

FREE JAZZ IN DER DDR
Die Attraktivität des Widerständigen

Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
an der
Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

vorgelegt von
Sebastian Braun

Sebastian Braun: *Free Jazz in der DDR*, Die Attraktivität des
Widerständigen, © November 2022

Ich fände es gut, wenn du das Radio anmachst, und dann läuft immer Count Basie. Radio an – Count Basie. Fernsehen an – Count Basie. Dann gäbe es bestimmt nicht so viele doofe Leute.

— Helge Schneider 2011

Meinen Lieblingsmenschen gewidmet Erik, Johanna und Karen

INHALTSVERZEICHNIS

1	VORWORT UND DANKSAGUNG	1
2	EINLEITUNG	5
2.1	Forschungsstand	6
2.2	Quellen der Arbeit	10
2.3	Struktur der Arbeit	11
2.4	Intention der Arbeit	12
3	VORBETRACHTUNGEN	15
3.1	Jazz – Wandel der begrifflichen Bedeutung . .	17
3.2	Free Jazz – Der widerständige Gehalt des Begriffes	27
3.3	Zusammenfassung	37
4	DIE POLITISCHEN RAHMENBEDINGUNGEN IN DER DDR	41
4.1	Vorgeschichte des Jazz in Deutschland	42
4.2	Jazz in der Weimarer Republik	43
4.3	Jazz im Nationalsozialismus	45
4.4	Jazz in der Sowjetischen Besatzungszone (1945-1949)	47
4.5	Jazz unter dem Einfluss des Stalinismus (1949-1961)	48
4.6	Jazz im Zeichen des Mauerbaus (1961-1971) . .	57
4.7	Etablierung des Jazz in der DDR (1971-1980) .	61
4.8	Jazz im letzten Jahrzehnt der DDR (1980-1989)	65
4.9	Vergleich mit der Bundesrepublik Deutschland	69
4.10	Vergleich mit der Volksrepublik Polen	72
4.11	Vergleich der politischen Rahmenbedingungen	76
5	DIE GESELLSCHAFTLICHEN RAHMENBEDINGUNGEN IN DER DDR	79
5.1	Die verschiedenen Generationen der DDR . . .	81
5.2	Die Homogenisierung der Gesellschaft	95
5.3	Das konservative Kulturverständnis der Machthabenden	101
5.4	Die Homogenisierung der Kultur	111

	5.5	Jazz als Mittel des generationellen Konfliktes . . .	120
6		DIE STELLUNG DES FREE JAZZ IN DER JAZZSZENE DER DDR	125
	6.1	Darstellung des Free Jazz in der Fachpresse . . .	129
	6.2	Darstellung des Free Jazz in den Medien der DDR	134
	6.3	Staatliche Anerkennung und Förderung	140
	6.4	Zusammenfassung	143
7		FREE JAZZ – ATTRAKTIVITÄT DURCH WIDERSTÄN- DIGKEIT	145
	7.1	Kultur als Mittel der Widerständigkeit in der DDR	146
	7.2	Free Jazz als sozialer Protest	152
	7.3	Free Jazz als gesellschaftliche Verweigerung . .	155
	7.4	Zusammenfassung	165
8		ANDERE GRÜNDE FÜR DIE STARKE POSITION DES FREE JAZZ	169
	8.1	Das Sparwasser-Syndrom	170
	8.2	Der Einfluss von FMP	171
	8.3	Synopsis beim Jazz Jamboree	173
	8.4	Die Transnationalität der Szene	179
	8.5	Die Jazzwerkstatt Peitz	180
	8.6	Die Bedeutung von Uli Blobel und Peter Metag	186
	8.7	Die geringe kommerzielle Orientierung in der DDR	187
	8.8	Fehlender kommerzieller Druck/Sog	194
	8.9	Mangel an elektronischen Instrumenten	197
	8.10	Mangel von transkulturellen Erfahrungen . . .	200
	8.11	Keine swingenden Rhythmusgruppen?	202
	8.12	Keine Noten oder Lehrbücher	205
	8.13	Eingeschränkte Live Situation	208
	8.14	Zusammenfassung	213
9		DIE HIERARCHIE DER MACHT IM JAZZ DER DDR	215
	9.1	Das Feld der kulturellen Produktion	215
	9.2	Die Bedeutung der autonomen Hierarchie . . .	218
	9.3	Zusammenfassung	224
10		FAZIT	227

10.1	Überprüfung der Ausgangshypothesen	227
10.2	Offene Fragen	229
10.3	Mögliche Anwendungsgebiete der Arbeit . . .	231
11	NACHWORT	235
12	PERSONENVERZEICHNIS	237
13	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	241
14	LITERATURVERZEICHNIS	243

VORWORT UND DANKSAGUNG

Die Spannung im Raum war förmlich mit den Händen zu greifen, sobald von der DDR die Rede war. Dieser wahrscheinlich sehr selten geschriebene oder gesprochene Satz traf auf den Kurs ‚Freie Improvisation‘ an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden tatsächlich zu. Günter ‚Baby‘ Sommer, ehemaliger Dekan der Fakultät Jazz/Rock/Pop, war in der Lage, so fesselnd aus seinem Musikerleben in der DDR zu berichten, dass die Studierenden seinen Erzählungen gebannt zuhörten – unabhängig davon, ob sie in Ost-, West- oder überhaupt in Deutschland aufgewachsen waren. So auch ich. Über den kompletten Verlauf meines Musikstudiums besuchte ich regelmäßig diesen eigentlich als Einführung gedachten Kurs. Dabei stellte ich mehr und mehr fest, dass es nicht nur das Interesse an der Musik selbst, sondern vor allem das Fenster in eine nahe und mir dennoch sehr unbekanntere Vergangenheit war, was mich in den Proberaum 112 am Wettiner Platz 13 in Dresden zog.

Ich wurde im Jahre 1985 in Stralsund und somit in der DDR geboren. Auch wenn ich mich selbst an diese kaum erinnern kann, prägten ihr Zerfall und die folgenden Nachwendejahre doch mindestens meine Kindheit und Jugend. Trotzdem blieben mein Wissen über diesen Staat und die Vorstellung darüber, wie sich das Leben in ihm tatsächlich ausgestaltet hatte, sehr lückenhaft. Umso mehr faszinierten mich die Anekdoten und Berichte von Günter ‚Baby‘ Sommer. Was er da als seine vergangene Realität in der DDR beschrieb, stand in vielerlei Hinsicht in absolutem Kontrast zu dem, wie ich die Situation der Musikschaffenden in Ostdeutschland bis dahin kennengelernt hatte.

Beispielsweise herrschte während der Zeit meines Musikstudiums ein musikalisches Überangebot. Die praktisch unerschöpfliche Menge historischer und aktueller Aufnahmen wirkte auf

mich und meine Mitstudierenden mitunter überwältigend und konnte so den eigenen Drang zur Forschung sogar lähmen. Gleichzeitig verringerte dieses Überangebot auch den soziokulturellen und ideellen Wert von Musik im Allgemeinen. In der ehemaligen DDR hingegen war das Angebot gering und der Wert der Musik dementsprechend hoch. So hoch, dass sich nicht wenige Menschen in den Raum der Illegalität begaben, um an Jazzschallplatten zu gelangen. Und das, obwohl sie dabei einem viel gefährlicheren und repressiveren Staat gegenüberstanden als dem vereinigten Deutschland meiner Jugend. Dass Jazz in meiner eigenen Heimat, vor gar nicht so langer Zeit eine solche emotionale und gesellschaftliche Bedeutung hatte, dass Menschen bereit waren, sich seinetwegen in Gefahr zu begeben, berührte mich sehr und entfachte mein Interesse an der Jazzszene der DDR.

Ich war sehr froh, als sich mir die Gelegenheit eröffnete, meinem Interesse in Form dieser Arbeit nachzugehen. Ich möchte mich an dieser Stelle ganz herzlich bei all denjenigen Personen und Organisationen bedanken, die mir dies ermöglichten und mir bei meiner Forschung zur Seite standen. Da ist zuallererst die Friedrich-Ebert-Stiftung zu nennen, ohne deren großzügiges Stipendium ich kaum in der Lage gewesen wäre, meine Recherchen so lange aufrechtzuerhalten. Weiterhin möchte ich mich bei Jörn Peter Hiekel für seine langjährige Betreuung meiner Arbeit und der kompletten Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden für ihre Unterstützung bedanken. Die wohl wichtigste Person innerhalb dieser Danksagung ist Günter ‚Baby‘ Sommer: Er war der eigentliche Ausgangspunkt meiner musikwissenschaftlichen Inspiration und somit auch unbewusst Initiationspunkt dieser Arbeit. Auch bei den anderen Zeitzeugen, Interview- und Gesprächspartnern, die mir ihre Zeit schenkten und ihre Eindrücke aus der ehemaligen DDR schilderten, möchte ich mich an dieser Stelle ganz herzlich bedanken: Ulrich Gumpert, Jost Gebers, Thilo Braune, Jäcky Reznicek, Wolfram Knauer und Rainer Bratfisch. Außerdem geht mein Dank an die Mitarbeitenden vom Stasi-Unterlagen-Archiv, allen voran Alexander Hartmann und Christina Choumane. Gleiches gilt für Frau Sandra Warschke und Karin Pfundstein vom Deutschen Rundfunkkar-

chiv in Potsdam.

Obendrein möchte ich mich bei all den Freundinnen und Freunden, Bands und Helfenden bedanken, die mich auf meinem Weg konstruktiv begleiteten und gegebenenfalls auf notwendige Kurskorrekturen aufmerksam machten, allen voran den Sonoren Wandbehängen, Nästy, Friling, der Musikfabrik, Tom Götze und Kirsten Tribe.

Der allergrößte Dank gebührt aber meiner Familie. Ohne eure langjährige Unterstützung wäre ich nie auch nur zu dem Punkt gekommen, die Promotion antreten zu können. Ohne dich, großartige Kaan, wäre ich nie fertig geworden und hätte auch nie so viel Spaß dabei gehabt. ()

EINLEITUNG

In der Betrachtung der Jazzszene der ehemaligen DDR stach für mich immer wieder eine Besonderheit hervor, und zwar die anscheinend besonders stark ausgeprägte Beliebtheit des Free Jazz. Dass trotz eingeschränkter Reisefreiheiten, begrenzter Werbemöglichkeiten und eines geringen Einzugsgebietes bis zu 3000 Menschen in die nicht viel mehr Einwohner umfassende Kleinstadt Peitz pilgerten,¹ um ein ausschließliches Free-Jazz-Festival zu besuchen, erstaunte mich sehr. Nach meiner Erfahrung waren Veranstaltende im vereinigten Deutschland trotz eines deutlich größeren Einzugsgebietes, bestehender Reisefreiheit und den vielfältigeren Möglichkeiten der Vermarktung schon froh, wenn es ihnen gelang, ein Zehntel dieser Publikumsgröße zu erreichen. Aus der retrospektiven Betrachtung schien es, als ob der Free Jazz in der DDR weit mehr war als eine der zahlreichen kleinen Nischen der DDR-Musik, sondern dass es sich um die stilprägendste und einflussreichste Strömung des ostdeutschen Jazz handelte.

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, ob der Free Jazz tatsächlich eine solch zentrale Bedeutung für die späte Jazzszene der DDR hatte, wie sich diese konkret darstellte und was die Gründe für diese Sonderstellung sein könnten. Der Begriff ‚Szene‘ wird dabei frei nach der Beschreibung von Winfried Pape benutzt. Er deckt zahlreiche unterschiedliche Personengruppen und deren soziale Interaktionsbereiche gleichzeitig ab: Fans, Musikschaftende und Veranstaltende werden damit ebenso erfasst wie die von ihnen geschaffenen symbolischen Räume. Diese Räume dienten den daran beteiligten Individuen in mehrfacher Hinsicht: einerseits, indem sie eine für die eigene Sozialisation relevante, selbst gewählte Gemeinschaft außerhalb der Familie boten,

¹ Uli Blobel: „Russenpanzer, FDJ und Free Jazz“, in Blobel (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich*, S.12-22, hier S.17

und andererseits, indem sie die Möglichkeit eröffneten, sich gegenüber der Mehrheitsgesellschaft exklusiv selbst zu verorten.²

2.1 FORSCHUNGSSTAND

Der Forschungsstand zur Musik und Kultur der DDR ist breit aufgestellt. Gerade in den Jahren von 2010 bis 2020 erschien eine Fülle bedeutender Literatur zu diesem Thema. Eine umfangreiche Zusammenfassung der wesentlichen Forschungsergebnisse bietet die 2400 Seiten umfassende „Kulturgeschichte der DDR“ von Gerd Dietrich.³ Im Hinblick auf die spezifischen musikalischen und jugendkulturellen Phänomene der DDR zeigt sich, dass nicht alle Zeitabschnitte der Geschichte gleich gut erschlossen sind. Während die späten Jahre der DDR bereits vielschichtig beschrieben und erörtert wurden, fällt das Angebot an Literatur zu den frühen Jahren der DDR deutlich geringer aus. Gerade die Jugendkultur im sowjetischen Sektor der Nachkriegszeit und ihre Reaktion auf die Machtübernahme durch die SED wären aber lohnende Themen für weitere Forschung, da sich dort bereits viele der späteren gesellschaftlichen Konflikte abzeichneten und es bis dato nur relativ wenige Publikationen zu diesem Themenkomplex gibt.

Die musikwissenschaftliche Forschung zum Thema ‚Jazz in der DDR‘ konzentriert sich bisher hauptsächlich auf das umfassende Bild der Geschichte. Insgesamt betrachtet ist die Forschung hier zwar recht gut aufgestellt, zu nennen sind vor allem die Schriftenreihe „Jazz under State Communism“,⁴ die Schriftensammlung „Freie Töne“⁵ von Rainer Bratfisch und das Buch „Play yourself, man!“⁶ von Wolfram Knauer. Doch auch hier gibt es durchaus Teilgebiete, bei denen eine tiefgehende wissenschaftliche Erschlie-

2 Winfried Pape: „Jugend und Musik“, in: Helga de la Motte-Haber, Hans Neuhoﬀ (Hrsg.): *Musiksoziologie*, Köthen 2007, S.456-472, hier S.461

3 Gerd Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, Göttingen 2018

4 Gertrud Pickhan, Rüdiger Ritter (Hrsg.): *Jazz under State Socialism I – Jazz Behind the Iron Curtain*, Frankfurt am Main 2010

5 Rainer Bratfisch: *Freie Töne – Die Jazzszene der DDR*, Berlin 2005

6 Wolfram Knauer: *Play yourself, man! Die Geschichte des Jazz in Deutschland*, Ditzingen 2019

ßung noch aussteht.

Beispielsweise wird das Angebot an musikwissenschaftlicher Literatur über den Jazz der DDR auch hier immer übersichtlicher, je weiter es in der Geschichte zurückgeht. Die Pionierarbeit des ersten Studienganges der DDR für Tanz- und Unterhaltungsmusik an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber ist, um nur ein Beispiel zu nennen, lediglich anekdotisch überliefert und bislang kaum musikwissenschaftlich aufgearbeitet. Es ist bekannt, dass die damalig Lehrenden sich ihre Unterrichtsinhalte und Lehrmaterialien hauptsächlich selbst erarbeiteten, obwohl sie nur über einen stark eingeschränkten Zugang zu dieser Musik und entsprechenden Lehrmitteln verfügten.⁷ Ein Vergleich der daraus entstandenen Lehre mit einem westlichen Pendant wäre für die Forschung lohnend. Aufgrund des zeitlichen Abstandes zum Untersuchungsgegenstand könnten sogar die langfristigen Ergebnisse dieser unterschiedlichen Ausbildung verglichen werden, beispielsweise durch eine Gegenüberstellung der Szenen inklusive ihrer musikalischen Praktiken und Werke, die aus dieser Lehre entstanden sind.

Ein anderer bedeutender Graubereich in der Erforschung der Jazzszene der DDR findet sich in den Schnittmengen der musikwissenschaftlichen Forschung mit anderen wissenschaftlichen Disziplinen. Hierbei sind vor allem die Sozialwissenschaften und die Politikwissenschaften zu nennen. In der DDR hatte Kunst eine enorme politische und gesellschaftliche Bedeutung. Die öffentliche Hinwendung zu einer bestimmten Gattung von Kunst ging weit über die Signalisierung einer ästhetischen Präferenz hinaus. Sie wurde oft auch als politisches und gesellschaftliches Statement, als öffentliche Positionierung in den Konflikten der Zeit verstanden.⁸ Trotzdem wird die Rolle des Jazz in der DDR nur selten unter den Gesichtspunkten seiner soziokulturellen, gesell-

7 Frank-Harald Greß: „Jazz-Frühling an unserer Hochschule – Erinnerungen an eine Aufbruchzeit“, in: Ralf Beutler, Frank-Harald Greß (Hrsg.): *Jazz/Rock/Pop Das Dresdner Modell – Ein Beitrag zur Geschichte der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber*, Baden Baden 2021, S.13-23, hier S.17

8 Stefan Wolle: „Erfrorene Melodien“ in: Uli Blobel (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich – Die Jazzwerkstatt Peitz*, Bonn 2011, S.116-142, hier S.119

schaftlichen und politischen Bedeutung wissenschaftlich betrachtet und analysiert.

Nahezu alle primären und sekundären Arbeiten über die Jazzszene der DDR beschreiben, dass diese im besonderen Maße vom Free Jazz geprägt wurde.⁹ Sie liefern allerdings kaum Erklärungen dafür, wie einerseits diese besondere Position des Free Jazz konkret gestaltet war und was andererseits die möglichen Gründe für diese Entwicklung waren. Mit der vorliegenden Arbeit soll diese Lücke geschlossen werden, indem die Darstellung der Jazzszene der DDR um wesentliche Hintergründe bereichert wird. Ein häufig genannter Erklärungsansatz für die besondere Attraktivität des Free Jazz in der DDR ist dessen vermeintliches Monopol im Bereich der Musik mit innerer Widerständigkeit.¹⁰ Wie entstand diese Bewertung des Free Jazz als widerständig und welche gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen führten dazu, dass diese Widerständigkeit auf bestimmte Teile der Bevölkerung eine hohe Anziehungskraft ausübte? Gab es vielleicht weitere Gründe für die besondere Bedeutung und Stellung des Free Jazz in der DDR, die sich nicht aus dessen widerständigem Gehalt, sondern eher aus der besonderen ökonomischen und isolierten Situation der Musikschaffenden in der DDR ergaben? Diesen Fragen wird in den folgenden Kapiteln nachgegangen.

Die Publikation „A People’s Music – Jazz in East Germany, 1945–1990“ von Helma Kaldewey,¹¹ erschienen im Jahr 2020, muss an dieser Stelle gesondert aufgeführt werden, da sie in vielerlei Hinsicht der musikwissenschaftlichen Forschung zum Thema Jazz in der DDR einen neuen und interessanten Blickwinkel hinzufügt. Helma Kaldewey kommt in ihren Analysen zu Aussagen, die bis dato nicht in dieser Konsequenz formuliert wurden. Dabei sticht eine These in ihrer Brisanz besonders hervor: Laut Kalde-

9 Diese Analyse findet sich beispielsweise in Texten und Aussagen von Wolfram Knauer, Joachim Ernst Berendt, Rainer Bratfisch, Bert Noglik, Ernst-Ludwig Petrowsky, Joachim Kühn, Uli Blobel, Jost Gebers u. v. m.

10 Christian Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, Frankfurt am Main 2015, S.106

11 Helma Kaldewey: *A People’s Music, Jazz in East Germany, 1945-1990*, Cambridge 2020

wey legen die von ihr untersuchten Akten des Stasi-Unterlagen-Archivs den Schluss nahe, dass es vor allem das symbiotische Verhältnis zwischen der Stasi¹² und den von ihr im Geheimen protegierten Teilen der Szene war, was die Jazzszene der DDR im großen Maßstab prägte. Die Stasi sei nicht nur über einen Großteil der Veranstaltungen, Hintergründe und Personen der Szene im Bilde gewesen, sondern habe auch, über ihren Einfluss auf bedeutsame Personen der Szene – hierbei nennt sie vor allem Uli Blobel und Werner ‚Josh‘ Sellhorn – die konkrete Ausgestaltung mitprägen können. Das Gesicht des ostdeutschen Jazz wurde laut dieser These von der Stasi und der Zusammenarbeit mit ihren Informantinnen und Informanten geformt.

„These documents (...) suggest that (...) the mutual relationship between informants and Stasi Agents actually shaped jazz activities and the jazz scene at large in direct ways.“¹³

Dies würde bedeuten, dass auch die starke Stellung des Free Jazz in der DDR zumindest teilweise ein Produkt der Zusammenarbeit zwischen der Stasi und ihren Geheimen Mitarbeitenden war. Die Auswertung der Rechercheergebnisse zur vorliegenden Arbeit kann diese These in all ihrer Konsequenz nicht bestätigen. Zwar gab es zahlreiche geheime Mitarbeitende innerhalb der Jazz- und Free-Jazz-Szene, die durchaus zu ihrem eigenen Vorteil mit der Stasi zusammenarbeiteten und dieser somit einen Überblick über die Aktivitäten, Personen und Kontakte der Szene gaben.¹⁴ Dennoch blieben die Möglichkeiten des direkten Einflusses, geschweige denn einer gezielten Lenkung, gering. Eine starke direkte inhaltliche und organisatorische Prägung der Jazzszene der DDR durch die Behörden des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) konnte im Zuge der Recherchen für diese Arbeit nicht erkannt werden. Diese Bewertung der Aktenfunde wird

¹² Das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) war der Nachrichtendienst und die Geheimpolizei der DDR. Im Volksmund wurde das MfS auch ‚Stasi‘ genannt.

¹³ Kaldewey: *A People’s Music*, S.XVIII

¹⁴ Siehe Kapitel 8. Die Jazzwerkstatt Peitz

im Abschnitt über die besondere Rolle und Funktion der Jazzwerkstatt Peitz in Kapitel 8 an einem konkreten Beispiel genauer erörtert.

Indirekt wurde die Jazzszene der DDR jedoch durchaus stark dadurch geprägt, dass die Stasi existierte und Einfluss auf die Gesellschaft ausübte. Denn es waren, wie später genauer beschrieben wird, vor allem die gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen der DDR, die durch eine starke Politisierung der Ästhetik die geschmacklichen Präferenzen des Publikums und somit auch die interne Ausrichtung der Jazzszene beeinflussten. Die vermutete Allmacht und Allgegenwart der Stasi spielte in diesem Zusammenhang eine nicht zu unterschätzende Rolle.¹⁵

2.2 QUELLEN DER ARBEIT

Das Thema der Free-Jazz-Szene in der DDR und ihrer Stellung innerhalb der Gesellschaft verknüpft zahlreiche Themenfelder. Dementsprechend divers waren die für die Untersuchung herangezogenen Quellen. In erster Linie wurde die Literatur zum Thema ausgewertet, mit Fokus auf der musikwissenschaftlichen Literatur und den Berichten von in der damaligen Jazzszene aktiven Personen. Ein zweiter großer Pfeiler der Quellenarbeit waren die Archive des Deutschen Rundfunkarchivs Potsdam (DRA)¹⁶ und des Stasi-Unterlagen-Archivs in Leipzig. In diesen fanden sich zahlreiche Dokumente, die Rückschlüsse darauf ermöglichen, wie die Jazzszene von den staatlichen Behörden und Institutionen gesehen, bewertet und möglicherweise beeinflusst wurde. Als Drittes wurden Interviews mit relevanten Personen der ostdeutschen Jazzszene geführt und ausgewertet. Es stellte sich aber schnell heraus, dass sich daraus nur geringe Erkenntnisse ergaben. Die deutliche Mehrheit dieser Personen hatte die eigene Geschichte und die selbst gemachten Erfahrungen schon mehr-

15 Wolf-Georg Zaddach: *Heavy Metal in der DDR – Szene, Akteure, Praktiken*, Bielefeld 2018, S.71

16 Das Deutsche Rundfunkarchiv in Potsdam beinhaltet die größte Dokumentation des Rundfunkes der DDR.

fach erzählt und dokumentiert. Ich hatte dabei zumeist das Gefühl, ähnlich wie Christian Schmidt Rost¹⁷ in seinen Recherchen, dass sich bei diesen Personen ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Narrativ durchgesetzt hat, von dem dann in den Interviews kaum mehr abgewichen wird. Da sich somit der Erkenntnisgewinn aus den Gesprächen in Grenzen hielt, wurden diese im Verlauf der Recherche immer weniger als Quellen hinzugezogen.

Weil die Bedeutung des Free Jazz nicht ohne den geschichtlichen, politischen und gesellschaftlichen Kontext seiner Entwicklung zu verstehen ist, wurden auch zahlreiche nur indirekt mit dem Thema verknüpfte Quellen verwendet. Dabei stellte sich besonders die Anwendung der soziologischen Modelle von Pierre Bourdieu als hilfreich heraus, um die gesellschaftlich geprägte Präferenz von Kunst zu erklären. Auch die Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung waren ein bedeutender Quell für Erkenntnisse und Zusammenhänge, da sie den Jazz und seine verschiedenen Bedeutungen unter diversen und stets aufschlussreichen Gesichtspunkten beleuchten.

2.3 STRUKTUR DER ARBEIT

Die Arbeit ist in drei große inhaltliche Abschnitte strukturiert. Im ersten Abschnitt, der die Kapitel 2, 3 und 4 umfasst, werden die zentralen Begriffe sowie die geschichtliche und die gesellschaftliche Ausgangslage erörtert. Dies bildet die Grundlage für die folgenden Betrachtungen und Hypothesen. Im zweiten Abschnitt, der lediglich Kapitel 5 beinhaltet, wird der Frage nachgegangen, ob der Free Jazz tatsächlich die dominierende Spielart des ostdeutschen Jazz war und wie diese Sonderstellung konkret gestaltet war. Daraufhin wird im dritten Abschnitt, in den Kapiteln 6 bis 10, erörtert, was die eventuellen Gründe dafür gewesen sein könnten.

In der Darstellung der Vorgeschichte und der Rahmenbedingungen der Entwicklung habe ich mich für eine inhaltliche und

¹⁷ Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.16

gegen eine streng chronologische Gliederung entschieden. So werden zuerst die politischen und später separat die gesellschaftlichen Entwicklungen beschrieben. Wäre ich einer strengen Chronologie gefolgt, hätten sich zumindest diese beiden Gesichtspunkte der Betrachtung wiederholt inhaltlich überschneiden.

2.4 INTENTION DER ARBEIT

Der fokussierte Blick auf die Jazzszene der DDR, ihre Interaktion mit der Gesellschaft und die sich daraus entwickelnden internen Dynamiken ermöglicht es nicht nur, die Geschichte eines bestimmten kulturellen Teilgebietes präziser darzustellen, sondern gewährt gleichzeitig eine eher unübliche, aber aufschlussreiche Perspektive auf die gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse innerhalb der DDR. In den Konflikten und Diskussionen mit Bezug zum Free Jazz spiegelt sich der ostdeutsche Generationenkonflikt ebenso wie der generelle Machtkampf des progressiven mit dem konservativen Lager. Während in Westdeutschland die Studierendenproteste auf den Straßen stattfanden, konnte die Bevölkerung in der DDR ihre Unzufriedenheit nicht öffentlich ausleben. Sie suchte sich andere Ventile und fand sie beispielsweise in der Hinwendung zu einer unangepassten und der konservativen Politik sowie der Bevölkerungsmehrheit offensiv gegenüberstehenden Kunst und Kultur. Der Free Jazz war nur ein Beispiel für diesen indirekten Protest.¹⁸ Da er innerhalb der Jazzszene als die Spielart mit dem größten widerständigen Gehalt gesehen wurde, konnte er so enorm an Einfluss und Bedeutung gewinnen.

In der vorliegenden Arbeit soll diese These überprüft und es soll herausgearbeitet werden, ob es daneben auch andere, mitunter recht pragmatische Ansätze als Begründung für die starke Position des Free Jazz in der DDR gibt. In diesem Kontext sind meine eigene Geschichte und Erfahrungen als Jazzmusiker, -fan und mittlerweile auch -veranstalter vorteilhaft, bergen jedoch auch eine gewisse Gefahr. Vorteilhaft ist, dass ich neben dem wissen-

¹⁸ Bert Noglik: *Klangspuren – Wege improvisierter Musik*, Frankfurt am Main 1992, S.267

schaftlichen auch über einen direkten Zugang zu dieser Musik und der Lebensrealität von Musikschaffenden verfüge, da ich sie nicht nur aus der Perspektive des Rezipienten, sondern auch aus der praktischen Sicht des hauptberuflichen Jazzmusikers kenne. Die Gefahr bei diesem konkreten Zugang zum Untersuchungsgegenstand liegt allerdings darin, eventuell zu stark mit den musikschaffenden Kolleginnen und Kollegen der damaligen Zeit zu sympathisieren und die Forschungsergebnisse zu sehr aus ihrer subjektiven Perspektive heraus zu betrachten sowie dementsprechend zu werten. Gleichzeitig ist mir bewusst, dass einige der hier vorgebrachten Beschreibungen, Analysen und Hypothesen im Widerspruch zu den Erfahrungen, Wahrnehmungen und Erinnerungen von Personen der DDR-Jazzszene stehen werden.

Diese Arbeit soll eine objektive Sicht auf ein zutiefst subjektives Verhalten, nämlich die Wahrnehmung und Bewertung von Musik, bieten und zudem die gesellschaftlichen und politischen Einflüsse auf diesen Prozess herausarbeiten. Sie basiert aber lediglich auf den Recherchen und der Quellenauswahl von mir als Autor und ist somit von Beginn an das Produkt einer subjektiven und individuellen Perspektive. Es ist dennoch mein erklärtes Ziel, genau diese Sicht zu verlassen, um so einen möglichst umfassenden Blick zu bieten. Gleichzeitig bemühe ich mich um eine diskriminierungsfreie Sprache. Gerade im Hinblick auf die oftmals stark diskriminierenden Quellen war es nicht immer leicht, diskriminierungsfrei und trotzdem klar und verständlich zu bleiben. Ich hoffe, dass mir dies im folgenden Text gelungen ist.

VORBETRACHTUNGEN

Dieser Teil der Arbeit erörtert die Begriffe ‚Jazz‘ und ‚Free Jazz‘. Beide Stilistiken erlangten in ihrem Ursprungsland, den USA, genauso wie in der DDR soziale und gesellschaftliche Relevanz. Diese Bedeutung entstand nicht nur aufgrund der ästhetischen oder künstlerischen Besonderheit der Musik, sondern auch dadurch, dass die Begriffe ‚Jazz‘ und ‚Free Jazz‘ mit bestimmten Werten und gesellschaftlichen Standpunkten assoziiert wurden.¹ Gerade bei den Stimmen, die sich kritisch mit dem Jazz und dem Free Jazz auseinandersetzten, wurden beide Begriffe von Anfang an weniger als musikstilistische Kategorien, sondern eher als Symbole des Progressiven, Modernen, Urbanen, des Kosmopolitismus und des Transethnizismus wahrgenommen. Jazz und Free Jazz wurden also vor allem mit Werten und Ideen verknüpft, die denen der totalitären Ideologien des 20. Jahrhunderts diametral gegenüberstanden.² So unterschiedlich die Machthabenden im geographischen Raum Ostdeutschlands von 1920 bis 1990 auch waren, so ähnlich waren sie sich in der Bewertung des Jazz. Die jeweiligen staatlichen Stellen sahen ihn – und somit auch alle mit ihm assoziierten Personen – als störend bis feindlich an und bekämpften ihn dementsprechend.

Der widerständige Gehalt des Free Jazz in der DDR entstand also nicht erst mit dem Auftreten dieser Musik in Ostdeutschland. Von seiner Entstehung in den USA an wurde er mit verschiedenen gesellschaftlichen Ideen und Bewegungen assoziiert, die den jeweilig machthabenden Strukturen in Politik und Gesellschaft widerständig gegenüberstanden. Diese inhaltliche Verknüpfung blieb auch beim Kulturtransfer des Free Jazz nach Zentraleuro-

1 Ruth Leiserowitz: „Jazz in Soviet Lithuania - a Nonconformist Niche“, in: Gertrud Pickhan, Rüdiger Ritter (Hrsg.): *Jazz Behind The Iron Curtain*, Frankfurt am Main 2010, S.183-190, hier S.190

2 Knauer: *Play yourself, man!*, S.113

pa erhalten und trug so seinen Teil zu dessen Popularität vor allem in den jungen, urbanen und modern orientierten Bevölkerungsteilen bei.³ Im folgenden Abschnitt wird die Geschichte des widerständigen Gehaltes von Jazz und Free Jazz als Grundlage für dessen gesellschaftliche Bedeutung in der DDR diskutiert.

Als musikstilistische Bezeichnung ist das Wort ‚Jazz‘ tief im deutschen sowie im internationalen Sprachgebrauch verankert. Die meisten poplarmusikalischen Studiengänge in Deutschland tragen das Wort ‚Jazz‘ im Titel, um so zu zeigen, dass die Ausbildung in dieser Musik ein Kernbestandteil ihres Studiums ist. Es existierten zahlreiche Jazzlehrbücher, Jazzfilme und -dokumentationen sowie Festivals und Konzertreihen weltweit, die sich selbst über das Wort ‚Jazz‘ kategorisieren. Jazz wird in den größten Opernhäusern der Welt gespielt und im Feuilleton der bedeutendsten Zeitungen besprochen. All das suggeriert, dass es sich bei dem, was mit dem Begriff ‚Jazz‘ bezeichnet wird, um ein hohes Kulturgut handelt. Unter diesen Umständen kann es irritieren, dass genau dieser Begriff von vielen der Musikschaffenden als abwertende oder sogar rassistische Bezeichnung ihrer Kunst zurückgewiesen wird und wurde.

Zwar hat sich die internationale Musikwissenschaft dieser Fragestellung längst angenommen, trotzdem bleibt sie in der deutschsprachigen Literatur stark unterrepräsentiert. Die Diskussion darüber, ob der Begriff ‚Jazz‘ rassistisch ist oder nicht, ist allerdings für das Verständnis von dessen gesellschaftlicher Bedeutung essentiell. Das, wofür der Jazz auf symbolischer, sozialer Ebene stand, entwickelte sich in genau dieser Diskussion und war auch – so zumindest eine These dieser Arbeit – eine der Ursachen für die besondere Bedeutung des Free Jazz in der DDR.

Im ersten Abschnitt dieses Kapitels werden die Entstehung des Jazz-Begriffes und dessen kontroverse Bedeutungen dargestellt. Der Fokus liegt dabei auf der Benutzung des Begriffes als abwer-

³ Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.148

tende rassistische Beleidigung.

Auch der Begriff ‚Free Jazz‘ wurde und wird von den in Deutschland ansässigen Musikschaaffenden kaum benutzt und als Bezeichnung ihrer Kunst zumeist abgelehnt. Allein die zahlreichen Versuche, eine andere Bezeichnung einzuführen,⁴ zeigen, als wie unpassend der Begriff innerhalb der Szene eingeschätzt wurde. Die Gründe für diese Ablehnung waren individuell und regional unterschiedlich.

Im zweiten Abschnitt wird die Geschichte des Free-Jazz-Begriffes und seines widerständigen Gehaltes erörtert und es wird erklärt, warum dieser Begriff in den USA, der BRD und der DDR unterschiedliche Facetten in seiner sozialen und kulturellen Bedeutung entwickelte.

3.1 JAZZ – WANDEL DER BEGRIFFLICHEN BEDEUTUNG

Der Ursprung des Wortes ‚Jazz‘ ist weder räumlich noch zeitlich genau belegbar. Vermutlich entstand er gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der afroamerikanischen Bevölkerung der USA aus verschiedenen umgangssprachlichen Formulierungen wie ‚Jass‘ oder ‚Jasm‘. Diese waren aber keine genuin musikalischen Bezeichnungen, sondern eher generelle Synonyme für Energie oder Ausdrucksstärke.⁵ Manche Quellen gehen sogar davon aus, dass das Wort ‚Jazz‘ ursprünglich ein Synonym des Wortes ‚Fuck‘ war,⁶ jedoch nicht im sexuellen, sondern eher im fluchenden,

4 The New Thing, Cosa Nova, nouvelle Gauche und atonale, freie oder strukturelle Improvisation, um nur einige zu nennen.

5 Diese umgangssprachlichen Begriffe fanden sogar ihren Weg in die deutsche Sprache. Das sogenannte ‚hochjazzen‘, zum Beispiel, stammt, laut Duden, von dem englischen ‚to jazz up‘ ab. Beide Begriffe/Redewendungen beziehen sich nicht auf Musik, sondern darauf, etwas künstlich aufzuwerten oder aufzubauschen.

6 Alfons M. Dauer: „Don‘t call my Music Jazz“ in: Helmut Rösing (Hrsg.): *Aspekte zur Geschichte populärer Musik*, Beiträge zur Populärmusikforschung (Band 11) Baden Baden 1992, S. 42–55, hier S.49

abwertenden Sinne.⁷

In dieser Zeit entwickelten sich in den USA verschiedene musikalische Strömungen aus der Verschmelzung unterschiedlicher Kulturen: der von ehemals Versklavten und der von Eingewanderten. Agierende dieses musikalischen Prozesses waren fast ausnahmslos Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner.⁸ Spirituals, Cakewalk, Blues, Ragtime und die Musik der Marching Bands aus New Orleans – entstanden als musikalische Produkte aus diesem Prozess – hatten dabei eigentlich nur eine große Gemeinsamkeit, und zwar die Hautfarbe der musikschaaffenden Personen. Ansonsten unterschieden sie sich deutlich im Hinblick auf Instrumentarium, Aufführungspraxis, Anwendungsbereich der Musik, Stilmittel usw. Die Musik, die aus dieser Verschmelzung hervorging, war also auf musikalischer und kultureller Ebene divers, auf der sozialen Ebene hingegen nicht.⁹

Vor allem die Marching Bands erfreuten sich einer großen Beliebtheit und prägten den Sound der kompletten Region in und um New Orleans. Bald eiferten auch immer mehr Weiße¹⁰ Bands diesem nach, imitierten und interpretierten ihn auf ihre Weise neu. ‚The Original Dixie Jass Band‘ war eine der ersten dieser komplett Weißen Bands. Sie konnte landesweit Popularität erringen und bereiste auf Tourneen nahezu die komplette Ostküste der USA. Diese Band war es auch, die im Jahr 1917 den ersten als ‚Jazz‘ oder besser ‚Jass-Musik‘ selbst bezeichneten Tonträger veröffentlichte. Auf diese Schellackplatte waren die beiden Titel „Livery Stable Blues“ und „Dixieland Jazz Band One-Step“ gepresst. Noch im selben Jahr änderte die Band auch die Schreib-

7 Maximilian Hendl: *Vorgeschichte des Jazz – Vom Aufbruch der Portugiesen zu Jelly Roll Morton*, Graz 2008, S.261

8 Jost, Ekkehard: *Jazzmusiker – Materialien zur Soziologie der afro-amerikanischen Musik*, Frankfurt am Main 1982, S.15

9 Ebd., S.30

10 Die Worte ‚Weiß‘ und ‚Schwarz‘ werden in dieser Arbeit groß geschrieben, um zu verdeutlichen, dass es sich um ein konstruiertes Zuordnungsmuster handelt, und keine reelle Eigenschaft, die auf die Farbe der Haut zurückzuführen ist. - Quelle: Jamie Scheerer, Hadija Haruna: Über Schwarze Menschen in Deutschland berichten, <https://isdonline.de/uber-schwarze-menschen-in-deutschland-berichten/> - zuletzt abgerufen am 17.01.2023

weise ihres Namens. Sie hieß von nun an ‚The Original Dixie Jazz Band‘.¹¹ Das Jahr 1917 gilt somit vielfach als Geburtsjahr des Jazz. Es ist für die damalige Zeit charakteristisch, dass Jazz zwar von Anfang an als Musik der afroamerikanischen Bevölkerungsteile der Südstaaten der USA wahrgenommen wurde, dass die erste Aufnahme jedoch von fünf Weißen Musikern in Chicago im Norden der USA eingespielt wurde. Steve Coleman beschrieb in diesem Zusammenhang, dass ihn am Anfang seiner Karriere – wahrscheinlich bezieht sich die Aussage auf das Jahr 1975 – viele seiner älteren afroamerikanischen Kolleginnen und Kollegen davor warnten, überhaupt mit Weißen zu spielen. Die Weißen würden seine Ideen stehlen und damit reich und berühmt werden, während er arm bliebe. So sei es ihnen oft ergangen.¹²

Diese erste Aufnahme der ‚Original Dixie Jazz Band‘ wurde ein internationaler Erfolg und mit ihrer Verbreitung wurde auch der Begriff ‚Jass‘, später eher als ‚Jazz‘ geschrieben, weltweit bekannt. Welche Intention mit der Benutzung des Begriffes ‚Jazz‘ als musikalische Bezeichnung verbunden war und wer dessen Erfinder war, bleibt bis heute Grundlage von Auseinandersetzungen und Diskussionen.

Eddie Edwards, Posaunist der ‚Original Dixie Jazz Band‘, berichtet in einem Interview für die Zeitschrift „The Jazz Record“, dass der Titel auf den Ausspruch eines Tontechnikers zurückgehe. Dieser habe beim ersten Anhören der Aufnahmen „What’s that Jazz you playin?“ gefragt, was dem Manager derartig gut gefiel, dass er das Wort unbedingt für die Band und den Titel haben wollte. Die Musiker selbst hatten das Wort vorher noch nie in einem musikalischen Kontext benutzt, da es für sie eine „unanständige Bedeutung“ hatte.¹³ Dass der Manager und die Musiker sich daraufhin einig wurden, den Titel und die Band nach diesem Ausspruch zu benennen, wirkt irritierend. Ein möglicher Ansatz zur Erklärung wäre, dass gezielt ein Begriff aus dem afroamerikanischen Slang als Marketingmittel gewählt wurde, um der Musik

¹¹ Knauer: *Play yourself, man!*, S.13

¹² Christian Broecking: *Respekt*, Berlin 2004, S.116

¹³ Dauer: *Don’t call my Music Jazz*, S. 42–55

ein besonderes, halblegales und verruchtes Alleinstellungsmerkmal zu geben und damit ihren Marktwert zu erhöhen. Nick La Rocca, der Bandleader der ‚Original Dixie Jazz Band‘, vertrat jedenfalls bis zu seinem Lebensende die These, dass er der Erfinder des Jazz sei und dass die afroamerikanischen Muskschaffenden der Südstaaten alles gespielt hätten, nur keinen Jazz.¹⁴

Jelly Roll Morton, afroamerikanischer Jazzpionier aus den Südstaaten, hingegen behauptete in einem 1938 geführten Interview, dass er den Begriff ‚Jazz‘ schon seit 1902 benutzt habe. Demnach habe er den Begriff eingeführt, um dem Publikum den Unterschied seiner Musik zu den damals gängigen Ragtime-Orchestern zu erklären. Auch hatte der Begriff vorher keine Bedeutung für ihn, was sich durch seine kreolische Herkunft erklären lassen würde.¹⁵ Die Benutzung des Begriffes ‚Jazz‘ als Synonym zum Wort ‚Fuck‘ kommt aus dem angloamerikanischen Sprachraum der ehemals versklavten Menschen Nordamerikas. Jelly Roll Morton hingegen stammt von den kulturell eher an Frankreich ausgerichteten Kreolen Louisianas ab, „beide Bevölkerungsgruppen konnten unterschiedlicher nicht sein“. ¹⁶ Von daher ist es plausibel, dass ihm das Wort ‚Jazz‘ in seiner angloamerikanischen Bedeutung vor dem Jahr 1902 nicht bekannt war. Eigene Aufnahmen konnten er oder vergleichbare afroamerikanische Musikerinnen und Musiker erst nach der ‚Original Dixie Jazz Band‘ erstellen und veröffentlichen.

Da es kaum valide Quellen zur Entstehung des Begriffes gibt, bleiben diese Interpretationen der Anekdoten und Überlieferungen nur Mutmaßungen. Fest steht jedenfalls, dass der Sound von afroamerikanischen Bands der Südstaaten entwickelt und geprägt wurde, wogegen die erste offizielle Jazzaufnahme von der Weißen ‚Original Dixie Jazz Band‘ aus dem Jahr 1917 stammt.

Der Jazz hätte einfach ein kleiner Mosaikstein inmitten der sich entwickelnden und schillernden Musikkultur des Melting-

¹⁴ Horst H. Lange: *Nick LaRocca*, Wetzlar 1961

¹⁵ Hendler: *Vorgeschichte des Jazz*, S.265

¹⁶ Ebd., S.19

pots USA bleiben können. Durch die weltweite Popularität der ‚Original Dixie Jazz Band‘ entwickelte er sich aber zum Überbegriff für all jene musikalischen Strömungen, die eine bestimmte Besonderheit hatten, die es bis dahin auf dem westlichen Musikmarkt nicht gab: nämlich ihrer Herkunft in nicht Weißer, nicht ausschließlich europäisch geprägter Kultur. Vor allem in Europa entwickelte sich ‚Jazz‘ zu einem Überbegriff und Synonym für nicht-Weiße Musik. Das ging so weit, dass im Berlin der 1920er Jahre alles als Jazz galt, was einen Schwarzen Menschen auf die Bühne brachte.¹⁷

Die Kulturlandschaft der damaligen USA und Europas war – und ist es wohl noch heute – stark von einem Weißen Ethnozentrismus¹⁸ geprägt. Das heißt, nahezu alles wurde aus Sicht des Weißen, europäischen bzw. US-amerikanischen Mannes betrachtet und interpretiert. Falls andere Blickwinkel überhaupt wahrgenommen wurden, so wurden sie als nicht maßgeblich oder minderwertig betrachtet. Innerhalb der westlich Weißen Sphäre wurden kulturelle Massengüter wie Musik, Literatur und Theater hauptsächlich von Weißen für Weiße produziert. Es gab in diesem Sinne nur eine kulturelle Zivilisation – die Weiße, europäisch-US-amerikanische. Jedwede Kultur außerhalb dieser Weißen ethnozentrischen Weltsicht wurde dementsprechend zuerst als unzivilisiert wahrgenommen.

Gleichzeitig gab es ein großes exotisches Interesse am Nicht-Weißen.¹⁹ Völkerschauen begeisterten in dieser Zeit ein Millionenpublikum, auch außerhalb der westlichen Großstädte wie Hamburg. In diesen anthropologisch-zoologischen Ausstellungen wurden noch Anfang des 20. Jahrhunderts in den USA und Deutschland fremde, also nicht-westliche Kulturen und Menschen zur Schau gestellt und wie seltene Tiere bestaunt.

17 Knauer: *Play yourself, man!*, S.31

18 [griech.: Volk, Volks-] E. bezeichnet eine politische Einstellung, die die Werte (z. B. Religion) und die Besonderheiten (z. B. Hautfarbe) der eigenen Volksgruppe (Ethnie) über die anderer Völker stellt bzw. zur Bewertungsgrundlage nimmt. -
Quelle: Klaus Schubert/Martina Klein: *Das Politiklexikon*, Bonn 2018

19 Knauer: *Play yourself, man!*, S.54

Schwarze Menschen kamen in dieser ethnozentrischen Welt-sicht nicht als Träger von Zivilisation und Kultur vor. Das Gleiche galt auch für die mit Schwarzen Menschen assoziierte Musik und somit, in aller Konsequenz, auch für den Jazz. Dieser wurde als Überbegriff für alle Schwarze Musik mit all den Vorurteilen und Klischees des Unzivilisierten verbunden.²⁰ Das heißt im Negativen: mit Wildheit, Chaos, Unvermögen, Primitivität, Faulheit, Verbrechen, Unmoral, animalischem Verhalten usw. Es gab und gibt auch scheinbar positiv gemeinte Klischees, die mit dem Nichtzivilisierten verbunden werden: Naturverbundenheit, Unverdorbenheit, Geselligkeit, Spontanität, Expressivität, Offenheit, Einfachheit usw. Im Grunde sind jedoch auch diese Assoziationen nur die andere Seite der gleichen vorurteilsgeprägten, rassistischen Medaille. Der schwerwiegendste Vorwurf aber, dem sich der Jazz – wie später auch andere, neu aufkommende Musikstile – ausgesetzt sah, war der, dass er (durch seinen unzivilisierten Einfluss) die Jugend verdumme, moralisch verderbe und damit die wahre Kultur, also die europäisch-Weiße, zersetze.²¹

Jazz war demnach keine ‚normale‘ Musik innerhalb der Kulturszene. Unabhängig vom eigentlichen Klang bezeichnete der Begriff ‚Jazz‘ eher ein Phänomen, das sich außerhalb der Sphäre der anerkannten, westlich und Weiß dominierten Kultur bewegte. In den Kritiken und Bewertungen des Jazz aus dem frühen 20. Jahrhundert wurde dessen musikalische Erscheinung meist nur oberflächlich und zutiefst vorurteilsbehaftet betrachtet. Das Hauptkriterium der Beurteilung war viel eher die Einstellung des Verfassenden gegenüber Schwarzen Menschen, deren Kultur und ihrer Rolle in der Gesellschaft. Das folgende Zitat von Maxim Gorki beschreibt zwar oberflächlich dessen ersten Höreindruck von Jazzmusik – im Grunde fasst es jedoch nur einen Großteil der negativen, rassistischen Stereotype des Schwarzen Mannes zusammen:

²⁰ Ebd., S.31

²¹ Martin Lücke: *Jazz im Totalitarismus – Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus*, Bochum 2003, S.10

„Das beleidigende Chaos des Irrsinns pulsiert zu einem pochenden Rhythmus. Lauscht man diesen Schreien ein paar Minuten, so stellt man sich unfreiwillig ein Orchester sexuell aufgepeitschter Irrer vor, dirigiert von einem Hengst-Mann, der ein riesiges Genitalorgan schwenkt.“²²

Der Jazz wurde zwar auch als Musik gesehen, vor allem aber als Musik der Schwarzen.²³ In der heutigen westlich geprägten Gesellschaft ist das für eine große Mehrheit kein negatives Stigma mehr. Die in der Einleitung zitierten Jazzmusikerinnen und -musiker, die den Begriff für sich ablehnten, wurden allerdings nicht Anfang des 21., sondern Anfang des 20. Jahrhunderts in einer stark vom Rassismus geprägten Gesellschaft sozialisiert. Der Trompeter Bill Dixon erklärte dazu, dass noch in den Sechzigerjahren eine kulturelle und soziale Minderwertigkeit mit dem Jazz assoziiert wurde.²⁴ Es ist daher nicht verwunderlich, dass diese Musikschaaffenden die Bezeichnung ‚Jazz‘ für ihre Kunst ablehnten und als rassistische Abwertung ihrer Person verstanden.

Zwar findet die Problemstellung des Ethnozentrismus immer mehr Anklang in öffentlichen und wissenschaftlichen Debatten, zahlreiche musikwissenschaftliche Lehrbücher sind allerdings weiterhin von dieser Sicht geprägt. Das folgende Beispiel veranschaulicht dies eindringlich und ist bedauerlicherweise keine Ausnahme, sondern eher ein Regelfall: Der „dtv-Atlas Musik“ ist ein Klassiker der musikwissenschaftlichen Literatur und wurde seit 1985 in 14 unterschiedlichen, jeweils aktualisierten Fassungen herausgegeben. Die zitierte Auflage ist im Jahr 2005 erschienen. Folgendermaßen beginnt die Definition des Jazz in diesem Buch:

²² Uschi Brüning: *So wie ich - Autobiografie*, Berlin 2019, S.29

²³ Knauer: *Play yourself, man!*, S.31

²⁴ Broecking: *Respekt*, S. 46

„Den Jazz schufen sich die Schwarzen in New Orleans, Louisiana, indem sie Elemente der sie umgebenden Musik vermischten“²⁵

Genauso deutlich demonstrierten die Autoren ihre ethnozentrische Weltsicht in der Definition der Rockmusik:

„Rockmusik ging aus dem Rock´n´Roll, dem Boogie Woogie und dem schwarzen Rhythm and Blues hervor.“²⁶

„Die Schwarzen“ werden als externe und neben der Normalität stehende Gruppe beschrieben. Im Normalfall ist eine kunstschaffende Person Weiß. Die Hautfarbe wäre in diesem Fall auch nicht erwähnenswert. Wird den Kunstschaffenden jedoch eine Schwarze Hautfarbe zugeordnet, so ist dies eine bemerkenswerte Besonderheit, da Schwarze Menschen nur ausnahmsweise als Kulturtragende auftreten. Erschwerend kommt hinzu, dass alle oben beschriebenen Musikstile ihre Wurzeln in der afroamerikanischen Musikkultur haben. Es wäre also eigentlich eher bemerkenswert, dass sich Weiße Menschen dieser Kunst widmen. Im gesamten restlichen „dtv-Atlas Musik“ fand sich keine Beschreibung einer musikalischen Stilistik, die als erstes beschreibendes Kriterium die Weiße Hautfarbe der Musikschaftenden aufführt.

Der Jazz gilt folglich als musikalischer Begriff, fasst aber ursprünglich vor allem Musik aufgrund sozialer und ethnischer Kriterien zusammen. Daraus resultiert das Problem, dass sich das so Zusammengefasste kaum mithilfe musikalischer Kriterien definieren lässt. Ein anschauliches Beispiel für diese Unmöglichkeit, Jazz musikalisch zu definieren, war die Reichsmusikprüfstelle im Dritten Reich. Diese war eine Art Zensurbehörde mit der klaren

²⁵ Ulrich Michels, Gunther Vogel (Hrsg.): *dtv-Atlas Musik, Bd. 2*, München 2005, S.505

²⁶ Ebd., S.511

politischen Weisung, eine Definition des Jazz zu erstellen, um diesen somit identifizieren und verbieten zu können. Es war selbst dieser großen Behörde nicht möglich, den Jazz klar und anhand musikalischer Mittel von anderer Musik abzugrenzen.²⁷

Darüber hinaus entwickelten sich alle Stile, die unter dem Mantel des Jazz-Begriffes vereinigt wurden, weiter und differenzierteren sich in andere Stilistiken aus, was die musikalische Definition von Jazz im Lauf der Jahre zunehmend erschwerte.

Jazz lässt sich folglich kaum anhand musikalischer Merkmale beschreiben – die Kategorie ‚Jazz‘ in ihrer Entstehung hingegen schon. In der folgenden Definition meint Alfons M. Dauer mit dem Begriff der „zweiten Welt“ die soziale Unterschicht.

„Jazz ist das Wort zur Bezeichnung eines Stilkomplexes aus der zweiten Welt der Musik in Nordamerika. Dieser hatte sich in der dortigen, hierarchisch geschichteten Gesellschaft als ein Residuum transferierter Musikidiome aller am Kolonisierungsprozess beteiligten Bevölkerungen unter der Dominanz des europäischen Kunstmusikideals aufklärerisch-bürgerlicher Prägung entwickelt. Jazz ist das Wort zur Stigmatisierung dieses Musikkomplexes. Es sagt über die Musik selbst überhaupt nichts aus, sondern dient nur zu ihrer sozialen Lokalisation und ihrer kulturellen Charakterisierung.“²⁸

Diese Definition stammt aus dem Jahr 1993 und beschrieb schon damals eher die Vergangenheit als die Gegenwart. Aus heutiger Sicht stimmt es zwar noch immer, dass die Bezeichnung ‚Jazz‘ über die Musik an sich wenig aussagt. Zumindest in Europa taugt der Jazz aber nicht mehr zur sozialen Lokalisation. Die Musikschaffenden, die den Jazz-Begriff aus rassistischen Gründen

²⁷ Lücke: *Jazz im Totalitarismus*, S.41

²⁸ Dauer: *Don 't call my Music Jazz*, S. 48

für sich ablehnten, stammten hauptsächlich aus den USA und die Definition von Alfons M. Dauer zeigt anschaulich deren Argumentationsstruktur.

Was unter dem Jazz-Begriff verstanden wurde, war auf musikalischer wie auf symbolischer Ebene schon immer stark vom jeweiligen Individuum und von dessen sozialem Umfeld abhängig. In den USA war er von Anfang an ein Symbol für die Kultur der Afroamerikaner.²⁹ Wie der Jazz aufgenommen wurde, war demnach abhängig davon, wie die jeweilige Person ihm und dem Rassismus in Staat und Gesellschaft gegenüberstand. Mit der Zeit entwickelte er sich außerdem zu einem Symbol für eine Art von nichtrassistischem Multikulturalismus, da er einerseits von verschiedenen Ethnien gespielt und geliebt wurde und andererseits von Anfang an Elemente unterschiedlicher Kulturen aufnahm. Auf internationaler Ebene wurde er spätestens ab den Fünfzigerjahren auch als Symbol der USA im Allgemeinen und der Idee des Internationalismus, Kosmopolitismus und Liberalismus wahrgenommen.³⁰

Der Jazz stand somit für weitaus mehr als nur für eine besondere Strömung der US-amerikanischen Popmusik. Die mit ihm verbundenen Werte befanden sich im 20. Jahrhundert immer im Zentrum gesellschaftspolitischer Diskussionen. Dabei war der Jazz stets ein Symbol des progressiven, kosmopolitischen und multikulturellen Denkens. Die jeweiligen Machthabenden im geographischen ostdeutschen Raum standen ihm bis in die Siebzigerjahre hinein mindestens ablehnend, zumeist sogar feindlich gegenüber, da sie fast ausschließlich eher kulturkonservative Kräfte waren. Dabei waren sie größtenteils an sich keine Feinde der Musik Jazz, sondern sahen vor allem in den Jazzfans eine Verkörperung von politischen und gesellschaftlichen Idealen, die den eigenen unvereinbar gegenüberstanden. Die öffentliche Wertschätzung des Jazz wurde somit nicht als friedlicher Kunstgenuss, sondern als öffentlichkeitswirksame Propaganda gegen die eigene

29 Hendler: *Vorgeschichte des Jazz*, S.260

30 Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.11

staatstragende Ideologie interpretiert.³¹ Dabei ist zu beobachten, dass eine Ideologie dem Jazz umso unversöhnlicher gegenüberstand, je totalitärer und absoluter sie war. Es war diese Mischung aus offen ausgetragener Feindschaft der staatlichen und kulturkonservativen Kräfte einerseits und trotzigem Beharren der Jazzfans auf dem eigenen unabhängigen Urteil andererseits, was dem Jazz seinen widerständigen Gehalt einimpfte. In diesen Konflikten gewann der Jazz seinen Nimbus als Musik der Freiheit und Individualität und entwickelte sich so zum kulturellen Gegenentwurf zu den totalitären Ideologien des 21. Jahrhunderts.

Es verwundert daher nicht, wenn Siegfried Schmidt-Joos seine Erfahrungen und Recherchen über die Behandlung des Jazz in der DDR und im Dritten Reich trotz aller systemischen Unterschiede auf die folgende Weise einfach zusammenfassen konnte:

„Von Ausnahmen abgesehen, wussten die jeweiligen Machthaber nicht, wogegen sie waren, aber sehr genau, gegen wen.“³²

3.2 FREE JAZZ – DER WIDERSTÄNDIGE GEHALT DES BEGRIFFES

Der Begriff ‚Free Jazz‘ wurde erstmals mit dem gleichnamigen Album von Ornette Coleman 1961 öffentlichkeitswirksam verwendet. Er setzte sich relativ schnell als Bezeichnung und Kategorie für eine musikalische Stilistik durch, die bis dato beispielsweise als ‚Avantgarde‘ bezeichnet wurde. Dieses Album kann jedoch nicht als initialer Punkt der Entstehung dieser Stilistik angesehen werden. Die Musik, die von da an als ‚Free Jazz‘ bezeichnet wurde, galt schon seit den Fünfzigerjahren als das ‚New Thing to Come‘.³³ Ihre Blüte erlebte sie auf dem US-amerikanischen Markt Mitte der Sechzigerjahre. Danach untergliederte sich die

³¹ Lücke: *Jazz im Totalitarismus*, S.44

³² Siegfried Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht – Ein Jazzfan im Kalten Krieg*, Halle(Saale) 2016, S.64

³³ Ekkehard Jost: *Free Jazz, Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 1960er Jahre*, Hofheim 2002, S.13

Stilistik, von der zunächst vermutet worden war, dass sie bald den Sound des Jazz weltweit dominieren würde,³⁴ in mehrere Unterkategorien, beispielsweise Free Funk, Post Free und Noise Music.³⁵ Neuere Jazzstilistiken wie Fusion oder transkultureller Jazz,³⁶ übernahmen nun die Rolle des ‚New Thing To Come‘. Free Jazz blieb in der US-amerikanischen Jazzszene zwar stets existent, konnte sich aber langfristig auf dem Markt lediglich eine marginalisierte Rolle erhalten.

Entstehung, Hochphase und Verdrängung des Free Jazz aus dem Zentrum des fachspezifischen Interesses und der medialen Berichterstattung folgten dabei – zeitlich leicht versetzt – auf dieselben Phasen der antirassistischen Bürgerrechtsbewegung in den USA. Dies ist kein Zufall: Free Jazz wurde vor allem in der afroamerikanischen Bevölkerung als eine Stilistik wahrgenommen, die nicht nur von den sie umgebenden gesellschaftlichen Spannungen beeinflusst wurde, sondern deren klare Positionierung in den Konflikten der Zeit den wesentlichen Kern ihrer künstlerischen Identität ausmachte. Der Free Jazz wurde mithin als Stilistik wahrgenommen, die konkret gegen die segregationistischen Tendenzen in Politik und Gesellschaft und gegen die generelle rassistische Benachteiligung der nicht-Weißen Bevölkerung in den USA Stellung bezog.³⁷

Wie im vorherigen Kapitel beschrieben, war schon mit dem Begriff ‚Jazz‘ an sich ein gewisser politisch und gesellschaftlich widerständiger Gehalt verbunden. Darüber hinaus gab es wiederholt Stücke und Aufnahmen, die sich konkret gegen den Rassismus in den USA richteten. Dazu gehört beispielsweise das Stück „Fables of Faubus“ von Charles Mingus, das direkt die segregationistische Politik des Gouverneur von Arkansas Orval E. Faubus kritisiert. Diese und weitere Stücke wurden jedoch zumeist als in-

34 Peter Niklas Wilson: *Ornette Coleman – Sein Leben Seine Musik Seine Schallplatten*, Schaftlach 1989, S.32

35 Joachim Ernst Berendt: *Das Jazzbuch – Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2017, S.3

36 Transkultureller Jazz wird, im Rahmen dieser Arbeit, anstelle der umstrittenen Begriffe World-Jazz, World-Music oder Weltmusik benutzt.

37 Philippe Carles, Jean-Louis Comolli: *Free Jazz / Black Power*, Paris 1971, S.181

dividuelle politische Statements Musikschafter gewertet und bildeten nicht die Grundlage für die generelle politische Einordnung einer ganzen Stilistik. Aus gesellschaftlicher Sicht war dies das entscheidende neue Alleinstellungsmerkmal des Free Jazz, dass die Zuordnung zur Kategorie ‚Free Jazz‘ nicht nur anhand musikalischer Kriterien erfolgte, sondern dass auch der politische und der gesellschaftliche Gehalt wesentliche Identifikationskriterien bildeten.³⁸

Ornette Coleman gab zwar in späteren Interviews an, dass er mit dem Titel „Free Jazz“ ursprünglich vor allem die musikalische Freiheit der Musikschafter beschreiben wollte.³⁹ Trotzdem bedeutete seine Musik für viele US-amerikanische Intellektuelle weit mehr als nur eine neue Spielart des Jazz. Sie sahen in ihr eine direkte Weiterführung des Protestes der Bürgerrechtsbewegung auf dem Gebiet der Kunst.⁴⁰ Coleman selbst stimmte dieser Interpretation nachträglich zu, indem er über seine Musik sagte:

„Sie ist anti-segregationistisch, das ist ihr Wesen. Und ich denke, dass man das spürt, wenn man sie hört.“⁴¹

Bedeutende Personen der US-amerikanischen Kunst- und Kulturszene, beispielsweise Amiri Baraka und Frank Kofsky, vertraten sogar den Standpunkt, dass der musikalische Zugang des Free Jazz mit Schwarzer Emanzipation und der politischen Kritik an rassistischer Ungerechtigkeit direkt gleichzusetzen sei. Den hauptsächlichen Grund sahen sie darin, dass der Free Jazz sich von seinem Weißen Erbe – europäische Harmonik und Rhythmus – emanzipiert habe und sich verstärkt seinem Schwarzen Erbe – Energie und Spiritualität – zuwende.

³⁸ Carles, Comolli: *Free Jazz / Black Power*, S.12

³⁹ Jost: *Free Jazz*, S.39

⁴⁰ Ingrid Monson: *Freedom Sounds – Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*, New York 2007, S.189

⁴¹ Broecking: *Respekt*, S. 44

„An ‘outside’ musical approach consequently came to signify for many a political critique of racial injustice.“⁴²

Musikkritikerinnen und Musikkritiker wie Amiri Baraka gaben dieser Musik so eine politische Bedeutung, selbst wenn die meisten Kunstschaffenden selbst wohl eher unpolitisch und primär künstlerisch orientiert waren.⁴³ Es sollte also nicht der Versuchung nachgegeben werden, die freie Spielweise retrospektiv zu direkt mit der Bürgerrechtsbewegung zu assoziieren. Weder waren alle Musikschaffenden des Free Jazz politisch engagiert noch ließe sich leugnen, dass ein Großteil der in der Bürgerrechtsbewegung engagierten Musikschaffenden eher anderen Stilistiken wie beispielsweise dem Soul zuzurechnen waren.⁴⁴

Der Sound dieser Musik wurde hingegen so direkt mit den Werten und Kämpfen der Bürgerrechtsbewegung verknüpft, dass dies wohl auch ein Grund dafür war, warum sich der Begriff ‚Free Jazz‘ als deren Bezeichnung durchsetzte. Denn durch die Benutzung des Wortes ‚Free‘ wurde die Musik direkt in die Historie der widerständigen Praktiken und Kämpfe der Bürgerrechtsbewegung eingegliedert.⁴⁵ Nahezu alle ihre Protest- und Aktionsformen bezeichneten sich selbst mit dem Wort ‚Free‘. Es wirkte wie eine Art Code, um das so Betitelte inhaltlich mit dem politischen Kampf für Schwarze Gleichberechtigung zu verbinden. Das wohl bekannteste Beispiel für diese Benutzung des Begriffes ‚Free‘ waren die Freedom Rider. Bei dieser Form des Protestes setzten sich Schwarze und Weiße Aktivistinnen und Aktivisten nebeneinander in öffentliche Busse und fuhren in die entsprechenden Südstaaten, in denen das aufgrund segregationistischer

42 Amiri Baraka: *Blues People – Negro Music in White America*, New York 1963, Frank Kofsky: *Black Nationalism and the Revolution in Music*, New York 1970, John Litweiler: *The Freedom Principle: Jazz after 1958*, New York 1984, Monson: *Freedom Sounds*, S.160

43 Broecking: *Respekt*, S.66

44 Beispielsweise seien hier nur Nina Simone, Aretha Franklin und James Brown genannt.

45 Monson: *Freedom Sounds*, S.261

Gesetze verboten war, um so gegen die rassistische Ungleichbehandlung zu protestieren. Dort wurden sie dann oft von rassistischen Mobs attackiert, sodass sie später sogar von der Nationalgarde geschützt werden mussten. Der Jazzschlagzeuger Art Blakey widmete diesen Helden der Bürgerrechtsbewegung 1964 mit „The Freedom Rider“ ein ganzes Album.

Darüber hinaus gab es zahlreiche weitere Formen des Protests, die sich mit der Benutzung des Wortes ‚Free‘ klar in die Bürgerrechtsbewegung einordneten, beispielsweise Freedom Summer, Freedom Schools, Freedom Singer, Freedom Houses u.v.m. Der Begriff ‚Free Jazz‘ konnte sich auch deswegen zur favorisierten Bezeichnung dieser Stilistik entwickeln, da er von großen Teilen der afroamerikanischen Community ebenfalls als widerständiges und der Bürgerrechtsbewegung inhaltlich nahestehendes Symbol gewertet wurde und über die Verwendung des Wortes ‚Free‘ direkt in deren widerständiges Wirken eingegliedert wurde.

Natürlich gab es diverse weitere Gründe, warum sich der Begriff im angloamerikanischen Sprachraum durchsetzte. Es lag wohl zu großen Teilen daran, dass sich keine andere Bezeichnung konsensfähig etablieren konnte. Trotzdem war die tiefe inhaltliche Beteiligung des Free Jazz an einem so konkreten politischen Thema wie der Bekämpfung von rassistischer Ungleichbehandlung und Segregation in den USA neu und einzigartig. Kaum eine andere musikalische Stilistik wurde bis dato so direkt mit politischen Forderungen verknüpft wie der Free Jazz.

Es dauerte nicht lange, bis der Free Jazz den Sprung nach Europa schaffte und auch hier auf ein starkes Interesse der Musikschaffenden stieß.⁴⁶ Sein widerständiger Gehalt und seine inhaltliche Verknüpfung mit der Bürgerrechtsbewegung blieben, zumindest für das Fachpublikum, beim transkulturellen Transfer von den USA nach Europa erhalten. Dies zeigt sich eindrücklich in dem 1971 in Paris erschienenen Buch „Free Jazz / Black Power“ von Philippe Carles und Jean-Louis Comolli.⁴⁷ In diesem auf

⁴⁶ Knauer: *Play yourself, man*, S.276

⁴⁷ Carles, Comolli: *Free Jazz / Black Power*

dem europäischen Markt für Jazz-spezifische Literatur bekannten und einflussreichen Buch entwarfen die beiden Autoren die These, dass Free Jazz zwar zu Beginn ein rein musikalisches Phänomen gewesen sei, dass es sich aber schnell zum Symbol des widerständigen Kampfes der Schwarzen Bevölkerung gegen die Ausbeutung durch den Weißen Kapitalismus entwickelt habe.

„Free Jazz has chosen its side: culturally it testifies to black situation and struggles (...) Yet the crucial aspect of the resistance embodied by Free Jazz lies in that today it is still played in its full meaning: as a music that refuses, that disobeys, that divides; a music that fights.“⁴⁸

Im Sinne dieser Interpretation hatte Free Jazz immer einen politisch widerständigen Gehalt, unabhängig davon, was die tatsächlichen Intentionen der Musikschaaffenden waren. Auch Joachim Ernst Berendt, der zu dieser Zeit wahrscheinlich bekannteste und einflussreichste westdeutsche Jazzexperte, entdeckte hauptsächlich das „revolutionäre, zum Teil außermusikalische Pathos“⁴⁹ als neues Alleinstellungsmerkmal des Free Jazz. Denn auf der rein musikalischen Ebene sah er in ihm nichts wirklich Revolutionäres oder Innovatives. Immerhin hatten schon in den frühen Fünfzigerjahren verschiedene bekannte Musikschaaffende des Jazz, wie Charles Mingus oder Lennie Tristano, mit Atonalität und freier Improvisation experimentiert.⁵⁰

Nach kurzer Zeit veränderte sich der symbolische Gehalt des Free Jazz in Europa und konnte eine völlig neue emanzipatorische Facette hinzugewinnen. Der Bruch des US-amerikanischen Free Jazz mit großen Teilen seines Erbes war Inspiration und Initialzündung für Teile der europäischen Jazzszene, sich gleichsam von ihrem großen US-amerikanischen Vorbild abzunabeln und selbst einen neuen europäischen Jazz zu entwickeln. Die

⁴⁸ Ebd., S.181

⁴⁹ Joachim Ernst Berendt, Günter Huesmann: *Das Jazz Buch*, Frankfurt am Main 2005

⁵⁰ Carles, Comolli: *Free Jazz / Black Power*, S.12

Diskussionen, vor allem innerhalb der europäischen Free-Jazz-Szene, veränderten sich mit der Zeit und wichen immer mehr davon ab, eine bloße Reaktion auf Prozesse innerhalb der US-amerikanischen Jazzszene zu sein. Der europäische Free Jazz begann nach Mitteln und Wegen zu suchen, um die eigenen Probleme auch mit eigenen Herangehensweisen zu bearbeiten.⁵¹

Die Diskussionen um den Free Jazz und seine inhaltlichen Verknüpfungen mit den jeweiligen emanzipatorischen Bewegungen – einerseits der afroamerikanischen Musikschaffenden innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft und andererseits der europäischen Musikschaffenden vom Vorbild der USA – wurden auch in der DDR registriert und aufgegriffen. Es ist jedoch festzustellen, dass diese Debatten stets mit einer gewissen Latenz in der Breite des Publikums ankamen. So wurde beispielsweise das Buch „Free Jazz / Black Power“ noch 1985, also knapp 14 Jahre nach seinem Erscheinen, als zeitgemäße Bestandsaufnahme der US-amerikanischen Jazzszene im Rundfunk der DDR diskutiert.⁵² Dabei bezog sich schon das ursprüngliche Buch vor allem auf Prozesse und Dynamiken in den späten Fünfziger- und frühen Sechzigerjahren.

Im Feld der ostdeutschen Musikschaffenden war dieser westliche, doppelt widerständige Gehalt des Free Jazz gut anschlussfähig. Musikschaffende wie Ernst-Ludwig Petrowsky verehrten Ornette Coleman und Eric Dolphy als Idole,⁵³ nicht nur für ihren Mut im Kampf gegen die rassistische Unterdrückung, sondern vor allem für ihren Mut im innovativen Umgang mit dem Jazz.⁵⁴ Auch der westeuropäische emanzipatorische Impuls, sich vom Vorbild des US-amerikanischen Jazz abzunabeln, wurde in der DDR interessiert aufgenommen. Die ostdeutsche Jazzszene suchte ebenso nach neuen und eigenen Zugängen zum Jazz und fand diese in der Adaption und Interpretation der neuen westeu-

51 Knauer: *Play yourself, man*, S.277

52 Hanno Rempel in: *Politische Musiken*, Radio DDR II – Sendereihe Modern Jazz, Erstausrstrahlung 30.06.1985

53 Brüning: *So wie ich*, S.74

54 Ulrike Keller: *Uschi Brüning und Ernst-Ludwig Petrowsky - Einfach sein ... Für eine freie Musik*, Görlitz 2011, 39:00

ropäischen Improvisationsmusik.⁵⁵

In einem Punkt unterschied sich die Wahrnehmung des westlichen widerständigen Gehaltes des Free Jazz innerhalb der DDR und der BRD gravierend. Denn im Gegensatz zur BRD war der Kampf gegen das imperialistisch-kapitalistische System der USA in der DDR Staatsdoktrin. Wer sich also innerhalb der DDR denjenigen Stimmen anschloss, die den Free Jazz als Ausdruck des Protestes gegen den Kapitalismus und die rassistische Ungerechtigkeit feierten und diesen inhaltlich unterstützten, befand sich nicht im inhaltlichen Widerstand gegen die Werte der eigenen Obrigkeit, sondern ganz im Gegenteil klar auf Linie der Staatspartei.

Trotzdem entwickelte sich der Free Jazz auch in der DDR schnell zu einem Symbol für die innere Widerständigkeit gegenüber den herrschenden Verhältnissen in Politik und Gesellschaft. Dieser mit der Musik, den Musizierenden und dem generellen kulturellen Raum Free Jazz assoziierte widerständige Gehalt ähnelte zwar in vielerlei Hinsicht der politischen und gesellschaftlichen Wahrnehmung des Free Jazz in den USA und der BRD. In anderer Hinsicht war er vor allem das Produkt spezifisch ostdeutscher Entwicklungen. Die gesellschaftliche oder politische Relevanz von Musik und anderen kulturellen Produkten entsteht im Kopf der die jeweilige Kunst wahrnehmenden Person. Sie ist demnach immer abhängig von deren Rahmenbedingungen und Lebensrealität. Gerade diese unterschieden sich jedoch vergleichsweise erheblich zwischen den USA, der BRD und der DDR. Die Entstehung und die Bedeutung dieses DDR-spezifischen widerständigen Gehaltes werden in Kapitel 7 ausführlich diskutiert.

Im Feld des Publikums in der DDR war der westliche, doppelt widerständige Gehalt zwar ebenfalls anschlussfähig, es sollte allerdings davon ausgegangen werden, dass die Assoziationen des Free Jazz mit der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung nur einer Minderheit bekannt waren. Viele verbanden mit dem Wort

⁵⁵ Bert Noglik: *Jazz-Werkstatt International*, Berlin 1981, S.321

‚Free Jazz‘ eher die Bedeutung des freien Spiels, also des Musizierens ohne Regeln und Beschränkungen, aber auch ohne Harmonie, Rhythmus und Form. Diese Bedeutung oder Übersetzung war bei vielen Free-Jazz-Musikerinnen und -Musikern nicht sehr beliebt, da mit ihr auch eine gewisse Zufälligkeit und Konzeptlosigkeit verbunden wurde – was im Übrigen weder für den US-amerikanischen noch für den deutschen Free Jazz zutreffend gewesen wäre. Der Raum des Rhythmus und der Harmonie wurde nahezu nie verlassen und auch die dahinterliegende Form ebenso wie das dazugehörige Konzept waren nur in Ausnahmefällen – und dann auch meist bewusst – zufällig.

Somit empfanden die meisten ost- wie westdeutschen Jazzspielenden die Bezeichnung ‚Free Jazz‘ für ihre Kunst als unpassend. Unabhängig davon, ob sie um die tiefere Bedeutung des Begriffes für die afroamerikanische Community wussten, sahen sie den Begriff weder auf tiefgehender noch auf oberflächlicher Ebene als geeignet an, das Wesen ihrer Kunst zu beschreiben. Denn weder nahmen sie aktiv am Kampf der afroamerikanischen Bevölkerung für Gleichberechtigung teil, noch war ihr musikalischer Zugang von Zufall und Konzeptlosigkeit geprägt. Um dieser Fehlbeschreibung zu entgehen, versuchten sie eigene, neue Begriffe zu etablieren. In der BRD prägten Alexander von Schlippenbach, Manfred Schoof und Peter Brötzmann den Begriff der ‚atonalen Improvisation‘, benutzten daneben auch oft die Bezeichnung ‚freie Improvisation‘.⁵⁶ In der DDR wurden diese Begriffe ebenfalls häufig verwendet. Der wahrscheinlich bekannteste ostdeutsche Jazzjournalist Karlheinz Drechsel sprach hingegen lieber von ‚Avantgarde Jazz‘, ‚Modern Jazz‘ oder ‚zeitgenössischem Jazz‘.⁵⁷ Die wohl passendste Bezeichnung wurde von Bert Noglik entwickelt. Er beschrieb diese Strömung des Jazz, die aus dem Kontakt mit dem US-amerikanischen Free Jazz entstanden war, als ‚neue europäische Improvisationsmusik‘.⁵⁸

56 Noglik: *Klangspuren*, S.6

57 Ulf Drechsel: *Karlheinz Drechsel – Mein Leben mit dem Jazz*, Berlin 2011, S.110

58 Noglik: *Klangspuren*, S.265

Entgegen all der Vorbehalte der Musikschaaffenden und der Fachpresse setzte sich der Begriff ‚Free Jazz‘ im gesamtdeutschen Sprachgebrauch durch. Dies hatte vielerlei Gründe und lag vermutlich daran, dass sich die oberflächliche Analyse des Wortes durchaus mit der oberflächlichen Analyse des Gehörten decken konnte. Aus der Sicht eines Menschen, der sich nicht tiefer mit dem Jazz auseinandergesetzt hat, ist es schwierig, in der Musik von Albert Ayler, Ornette Coleman (USA), Peter Brötzmann (BRD) oder Synopsis (DDR) eine musikalische Struktur zu entdecken. Wenn unter dem Begriff ‚Free Jazz‘ vor allem die Abwesenheit von Regeln verstanden wird, so kann das daher dem ersten Höreindruck dieser Musik entsprechen und somit als passend empfunden werden.

Außerdem spielten mutmaßlich auch einfachere Gründe eine Rolle. Als Slogan war ‚Free Jazz‘ geeigneter als eine Bezeichnung wie ‚atonale Improvisation‘ oder ‚zeitgenössischer Jazz‘. Die beiden deutschen Beschreibungen sind länger, komplizierter und zudem in deutscher Sprache. Wie in folgenden Kapiteln konkreter dargelegt wird, lag und liegt ein Teil der Attraktivität des Jazz in seiner Transnationalität – und die wirkte im englischen Wort ‚Free‘ weitaus stärker als in den begrifflich korrekteren deutschen Bezeichnungen.

Gerade für Veranstalter und Publizierende waren die letzten beiden Argumente wesentlich, da sie über das einfache und gut klingende Schlagwort ‚Free Jazz‘ auch den Unkundigen ein Gefühl dafür geben konnten, was diese zu erwarten hatten. Für Fans hingegen vermittelte der US-amerikanische Begriff ‚Free Jazz‘ das Gefühl, Teil einer transnationalen⁵⁹ und eingeschworenen Gemeinschaft zu sein.

59 Das Wort ‚transnational‘ wird in dieser Arbeit, in seiner soziologischen Bedeutung benutzt, und bezieht sich auf soziale Interaktionen, nicht-staatlicher Agierender, über die Grenze von Nationalstaaten hinaus.

3.3 ZUSAMMENFASSUNG

‚Jazz‘ und ‚Free Jazz‘ waren und sind immer noch stark diskutierte Begriffe. Zahlreiche afroamerikanische Kunstschaffende lehnten den Begriff ‚Jazz‘ für ihre Musik ab, ebenso wie viele Deutsche den Begriff ‚Free Jazz‘ – aus völlig anderen Gründen – für ihre Musik ablehnten.

Auf beiden Seiten des Atlantiks, in den Zwanziger- wie in den Sechzigerjahren des 21. Jahrhunderts, symbolisierten die Begriffe ‚Jazz‘ und ‚Free Jazz‘ weitaus mehr als nur die Bezeichnung der sich dahinter verbergende Musik. Jazz war in den Zwanzigerjahren ein Symbol des Progressiven, der Internationalität und des friedlichen Multikulturalismus. Das Bekenntnis zu ihm konnte als kritisches Statement in Bezug auf die gesellschaftlichen, sozialen und politischen Verhältnisse interpretiert werden. Der Free Jazz in den Sechzigerjahren beinhaltete die gleichen Werte, fügte indes konkretere emanzipatorische Bestrebungen hinzu. Das Objekt, von dem sich die Musikschaffenden des Free Jazz und ihr Publikum emanzipieren wollten, unterschied sich dabei auf beiden Seiten des Atlantiks und des Eisernen Vorhangs in seinen sozialen und politischen Eigenheiten. Gleich war hingegen für alle Gruppen, dass sie sich mit dem Spielen von Free Jazz von den gängigen Anforderungen an Populärmusik als reine Unterhaltungs- und Tanzmusik distanzieren.

Beide Stilistiken beinhalteten außerdem ein starkes Bekenntnis zum Individualismus, was den Machthabenden und insbesondere den totalitären Ideologien des 20. Jahrhunderts inhaltlich diametral gegenüberstand. Die Teilnahme am kulturellen Raum des Jazz und des Free Jazz hatte also einen politischen und gesellschaftlich widerständigen Gehalt, auch wenn die meisten Kunstschaffenden dieser Stilistik eher unpolitisch waren.⁶⁰

Nicht alle Musikschaffenden wollten als aktivistisch angesehen werden. Viel eher verstanden sie sich selbst als Individuen, de-

⁶⁰ Knauer: *Play yourself, man!*, S.415

ren Schaffen nicht im Auftrag einer politischen Kampagne stand. Durch das Festlegen ihrer Kunstwerke auf die Jazz- und Free-Jazz-Begriffe wurden diese Werke einerseits beschnitten und andererseits mit einem Überbau an Symbolen, Idealen und Hörgewohnheiten verknüpft, der den Blick auf die reine, dahinterliegende Musik verstellte. Durch die Ablehnung der Begriffe drückten die Künstlerinnen und Künstler den Wunsch aus, dass ihre Musik unabhängig von Hautfarbe und Ursprungsland der kunstschaffenden Person rezipiert wird.

Diese Arbeit wird die Begriffe ‚Jazz‘ und ‚Free Jazz‘ trotzdem benutzen. Dies geschieht einerseits, um nicht mit den Quellen in Konflikt zu geraten. Ein Großteil der Fans, in den Medien tätige Personen und Musikschaffenden benutzte und benutzt die Worte ‚Jazz‘ und ‚Free Jazz‘ als Kategorien. Es wäre umständlich und für die Lesenden kaum nachvollziehbar, wenn in der Zusammenfassung und Bearbeitung der Quellen von dieser abweichende Begriffe benutzt würden. Andererseits hat sich die Bedeutung des Jazz auf gesellschaftlicher Ebene stark gewandelt. Der Jazz wird zwar weiterhin mit Multikulturalismus und Internationalismus verbunden. Diese Werte sind aber – zumindest in der breiten Mehrheit der westlichen Gesellschaft – keine radikalen Forderungen mehr, sondern längst gelebte Praxis.

Von vereinzelten Ausnahmen abgesehen nehmen der Jazz wie auch der Free Jazz außerhalb von Gemeinplätzen keine politische oder gesellschaftliche Haltung mehr an und haben sich in die Nische einer reinen Kunst- und Unterhaltungsmusik zurückgezogen. Der Begriff ‚Jazz‘ ist im deutschen Sprachgebrauch keine rassistisch oder sozial abwertende Beschreibung mehr. Eher im Gegenteil erscheint der Jazz als eine der größten Kulturleistungen des 21. Jahrhunderts und wird dementsprechend gefördert. Nicht umsonst liegt der Fokus der europäischen universitären Populärmusikausbildung auf ihm. Er erklingt in den größten Konzert- und Opernhäusern dieser Welt und wird in der deutschen parlamentarischen Gesellschaft ebenso wie zur Verleihung des Friedensnobelpreises gespielt.

Die Gründe für die Ablehnung des Free-Jazz-Begriffes bestehen weiterhin. Auch gegenwärtig gibt es kaum europäische Musikschafter, die ihre eigene Kunst von sich aus so bezeichnen würden. Der Begriff wird von ihnen nicht als abwertend, sondern eher als unpassend empfunden. Trotzdem war und ist er gerade im Feld der musikalischen Laien eine verbreitete musikalische Kategorie. Der Begriff ‚Free Jazz‘ entspricht dabei noch immer eher einer Fremdbeschreibung als einer Selbstbezeichnung. Für die Erklärung der besonderen Attraktivität des ostdeutschen Free Jazz ist gerade dieser externe Blick der nicht direkt involvierten Personen entscheidend.

In der retrospektiven Betrachtung der Jazzszene der DDR ist der Free-Jazz-Begriff als Bezeichnung für den frei improvisierenden Jazz dominierend. Selbst Personen, die den Begriff als Bezeichnung für ihre Kunst eigentlich ablehnten, benutzten ihn häufig. Soweit bekannt, wurde er von den Musikschaftern auch nicht als Abwertung oder persönliche Diffamierung empfunden. Somit wird der Begriff ‚Free Jazz‘ auch in dieser Arbeit verwendet, hauptsächlich aufgrund seiner großen Verbreitung und des Mangels an einer geeigneten und etablierten Alternative.

DIE POLITISCHEN RAHMENBEDINGUNGEN IN DER DDR

Dieses Kapitel befasst sich mit der Geschichte des Jazz in der DDR. Der Fokus liegt dabei auf dem jeweiligen politischen Rahmen, in dem sich die Entwicklung des Jazz vollzog. Dieser Rahmen beeinflusste nicht nur maßgeblich die Jazzszene selbst, sondern prägte auch den Blick der Gesellschaft auf diese. Dabei zeigt sich eine zeitliche Latenz in der gesellschaftlichen Bewertung. So beeinflusste zum Beispiel die Stellung des Jazz in Polen während der deutschen Besatzung die gesellschaftliche Sicht auf die Jazzszene noch weit nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges.¹ Vergleichbare Phänomene gab es auch in der DDR.

Im ersten Abschnitt dieses Kapitels wird eine kurze Vorgeschichte des Jazz in Deutschland dargestellt. Das ist notwendig, um zu demonstrieren, wie sehr sich die Wahrnehmung des Jazz durch die konservative SED-Kulturpolitik in den Fünfzigerjahren von der Realität unterschied, als die Machthabenden in ihm ein neuartiges und gesellschaftsgefährdendes Phänomen erkannten. Diese stark ideologisch geprägte Sichtweise dominierte den kulturpolitischen Rahmen und beeinflusste gleichzeitig die gesellschaftliche Bewertung der Jazz- und der Free-Jazz-Szene.

Im zweiten Abschnitt wird dann der politische Rahmen der Entwicklung des Jazz in der DDR dargestellt.

In den letzten beiden Abschnitten erfolgt ein Vergleich mit der Situation des Jazz in der BRD und danach mit der Situation in der Volksrepublik Polen.

¹ Igor Pietraszewski: *Jazz in Poland – Improvised Freedom*, Kraków 2012, S.19

4.1 VORGESCHICHTE DES JAZZ IN DEUTSCHLAND

Musik und Kultur sind stets im Fluss, und wann immer eine neue Stilistik in das Zentrum des medialen Interesses gelangte, war diese nur in den seltensten Fällen tatsächlich neu. Nahezu immer zeigten sich Vorboten einer neuen künstlerischen Spielart, schon Jahre bevor diese das erste Mal schriftlich erwähnt wurde. Dies gilt auch für den Jazz. Wird nicht erst das Auftauchen des Wortes ‚Jazz‘ als musikalisch-stilistische Bezeichnung, sondern das Auftreten jener kulturellen Phänomene, die als Vorformen des Jazz gewertet werden, als Startpunkt seiner Entwicklung bewertet, so beginnt die Geschichte des Jazz bereits gegen 1870 mit der Verbreitung des Cakewalk in den USA.² Auch die Geschichte des Jazz in Deutschland startet weit vor den Gründungen der ersten Jazzbands in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des 21. Jahrhunderts.

Nahezu alle Vorformen des Jazz, vom Cakewalk über den Shimmy bis hin zum Ragtime, schafften den Sprung über den Atlantik und trafen in den Großstädten Europas auf ein interessiertes Publikum. Schon im Jahr 1877 begeisterten zum Beispiel die ‚Fisk Jubilee Singers‘ ihr deutsches Publikum mit einem Konzertprogramm aus sogenannten Negro-Spirituals. Dieses afroamerikanische Gesangsensemble der Fisk University aus Nashville besserte durch Konzerte die Finanzen seiner segregierten und unterfinanzierten Universität auf. Das mediale Echo, das diese Konzertreise durch das Kaiserreich begleitete, war von großem Respekt vor den künstlerischen Leistungen und der tiefen Spiritualität des Ensembles geprägt. Auch die Reaktion des Publikums war überwältigend und so kehrten die ‚Fisk Jubilee Singers‘ mehrfach nach Deutschland und Europa zurück.³

Es waren nicht nur vereinzelte Konzerte US-amerikanischer Künstlerinnen und Künstler, die die Vorformen des Jazz in Deutschland verbreiteten. Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts entstand vor allem in den urbanen Zentren eine regelrechte Unterhaltungs-

² Hendler: *Vorgeschichte des Jazz*, S.269

³ Knauer: *Play yourself, man!*, S.20

industrie.⁴ Diese nahm die kulturellen Einflüsse aus der Neuen Welt begierig auf, versuchte sie zu reproduzieren und integrierte sie in ihre eigenen Kulturprogramme. Das junge Publikum verlangte nach immer neuen Tänzen und exotischen Attraktionen. Die noch jungen Vereinigten Staaten waren dabei als Herkunftsland besonders attraktiv, da sie oftmals als das Zentrum der progressiven, kosmopolitischen und multikulturellen Moderne verklärt wurden.⁵ Diejenigen Kunstschaffenden, die für sich proklamieren konnten, das US-amerikanische Vorbild besonders authentisch abzubilden, waren dabei kommerziell im Vorteil. So spielten in dieser Zeit auch deutsche Musikerinnen und Musiker des Jazz gern unter US-amerikanisch klingendem Namen und schon 1899 führte das Branchenbuch der deutschen Künstlervereinigung über 100 Schwarze Kunstschaffende im Kaiserreich.⁶

4.2 JAZZ IN DER WEIMARER REPUBLIK

Ab ca. 1917 fand dann die Musik ihren Weg nach Europa, die von einer Mehrheit der Beteiligten als ‚Jazz‘ bezeichnet wurde. Sie wurde vom Publikum überschwänglich begrüßt.⁷ In der Zeit der Weimarer Republik entwickelte sich Jazz zum Kulturphänomen der jungen, urbanen und gut gebildeten Oberschicht und Intelligenz.⁸

Die Bevölkerung stürzte sich derart begierig auf diese Musik, dass in den frühen Zwanzigerjahren die deutschen Presswerke den Bedarf an Jazzschallplatten kaum abdecken konnten.⁹ Jazzmusikerinnen und -musiker in Berlin konnten in dieser Zeit gut von ihrer Kunst leben und so blieben manche US-amerikanischen Musikschaffenden, aufgrund der besseren Verdienstmöglichkeiten, im Anschluss an einen Aufenthalt direkt da.¹⁰ Diese ‚Tanzwut‘ und der Hunger nach einfacher Unterhaltung, die sich in diesem

4 Ebd., S.34

5 Michael Rauhut: *Das Kunden-Buch – Blues in Thüringen*, Erfurt 2012, S.12

6 Knauer: *Play yourself, man!*, S.21

7 Reginal Rudolf: *Jazz in der Zone*, Köln 1964, S.11

8 Lücke: *Jazz im Totalitarismus*, S.63

9 Knauer: *Play yourself, man!*, S.26

10 Ebd., S.21

Jazzboom manifestierten, sind auch als direkte Reaktion auf das Ende des Ersten Weltkrieges mit seinen Entbehrungen und Einschränkungen zu sehen und traten quasi spiegelbildlich 1945 erneut auf.¹¹ Jazz war in den Zwanzigerjahren ein fester Bestandteil des deutschen öffentlichen Rundfunks.¹² Zusätzlich gab es Jazztanzkurse, Amateurbands, Jazzlehrbücher und sogar Jazzopern. Die deutsche Faszination und Begeisterung für den Jazz ging so weit, dass die weltweite erste Jazzklasse an einer Musikhochschule 1928 nicht in den USA, sondern in Frankfurt am Main gegründet wurde.¹³ Die Bandbreite dessen, was dabei als Jazz bezeichnet wurde, war groß und so entstand auch eines der größten Missverständnisse in Bezug auf den Jazz. Dieser wurde in dieser Zeit hauptsächlich als eine Art ‚Modetanz‘ begriffen und weit weniger als ein rein musikalisches Phänomen gewertet.¹⁴

Ebenso alt wie die Geschichte des Jazz in Deutschland ist auch die Kritik an diesem, wobei sich die Kritik weniger gegen die Musik an sich richtete, sondern vor allem gegen die mit der Musik einhergehenden Erscheinungsformen. Es zeigt sich, dass in der Kritik am Jazz vor allem diejenigen Punkte als negativ hervorgehoben wurden, die von den Fans und Sympathisierenden positiv bewertet wurden. Modernität und Progressivität waren ebenso wie der multikulturelle und kosmopolitische Aspekt dieser Musik einerseits Hauptgrund für die Attraktivität bei der jungen und urbanen Bildungsbürgerschicht, andererseits auch die Schlagworte, mit denen der Jazz bis in die Siebzigerjahre hinein bekämpft wurde. Die Kritik kam dabei zumeist aus dem nationalistischen und konservativen Lager, das den Jazz zudem als kulturbolschewistisch, undeutsch und rassistisch-minderwertig brandmarkte.¹⁵ Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 wurden diese Stimmen lauter, zahlreicher und vor allem machtvoller.

11 Lücke: *Jazz im Totalitarismus*, S.50

12 Knauer: *Play yourself, man!*, S.61

13 Rudorf: *Jazz in der Zone*, S.11

14 Knauer: *Play yourself, man!*, S.26

15 Knauer: *Play yourself, man!*, S.70

4.3 JAZZ IM NATIONALSOZIALISMUS

Auch wenn die zahlreichen verbalen Angriffe hoher Funktionärinnen und Funktionäre der NSDAP¹⁶ gegen den Jazz – im Vorfeld und nach deren Machtergreifung – etwas anderes vermuten ließen, hat es im Dritten Reich kein generelles und deutschlandweites Jazzverbot gegeben. Zwar herrschte ab Kriegsbeginn ein generelles Tanzverbot, dieses bezog sich jedoch nicht spezifisch auf den Jazz, sondern traf alle Gattungen der Musik gleichermaßen. Verbote richteten sich eher gegen bestimmte Bevölkerungsgruppen des Publikums oder der Musikschaftenden, selten gegen die Musik an sich.¹⁷ Ganz im Gegenteil war der Umgang der Kulturpolitik des Dritten Reiches mit dem Jazz nicht von ideologischer Kompromisslosigkeit, sondern von pragmatischer Ambivalenz geprägt.

So war es beispielsweise möglich, bis zum Kriegsende 1945 aktuelle US-amerikanische Jazzschallplatten legal zu erwerben.¹⁸ Auch im Rundfunk des Dritten Reiches lief regelmäßig Musik, die bei genauem Hinhören als Jazz hätte identifiziert werden können.¹⁹ Das 1935 erlassene Gesetz zum Verbot von Jazz im Rundfunk umging dieser zumeist durch die stilistische Neueinordnung von Jazzmusik in den Bereich der Revuemusik.²⁰ Eine besondere Blüte dieser pragmatischen Kulturpolitik war die Schaffung der Propagandaband ‚Charlie and his Orchestra‘. Diese Band wurde zu Kriegszeiten von der staatlich organisierten Auslandspropaganda gegründet und hierfür konnten einige von Deutschlands damals besten Instrumentalistinnen und Instrumentalisten verpflichtet werden. Die Musikschaftenden hatten dabei kaum eine andere Wahl: Durch das Tanzverbot gab es einerseits nur noch wenig Arbeit, andererseits hofften viele von ihnen, so einer Einberufung durch die Wehrmacht zu entgehen. Das Orchester spielte US-amerikanische Jazzstandards, wobei die Tex-

16 Die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

17 Lücke: *Jazz im Totalitarismus*, S.80

18 Ebd., S.109

19 Ebd., S.124

20 Knauer: *Play yourself, man!*, S.91

te durch nationalsozialistische Propaganda in englischer Sprache ausgetauscht wurden. Ziel war es, vor allem im feindlichen Ausland zersetzend und demotivierend auf die dortige Bevölkerung und Soldaten zu wirken.²¹ Jazz wurde aber auch im Inland gesendet, zahlreiche Deutsche mochten diese Musik und wollten sie gerade in Kriegszeiten nicht missen.²² Selbst die Wehrmacht verlangte danach, um ihre Soldaten bei Laune zu halten, und so lief Jazz auch auf den deutschen Soldatensendern.²³

Diese Aufzählung soll und kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass zahlreiche Menschen, die den Jazz verehrten und zelebrierten – ob als Fans oder als Musikschaffende – von den Nationalsozialisten verfolgt, interniert und in vielen Fällen auch ermordet wurden. Besonders hart traf es diejenigen, die von den Behörden als nicht-arisch eingestuft wurden, beziehungsweise Menschen, deren Lebensstil nicht in die Ideologie des NS-Staates passte. Die sogenannten ‚Swing-Kids‘ zum Beispiel zeichneten sich dadurch aus, dass sie jede Zusammenarbeit mit den Jugendorganisationen der NSDAP ablehnten, sich meist betont britisch kleideten und am liebsten Jazz hörten. Diese optische und ideologische Widerständigkeit genügte den Behörden des Dritten Reiches, um die Bewegung deutschlandweit von der Gestapo²⁴ verfolgen zu lassen. Viele Swing-Kids wurden verhaftet und deportiert, ca. 40 bis 70 dieser Jugendlichen wurden in Vernichtungslagern ermordet.²⁵

Die Musik selbst wurde von den faschistischen Behörden nahezu ausschließlich über den Zugriff auf die kunstschaffenden Personen reglementiert. Das heißt, Verbote gab es nicht für die Musik Jazz, sondern nur für die musikalischen Produkte bestimmter, von den Behörden aus ideologischen Gründen verfolgter Personengruppen. Jazz an sich konnte also auch im Dritten Reich erklingen, solange dies unter Vermeidung der Bezeichnung ‚Jazz‘

21 Ebd., S.116

22 Ebd., S.96

23 Lücke: *Jazz im Totalitarismus*, S.97

24 Die geheime Staatspolizei war die Abteilung der Polizei, welche sich auf die Verfolgung der politischen Feinde des NS-Regimes konzentrierte.

25 Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.98

geschah und die am kunstschaftenden Prozess beteiligten Personen als arisch galten.²⁶

4.4 JAZZ IN DER SOWJETISCHEN BESATZUNGSZONE (1945-1949)

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 änderte sich auch die Bedeutung des Jazz gravierend. Ähnlich wie im Jahr 1918 kam es zu einem regelrechten Boom von Veranstaltungen im Bereich der Tanz- und Unterhaltungsmusik.²⁷ Die neuen Machthabenden standen diesem Bedürfnis in keiner Weise im Weg. Ganz im Gegenteil versuchten die sowjetischen Machthabenden, den Jazz für ihre Zwecke zu benutzen, und förderten ihn mehr, als es zum Beispiel in westlichen Besatzungszonen der Fall war.²⁸

Am 09.06.1945 wurde die Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) gegründet und übte bis zur Gründung der DDR 1949 die alleinige Macht auf dem Gebiet der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) aus. Das vorrangige Ziel der SMAD bestand in der Vorbereitung und Organisation von Reparationszahlungen an die Sowjetunion und einer Strukturreform zur Vorbereitung eines kommunistischen Herrschaftssystems auf dem kompletten Gebiet Deutschlands. Ursprünglich strebte die sowjetische Führung nämlich eine gesamtdeutsche Lösung an, in der die SBZ eine führende Rolle spielen und somit Gesamtdeutschland zukünftig unter dem Einfluss der Sowjetunion (SU) stellen sollte.²⁹

Für diese Absichten war es unabdingbar, die gesellschaftliche Lage in der SBZ zu beruhigen und die Sympathie der deutschen Bevölkerung zu erringen. Der Förderung von Unterhaltung und Kultur kam dabei eine besondere Rolle zu, auch um dem von der faschistischen Propaganda geprägten Bild Russlands zu widersprechen. So galt der erste Befehl des ehemaligen Stadtkom-

²⁶ Knauer: *Play yourself, man!*, S.89

²⁷ Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.28/29

²⁸ Ebd., S.40

²⁹ Hermann Weber: *Die DDR 1945-1990*, München 2012, S.4

mandanten der Stadt Berlin, Generaloberst Nikolaj E. Bersarin, nicht der Wirtschaft, der Polizei oder dem Militär, sondern den Theatern. Schon vor dem offiziellen Kriegsende erlaubte dieser wieder Theatervorführungen bis 21 Uhr.³⁰

Das Kulturprogramm wurde von Kulturoffizieren auf ideologische Unbedenklichkeit geprüft, wobei der Jazz eine gute Ausgangslage hatte. Einerseits galt er als antifaschistisch, da er von der nationalsozialistischen Propaganda als entartete Musik diffamiert und verfolgt wurde. Andererseits fehlte ihm das Nationalistische, was hingegen in der Volksmusik sehr präsent war. Zudem war er beim Publikum, der einfachen proletarischen ebenso wie der urbanen gebildeten Bevölkerung, äußerst beliebt. Er verband also die zentralen Ziele der Kulturpolitik der SMAD und wurde von dieser nicht nur geduldet, sondern aktiv gefördert. So bildete sich in der SBZ innerhalb weniger Jahre eine vitale Jazzszene mit aktiven Jazzclubs, Jazzvereinen, Veranstaltungsreihen und Bands.³¹ Joachim-Ernst Berendt, der schon zur damaligen Zeit ein kompetenter und interessierter Betrachter der Jazzszene der Nachkriegszeit war, sah damals sogar den ostdeutschen Jazz leicht im Vorteil gegenüber dem westdeutschen und kam zu dem Schluss, dass die DDR den besseren Jazz hätte haben können – „wenn sie dies gewollt hätte.“³²

4.5 JAZZ UNTER DEM EINFLUSS DES STALINISMUS (1949-1961)

Der ostdeutsche Jazzboom der Nachkriegszeit war allerdings nur von kurzer Dauer: Mit der Machtübernahme der SED und der Gründung der DDR 1949 veränderte sich das Verhältnis von Kulturpolitik und Jazz grundlegend. Die russische Förderung wurde von einer ostdeutschen Verfolgung abgelöst.

30 Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.130

31 Kaldewey: *A People 's Music*, S.38

32 Joachim Ernst Berendt: *Ein Fenster aus Jazz*, Frankfurt am Main 1978, S.164

Die SED entstand 1946 als Produkt einer Zwangsvereinigung von ostdeutscher KPD³³ und SPD³⁴. Der Druck, der die SPD zur Einwilligung zwang, ging hauptsächlich von der SMAD aus.³⁵ Diese konnte die Schlüsselstellen in der neuen Partei mit im russischen Exil geschulten und auf den Klassenkampf in Deutschland vorbereiteten deutschen, kommunistisch-stalinistisch geprägten Personen besetzen. In den Jahren bis 1949 wurde der Einfluss der ehemaligen SPD innerhalb der SED immer weiter zurückgedrängt und auch die anderen noch verbliebenen Parteien standen unter dem starken Druck und Einfluss der SMAD. Die erste Parteikonferenz der SED im Vorfeld der DDR-Gründung 1949 gilt als Markstein der Stalinisierung und engen Anbindung an die UdSSR, sogar die Struktur der KPdSU³⁶ wurde von der SED nahezu vollständig übernommen.³⁷ Am 07.10.1949 konstituierte sich in Ostberlin die provisorische Volkskammer und setzte eine eigene Verfassung in Kraft. Die DDR war gegründet. Bei den ersten Wahlen konnte die Einheitsliste der Volkskammer offiziell 99,7% der Stimmen auf sich vereinigen. Heute ist bekannt, dass dieses Ergebnis nur dank umfangreicher Wahlfälschungen möglich war.³⁸

Die SED übernahm daraufhin schnell die Machtmonopole der SMAD, Gerichte und die zentralisierten Medien unterstanden ebenso ihrer Kontrolle wie das 1950 gegründete MfS. In der Kulturpolitik dominierte nun ebenfalls die stalinistische Ideologie und zerstörte bewusst die Freiräume, die durch den toleranten Pragmatismus der sowjetischen Militäradministration der Nachkriegszeit entstanden waren. Swingzirkel wie der von Karlheinz Drechsel in Dresden – kurz nach dem Kriegsende entstanden und unter der SMAD erlaubt – wurden unter der politischen Führung der SED umgehend verboten.³⁹

33 Kommunistische Partei Deutschlands

34 Sozialdemokratische Partei Deutschlands

35 Weber: *Die DDR 1945-1990*, S.16

36 Kommunistische Partei der Sowjetunion

37 Weber: *Die DDR 1945-1990*, S.21

38 Ebd., S.33

39 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.25

Generell wurde ein Großteil der jazzbezogenen, in der SBZ entstandenen Infrastruktur in der jungen DDR verboten.⁴⁰ Trotzdem ist zu betonen, dass es auch in dieser Zeit kein allgemeines und umfassendes Jazzverbot gab. Die stalinistische Kulturpolitik führte eher einen ideologischen Kampf gegen Formalismus,⁴¹ Kosmopolitismus und den politischen Klassenfeind im beginnenden Kalten Krieg. Dabei wurden Kunstströmungen selten direkt angegriffen, sondern meist nur bestimmte kunstschaftende Personen. Im Gegensatz zur Nachkriegszeit hatte der Jazz mit seinen Protagonistinnen und Protagonisten in diesem Streit keinen einfachen Stand. Einerseits wurde er mit dem politischen Gegner USA assoziiert und stand somit unter dem Verdacht, kapitalistische Propaganda als Tanzmusik zu tarnen.⁴² Andererseits wurde er auch mit den verfeimten Werten Kosmopolitismus und Individualismus verbunden. Zudem weigerten sich fast alle bedeutenden Personen des Jazz, ihre Kunst in den Dienst des Sozialismus zu stellen, und wurden dadurch zu einer Konkurrenz für die Kulturprogramme der SED.

Die kulturpolitische Behandlung des Jazz war über die gesamte Zeit des Bestehens der DDR von Inkonsequenz und starker Wankelmütigkeit geprägt. Zu Beginn der Fünfzigerjahre standen die Behörden dem Jazz vor allem feindlich gegenüber. Eindrücklich zeigte sich ihr mitunter äußerst rigides Verhalten am Beispiel des im Dresdener Raum beliebten Heinz-Kretzschmar-Orchesters. Da die Mitglieder des Orchesters ebenso wie dessen umfangreiche Anhängerschaft ihre Nonkonformität gegenüber der Mehrheitsgesellschaft offen auslebten, war das Orchester der lokalen SED-Führung ein Dorn im Auge. Als es bei einem Konzert in Dresden zu gewaltsamen Auseinandersetzungen im Publikum kam, wurde dieser Vorfall umgehend politisch instrumentalisiert. Für Karlheinz Drechsel wirkte es so, als sei der Vorfall von Provo-

40 Kaldewey: *A People's Music*, S.38

41 Der Begriff ‚Formalismus‘ wurde von der damaligen Kulturpolitik sehr breit aufgefasst, sodass er gegen nahezu alle missliebigen Kunstschaftenden oder Kunstströmungen eingesetzt werden konnte. Im Grunde beinhaltete der Formalismus aber lediglich den Vorwurf, die Form über den Inhalt zu stellen oder eine Kunst zu produzieren, die keinen Inhalt mehr hat.

42 Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.364

kateuren der SED initiiert worden. Die Verantwortung für den Tumult hingegen wurde Heinz Kretzschmar persönlich angelastet. Das Gericht fällte ein schnelles Urteil: zwei Jahre Bewährungsarbeit im Wismut-Bergbau. Außerdem erhielten er und seine Band ein generelles Auftrittsverbot in der DDR. Heinz Kretzschmar entzog sich diesem Urteil durch seine Flucht nach Westberlin, kurz darauf folgte das restliche Orchester nach. Das einsetzende Medienecho garantierte der Band in Westberlin fast immer ausverkaufte Hallen und führte so dazu, dass schnell Kontakte zu anderen Musikschaffenden und den wichtigsten Veranstaltern aufgebaut werden konnten.⁴³

In den Fünfzigerjahren floh, neben Heinz Kretzschmar, mit Kurt Henkels auch der erfolgreichste und bekannteste Bigbandleiter der ostdeutschen Nachkriegsgeschichte. Das ‚Leipziger Tanzorchester Kurt Henkels‘ galt bereits kurz nach dem Kriegsende als „König des Swing in der SBZ“.⁴⁴ Auch in der DDR konnte Henkels zahlreiche Band- und Beliebtheitswettbewerbe für sich entscheiden, beispielsweise den ersten ‚Jazz Poll‘ der DDR.⁴⁵ Trotz seines Erfolges gab es zahlreiche Gründe, die Henkels zur Flucht aus der DDR bewegten: Seine Musikerinnen und Musiker sowie er selbst wurden zunehmend von der Stasi bedrängt. Gleichzeitig wollte er sich nicht damit abfinden, seine Musik, die sich großer Beliebtheit erfreute, immer wieder öffentlich verteidigen zu müssen. Auch die Regel, dass nur 40% ausländische, devisenpflichtige Musik gespielt werden durfte, wurde von ihm als Schikane empfunden. Öffentlich gab er als primären Auslöser seiner Flucht an, Gerüchte von einem baldigen Mauerbau gehört zu haben.⁴⁶

Neben der Flucht zahlreicher Musikschaffender war der Angriff auf Reginald Rudolf und dessen spätere Verhaftung der wohl einschneidendste Moment, der in der ostdeutschen Jazzszene der Fünfzigerjahre zu Bestürzung führte.⁴⁷ Sein Beispiel ver-

43 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.38

44 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.47

45 Gerhard Conrad: *Kurt Henkels, Eine Musiker-Biographie mit ausführlicher Diskographie*, Hildesheim 2010, S.69

46 Ebd., S.69

47 Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.564

deutlichte, dass selbst hohe SED-Parteimitglieder nicht vor dem Zugriff der Behörden geschützt waren.

Reginald Rudolf war einer der prominentesten und am besten vernetzten Befürworter des Jazz in der ostdeutschen Nachkriegszeit. Als langjähriges SED-Parteimitglied mit hervorragenden Kontakten war er in der Lage, seine Ansichten zum Jazz in den einflussreichsten Medien der Zeit zu platzieren. Er war es auch, der die politische Argumentationsstruktur des Jazz als proletarische Musik der Schwarzen Arbeiterschicht zur Überwindung der kapitalistischen Ausbeutung zum ersten Mal im ostdeutschen Raum veröffentlichte und diese Auffassung in Diskussionen offensiv und selbstbewusst gegen die alten und konservativ agierenden Kulturfunktionärinnen und -funktionäre vertrat.⁴⁸ Die kommunistische Internationale, auch ‚Comintern‘ genannt, benutzte diese Argumentationskette bereits seit ca. 1929.⁴⁹

Auf seine Artikel und Radiosendungen hin erhielt Rudolf viel Post von interessierten Hobbymusikschaffenden, Akteuren der Szene und Freunden des Jazz. Oft lud er diese Menschen direkt zu sich ein oder versuchte, sie zur Organisation einer Jazzinformationsveranstaltung in ihrer Region, Universität, Ausbildungsstätte oder FDJ-Zentrale zu überreden. Bei diesen Veranstaltungen trat er dann als Redner auf, meist zusammen mit Heinz Lukasz, und erklärte dem interessierten Publikum den Jazz und warum dieser nicht im Widerspruch zum Sozialismus stand. Durch diese Reisen, Vorträge und den regen Briefverkehr schuf Rudolf ein umfassendes ostdeutsches Netz von Jazzsympathisierenden, mit sich selbst und Heinz Lukasz im Zentrum. Im Oktober 1955 beriefen die beiden, auf diskreten mündlichen Wegen, die bedeutendsten Vertreter diverser Jazz-Zirkel, -AGs, -vereine und -freundeskreise nach Leipzig. Ihre Absicht war es, mit diesen eine geheime und zentral organisierte Jazzföderation der DDR zu gründen.⁵⁰ Karlheinz Drechsel war bei diesem Treffen ebenfalls anwesend und regelrecht entsetzt über die dahinter-

48 Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.31

49 Kaldewey: *A People's Music*, S.46

50 Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.319

liegenden Absichten von Rudorf:

„Rudorf war allen Ernstes davon überzeugt, mithilfe eines organisierten Zusammenschlusses aller Jazzfreunde in der DDR das gesamte politische Regime zu Fall bringen zu können, um somit die Voraussetzung für die Errichtung eines wirklich marxistischen Staates zu schaffen. Was für ein Utopist!“⁵¹

Dabei hatte alles unspektakulär begonnen. Der Konflikt zwischen Rudorf und den konservativen Kulturfunktionärinnen und -funktionären der SED war anfangs eher ein Fachdisput über die Bedeutung und Herkunft des Jazz. Er selbst sah sich ursprünglich nicht als Feind der kommunistischen Machthabenden und gab an, dass seine primäre Intention im öffentlichen Kampf für den Jazz dessen Legalisierung und eben keine konterrevolutionäre Absicht gewesen sei.⁵² Selbst das MfS stufte ihn ursprünglich als derartig vertrauenswürdig ein, dass es versuchte, ihn als Geheimen Informanten zu gewinnen, was dieser auch nicht ablehnte.⁵³ Erst die sture und herablassende Attitüde, mit der ihm die Behörden immer wieder begegneten und die jede Diskussion und gegenteilige Meinungsäußerung im Keim erstickte, ließ ihn anscheinend seinen Glauben an das System der DDR und dessen Reformierbarkeit verlieren. Mehrfach wurde ihm bedeutet, dass bereits die Diskussion über den Jazz Propaganda für den Staatsfeind sei und er sich somit auf dünnem Eis bewege.⁵⁴

Im Streit über einen von ihm erstellten Dokumentarfilm eskalierte der Konflikt und schwenkte in offene Feindschaft um. Rudorf sah sich durch seine zahlreichen Kontakte zu den Akteurinnen und Akteuren der Szene in ganz Ostdeutschland nicht nur als Stimme der Jazzfreunde, sondern aufgrund der großen

⁵¹ Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.56

⁵² Rudorf: *Jazz in der Zone*, S.44

⁵³ BStU Archiv der Außenstelle Leipzig, AOP 118/57 Bd.3, 000143-000147

⁵⁴ Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.305

Verbreitung und Beliebtheit dieser Musik gerade bei der urbanen und progressiven Jugend der DDR als deren wirkmächtigen Sprecher. Nach dem Ungarn-Aufstand im Oktober 1956 sah er die Zeit gekommen, um die Jazzbewegung in eine politische Bewegung umschlagen zu lassen. Schon zwei Tage nach Beginn des Aufstandes am 25.10.1956 erklärte er in Dresden, dass die SED-Staatsführung ihn enttäuscht habe und sich die Grundlage des Systems ändern müsse, wenn der Jazz und somit die Jugend eine Chance haben soll. Außerdem verlieh er der Hoffnung Ausdruck, dass sich die Arbeiter der DDR dem Vorbild der Ungarn anschließen würden.⁵⁵ Die Brisanz dieser Aussage war Zeitzeuginnen und Zeitzeugen unmittelbar klar, positionierte sich Rudorf so doch zum ersten Mal öffentlich feindlich gegenüber der SED:

„Dass die Staatsmacht auf diese Äußerung nicht sofort reagierte, Boykotthetze in Tateinheit mit dem Aufruf zur Konterrevolution, ist erstaunlich.“⁵⁶

Rudorf griff von nun an in seinen Reden und Vorträgen gezielt stalinistische Funktionärinnen und Funktionäre an und zog Parallelen zum Aufstand in Ungarn.⁵⁷ Die Reaktion der Partei ließ nicht lange auf sich warten.

Für den 21.12.1956 wurden Reginald Rudorf und Heinz Lukasz eingeladen, einen Vortrag über den Jazz im Clubhaus der Leipziger Kirow-Werke zu halten. Kurz nach Beginn des Vortrages wurden die beiden Redner vom Publikum hart körperlich angegriffen. Rudorf traf ein Aschenbecher am Kopf. In der folgenden Schlägerei wurden er und Lukasz mehrfach geschlagen und getreten. Nur mit Mühe konnten die beiden vor der Gewalt fliehen und sich in der Wohnung des befreundeten Professors Hans Mayer verstecken. Rudorf ging davon aus, dass der Überfall kein spontaner Angriff war, sondern von hoher Stelle geplant und durchgeführt wurde. Um weiteren Gewalttaten oder einer

55 Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.31

56 Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.412

57 Rudorf: *Jazz in der Zone*, S.92

Verhaftung zu entgehen, flohen die beiden zwei Tage später nach Westberlin.⁵⁸

Rudorf selbst führte mehrere Indizien auf, um seine These zu untermauern, dass der Angriff von Leipzig vom MfS initiiert worden sei. Seiner Aussage nach standen beispielsweise EMW-Limousinen⁵⁹ vor dem Haus. Diese Autos waren zu dieser Zeit für die Mehrheit der Bevölkerung und erst recht für Studierende unerschwinglich, wurden allerdings gern von Mitarbeitenden des MfS und der SED als Dienstwagen benutzt. Zudem bestand das Publikum nicht, wie sonst üblich, aus jungen Studierenden, sondern eher aus mittelalten, ausschließlich männlichen Erwachsenen.⁶⁰ Beide Indizien beruhen lediglich auf den Aussagen von Rudorf und sind aus heutiger Sicht nicht mehr zu verifizieren. Einzig sein Bericht, er sei im Vorfeld des Überfalls von einem Eingeweihten vor einem bevorstehenden Überfall gewarnt worden, ließ sich durch Recherche im Archiv des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der Deutschen Demokratischen Republik (BStU)⁶¹ bestätigen. In einer Aktennotiz des MfS ist vermerkt, dass ein GI⁶² zu „dekonspirieren“ sei, da dieser Informant Rudorf „alle seine Aufträge vom MfS mitteilte und ihn warnte“.⁶³ Wovor der GI Rudorf konkret warnte, geht allerdings aus der Notiz des MfS nicht hervor. Ihr Inhalt legt gleichwohl den Schluss nahe, dass Rudorf mit seinen Vorwürfen gegenüber dem MfS nicht Unrecht hatte und dieses zumindest vom bevorstehenden Angriff wusste oder aber sogar Initiator des gesamten Vorfalls war.

58 Ebd., S.103

59 Das Eisenacher Motorenwerk (EMW) gehörte vor der Verstaatlichung durch die SED zum Bayrischen Motorenwerk (BMW), dieses untersagte ihr aber die Weiterführung des Namens.

60 Rudorf: *Jazz in der Zone*, S.102

61 Das Archiv war eine Bundesbehörde mit der Aufgabe, die Akten und Dokumente des MfS zu verwalten und zu erforschen. Am 17.06.2021 wurde die Behörde aufgelöst und in das Bundesarchiv überführt.

62 GI – Geheimer Informant. In der Anfangszeit des MfS wurden so konspirative Informantinnen und Informanten bezeichnet. Später setzte sich dann die Bezeichnung IM - Inoffizieller Mitarbeiter durch.

63 BStU Archiv der Außenstelle Leipzig, AOP 118/57 Bd.1, 000030

Lukasz blieb nach dem Überfall in Westdeutschland. Rudolf hingegen glaubte sich durch seine Popularität und seine guten Kontakte geschützt und reiste noch im selben Monat zurück nach Leipzig. Dort wurde er dann im März 1957 verhaftet und – aufgrund von Boykotthetze, konterrevolutionärer Tätigkeit und Beleidigung der SED und FDJ – zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt. Aus dem Abschlussbericht der Gerichtsverhandlung wird deutlich, dass Rudolf hauptsächlich vorgeworfen wurde, „unter dem Deckmantel von Jazzvorträgen“ die Demokratische Republik anzugreifen und den meist jugendlichen Zuhörerkreis politisch aufzuweichen.⁶⁴ Nach dem Verbüßen der Haftstrafe floh Rudolf 1959 endgültig nach Westberlin.

Von der Szene erhielt Rudolf zwar viel Sympathie, im Endeffekt überschätzte er jedoch seine Wirkungsmacht.⁶⁵ Kaum eine bedeutende Person der Szene schloss sich seinem Kampf gegen das politische System an. Eher im Gegenteil zeigte sein Beispiel, dass eine offene Diskussion mit den Machthabenden der SED nicht möglich war. Mit Reginald Rudolf verlor die DDR 1959 nicht nur den wahrscheinlich streitbarsten Kämpfer für den Jazz, sondern gleichzeitig die Illusion, dass eine fruchtbare und ergebnisoffene Debatte über Kultur möglich sei. Im Endeffekt führte sein Kampf nur zu einer Verhärtung der Fronten: Die konservativen Stimmen innerhalb des Machtapparates der SED fühlten sich in ihrer Sicht auf den Jazz als Indiz für konterrevolutionäres und klassenfeindliches Verhalten ebenso bestätigt wie die Jazzszene, die in der SED-Führung keinen gesellschaftlichen Diskurspartner, sondern eine konservative und stalinistische Erziehungsdiktatur sah.

Es dauerte noch fast zwanzig Jahre, bis die ersten kleinen Brücken über diesen Konflikt gebaut wurden und der Jazz sich gegen Ende der Siebzigerjahre als legitimer Teil der nationalen Kultur etablieren konnte.⁶⁶ Da war ein Großteil der Musikschaf-

64 BStU Archiv der Außenstelle Leipzig, AU 43/57 Bd.2, 000185

65 Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.111

66 Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.129

fenden, die den ostdeutschen Jazz der Nachkriegszeit prägten, bereits lange in den Westen geflohen.

4.6 JAZZ IM ZEICHEN DES MAUERBAUS (1961-1971)

Die ostdeutsche Fluchtbewegung beschränkte sich nicht nur auf die Mitglieder der Jazzszene. Vor allem bei den dringend benötigten Fachkräften im Handwerk, in der Industrie und der Landwirtschaft nahm die Abwanderung existenzbedrohende Ausmaße an.⁶⁷ So sah sich die SED-Führung 1961 genötigt, in enger Absprache mit Moskau ihre eigene Bevölkerung durch den Bau einer Grenzmauer und damit einhergehende Ausreisebeschränkungen einzusperren. Im Schatten dieser Grenzanlage, bezeichnet als antifaschistischer Schutzwall, wurden den Künsten nun wieder einige Freiheiten zugestanden.⁶⁸ Als diese jedoch das Leitmotiv des sozialistischen Realismus ernst nahmen und die Lebensrealität der Arbeiterklasse in Bild, Film und Literatur abbildeten, kam es zum Eklat in Form des berühmt-berüchtigten Kahlschlag-Plenums.⁶⁹

In diesem wurde jedwede auch nur im Ansatz kritische Kunst politisch verurteilt und hart sanktioniert. In den Beschlüssen des Plenums zeigte sich, dass die Mehrheit der daran teilnehmenden Kulturpolitikerinnen und -politiker mit den aktuellen Entwicklungen in Kunst und Kultur gelinde ausgedrückt unzufrieden war. In ihren Augen hatten die Kunstschaffenden der DDR die Ziele des sozialistischen Realismus gänzlich falsch verstanden. Es sollte nicht die Realität der Arbeits- und Lebensbedingungen im Sozialismus dargestellt werden, wie sie war, sondern wie sie laut des Parteiprogramms zu sein hatte. Die sozialkritische Abbildung der Realität, wie zum Beispiel im Roman „Rummelplatz“ von Werner Bräuning, wurde nicht als Blick in die wahre Welt der Arbeiter und Bauern gewertet, die den Machthabenden der

67 Weber: *Die DDR*, S.60

68 Stefan Wolle: *Der Traum von der Revolution – Die DDR 1968*, Berlin 2008, S.56

69 Das 11. Plenum des Zentralkomitees der DDR wurde mit seinen radikalen und tiefgreifenden Zäsuren in der Kultur- und Jugendpolitik auch umgangssprachlich als ‚Kahlschlag-Plenum‘ bezeichnet.

SED meist völlig unbekannt war, sondern als feindliche, negative, dekadente und zersetzende Propaganda.⁷⁰

Wieder wurden Filme, Bücher und Theaterstücke scharf verurteilt und massenhaft verboten.⁷¹ Auch in der Musik galt es erneut, den negativen, jugendgefährdenden und dekadenten Einflüssen aus den USA entgegenzutreten. Der hauptsächliche Unterschied zu den Debatten der frühen Fünfzigerjahre war, dass dieses Mal nicht der Jazz, sondern die Beatmusik und der Rock 'n' Roll im Zentrum der sozialistischen Empörung standen. Elvis und die Beatles etablierten sich als die neuen Feinde der alten SED-Kader und der Jazz konnte sich auf einen neuen Status zurückziehen: Er wurde von nun an nicht mehr verfolgt, sondern geduldet.

In der kurzen Tauwetterperiode vom Bau der Mauer 1961 bis zum Kahlschlag-Plenum 1965 konnten sich wieder Jazzstrukturen bilden, die oft auf den alten verbotenen oder aufgelösten Strukturen aufbauen konnten. Um der Jugend nach dem Mauerbau etwas entgegenzukommen, wurde die Konzert- und Gastspieldirektion (KGD)⁷² ab 1961 sogar angehalten, mehr Jazzkonzerte zu veranstalten.⁷³ Der stärkste liberale Impuls ging allerdings vom Jugendkommuniqué aus. Dieses wurde am 21.09.1963 im Neuen Deutschland veröffentlicht und kündigte eine inhaltliche Wende in der Jugend- und Kulturpolitik an. Die Jugend solle von nun an nicht mehr mit überflüssigen Phrasen traktiert werden und auch in der Beurteilung von Musik wurden gänzlich neue Töne angeschlagen: „Welchen Takt die Jugend wählt, bleibt ihr überlassen: Hauptsache, sie bleibt taktvoll.“⁷⁴ Im selben Jahr wurde auch die Fachrichtung ‚Tanz- und Unterhaltungsmusik‘ an der Musikhochschule Carl Maria von Weber geschaffen. Die so entstandenen Studiengänge waren die ersten für Popular-

70 Gunnar Decker: *1965 Der kurze Sommer der DDR*, Bonn 2015, S.390

71 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1110

72 Die Konzert- und Gastspieldirektion KGD war die Künstleragentur der DDR und verantwortlich für die Vermittlung von Kunstschaffenden im In- und Ausland.

73 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.91

74 Monika Kaiser: *Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker*, Berlin 1997, S.157

musik in Gesamtdeutschland.⁷⁵

Was den Anschein von Förderung erweckte, war in Wirklichkeit eher eine Einhegung und der Versuch, auf eine kulturelle Jugendströmung Einfluss zu nehmen, die sich ansonsten zu selbstständigen drohte. Damit ließ die SED-Kulturpolitik auch zum ersten Mal in Ansätzen das Verhalten erkennen, das ab Mitte der Siebzigerjahre charakteristisch sein würde: Das reine Verbot und die harte Sanktion wurden mehr und mehr durch eine schrittweise Regulation und eine gezielte Förderung kooperativen Verhaltens ersetzt. So sollte der Jazz unter politische Kontrolle gebracht und mit seiner Hilfe der Zulauf zu den jugend- und staatsgefährdenden Inhalten des neuen Feindes Beat, Blues und Rock 'n' Roll gestoppt werden.⁷⁶

Mit der aufkommenden Bürgerrechtsbewegung in den USA entdeckte die ostdeutsche Propaganda das Thema des US-amerikanischen Rassismus für sich. Anhand der strukturellen und gesellschaftlichen Benachteiligung nicht-Weißer Personen in den USA sollte die moralische Überlegenheit des Sozialismus aufgezeigt werden. Je mehr dieses Thema in der In- und Auslandspromaganda an Bedeutung gewann, desto positiver wurde auch der Jazz dargestellt und als Kultur der Schwarzen Arbeiterklasse bewertet.⁷⁷ Somit wurde – viele Jahre nach seiner Flucht – auch von offizieller Stelle die Sichtweise auf den Jazz übernommen, für die Reginald Rudorf noch zehn Jahre zuvor als Propagandist der Konterrevolution verurteilt worden war.

Das liberale Klima der frühen Sechzigerjahre endete abrupt mit dem 11. Plenum des ZK am 16.12.1965. Dieses Kahlschlag-Plenum war eine der tiefgreifendsten Zäsuren der DDR-Kulturgeschichte. Zwanzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges brach, bedingt durch erneute Verfolgung und massive Einschränkungen der künstlerischen Freiheit, das Verhältnis zwischen Kultur und SED endgültig. Wie schon bei der Verur-

⁷⁵ Greß: *Jazz-Frühling an unserer Hochschule*, S.13-23

⁷⁶ Kaldewey: *A People's Music*, S.111

⁷⁷ Ebd., S.163

teilung von Reginald Rudorf verpuffte die Illusion eines Diskurses auf Augenhöhe mit den Vertretenden der SED-Kulturpolitik. Kunstschaffende, deren Werke ein realistisches oder gar kritisches Licht auf den Staat und/oder die Gesellschaft warfen, wurden hart angegriffen.⁷⁸ Der Schriftsteller Werner Bräuning zum Beispiel, der bis dahin aktiv an verschiedenen sozialistischen Initiativen teilnahm und noch 1959 an der SED-Kampagne ‚Greif zur Feder, Kumpel‘⁷⁹ mitwirkte, wurde in diversen Redebeiträgen scharf herabgesetzt und seinem großangelegten Roman „Rummelplatz“⁸⁰ wurde eine Veröffentlichung in der DDR verwehrt. Einzig Christa Wolf versuchte, die von der SED-Führung verleumdeten Kunstschaffenden und deren Werke vor der harschen Kritik in Schutz zu nehmen, kam aber kaum gegen die Übermacht der erschreckend bieder argumentierenden Machthabenden an.⁸¹

Der Jazz, den Walter Ulbricht noch einige Jahre zuvor als reinste Ausprägung der US-amerikanischen „Affenkultur“ betitelte,⁸² fand zwar keine direkte Erwähnung mehr, trotzdem blieb auch die Jazzszene nicht unbeeinflusst von dem sich abkühlenden kulturpolitischen Klima. Joachim Kühn floh 1966 in den Westen vor dem, was er als Bevormundung und kulturfeindliche Stimmung wahrnahm.⁸³ Mit ihm verlor die DDR den wohl progressivsten Jazzmusiker seiner Zeit. Sein Trio galt in den Sechzigerjahren als das Modernste, was der Jazz in der DDR zu bieten hatte. Aufgrund seiner für die damalige Zeit sehr modernen Spielweise der freien Song- und Improvisationsgestaltung war er der einflussreichste Vorreiter des ostdeutschen Free Jazz.⁸⁴

78 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1110

79 Eine von Walter Ulbricht initiierte Kampagne der Bitterfelder Konferenzen, welche die Werktätigen dazu ermuntern sollte, ihre Erfahrungen in Form von Literatur festzuhalten.

80 Werner Bräuning: *Rummelplatz*, Berlin 2008

81 Marcus Heumann: *Das Kahlschlag-Plenum, Die 11. Tagung des ZK der SED 1965*, Bonn 2015

82 Ullrich Weißgerber: *Giftige Worte der SED-Diktatur: Sprache als Instrument von Machtausübung und Ausgrenzung in der SBZ und der DDR*, Berlin 2010, S.24

83 Maxi Sickert: *Clarinet Bird Rolf Kühn Ein Leben mit Jazz*, Berlin 2014, S.150

84 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.152

Drei Jahre nach dem Kahlschlag-Plenum wurde auch dem Rest der ostdeutschen Bevölkerung bewiesen, dass sich die Unreformierbarkeit des sozialistischen Systems nicht nur auf die kulturelle Sphäre beschränkte. Mit der gewaltsamen Niederschlagung des Prager Frühlings im Frühjahr 1968 durch die vereinten Truppen des Warschauer Paktes endete auch für die optimistischsten Teile der DDR-Bevölkerung die Illusion der Möglichkeit eines Sozialismus mit menschlichem Antlitz. Die alten, konservativ agierenden Machthabenden hielten die Zügel fest in ihren Händen und verweigerten Reformen sowie konstruktiven Dialog. Notfalls konnten sie sich auf die militärische Hilfe der sozialistischen Bruderstaaten verlassen.

4.7 ETABLIERUNG DES JAZZ IN DER DDR (1971-1980)

Walter Ulbricht wurde 1971 durch den jüngeren Funktionär Erich Honecker an der Spitze der SED abgelöst, der eine erneute kulturelle Tauwetterperiode einleitete. Im Volk und innerhalb der Partei galt Ulbricht als Altkommunist stalinistischer Prägung. Der Wechsel an der Spitze sollte als eine zukunftsweisende Verjüngung des politischen Systems der DDR dargestellt werden. Ulbricht selbst wurde nach seinem Tod 1973 als Unperson geführt und hauptsächlich für die vergangenen Fehler der stalinistischen Politik verantwortlich gemacht. Für die Bevölkerung kam diese Entwicklung überraschend, wurde aber zumeist positiv aufgenommen, da mit ihr auch Lohn- und Rentenerhöhungen sowie ein stark subventionierter Wohnungsbau einhergingen.⁸⁵

In der kulturellen Sphäre hingegen wurde die Machtübernahme mit gemischten Gefühlen betrachtet. Erich Honecker war dort kein unbeschriebenes Blatt, immerhin galt er als der entscheidende Drahtzieher hinter der kulturpolitischen Eiszeit der Sechzigerjahre. Im Kahlschlag-Plenum 1965 war es Honecker, der die schärfsten Angriffe auf die modernen Strömungen in Kunst und Kultur führte. Er prägte somit die inhaltliche Grundausrichtung des gesamten Plenums und kann als Initiator der daraufhin ein-

85 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1461

setzenden kulturpolitischen Eiszeit angesehen werden. Dies war auch der Versuch, die konservativen Kräfte innerhalb der SED, die mit den neuen liberaleren Tendenzen in Ulbrichts Politik unzufrieden waren, hinter sich zu vereinigen. Als ehemaliger Chef der ostdeutschen Jugendbewegung FDJ führte Honecker diese Angriffe hauptsächlich auf dem Feld der Jugend- und Kulturpolitik.⁸⁶ Er war aber schon in den Fünfzigerjahren durch vehemente Angriffe auf progressive Jugend- und Kulturströmungen aufgefallen. Dementsprechend wurde er innerhalb der Kunst- und Kulturszene eher als gegnerischer Scharfmacher, denn als neue liberalere Stimme der SED betrachtet.

Mit der Machtübernahme Honeckers ließ sich zwar eine schleichenden Liberalisierung der allgemeinen SED-Politik erkennen, doch die Bevölkerung nahm dies kaum als einen Zugewinn an bürgerlicher Freiheit wahr. Gerade die politisch Interessierten standen immer noch stark unter dem Eindruck der brutalen Niederschlagung des Prager Frühlings. So vergruben sich die progressiven Kräfte und oppositionellen Strömungen tief in der Gesellschaft und warteten auf den geeigneten Moment, um aus dem inneren Exil in die Öffentlichkeit zu treten.⁸⁷

Im November 1976 war dieser Moment gekommen. Dem widerständigen und in seinen Texten oft oppositionellen Liedermacher Wolf Biermann wurde während einer genehmigten Konzertreise in der BRD die Staatsbürgerschaft der DDR aberkannt und die Wiedereinreise untersagt. Dieser Vorgang löste einen breiten Protest unter nahezu allen namhaften Kunstschaaffenden der DDR aus. Viele von ihnen, darunter auch einige mit einem Parteibuch der SED, schlossen sich der Forderung an, die Sanktionen gegen Wolf Biermann zu überdenken. Dieser Appell wurde in Form einer öffentlichen Unterschriftensammlung publiziert: Sarah Kirsch, Christa Wolf, Volker Braun, Franz Fühmann, Stephan Hermlin, Stefan Heym, Günter Kunert, Heiner Müller, Rolf Schneider, Jurek Becker und viele mehr gehörten zu den Erstunterzeichnenden. Hinzu kamen unter anderem Manfred Krug,

86 Decker: 1965, S.29

87 Weber: *Die DDR*, S.93

Armin Müller-Stahl, Katharina Thalbach, Ulrich Plenzdorf, Uschi Brüning, Klaus Lenz, Günther Fischer, Ernst-Ludwig Petrowsky, Günter ‚Baby‘ Sommer und Ulrich Gumpert.

Da die SED weder Gesprächs- noch Kompromissbereitschaft signalisierte, kam es erneut zu einer Abwanderungswelle der Kulturschaffenden, am prominentesten vertreten durch den damals sehr bekannten DDR-Schauspieler und Jazzsänger Manfred Krug. Die neue Qualität speziell an seiner Auswanderung beruhte einerseits auf seiner beispiellosen Popularität und andererseits auf der medialen Berichterstattung über seine Flucht. Vor der Verbreitung des Fernsehens war es der DDR-Führung oft gelungen, geflüchtete Personen zu diffamieren und als Unpersonen aus der Öffentlichkeit zu verbannen. Manfred Krug hingegen wurde direkt bei seiner Ankunft in Westdeutschland von Fernseheteams in Empfang genommen. Schon zwei Wochen nach seiner Flucht konnte er in der WDR Fernsehsendung „Je später der Abend“⁸⁸ der kompletten deutschen Öffentlichkeit erklären, warum er die DDR verlassen hatte. Zu diesem Zeitpunkt war, bis auf wenige Ausnahmen, der Empfang des westdeutschen Fernsehens und Rundfunks in der gesamten DDR möglich.

Neben den künstlerischen traten ab Mitte der Siebzigerjahre auch kirchliche und politisch-oppositionelle Strömungen zutage. Die politische Opposition nutzte dafür den indirekten Zugang zur Öffentlichkeit der DDR über die Medien der BRD. Rudolf Bahros Buch „Die Alternative“⁸⁹ und die im Spiegel erschienene Kritik von Robert Havemann an der Ausbürgerung Biermanns zeigten, dass es trotz der widrigen Umstände noch Menschen in der DDR gab, die es wagten, sich öffentlich kritisch zu äußern. Zur gleichen Zeit formierte sich auch unter dem Dach der Kirche der Widerstand gegen das SED-Regime. Im August 1976 verbrannte sich der Zeitzer Pastor Oskar Brüsewitz vor seiner Kirche aus Protest gegen die kommunistische Unterdrückung. Diese

88 „Je später der Abend“ war eine Fernsehsendung im WDR. Sie lief von 1973 bis 1978 und galt als eine der ersten Talkshows des deutschen Fernsehens.

89 Rudolf Bahro: *Die Alternative - Zur Kritik des real existierenden Sozialismus*, Hamburg 1977

Tat ging wie ein Erdbeben durch die deutsch-deutsche Öffentlichkeit. Als dann auch noch das Neue Deutschland, das bedeutendste Parteiorgan der SED, einen Bericht veröffentlichte, der den mittlerweile an seinen Verbrennungen Verstorbenen nachträglich diffamierte,⁹⁰ löste dies eine beispiellose Welle der Solidarität mit Oskar Brüsewitz aus. Für große Teile der ostdeutschen Friedensbewegung war dies der initiale Impuls für ihr zukünftiges gesellschaftliches, kirchlich- und politisch-oppositionelles Engagement.

Die Akteure des Jazz, allen voran die des Free Jazz, befanden sich in den Siebzigerjahren zwischen den Stühlen. Einerseits wussten viele noch aus eigener Erfahrung, wie es sich anfühlte, im Fokus von MfS- und SED-geleiteten Diffamierungskampagnen zu stehen. Die Szene hatte auch persönlichen Kontakt und Überschneidungsgebiete mit anderen widerständigen kulturellen Strömungen. Andererseits gab es für sie mittlerweile auch einiges zu verlieren. Über die Siebzigerjahre hatte sich die Jazzszene gesellschaftlich und politisch etabliert. Inzwischen gelangten viele in den Genuss staatlicher Privilegien und finanzieller Förderung. Die Musikschaaffenden konnten die staatlichen Studios nutzen, in Rundfunkorchestern und Ensembles arbeiten, auf Auslandskonzertreisen fahren, ihre Musik wurde mittlerweile auch im staatlichen Rundfunk gespielt und beim staatseigenen Plattenlabel Amiga auf Vinyl gepresst. Die Angst, all diese Privilegien und somit die berufliche Existenz zu verlieren, war es dann auch, die Ernst-Ludwig Petrowsky und Uschi Brüning dazu bewog, ihre Unterschriften unter der Biermann-Petition zurückzuziehen.⁹¹ So wurden die Ausbürgerung Biermanns und die angemessene Reaktion darauf innerhalb der Free-Jazz-Szene zwar stark diskutiert.⁹² Es kam allerdings aus der Szene heraus kaum zu öffentlichem und organisiertem Protest.

90 <https://www.nd-archiv.de/artikel/127393.eine-handlungsweise-die-von-der-kirchenleitung-abgelehnt-wird.html> – zuletzt abgerufen am 03.05.2021

91 Brüning: *So wie ich*, S.137/138

92 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.253

Der Konflikt zwischen Kulturpolitik und Kultur führte diesmal jedoch nicht zur Rücknahme der neuerworbenen Privilegien des Jazz. Stattdessen konnte er sich im Verlauf der Siebzigerjahre sowohl vor der konservativen Gesellschaftsmehrheit wie vor der Kulturpolitik immer stärker etablieren und als allgemein anerkannter und gewürdigter Teil der nationalen Kultur der DDR positionieren.⁹³ Die Ausbürgerung Biermanns wurde zwar nicht zurückgenommen, trotzdem zeigte sich die Kulturpolitik der SED in vielerlei Hinsicht deutlich liberaler als in den Jahrzehnten zuvor. Noch 1978 wurde bei der ‚Konferenz zur Unterhaltungskunst‘ ein Signal hin zu einer freieren Ausgestaltung des kulturellen Lebens gesetzt, indem offiziell erklärt wurde, dass von nun an in der DDR auf keine Farben und Klänge mehr verzichtet werden dürfe.⁹⁴

4.8 JAZZ IM LETZTEN JAHRZEHNT DER DDR (1980-1989)

Das Entgegenkommen der SED führte allerdings nicht zur gewünschten gesellschaftlichen Beruhigung, sondern in den Achtzigern vergrößerte sich eher die innerliche Distanz zwischen Bevölkerung und Zentralkomitee der SED.⁹⁵ Dieses stand der weltpolitischen und der inländischen Entwicklung mit wachsendem Unverständnis gegenüber und schaffte es nicht, die Situation zu befrieden.

Im Jahre 1989 überschlugen sich dann die Ereignisse und führten innerhalb kurzer Zeit zum Ende der DDR und zur deutschen Wiedervereinigung. Für den Jazz und den Free Jazz waren die Achtzigerjahre ein ambivalentes Jahrzehnt. Einerseits trugen sie Züge einer goldenen Dekade: Die Musikerinnen und Musiker des Free Jazz wurden auf beispiellose Weise gefördert und konnten sogar Förderstrukturen innerhalb der staatlichen Institutio-

93 Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.129

94 Konferenz zur Unterhaltungskunst in der DDR, Ministerium für Kultur Bd.1 1978, S16

95 Das Zentralkomitee der SED war das oberste Gremium innerhalb der Regierung der DDR.

nen etablieren und leiten.⁹⁶ Diese Rahmenbedingungen waren weltweit einzigartig und machten es möglich, dass es innerhalb der DDR der Achtzigerjahre den gut abgesicherten professionellen Free-Jazz-Musikschaffenden gab, den es an anderen Stellen der Welt nur in Ausnahmefällen gegeben hatte.⁹⁷ Andererseits nahm im Laufe dieses Jahrzehnts die gesellschaftliche Bedeutung und somit auch das Interesse der Bevölkerung am Free Jazz stark ab.⁹⁸

In den frühen Achtzigerjahren nahm die Fluchtbewegung immer erschreckendere und verzweifeltere Dimensionen an, selbst die Wirtschaft konnte nur noch mithilfe westdeutscher Kredite am Leben erhalten werden. Es stand nicht gut um das sozialistische Deutschland.⁹⁹ Die Regierung hingegen übergab die Probleme, baute vermeintliche Erfolge auf und hielt unbeirrbar am eingeschlagenen Kurs fest. Die verschiedenen Protestbewegungen gegen die SED-Regierung ernteten viel Zuspruch und konnten sich, meist unter dem Dach der Kirche, gut organisieren sowie breit in der Bevölkerung verankern.¹⁰⁰ Auch im sozialistischen Ausland stieg der Druck auf die Machthabenden: 1980 kam es in Polen zum Aufstand der Werftarbeiterinnen und Werftarbeiter und zur Gründung der ersten freien, oppositionell agierenden Gewerkschaft im Ostblock, Solidarność. 1985 sah sich sogar die Sowjetunion selbst dazu genötigt, auf den Reformdruck der Bevölkerung zu reagieren. Gorbatschow und die Kommunistische Partei der Sowjetunion (KPdSU) versprachen unter dem Schlagwort ‚Perestroika‘ und ‚Glasnost‘¹⁰¹ weitreichende Reformen und größtmögliche Transparenz des politischen Systems. Die SED distanzierte sich deutlich von solchen Vorhaben und damit – zum ersten Mal seit ihrer Gründung – vom großen Sowjetbruder. Dieser Bruch war der DDR-Bevölkerung kaum mehr zu vermitteln. Der Wunsch nach vergleichbaren Demokratisierungsprozessen wuchs und mit ihm nahmen die Unzufriedenheit und die Distanz

96 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1878

97 Sickert: *Clarinet Bird*, S.153

98 Bratfisch: *Freie Töne*, S.249

99 Weber: *Die DDR*, S.98

100 Ebd.

101 Glasnost – Offenheit, Perestroika – Umgestaltung

zur SED-Elite zu.¹⁰²

Die offensichtlichen Wahlfälschungen bei der Kommunalwahl 1989 führten dann zu einer Ausweitung der Unzufriedenheit. Massenfluchten über Ungarn und die bis dato größten Demonstrationen auf dem Gebiet der DDR erschütterten das Land. Die DDR-Führung reagierte planlos, auch die Abberufung von Erich Honecker und die Machtübernahme durch Egon Krenz konnten die Situation nicht entschärfen. Da sich die SED nun nicht mehr auf die militärische Unterstützung der Sowjetunion verlassen konnte, entschied sie sich gegen eine militärische Niederschlagung des Protestes. Dieser Entschluss führte in der Konsequenz zur Entmachtung der SED, des MfS und zu den ersten wirklich freien Wahlen auf dem Gebiet der DDR. Die Bevölkerung wählte, mit einer Wahlbeteiligung von ca. 97%, mehrheitlich die konservative „Allianz für Deutschland“¹⁰³ die eine schnelle Wiedervereinigung von DDR und BRD versprach. Die neu gewählte Regierung unter Lothar de Maizière (CDU) hielt dieses Versprechen. Am 03.10.1990 schlossen sich die fünf neu gegründeten Bundesländer der BRD an und beendeten somit die 41-jährige Geschichte der DDR.

Im Gegensatz zu den vorangehenden Jahrzehnten hatte diese angespannte politische und gesellschaftliche Situation kaum Auswirkungen auf die Kulturpolitik. Nie zuvor agierten die Behörden so liberal wie im letzten Jahrzehnt der DDR. Vor allem im Bereich des Free Jazz war die systematische Förderung weltweit beispiellos und beschränkte sich, im Gegensatz zu den vorhergehenden Jahrzehnten, nicht nur auf Duldung und die Möglichkeit, staatseigene Infrastruktur wie Tonstudios, Radiosendungen oder Musikverlage zu nutzen.

Mithilfe staatlicher Institutionen wurden Strukturen geschaffen und etabliert, um den ostdeutschen Jazz gezielt zu fördern. So wurde 1984 im Zuge der Umstrukturierung des Komitees

¹⁰² Weber: *Die DDR 1945-1990*, S.104

¹⁰³ Ein Zusammenschluss aus der ostdeutschen CDU, dem Demokratischen Aufbruch DA und der Deutschen Sozialen Union

für Unterhaltungskunst die Sektion Jazz geschaffen. Die Leitung und damit die Vertretung der Interessen aller Musikerinnen und Musiker des Jazz übernahm mit Conny Bauer einer der bedeutendsten Akteure der DDR-Free-Jazz-Szene.¹⁰⁴ In Zusammenarbeit mit Musikschaffenden wurden Rahmenförderpläne entwickelt, Transportkosten und Probengelder gezahlt, Tourneen im In- und Ausland gefördert, es wurde mit lokalen Behörden verhandelt, mit Dringlichkeitsbescheiden bei der Wohnungssuche geholfen u. v. m.¹⁰⁵

Neben der Förderung stieg in den Achtzigerjahren auch die kulturpolitische Anerkennung des Jazz im Allgemeinen und des Free Jazz als seiner modernsten Ausprägung im Besonderen. Selbst der renommierte und hoch dotierte Kunstpreis der DDR ging in dieser Zeit dreimal an die Free-Jazz-Szene: 1982 an Ernst-Ludwig Petrowsky, 1985 an Günter ‚Baby‘ Sommer und 1986 an Conny Bauer – und das, obwohl Sommer und Petrowsky ursprünglich den öffentlichen Brief gegen die Ausbürgerung von Wolf Biermann mit unterzeichnet hatten.

Um die Erfolge der Arbeit der Sektion Jazz zu präsentieren, wurden 1985 die 1. Jazztage der DDR initiiert, bei denen auch das Nationale Jazzorchester der DDR unter der Leitung von Conrad Bauer zum ersten Mal auftrat. Insgesamt waren ca. 120 professionelle Musikschaffende und 100 Amateure an der künstlerischen Gestaltung des Festivals beteiligt. Als dieses dann im November 1989 weitergeführt werden sollte, fanden die Konzerte vor fast leeren Rängen statt.¹⁰⁶ Das lag nicht nur an der schwindenden gesellschaftlichen Relevanz des Free Jazz, sondern auch an den Rahmenbedingungen – immerhin war nur zwei Wochen zuvor die Mauer gefallen.

104 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1878

105 Bratfisch: *Freie Töne*, S.217

106 Ebd., S.202

4.9 VERGLEICH MIT DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Die kulturpolitische Behandlung des Jazz in der BRD unterschied sich gravierend von der in der DDR. Im direkten Vergleich zeigt sich der Unterschied hauptsächlich in zwei Punkten: Zum einen griff der westdeutsche Staat nie derart stark in seine eigene Kunstszene ein, weder in Form von Sanktionen noch von Subventionen. Zum anderen war die Kulturpolitik der BRD konsistenter und nicht so stark von den jeweiligen weltpolitischen Entwicklungen abhängig, wie es in der DDR der Fall war. Auf der gesellschaftlichen Ebene waren zumindest anfänglich die Diskussionen um den Jazz vergleichbar. Die Konsequenzen aber, die sich für die Szene ergaben, waren gänzlich andere. Nahezu von Anfang an war der relevanteste Faktor für den Jazz in der BRD dessen Finanzierbarkeit und nicht die politische Einordnung der Szene und Musik. Dies war ein Punkt, der auch in der DDR nicht unwichtig, aber nie derart entscheidend war.¹⁰⁷

Ein umfassender Kontroll- und Führungsanspruch in Kunst und Kultur, wie er für die Behörden der DDR charakteristisch war, ist in der Kulturpolitik der BRD nicht erkennbar. Für Jahrespläne, wie sie zum Beispiel in der DDR auf den Bitterfelder Konferenzen der Fünfzigerjahre beschlossen wurden, hätten in der BRD vergleichbare Gesprächspartner auf beiden Seiten gefehlt. In Ostdeutschland war ein Großteil der Kunstschaffenden gezwungenermaßen in entsprechenden Berufsverbänden, zum Beispiel dem Verband Bildender Kunstschaffender der DDR (VBK),¹⁰⁸ organisiert. In der BRD hingegen gab es kaum ähnlich mitgliederstarke Verbände, die tatsächlich für sich in Anspruch nehmen konnten, alle entsprechenden Kunstschaffenden inhaltlich zu vertreten. Ebenso hätten auf behördlicher Ebene Institutionen, wie etwa die KGD, gefehlt, um solche, eventuell vereinbarten Jahrespläne, umzusetzen. Da es solche Pläne nicht gab, standen die Behörden gleichzeitig nicht in der Pflicht, deren Einhaltung zu

¹⁰⁷ Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.318

¹⁰⁸ Der VBK war ein Berufsverband der bildenden Künstlerinnen und Künstler und existierte von 1952 bis 1990. Es war in der DDR kaum möglich, als kunstschaffende Person zu arbeiten, ohne Mitglied in einem Berufsverband zu sein.

überprüfen und, gegebenenfalls durch Subventionen oder Sanktionen, nachzujustieren.

Die Kulturpolitik der BRD griff zu keinem Zeitpunkt und nicht einmal ansatzweise so invasiv in das Kulturleben der eigenen Bevölkerung ein, wie es in der DDR der Fall war. Aus diesem Grund wurde die westdeutsche kulturpolitische Ebene auch nie so stark in die öffentlich-politischen und gesellschaftlichen Konflikte hineingezogen. Diese Konflikte konnten in der BRD offener ausgetragen und widerständiges Verhalten konnte einfacher ausgelebt werden als in der DDR. Konfliktparteien mussten nicht auf Stellvertreterkriege in der Kulturpolitik ausweichen, sondern konnten ihre Forderungen direkt an Staat, Gesellschaft oder widerständige Jugendliche stellen. So blieben die politischen Rahmenbedingungen von Kunst und Kultur relativ stabil, was langfristige Entwicklungen ermöglichte, die nicht durch einzelne Ereignisse, wie zum Beispiel das Kahlschlag-Plenum, vernichtet wurden.

Im Gegensatz zur DDR profitierte die Jazzszene der BRD neben einer konsistenteren Kulturpolitik von einer beständigeren Anwesenheit ihrer Kunstschaffenden. In regelmäßigen Abständen entschlossen sich bedeutende Personen der ostdeutschen Jazzszene zur Flucht in den Westen. Gerade die größeren Bands waren aber in puncto Ausbildung und Vernetzung junger Musikschaffender relevante Knotenpunkte der DDR-Szene. Der Verlust ihrer Leiter, wie Kurt Henkels, Heinz Kretzschmar und später Klaus Lenz¹⁰⁹, war dementsprechend jedes Mal ein harter Schlag für die Szene. Neben zahlreichen bedeutenden Musikschaffenden flohen aber auch einflussreiche Veranstaltende des Jazz vom Osten in den Westen, zum Beispiel Siegfried Schmidt-Joos¹¹⁰, Günter Herbsleb¹¹¹ und Uli Blobel. In der BRD hingegen konnte sich die gesamte Szene in einem stabilen kulturpolitischen Rahmen kontinuierlich entwickeln. Selbst wenn Musikschaffende die BRD verließen, standen sie der Szene weiterhin zur Verfügung. Sie konnten jederzeit zurückkehren – und sei es auch nur für Kon-

109 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1877

110 Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.218

111 Ebd.

zertreisen oder kurzfristige Projekte. Im Gegensatz dazu wurde derjenige, der die DDR verließ – was fast immer Flucht bedeutete –, zur Unperson erklärt und durfte nicht mehr einreisen, ohne einen Prozess und eine Verhaftung zu riskieren. Außerdem durften weder die Namen noch die Kunst von Unpersonen verbreitet werden.

Ein wesentlicher Faktor für die Entwicklung der westdeutschen Jazzszene war der direkte Kontakt zu den USA und ihrer Jazzszene. Im Gegensatz zur DDR konnte authentischer Jazz nicht nur im Radio, sondern auch in den Soldatenclubs live erlebt werden. Westdeutsche Musikerinnen und Musiker hatten dort zudem die Möglichkeit, mit erfahrenen US-amerikanischen Jazzmusikschaffenden zu spielen und zu arbeiten. Sie lernten so aus erster Hand, wie diese Musik im Heimatland des Jazz funktionierte, gelangten an originale Noten und Lehrmaterialien und konnten die neuen Erfahrungen auch live ausprobieren. Diese Treffen und Begegnungsorte waren die Keimzelle des BRD-Jazz.¹¹²

So unterschiedlich die Rahmenbedingungen für die Jazzszenen auch waren, so ähnlich war die gesellschaftliche Ausgangslage. Wie in der DDR wurde auch die Jazzszene der BRD primär von einem jungen, urbanen und progressiven Publikum getragen. Für Fritz Rau¹¹³ beispielsweise war Jazz ein Zeichen der Opposition zum NSDAP-System und klares Symbol der Abkehr von der Ideologie des Faschismus.¹¹⁴ Kulturkonservative Stimmen hingegen, die in der BRD ebenfalls die Sicht der Behörden dominierten, stellten auch dort die Existenzberechtigung des Jazz in Deutschland aufgrund seiner außereuropäischen Tradition, in Frage.¹¹⁵ Im Gegensatz zur DDR führte dies allerdings nicht dazu, dass die westdeutschen Behörden mithilfe des Geheimdienstes und anderer Sicherheitsorgane gegen die Akteure des Jazz vorgingen. Der große Experte der westdeutschen Jazzgeschichte, Joachim-Ernst

¹¹² Knauer: *Play yourself, man!*, S.136

¹¹³ Fritz Rau 1930 – 2013, war einer der wichtigsten deutschen Konzertveranstalter, der Konzerte und Tourneen für die deutsche Jazzförderung, Michael Jackson, Rolling Stones, The Doors, Miles Davis und mehr veranstaltete.

¹¹⁴ Knauer: *Play yourself, man!*, S.129

¹¹⁵ Ebd., S.164

Berendt, sah diesen dann auch spätestens 1961 voll in der BRD angekommen.¹¹⁶ Von da an war der Jazz ein selbstverständlicher und etablierter Teil der westdeutschen Kulturszene.

In der DDR sollte es bis dahin noch mehr als 20 Jahre länger dauern. Danach ging es, zumindest was die finanzielle Situation anbelangte, den ostdeutschen Musikschaffenden etwas besser. Diese konnten zumeist ab dem Ende der Siebzigerjahre ausreichend von ihrer Kunst leben.¹¹⁷ Ihre westdeutschen Kollegen hielten sich indessen fast ausnahmslos durch eine Mischfinanzierung aus Einnahmen von Gagen, Unterrichtstätigkeiten, in manchen Fällen auch anderen Nebenjobs und nur unter starker Selbstausschöpfung über Wasser.¹¹⁸

4.10 VERGLEICH MIT DER VOLKSREPUBLIK POLEN

Der Jazz fand in der BRD ähnliche gesellschaftliche, aber völlig andere politische Voraussetzungen vor als in der DDR. In der Volksrepublik Polen war es genau umgekehrt. Der Jazz konnte sich schon vor Kriegsbeginn tiefer in der polnischen Kulturszene verankern und wurde von einer breiten gesellschaftlichen Mehrheit akzeptiert. Es war nicht nur die urbane, sondern vor allem die proletarische Jugend, die ihn verehrte.¹¹⁹ Dass die faschistischen Besatzer gegen den Jazz waren, förderte dessen Popularität bei der Bevölkerung umso mehr.¹²⁰ Nach dem Krieg übernahmen auch in Polen im russischen Kommunismus geschulte Personen die Macht. Parallel zur Situation in der DDR verorteten diese den Jazz zunächst als widerständige bis oppositionelle Kunstform. Anders als in der DDR hingegen wurde diese öffentliche Einstellung dem Jazz gegenüber schnell fallen gelassen. Schon ein Jahr nach dem Tod Stalins, im Jahr 1954, wurde der Jazz in die Reihe der anerkannten Künste aufgenommen.¹²¹ Weit

116 Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.295

117 Sickert: *Clarinet Bird*, S.152

118 Knauer: *Play yourself, man!*, S.380

119 Pietraszewski: *Jazz in Poland*, S.41

120 Ebd., S.48

121 Ebd., S.5

vor der BRD und noch weiter vor der DDR stieg die Kulturpolitik der Volksrepublik Polen aktiv in die Gestaltung der Jazzszene ein.¹²² Dies führte zu einem regelrechten Jazzboom und einer der aktivsten Szenen des gesamten Ostblocks.¹²³

Die Geschichte des Jazz in Polen verlief bis zur Machtergreifung durch die NSDAP 1933 noch relativ parallel zur Entwicklung in Deutschland. Von da an trennten sich aber die Wege. Während der Jazz in Deutschland unter dem Einfluss des Faschismus immer mehr zurückgedrängt wurde und nur noch unter falscher Klassifizierung erscheinen konnte, etablierte er sich in ganz Polen in den Jahren von 1933 bis 1939 als zentrale Spielart der Unterhaltungsmusik.¹²⁴

Der Überfall Deutschlands auf Polen 1939 änderte den Rahmen der Jazzentwicklung gravierend. Die deutsche Wehrmacht nahm Polen binnen weniger Wochen komplett ein und verwaltete das Gebiet und die Bevölkerung Polens mit beispielloser Grausamkeit und Menschenverachtung. Knapp sechs Millionen polnische Menschen starben als Opfer der deutschen Besatzung und des Zweiten Weltkrieges. Kein anderes Land musste im Verhältnis zur eigenen Bevölkerungszahl derartig hohe Verluste erleiden. Die deutsche Verwaltung ging dabei vor allem systematisch gegen die polnische Intelligenz vor und genau aus dieser Gruppe kamen die meisten bedeutenden Personen der Jazzszene.¹²⁵ So wurden große Teile dieser Szene und ihres Publikums in dieser Zeit verschleppt, interniert, zur Zwangsarbeit verpflichtet und/oder ermordet.

Ähnlich wie in Deutschland gab es auch in Polen während der Besetzung kein allgemeines und kulturell begründetes Jazzverbot. Es gab ideologisch und rassistisch begründete Verbote bestimmter Gruppen, sich öffentlichkeitswirksam zu betätigen. Hinzu kam das mit dem Krieg begründete Tanzverbot. Das Re-

122 Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.209

123 Pietraszewski: *Jazz in Poland*, S.58

124 Pietraszewski: *Jazz in Poland*, S.66

125 Ebd., S.47

sultat war indes, dass Jazz nun oft konzertant aufgeführt wurde. Die Verhältnisse der Okkupation führten also dazu, dass die weltweite Entwicklung des Jazz von einer reinen Tanz- zu einer konzertanten Musik während des Zweiten Weltkrieges in Polen kurzzeitig vorweggenommen wurde. Da der Jazz auch in Polen vor allem mit den USA identifiziert wurde, entwickelte sich, als diese in den Krieg eintraten, das Hören von Jazz außerdem zu einem Akt politischen Widerstands gegen den faschistischen Aggressor.¹²⁶

Nach 1945 gab es dann, im Gegensatz zur DDR, keine nennenswerte Phase, in der das sowjetische Militär die Administration im Land übernahm. Die Kulturpolitik der polnischen Kommunistischen Partei, die schon vor dem offiziellen Kriegsende die Macht im Land übernommen hatte, wurde stark vom stalinistischen Moskau beeinflusst und stand schnell unter den Vorzeichen des anbrechenden Kalten Krieges. Jazz wurde als Propaganda des Klassenfeindes und als unvereinbar mit den Leitlinien und Idealen des sozialistischen Realismus verortet.¹²⁷ Die Behörden begnügten sich aber damit, den Jazz medial zu verurteilen. Im Gegensatz zur DDR griffen sie kaum regulierend in die Szene ein. Indem sie dem Jazz lediglich die öffentliche Anerkennung und Förderung verwehrten, die Agierenden der Szene aber kaum verfolgten, zeigten die polnischen Behörden ein Verhalten, das für die DDR erst ca. 20 Jahre später charakteristisch sein würde.

Schon ab Mitte der Fünfzigerjahre brach die polnische Kulturpolitik endgültig mit dem Stalinismus und ließ einen liberalen Pragmatismus walten. Die Existenzberechtigung des Jazz wurde von da an nicht mehr öffentlich in Frage gestellt, ganz im Gegenteil: Die Behörden erkannten in ihm eine potentielle Verdienstmöglichkeit und stiegen großflächig in die Organisation von Tournées, Konzerten und Festivals ein.¹²⁸ So konnte der Jazz schon deutlich früher an seine aus den Kriegsjahren stammende, konzertante Tradition anknüpfen und die großen Konzerthäuser

126 Ebd., S.48

127 Ebd., S.55

128 Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.57

bespielen, die ihm in der BRD und der DDR zu dieser Zeit noch verschlossen blieben.

Das Publikum nahm diese kulturelle Öffnung dankbar an. Die Bevölkerung war nach den Entbehrungen des Krieges kulturell ausgehungert und stürzte sich auf jede Ablenkung, um der harten Realität des auf jeder Ebene zerstörten Heimatlandes zu entfliehen. Tanz- und Musikveranstaltungen wurden begeistert aufgenommen.¹²⁹ Der Jazz konnte dabei von einem zweifachen Ruf der Widerständigkeit profitieren. Er galt als Sound der Opposition gegen die Faschisten; durch den öffentlichen Widerstand gegenüber der Kritik der Kommunisten entwickelte er sich aber auch zu einem generellen Symbol nonkonformen Verhaltens.¹³⁰ Ähnlich wie in der Zeit der Okkupation erhöhte sich die Attraktivität des Jazz aufgrund der politischen Verfolgung durch die Kommunisten nur noch mehr, auch wenn diese nur symbolisch blieb. In der polnischen Szene wurden die Nachkriegsjahre, also die Jahre der öffentlichen stalinistischen Sanktionierung, als ‚Kellerjahre‘ bezeichnet.¹³¹ Dieser Begriff beschreibt das damalige Selbstbild der Szene eindrücklich. Die Freunde des Jazz sahen sich als Teil einer eingeschworenen Gemeinschaft, die sich erfolgreich jedweder Einmischung totalitärer Macht auf dem Gebiet der Kultur widersetzte. Der Jazz in Polen konnte noch lange von diesem Ruf des authentisch Widerständigen profitieren, auch dann noch, als er schon längst ein staatlich geförderter und etablierter Teil der Kulturszene war.¹³²

Das Zeitfenster, in welchem dem Jazz der Zugang zu einem größeren Publikum verwehrt oder erschwert wurde, war weitaus kleiner als in der DDR. Selbst große und repräsentative Spielstätten, die ansonsten ausschließlich den höheren Politikadern und Parteiveranstaltungen vorbehalten waren, konnte der Jazz in Polen schon verhältnismäßig früh für sich erobern.¹³³ Dies ge-

129 Pietraszewski: *Jazz in Poland*, S.50

130 Ebd., S.12

131 Rudorf: *Jazz in der Zone*, S.126

132 Pietraszewski: *Jazz in Poland*, S.68

133 Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.209

lang eher den ‚gefälligeren‘ Strömungen des Jazz. Diese konnten über die höheren Publikumszahlen, Plattenverkäufe und die umfangreichere gesellschaftliche Anerkennung auch ein größeres Renommee innerhalb der Szene auf sich vereinigen. Den gefälligeren Strömungen des DDR-Jazz gelang das nicht in diesem Maße, da ihnen diese Möglichkeiten des Gewinns an Renommee fehlten. Zudem war die Kulturpolitik der Volksrepublik Polen vor allem auf die Förderung des kommerziell erfolgreichen Jazz ausgerichtet, da ihr primäres Interesse nicht der Kunst, sondern dem finanziellen Gewinn galt.¹³⁴ Die Motive der polnischen und ostdeutschen Kulturpolitik unterschieden sich ab 1954 fundamental. Die Folge war die Kommerzialisierung der polnischen Szene. Auch der Sound des Jazz entsprach im Allgemeinen eher dem Mainstream und war ‚gefälliger‘ als es in der DDR zur selben Zeit üblich war.¹³⁵

4.11 VERGLEICH DER POLITISCHEN RAHMENBEDINGUNGEN

Die kulturpolitischen Rahmenbedingungen der Jazzentwicklung im ostdeutschen Raum waren einzigartig und für die Szene weitaus prägender als in vergleichbaren Ländern. Bis auf die kurze Zeit unter der Verwaltung der SMAD wurde die ostdeutsche Jazzszene von der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 bis zur Mitte der Siebzigerjahre von ihrer jeweiligen Regierung mindestens mit Skepsis betrachtet, meist jedoch mit offener Feindschaft behandelt. In keinem anderen Gebiet Zentraleuropas war die Zeitspanne der Repression und Verfolgung der Jazzszene so lang.

Die Konsequenz, mit der die SED-Regierung ab 1949 versuchte, ihren eigenen Anspruch zu verwirklichen, alle Aspekte des Lebens der eigenen Bevölkerung zu kontrollieren und zu leiten, suchte selbst in den Staaten des Warschauer Paktes ihresgleichen. Noch weit nach dem Tod Stalins und dem Bruch Chruschtschows mit dessen Erbe blieb die Kulturpolitik der DDR von der ideolo-

¹³⁴ Pietraszewski: *Jazz in Poland*, S.97

¹³⁵ Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.187

gischen Härte des Stalinismus geprägt.

Der Jazz war im Publikum aber wesentlich beliebter und auch verwurzelter, als die Kader der SED annahmen. Die öffentliche, meist ausschließlich ideologisch begründete Verfolgung des Jazz steigerte dessen Popularität eher, als dass sie ihr schadete. Die SED nutzte die Kulturpolitik außerdem auch als Ventil, um so auf spannungsgeladene Situationen im In- und Ausland reagieren zu können. Je nach Bedarf wurde durch Liberalität Entgegenkommen oder durch Einschränkungen Stärke demonstriert. Daraus resultierend war die Unbeständigkeit das hervorstechendste Merkmal ostdeutscher Kulturpolitik. Eiszeit und Tauwetter, Verbot und Duldung lösten sich regelmäßig ab. Eine Ausnahme bildeten dabei die Achtzigerjahre. Dass der pragmatische Umgang mit dem Jazz sich auch in Devisen auszahlen konnte, entdeckte die Regierung der DDR erst knapp zwanzig Jahre nach den benachbarten Ländern. Die daraufhin einsetzende systematische Förderung der Musikschaftenden des Jazz in den Achtzigerjahren ermöglichte diesen, deutlich freier von finanziellen Zwängen zu leben und zu arbeiten, als es ihre europäischen Kolleginnen und Kollegen konnten.

DIE GESELLSCHAFTLICHEN RAHMENBEDINGUNGEN IN DER DDR

Dieses Kapitel befasst sich mit den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der ostdeutschen Jazz- und Free-Jazz-Szene. Die isolierte Lage und die besonderen gesellschaftlichen Konflikte führten dazu, dass sich innerhalb der DDR ein für sie spezifischer, öffentlicher kultureller Raum herausbildete. Dieser beeinflusste, wie Musik generell aufgeführt, wahrgenommen, diskutiert und gesellschaftlich bewertet wurde. Dieser Raum übte einen maßgeblich prägenden Einfluss auf die Entwicklung und Ausgestaltung der gesamten Jazzszene aus und war somit ein entscheidender Grund für die besonders starke Stellung des ostdeutschen Free Jazz.

Den prägendsten Einfluss hatte dabei die Kulturpolitik der SED. In keinem der die DDR umgebenden Länder wurde politisch derartig tiefgreifend und langanhaltend Einfluss auf die Kulturszene genommen, sei es durch Repression oder durch Förderung. Die Besonderheit der SED-Kulturpolitik lässt sich auch aus der speziellen generationellen Zusammensetzung der Machthabenden und deren Rolle innerhalb des Generationenkonfliktes der DDR erklären. Dieser Konflikt beeinflusste nicht nur die Gesellschaft, sondern auch die öffentliche Wahrnehmung von Kultur im Allgemeinen.

Im ersten Abschnitt werden die verschiedenen Generationen der DDR vorgestellt. Dazu werden die jeweiligen Generationseinheiten anhand ihrer allgemeinen Erfahrungen, Erwartungen, Handlungen und intergenerationellen Konflikte beschrieben. Die Arbeit bezieht sich dabei vor allem auf das Generationenmodell von Ahbe und Griess.¹ Dieses Modell wird um den kulturel-

¹ Thomas Ahbe, Rainer Griess: *Geschichte der Generationen in der DDR und Ostdeutschland – Ein Panorama*, Erfurt 2011

len Raum der DDR erweitert und für den spezifischen Zweck dieser Arbeit angewendet. Die generationellen Einteilungen und Beschreibungen beinhalten nie allgemeingültige Grenzen oder Zuschreibungen, sondern sind lediglich in der Lage, Tendenzen darzustellen. Dennoch hilft das Generationenmodell dabei, die groben Motivationen und zugrunde liegenden Dynamiken des ostdeutschen Generationenkonfliktes sichtbar zu machen. Dieser wiederum war einer der prägendsten gesellschaftlichen Einflüsse auf den kulturellen Raum der DDR und bestimmte die Wahrnehmung von Kunst und damit auch des Jazz auf entscheidende Weise.

Im darauffolgenden Kapitel wird dargestellt, wie die SED-Politik unter starker Dominanz der Generationseinheit der misstrauischen Patriarchen versuchte, die Öffentlichkeit zu kontrollieren, zu polarisieren und dadurch hinter der Partei zu vereinigen. Zwar zeigt sich dabei ein schwelender Konflikt zwischen den alten und konservativen Machthabenden auf der einen und den jüngeren Progressiven auf der anderen Seite, doch auch dies sind nur Tendenzen. Die vielfältigen Konfliktlinien der ostdeutschen Gesellschaft waren nie so einfach, dass sie sich auf Formeln wie ‚jung gegen alt‘ oder ‚konservativ gegen progressiv‘ reduzieren ließen.

Im dritten Abschnitt wird dann das allgemeine Kulturverständnis der SED-Kader erörtert. Dieses war zwar in erster Linie ein zutiefst privater Bestandteil einer jeden individuellen Persönlichkeit. Doch so, wie sich die jeweiligen Hintergründe der bedeutendsten SED-Machthabenden ähnelten, so austauschbar waren auch ihre in Reden und Schriften geäußerten Beiträge darüber, wie Kunst zu sein hatte und wie nicht. Gerade die führenden Persönlichkeiten der DDR-Machtelite prägten den Blick der gesamten SED auf Kultur und hatten so einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die institutionelle Bewertung und Behandlung des Jazz. Die Kulturpolitik der DDR wurde maßgeblich vom Kunstverständnis bedeutender SED-Kader wie Walter Ulbricht, Erich Honecker, Kurt Hager u. v. m. dominiert. Ihre Einstellung zur Kultur bestimmte den kulturpolitischen und darüber auch

indirekt den gesellschaftlichen Rahmen der Jazzentwicklung in der DDR.

Im vierten Abschnitt wird der Versuch der SED beschrieben, den öffentlichen kulturellen Raum als relevanten Teil der gesellschaftlichen Öffentlichkeit zu homogenisieren und hinter der Linie der Partei zu vereinigen. Neutralität, Widerspruch und vor allem Kunst um der Kunst willen sollten darin nicht stattfinden.² Die Mittel der staatlichen Beeinflussung veränderten sich im Lauf der Zeit erheblich. Die sich darstellende zeitliche Tendenz ist dabei klar erkennbar: Sie geht weg von einer harten, negativen Sanktion unkooperativen Verhaltens, hin zu einer Lenkung durch die Subvention kooperativen Verhaltens. Dies sollte aber nicht dazu verleiten, den so Geförderten im Umkehrschluss automatisch eine inhaltliche Übereinstimmung mit den Machthabenden zu attestieren. Auch wenn die Beeinflussung, durch die SED nicht immer zu ihrem gewünschten Ziel führte, so prägte doch genau dieser stark invasive Versuch den öffentlichen Raum und war somit für zahlreiche systemimmanente Dynamiken und Entwicklungen der Kulturszene der DDR verantwortlich.

5.1 DIE VERSCHIEDENEN GENERATIONEN DER DDR

Das Modell, das dem folgenden Abschnitt zugrunde liegt, wurde von Thomas Ahbe und Rainer Gries unter dem Titel „Geschichte der Generationen in der DDR und in Ostdeutschland. Ein Panorama“ 2011 veröffentlicht.³ Es entwickelt eine generationengeschichtliche Perspektive, die geeignet ist, die prägenden Dynamiken und Konflikte in der Gesellschaft der DDR darzustellen.

Dafür werden die Generationen mittels ihrer jeweiligen Geburtsjahrgänge⁴ typologisch in sechs Generationseinheiten eingeteilt. Diese werden dann anhand ihrer verschiedenen Erfahrun-

² Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.853

³ Ahbe, Griefß: *Geschichte der Generationen in der DDR*

⁴ Die Jahreszahlen, die der Einteilung zugrunde liegen, sind dem Modell von Ahbe und Griefß entnommen und als Näherungswerte zu verstehen.

gen, Erwartungen und daraus resultierenden Einstellungen und Handlungen beschrieben. Auch das Wechselspiel der Generationen wird in diesem Modell berücksichtigt, sodass sich Allianzen ebenso wie Konflikte detailliert herausarbeiten lassen.

Dieser generationelle Ansatz beinhaltet allerdings zahlreiche Ungenauigkeiten und die Tendenz zur Verallgemeinerung. Denn er vereinfacht komplexe gesellschaftliche Situationen, indem er bestimmten Menschengruppen eine gewisse Homogenität unterstellt, die so höchstens als Tendenz vorhanden war. Dieser Ansatz fasst Menschen zusammen, die sich in der Realität mitunter radikal unterschieden. Das gilt für ihre jeweiligen Ausgangsvoraussetzungen, zum Beispiel Bildung oder soziale Herkunft, ebenso wie für ihre individuellen Lebensumstände und ihre inneren politischen Einstellungen. Dennoch ist der Ansatz gerade in der Betrachtung kultureller Phänomene gut geeignet, um den Konflikt zwischen dem neu Auftretenden, das meist primär von jüngeren Menschen getragen wird, und staatlichen Strukturen, die meist von älteren Generationen bestimmt werden, in seiner Tendenz aufzuzeigen.

Im Folgenden werden hauptsächlich die Generationseinheiten und ihre Konflikte beschrieben die für die Entwicklung und gesellschaftliche Bewertung des Free Jazz maßgeblich sind. In erster Linie trifft das auf die misstrauischen Patriarchen und ihren Einfluss auf die nachfolgenden Generationen zu.

Die Generation der misstrauischen Patriarchen (1893-1916)

Die Generationseinheit der misstrauischen Patriarchen beeinflusste die Gesellschaft der DDR wie keine andere. Die misstrauischen Patriarchen waren diejenigen, die die gesellschaftlichen und politischen Systeme der DDR schufen, entwickelten und auch als Erste die Macht darin beanspruchten. Sie behielten diese bis zum Ende des Arbeiter- und Bauernstaates fest in ihren Händen.⁵ Die misstrauischen Patriarchen wurden vor al-

⁵ Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1001

lem durch ihre Erfahrungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geprägt. Kriege, Todesängste, härteste Entbehrungen und der Verlust naher Verwandter und Freunde waren unauslöschlicher Teil ihrer Jugend und des jungen Erwachsenenlebens.

Obwohl diese Generationseinheit insgesamt diverse Jahrgänge umfasste, so war ihre politisch aktive Kerngruppe, aus der sich die Machtelite der SED rekrutierte, im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung der DDR recht klein. Sie wurde vor allem durch den aktiven Widerstand gegen den Faschismus, Verhaftungen, Aufenthalte in Konzentrationslagern, Exil und die brutale Härte des politischen Kampfes zwischen Faschisten und Kommunisten in den Zwanziger- und Dreißigerjahren geprägt.

Erich Mielke (1907–2000) zum Beispiel trat mit 18 Jahren der KPD bei. Er nahm an Straßenkämpfen gegen faschistische und rechtskonservative Kräfte teil und wurde in der Folge für den Mord an zwei Polizisten schuldig gesprochen. Daraufhin floh er aus Deutschland und kämpfte im spanischen Bürgerkrieg auf Seiten der kommunistischen Brigaden. Nach deren Niederlage floh er über die Pyrenäen nach Frankreich. Dort wurde er gefasst, konnte aber schon kurz darauf aus dem Gefangenenlager fliehen und sich dann in Südfrankreich verstecken. Er konnte erneut gefasst werden und verbrachte den Rest des Krieges im Zwangsarbeitsdienst. In der DDR gelangte er schnell in entscheidende politische Positionen und entwickelte sich zu einem der Hauptverantwortlichen für den Aufbau und die inhaltliche Ausgestaltung des MfS, das er von 1957 bis zum Ende der DDR als Minister für Staatssicherheit leitete.⁶ Ebenso wie zahlreiche andere Machthabende seiner Generationseinheit konnte er sich lange in führender Position halten. Die Besonderheit dieser langfristigen personellen Kontinuität an den Spitzen der ostdeutschen Institutionen zeigt sich vor allem im Vergleich mit der damaligen BRD. Der westdeutsche Bundesnachrichtendienst (BND) hatte im Zeitraum, in dem Erich Mielke das MfS leitete, sieben Präsi-

6 Helmut Müller-Engbergs, Jan Wielgoths, Dieter Hoffmann, Andreas Herbst, Ingrid Kirschey-Feix, Olaf W. Reimann, Olaf W. (Hrsg.): *Wer war Wer in der DDR – Ein Lexikon ostdeutscher Biographien*, Berlin 2010, S.883

dentem. Mielkes Biographie ist fast wie eine Blaupause zu sehen: Ein Großteil der prägendsten Personen und Machthabenden der DDR wies in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts frappierend ähnliche Erfahrungen auf.

Neben der faschistischen erlebte ein Großteil der Kerngruppe dieser Generationseinheit auch stalinistische Verfolgung, zwar nicht unbedingt am eigenen Leib, aber dennoch aus nächster Nähe. Viele von ihnen, vor allem die Mitglieder kommunistischer Vereinigungen wie Walter Ulbricht, flohen nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten in die Sowjetunion. Dort konnten sie mit eigenen Augen erleben, dass die Wellen der stalinistischen Säuberungen auch vor glühenden Kommunisten keinen Halt machten. In den Moskauer Prozessen von 1936–1938 zum Beispiel wurden auch zahlreiche ehemalige und aktive Machthabende der KPD unter dem Vorwurf des Terrorismus angeklagt und zum Tode verurteilt.

Die Kerngruppe der misstrauischen Patriarchen waren also in prägenden Phasen ihres Lebens von einem beständigen politisch-ideologisch geprägten Kampf um das eigene Überleben umgeben. Feinde waren nicht nur im gegnerischen, sondern auch im eigenen Lager zu finden. Im Gegensatz zu nachfolgenden Generationen war der politische Konflikt für sie kein einfacher Streit über die Ausgestaltung gesellschaftlichen Lebens, sondern die aktive Abwehr existenzieller Bedrohung. Kurt Hager (1916–1998), einer der bedeutendsten Kultur- und Bildungspolitikern der DDR, glaubte anscheinend noch in den Achtzigerjahren, dass die Öffnung des Staates seinen Tod bedeuten würde: „Im Westen warten sie nur darauf, uns aufzuhängen!“⁷ Das Trauma des emigrierten jüdisch-kommunistischen Widerstandskämpfers, der sogar kurzzeitig im KZ interniert war, prägte das einflussreiche Mitglied des Politbüros auch noch 40 Jahre nach Kriegsende.⁸

So waren das Gesellschaftsbild und die politische Arbeit der misstrauischen Patriarchen von einem klaren Freund-Feind-

⁷ Günter Kunert: *Erwachsenenspiele – Erinnerungen*, München 2015, S.430

⁸ Ebd.

Schema und der Vorstellung überall lauerner Feinde gezeichnet. Entgegenkommen und Kompromissbereitschaft waren in dieser Weltsicht Signale der Schwäche und luden den Gegner regelrecht zum Angriff ein. Ein gesteigertes Sicherheits- und Kontrollbedürfnis – vor allem Kontrolle über den als solchen empfundenen politischen Gegner – war die Folge. Selbst einfache Konflikte wurden häufig mit einer ideologischen Unerbittlichkeit ausgetragen, die jedwede Kompromissbereitschaft vermissen ließ und in ihrer Härte für nachfolgende Generationen kaum nachvollziehbar war. Das Generationenmodell von Ahbe und Gries fasst die Grundorientierung der Generationseinheit der misstrauischen Patriarchen dementsprechend zusammen: „Gefahrenbewusstsein, Härte und Kontrollstreben“⁹

Gerade die Machthabenden der Patriarchen empfanden den Staat der DDR als Produkt ihrer Leistungen und Entbehrungen. Sie sahen nur sich selbst dazu in der Lage ihn zu verteidigen, da nur sie über die nötigen Erfahrungen verfügten, um konsequent gegen den politischen Feind vorzugehen. Der Aufbau von Vertrauen als Grundlage eines friedlichen generationellen Macht- und Kompetenztransfers war somit schwierig bis unmöglich. Die Patriarchen hielten verbissen an ihren Machtpositionen fest und konnten sie größtenteils bis zum Ende der DDR verteidigen. Die Folge war eine Überalterung in den Entscheidungs- und Machtpositionen des Staates. Das Durchschnittsalter des Politbüros im Jahr 1989 lag beispielsweise mit 67 Jahren¹⁰ um fast 20 Jahre höher als das des Bundestages der BRD mit 48,7 Jahren im gleichen Zeitraum.¹¹

Natürlich gab es auch in der Kerngruppe der Patriarchen liberaler denkende Ausnahmen, die die Gesellschaft der DDR für Diskussionen und Reformen öffnen wollten. Robert Havemann

⁹ Ahbe, Griefß: *Geschichte der Generationen in der DDR*, S.79

¹⁰ Gerd-Rüdiger Stephan, Andreas Herbst, Christine Krauss, Daniel Küchenmeister, Detlef Nakath (Hrsg.): *Die Parteien und Organisationen der DDR – Ein Handbuch*, Berlin 2002, S.867

¹¹ www.bundestag.de/resource/blob/272474/1063a48578b244067fa61bce6d61926d/kapitel_03_02_durchschnittsalter-pdf-data.pdf – zuletzt abgerufen am 02.05.2022

(1910–1982) zum Beispiel teilte den extremen Erfahrungshorizont seiner Generationseinheit: 1943 wurde er als kommunistischer Widerstandskämpfer von der Gestapo festgenommen und zum Tode verurteilt. Nur einer Verkettung glücklicher Umstände ist es zu verdanken, dass er das Kriegsende im Polizeigefängnis überlebte. Doch im Gegensatz zur Mehrheit der SED-Parteimitglieder engagierte er sich ab circa Mitte der Sechzigerjahre aktiv und öffentlichkeitswirksam gegen den vorherrschenden Dogmatismus in seiner Partei. Obwohl er in der Bevölkerung und den jüngeren Generationen Anerkennung und Zustimmung erfuhr, fand er innerhalb der Machtelite der DDR kaum Unterstützung. Die SED schloss ihn aus der Partei aus, erteilte ihm ein Berufsverbot und Hausarrest und ließ ihn durch die Stasi bis zu seinem Lebensende vollständig überwachen. Robert Havemann galt als der bedeutendste systeminterne Kritiker des SED-Regimes, da er einer der wenigen innerhalb der politisch aktiven Kerngruppe seiner Generationseinheit war, der öffentlich Kritik übte.

Die Aufbau-Generation (1925-1932)

Die Angehörigen der Aufbau-Generation verbrachten ihre Kindheit in den festen Strukturen des Dritten Reiches und erlebten den Zweiten Weltkrieg als Jugendliche, oftmals sogar im Kriegseinsatz für den Volkssturm oder als unterstützende Flakhelfer. Der Zusammenbruch des Dritten Reiches erschütterte ihr durch faschistische Propaganda klar gefügtes Weltbild. Die Suche nach neuer Orientierung in einer multipolaren Nachkriegswelt spülte viele von ihnen in die Hände der misstrauischen Patriarchen, deren dogmatische Härte und ideologische Eindeutigkeit einen klaren Wertekompass versprachen. So lässt sich diese Generationseinheit primär in zwei Strömungen aufteilen: „die dezidierten Sozialisten und die mehr oder weniger unpolitischen Konformisten. (...) Alle anderen waren bereits früh in den Westen abgewandert.“¹²

12 Ahbe, Griefß: *Geschichte der Generationen in der DDR*, S.26

Der Großteil der Aufbau-Generation verbrachte das gesamte Arbeitsleben in der DDR und ging oft direkt mit dem Mauerfall in Rente. Die Angehörigen dieser Generation erlebten die Entbehrungen der Nachkriegsjahre noch intensiver als die nachfolgenden Generationen, da sie direkt an deren Beseitigung beteiligt waren und oftmals – trotz harter Arbeit – sich selbst und ihre jungen Familien nur unzureichend versorgen konnten. Die Verbesserung der Versorgungslage gegen Ende der Fünfzigerjahre empfanden sie somit auch als eigenen, hart erworbenen Verdienst, der sie eng mit dem von ihnen aufgebauten Staat der DDR verband.

Das sozialistische System ließ Privatwirtschaft nur in Ausnahmefällen zu, nahezu alle großen Betriebe waren Staatseigentum. Somit waren auch die beruflichen Karrieren der Aufbau-Generation stark mit dem Schicksal des Staates verbunden. Erfolge und Misserfolge der SED-Politik und der DDR im Allgemeinen wurden von zahlreichen Angehörigen der Aufbau-Generation nicht als externe Vorgänge, sondern als eigenes Versagen oder eigener Erfolg empfunden.¹³

Neben der starken Verbindung zum Staat gab es dementsprechend auch eine starke Verbindung zu den misstrauischen Patriarchen, denn diese waren es, die die Weichen für das Schicksal ihres Staates und somit auch für das Leben der Aufbau-Generation stellten. Ähnlich wie die Patriarchen empfand die Aufbau-Generation Kritik am Staat und seinen Behörden oft als persönlichen Angriff und Herabsetzung der eigenen Leistungen. Im Gegensatz zu den Patriarchen, die zumeist auch über ihre komplette Erwerbsbiographie ihre Vorgesetzten waren, neigte die Aufbau-Generation nicht so sehr zu dogmatischer Härte, sondern begegnete gesellschaftlichen und privaten Problemstellungen eher mit Pragmatismus.¹⁴

Es war die Aufbau-Generation, die das Land durch die Arbeit ihrer Hände formte wie keine zweite. Auf die Entscheidungsebene gelangten Mitglieder dieser Generation jedoch nur in Ausnah-

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

mefällen – und dann handelte es sich um diejenigen, die sich in der strikten Kaderpolitik der SED durchsetzen konnten.

Die funktionierende Generation (1935-1945)

Auch die funktionierende Generation wurde noch stark vom Krieg, vor allem aber von den Entbehrungen der Nachkriegszeit beeinflusst. Im Gegensatz zur Aufbau-Generation verbrachte sie aber wenig Zeit in den staatlichen Strukturen des NS-Staates. Sie war somit keiner so lang anhaltenden faschistischen Propaganda ausgesetzt wie die Menschen der vorhergehenden Generationen.

Der Trend der nachlassenden dogmatischen Härte setzte sich auch in dieser Generationseinheit fort. Den Schwierigkeiten der Kriegs- und Nachkriegsjahre war nicht mit Diskussionen über Ideologie beizukommen. Probleme mussten pragmatisch überwunden und nicht aus sozialistischer Sicht betrachtet werden, um sich einen bescheidenen Lebensstandard zu erarbeiten und zu sichern.

Aus diesem Pragmatismus heraus entstand aber auch der erste Keim der Widerständigkeit. Wenn Ideologie ihren Nutzen nur aus sich selbst heraus begründen kann, ist dieser für die primär pragmatisch orientierte Person nicht erkennbar. Wenn dann auch noch die Diskussion an sich als feindlich zurückgewiesen wurde, so war der Konflikt vorprogrammiert. Dies geschah in den Formalismus-Debatten der frühen Fünfzigerjahre,¹⁵ auf dem Kahlschlag-Plenum 1965¹⁶ und in der ostdeutschen politischen Bewertung der sowjetischen Niederschlagung des Prager Frühlings 1968.¹⁷ In all diesen Debatten lief die Argumentation der SED-Machtelite der misstrauischen Patriarchen, sofern sie sich überhaupt auf eine Diskussion einließen, letztlich daraufhin hinaus, die großen unfehlbaren Vordenker des Sozialismus wie Marx, Lenin und in den Fünfzigerjahren zudem Shdanow und Stalin

15 Kulturbund (Hrsg.): *Kampf gegen den Formalismus – In der Kunst und Literatur für eine fortschrittliche deutsche Kultur*, Dresden 1953

16 Heumann: *Das Kahlschlag-Plenum*

17 Wolle: *Der Traum von der Revolution*

zu zitieren. Wer es dann trotzdem noch wagte zu kritisieren, riskierte seinen Schul- und Studienplatz und somit seine komplette berufliche Zukunft. Im Extremfall konnte es sogar aufgrund des Straftatbestandes der Boykotthetze zu einer Verurteilung mit empfindlichen Haftstrafen kommen.

Trotz dieser harten Sanktionen entstand in den Sechzigerjahren zum ersten Mal ein primär generationell geprägtes, politisch widerständiges Verhalten. Dieses wurde von einer kleinen Kerngruppe aus der jungen funktionierenden und der älteren nachfolgenden integrierten Generation getragen, also mit Geburtsjahrgängen um 1945 herum. Deren erster Funke des Widerstandes zeigte sich in der Leipziger Beatdemo 1965¹⁸ ebenso wie in den Plakat- und Wurfzettelaktionen gegen die Niederschlagung des Prager Frühlings 1968. Beide Aktionen wurden fast ausschließlich von dieser Generationseinheit, der um das Kriegsende herum geborenen, getragen.¹⁹ Sie zeigten dabei einerseits eine erste kulturelle Annäherung an den Westen und andererseits eine wachsende Abkehr von der politischen Kultur des Ostens. Bei beiden Aktionen wurde bewusst nicht der offizielle Weg gewählt, da in diesem keine faire Behandlung erwartet wurde. Den Angehörigen der funktionierenden Generation war zu dieser Zeit sehr wohl bewusst, dass ihre Aktionen kaum Erfolg haben konnten. Trotzdem trieb die Verzweiflung darüber, ihre als gut und gerecht empfundenen Forderungen nicht öffentlich und fair diskutieren zu können, diesen Teil der funktionierenden Generation dazu, ihre innere widerständige Haltung auf illegale Weise auszudrücken.

Bezeichnend ist dabei auch, dass die drastischen Sanktionen der Polizei und der Gerichte gegen die Protestierenden von einer Mehrheit der älteren Generationen begrüßt und in Ausnah-

18 Bei der Leipziger Beatdemo am 31.10.1965 demonstrierten mehrere hundert Jugendliche in Leipzig gegen das, kurz zuvor verhängte, Verbot fast aller lokalen Beatbands. Die Demonstration wurde unter Ausübung starker Polizeigewalt brutal aufgelöst. Es gab ca. 260 Verhaftungen, wovon knapp 100 Jugendliche zu Zwangsarbeit im Kohletagebau verurteilt wurden.

19 Wollé: *Der Traum von der Revolution*, S.160

mefällen sogar härtere Bestrafungen gefordert wurden.²⁰ Es war diese Generationseinheit der um das Kriegsende herum Geborenen, die auch die Bürgerrechtsbewegungen der Achtzigerjahre und die friedliche Revolution 1989 besonders prägte.

Aus heutiger Sicht ist die generationelle Zusammensetzung der Protestierenden der friedlichen Revolution, also der Demonstrationzüge von 1989, nicht mehr genau nachvollziehbar. Andere an den Protesten beteiligte Personen, etwa Stefan Wolle, beschrieben aber, dass der Ausdruck der ‚Revolution der Vierzigjährigen‘ mit dem Erscheinungsbild der Demonstrierenden übereinstimmte.²¹ Für die Jazzentwicklung bemerkenswert ist dabei auch die Betrachtung, dass nicht nur ein Großteil der Führungsmitglieder der Bürgerrechtsbewegung, sondern auch eine Mehrheit der bedeutendsten Musikschaffenden des ostdeutschen Free Jazz im Zeitfenster um das Kriegsende 1945 herum geboren wurden.

Zu den bedeutendsten Musikschaffenden des Free Jazz aus dieser Generationseinheit zählen beispielsweise Conny Bauer (1943), Joe Sachse (1948), Uwe Kropinski (1952), Hannes Zerbe (1941), Günter ‚Baby‘ Sommer (1943), Ulrich Gumpert (1945) u. v. m.

Relevante Personen der Bürgerrechtsbewegung aus dieser Generationseinheit sind zum Beispiel Reinhard Schult (1951), Sebastian Pflugbeil (1947), Rolf Henrich (1944), Jens Reich (1939), Bärbel Bohley (1945), Katja Havemann (1947) u. v. m.

Im Widerstand dieser kleinen politisch aktiven Gruppe innerhalb der funktionierenden Generation zeigte sich der Konflikt der Generationen zum ersten Mal öffentlich. Durch die Unfähigkeit der misstrauischen Patriarchen, diesen Konflikt zu moderieren und öffentlich zu diskutieren, verstärkte er sich über die Zeit und mit hinzukommenden Generationen.

²⁰ Ahbe, Grieb: *Geschichte der Generationen in der DDR*, S.36

²¹ Wolle: *Der Traum von der Revolution*, S.237

Die integrierte Generation (1949-1956)

Die integrierte war die erste wirkliche Nachkriegsgeneration der DDR. Die Mitglieder dieser Generationseinheit haben die Härten des Krieges gar nicht und die der direkten Nachkriegszeit kaum noch bewusst selbst erfahren. Die Mehrheit von ihnen verbrachte ihre Kindheit in den strikten Jugendorganisationsformen der Massenorganisation der SED und war so von Anfang an der sozialistischen Propaganda ausgesetzt. Trotz der Erinnerung an die Opfer und Härten des Krieges und der nachfolgenden Zeit nahm diese Generationseinheit den in den Siebzigerjahren erreichten Lebensstandard nicht als Luxus, sondern eher als Normalzustand wahr – im Gegensatz zu den vorhergehenden Generationen.

Der Trend der Entfernung von der ideologischen Härte der misstrauischen Patriarchen setzte sich auch in dieser Generation fort, allerdings nicht ganz so konfliktorientiert wie bei der politisch aktiven Kerngruppe der funktionierenden Generation. Der Markstein in der Differenzierung war dabei die Wahrnehmung des Prager Frühlings.²² Die blutige Niederschlagung der tschechischen Reformbestrebungen durch die Truppen des Warschauer Paktes demaskierte die bis dato durch die sozialistische Propaganda als „engelsgleich verklärte Sowjetarmee“.²³ Gerade für viele der Älteren innerhalb der integrierten Generation bedeutete dies den inneren harten Bruch mit dem Staat DDR und der Ideologie der SED. Denn diese unterstützten den Einmarsch in Prag auf ganzer Linie.

Die Jüngeren hingegen, die sich erst ab den Siebzigerjahren aktiv mit der Weltpolitik auseinandersetzten, fanden sich oftmals sogar im Einklang mit der Außenpolitik des eigenen Landes wieder, in vielen Fällen sogar eher, als es in Westdeutschland der Fall war. In der Bewertung von internationalen Konflikten – zum Beispiel den Rassenunruhen in den USA, dem rechtsgerichteten Militärputsch in Chile, der linksgerichteten Nelkenrevolution in

²² Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1246

²³ Wollé: *Der Traum von der Revolution*, S.13

Portugal und vor allem dem Vietnamkrieg – vertrat der globale, studentisch linksgerichtete Zeitgeist ähnliche Standpunkte wie die DDR-Außenpolitik. So konnten sich ostdeutsche Studierende und Jugendliche mit ihren westlichen Gleichaltrigen inhaltlich verbunden fühlen, ohne der außenpolitischen Linie der SED entgegenzustehen.²⁴

Dennoch setzte sich der Trend der vermehrten Entfernung von der Ideologie des SED fort. Der Sozialismus wurde von der Mehrheit der Jugendlichen der integrierten Generation kaum noch als nützliches Hilfsmittel betrachtet, mit dessen Hilfe die relevanten Fragen des Lebens beantwortet werden konnten.²⁵ Der inhaltliche Bruch dieser mit den älteren Generationseinheiten zeigte sich nicht so sehr in einem starken öffentlichen Konflikt, sondern eher in einer stillen inneren Abkehr von der DDR im Allgemeinen und einer Hinwendung zu einem eher westlich orientierten Lebensmodell.

Auf kultureller Ebene war diese Generation deutlich stärker westlich orientiert als ihre Vorgänger. Spätestens ab den Sechzigerjahren war das Radio das musikalische Leitmedium in der DDR: Nahezu jeder Haushalt hatte eines und gerade für Jugendliche war das Musikhören die präferierte Freizeitbeschäftigung.²⁶ Die SED-Führung versuchte zwar, den Empfang westlicher Radiosender durch Störsignale zu verhindern, flächendeckend gelang das aber nicht. Bis auf wenige Ausnahmen waren Westsender in der DDR zu jeder Zeit zu empfangen.²⁷ Mit dem Erwachsenwerden der integrierten Generation, also gegen Ende der Siebzigerjahre, schlug das Verhältnis in der Beliebtheit und im Konsum von ostdeutscher und westdeutscher Musik endgültig zugunsten der westlichen Musikproduktionen aus.²⁸ Ostdeutsche Musik hatte es bei den nächsten Generationen schwer, die Ju-

24 Ahbe, Grieb: *Geschichte der Generationen in der DDR*, S.46

25 Ebd., S.46

26 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1197

27 Rüdiger Ritter: *The Radio – a Jazz Instrument of its own*, Frankfurt am Main 2010, S.49

28 Zaddach: *Heavy Metal in der DDR – Szene, Akteure, Praktiken*, S.58

gendlichen und jungen Erwachsenen überhaupt zu erreichen.

Die innere Abkehr wurde aber auch nach außen getragen. So bildeten sich, vor allem unter den jungen Arbeiterinnen und Arbeitern dieser Generation, die ersten weit verbreiteten Subkulturen, die ihre Zugehörigkeit auch äußerlich klar demonstrierten. ‚Kunden‘, ‚Tramper‘ und ‚Blueser‘ waren nicht nur für Eingeweihte klar optisch auszumachen.²⁹ Die langen Haare, Bärte sowie unterschiedlichen Jacken und Parkas waren szeneninternes Erkennungsmerkmal, hatten aber auch als gesellschaftlich widerständiges Statement eine nach außen gerichtete Bedeutung. Lange vor den Punk-, Metall- und Gothic-Subkulturen der Achtzigerjahre gingen hier die ersten Jugendlichen und jungen Erwachsenen auch äußerlich auf Distanz zum Staat ihrer Eltern.

Die integrierte Generation verbrachte jeweils eine Hälfte ihres Arbeitslebens in der DDR und die andere Hälfte im vereinigten Deutschland. Anfangs war ein Großteil dieser Generation noch sozialistisch orientiert, kulturell hingegen brach sie schon früh mit ihrem Staat. Die Unzufriedenheit mit den Lebensverhältnissen nahm zwar nicht ab, in dieser Generation veränderte sich aber die Art und Weise, wie diese Ablehnung sich manifestierte. Die reformorientierte, offene, diskurs- und konfliktbereite Protesthaltung der ihnen vorangehenden widerständigen Generationseinheiten wich immer mehr einer desinteressierten inneren Abwendung.

Die entgrenzte Generation (1960-1972)

In der entgrenzten Generation setzte sich der Trend der Entideologisierung fort. Der Sozialismus, wie er von den immer noch machthabenden Patriarchen und ihren wenigen Nachfolgenden aus der Aufbau-Generation vorgelebt wurde, entwickelte sich für sie immer mehr zu einem inhaltslosen Ritual. Apelle und Aufmärsche wurden zwar mitgemacht, aber eher als eine Art Aufführung begriffen. Die entgrenzte Generation lebte bereits als Kind

²⁹ Ahbe, Griefß: *Geschichte der Generationen in der DDR*, S.46

in einer Art Doppelwelt aus sozialistischer Inszenierung und realer Lebensgestaltung.³⁰

Die Rolle in der sozialistischen Scheinwelt wurde schon früh eingeübt. Kinder erlernten bereits im Schulalter, dass sie aufpassen mussten, nicht jedem alles zu erzählen. Selbst innerhalb der Familie musste nicht jeder wissen, was zum Beispiel die Mutter oder der Vater am vorangegangenen Abend beim Schauen des Westfernsehens über den Genossen Staatsratsvorsitzenden gesagt hatte.

Im Allgemeinen spielte die Mehrheit das Spiel zwar mit, war aber innerlich kaum daran beteiligt. Die entgrenzte Generation war die erste, die sich auf nahezu jedem Gebiet westlich orientierte. Nur wenige aus ihren Reihen versuchten noch, den Sozialismus zu gestalten oder gar zu verändern. Die Gesellschaft der DDR erschien ihnen statisch und derartig tief verfangen in der eigenen Inszenierung, dass eine Reform hin zu einem modernen Staat, wie er der Mehrheit der entgrenzten Generation vorschwebte, kaum möglich war. Sie fühlten sich zwar sicher in der DDR, aber kaum mit ihr verbunden.³¹ So rebellierten die Entgrenzten kaum, sondern flohen viel eher in den Westen oder in die innere Abkehr und entzogen sich so der Gesellschaft der DDR mit all ihren nicht auszusprechenden Konfliktlinien.

Die Wendejugendlichen und Wendekinder (1975-1986)

Die letzte Generation der DDR wurde von dieser kaum noch geprägt, einschneidender waren da schon die Umbruchserfahrungen der Nachwendezeit. Die Angehörigen dieser Generation waren auch noch zu jung, um selbst Einfluss auf die DDR-Gesellschaft auszuüben. Der direkte Einfluss der DDR auf diese Generation war demnach gering, der indirekte hingegen umso größer. Ihre Kindheit und Jugend wurden vom Zerfall eines Staates geprägt, den sie selbst kaum erlebt hatten. Das Interesse an der Aufarbeitung der damit einhergehenden Prozesse, die Erklä-

³⁰ Ebd., S.58

³¹ Ahbe, Griefß: *Geschichte der Generationen in der DDR*, S.59

rung der eigenen Sozialisation und derjenigen der Eltern drängten viele dieser Generationseinheit – wie auch den Autor der vorliegenden Publikation – zur wissenschaftlichen Forschung an der DDR-Geschichte, ihrer Kultur und Gesellschaft.

5.2 DIE HOMOGENISIERUNG DER GESELLSCHAFT

Die SED-Machtelite, die sich nahezu ausnahmslos aus der Kerngruppe der misstrauischen Patriarchen zusammensetzte, hatte zwar 1949 die Macht in der SBZ übernommen und die DDR gegründet, war sich dabei aber dessen bewusst, dass die Mehrheit der Bevölkerung nicht hinter ihren politischen Idealen stand. Ihr Wahlergebnis bei den ersten, noch freien Wahlen 1946 lag weit unter dem der SPD und der CDU. Lediglich in ländlichen Regionen, wo es gelang, die Ergebnisse massiv zu fälschen, konnte die SED gewinnen.³²

Offensichtlich gefälschte Wahlergebnisse allein genügten aber nicht, um die Machtausübung vor der Bevölkerung zu legitimieren. Wurde der Staat von außen durch die Anwesenheit der Sowjettruppen gesichert, baute die SED-Führung zur langfristigen Sicherung der inneren Stabilität der jungen DDR auf drei Methoden: erstens brutale Unterdrückung des politischen Gegners, zweitens Steigerung des Lebensstandards zur Gewinnung der bürgerlichen Mitte und drittens Indoktrination, vor allem der Jugend.³³ So sollte die Gesellschaft der DDR hinter dem Banner des Sozialismus zusammengeführt werden. Vor allem die erste und dritte Methode wirkten stark auf den öffentlichen kulturellen Raum und werden in den folgenden Abschnitten genauer erläutert.

Die SED-Propaganda marginalisierte und kriminalisierte den politischen Gegner, stellte seine Forderungen und Ansichten radikaler dar, als sie in Wirklichkeit waren, um so im Umkehrschluss den Konsens mit der gesetzestreuen – und sich nach Frieden,

³² Weber: *Die DDR 1945-1990*, S.18

³³ Ebd., S.41

Freiheit und Gerechtigkeit sehnenen – Mehrheitsbevölkerung zu behaupten. Die Propaganda der SED versuchte, die eigene, stark ideologisch polarisierte Weltsicht auf die Gesellschaft zu übertragen. Dadurch wollte sie ihre Position der Schwäche als Vertretende einer Minderheitsmeinung in eine Position absoluter Stärke als Vertretende einer moralisch argumentierenden überwältigenden Mehrheit verwandeln. Der dabei behauptete Konsens aus Politik und Bevölkerung kam aber in Wirklichkeit eher einer erzwungenen Einverständniserklärung gleich.³⁴ Auf diese Weise hinter der Idee des Sozialismus versammelt, sollte die Bevölkerung und vor allem die Jugend zu „bewussten Sozialisten“³⁵ erzogen werden, die dann die gegen den Faschismus errungene Freiheit verteidigen und das sozialistische System bewahren würden.

Um diese Polarisierung des gesellschaftlichen Raumes und somit auch der Bürgerinnen und Bürger zu erreichen, wurde der Sozialismus zur Staatsdoktrin erklärt und dessen Befugnisse wurden auf alle Bereiche des öffentlichen Lebens ausgedehnt. Noch vor dem Bewältigen der Alltagsaufgaben hatten nun staatliche Behörden, Organe und Organisationen offiziell dem Primat der Ideologie zu folgen, wobei die konkrete Auslegung des Sozialismus final der SED-Machtelite des Politbüros zustand. Diese Zentrierung der Macht umfasste alle drei Bereiche des Rechtsstaates: Judikative, Exekutive und Legislative. Die Gerichte unterstanden ebenso wie die offiziell oppositionell agierenden Blockparteien letztlich entweder direkt oder indirekt den Weisungen des Politbüros.³⁶

Auch vor dem Arbeitsleben machte die Ideologie keinen Halt. In der jungen DDR wurden nahezu alle größeren Betriebe und Unternehmen durch Enteignungen und Zwangskollektivierungen in Volkseigene Betriebe (VEB)³⁷ überführt. Dieser Prozess der

34 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1695

35 Weber: *Die DDR 1945-1990*, S.40

36 Ebd., S.35

37 Als Volkseigene Betriebe wurde die Rechtsform bezeichnet, unter welcher die enteigneten und de-privatisierten Betriebe zentralwirtschaftlich gelenkt wurden.

politischen Einbindung der Arbeitswelt betraf jeden Wirtschaftsbereich, die Landwirtschaft genauso wie die Schwerindustrie. Privatwirtschaft war die Ausnahme und der Zugriff der Politik auf das Berufsleben von daher fast absolut. Sogar die Berufsverbände der Selbstständigen und der Kulturschaffenden wurden von diesem Prozess umfasst.

Neben Verwaltung und Arbeit wurde auch die Freizeit ideologisiert. Bis 1949 wurden alle Massenorganisationen, ob politisch oder unpolitisch, unter die Leitung der SED gestellt.³⁸ Diesen gehörten schon 1949 große Teile der Bevölkerung an, zum Beispiel der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund (FDGB)³⁹ mit 4,7 Millionen Mitgliedern, die Freie Deutsche Jugend (FDJ)⁴⁰ mit 1,5 Millionen, die Organisation Junge Pioniere mit 1,6 Millionen, der Demokratische Frauenbund Deutschlands (DFD)⁴¹ mit 1 Million und die Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (DSF) mit 1,9 Millionen Mitgliedern. Als letzte große Organisation kam 1957 der Deutsche Turn- und Sportbund (DTSB)⁴² hinzu, durch den die zahlreichen Sportvereine des Landes unter einem sozialistisch geführten Dach konsolidiert und politisch angebunden werden sollten.

Besonders drastisch wurde der Vorrang der Ideologie in Schule, Studium und Ausbildung verfolgt. Mit der Erklärung des Sozialismus zur Staatsdoktrin wurde der Marxismus-Leninismus verpflichtender Bestandteil eines jeden Lehrplanes.⁴³ Generell entwickelten sich die Schulen in der DDR zu Orten starker politisch-

Offiziell befanden sie sich im Besitz des Volkes. In Wirklichkeit wurden sie durch die SED verwaltet.

38 Weber: *Die DDR 1945-1990*, S.35

39 Der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund war ein Art Dachverband der ostdeutschen Gewerkschaften.

40 Die Freie Deutsche Jugend war der wichtigste und größte Jugendverband der DDR.

41 Der Demokratischer Frauenbund Deutschlands war der bedeutendste Frauenverband der DDR.

42 Der Deutsche Turn- und Sportbund war ein Art Dachverband der ostdeutschen Sportvereinigungen.

43 Zaddach: *Heavy Metal in der DDR*, S.27

ideologischer Indoktrination.⁴⁴

Ein weiteres entscheidendes Hilfsmittel zur nachhaltigen Prägung des öffentlichen Raumes war die Kaderarbeit. Schon vor der Gründung der DDR 1949 dominierten die SED-Parteikader alle relevanten Schlüsselstellen und Machtpositionen in der SBZ: Regierung, Verwaltung, Justiz, MfS, Armee, Medien und Massenorganisationen; später kamen dann die VEB-Leitungen u. v. m. hinzu.⁴⁵ Bei der Auswahl, Ausbildung und Förderung der für derartige Positionen bestimmten Personen spielte die sozialistische Gesinnung oftmals eine größere Rolle als die eventuelle fachliche Kompetenz.⁴⁶ Je höher die gesellschaftliche oder berufliche Position, desto schwieriger bis unmöglich war es, diese ohne Parteizugehörigkeit oder zumindest ohne sozialistisch einwandfreien Lebenslauf zu erreichen. So förderte die Kaderpolitik der SED vor allem unkritische Parteimitglieder und folglich diejenigen, die den öffentlichen, unkritischen Konsens von Macht, Bevölkerung und Ideologie vorlebten.

Um das weitere Ausdehnen der Propaganda und Indoktrination zu gewährleisten, mussten aber auch die Räume zurückgedrängt werden, die sich dem Diktat des Sozialismus nicht anschlossen oder gar andere Erzählungen verbreiteten. Die SED-Führung stand der bloßen Existenz von nicht staatlich angebotenen Vereinen, Verbänden und Organisationen, ob politisch oder unpolitisch, skeptisch bis feindlich gegenüber, da sie auf deren inhaltliche Ausgestaltung nur indirekt Einfluss nehmen konnte. Das galt für kleine, selbst organisierte Szenen wie Jazz-Zirkel⁴⁷ ebenso wie für große, mitgliederstarke Religionsgemeinschaften. Von Anfang an wurde versucht, das Verhalten der als ideologischer Gegner empfundenen Kirche, wenn es sich schon nicht verbieten ließ, so doch zumindest zu lenken. In größerem Maßstab

44 Wollé: *Der Traum von der Revolution*, S.127

45 Weber: *Die DDR 1945-1990*, S.41

46 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.109

47 Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.93

gelang dies allerdings nie.⁴⁸

Innerhalb der Kontrolle des SED-Staates wurde grundsätzliche, vor allem aber öffentliche Kritik nicht zugelassen. Sie wurde mit feindlicher Herabwürdigung des Sozialismus und dadurch mit Feindpropaganda gleichgesetzt.⁴⁹ Selbst altgediente Parteikader riskierten viel, wenn sie Kritik öffentlich äußerten, unabhängig davon, ob diese Kritik aus einer sozialistischen Argumentation heraus versuchte, den Staat zu verbessern, oder ob sie tatsächlich feindlich gesinnt war. Die öffentlichkeitswirksame Verurteilung der Kritikerinnen und Kritiker diene – neben der Einschüchterung potentieller interner abweichenden Personen – demnach der Festigung des eigenen Lagers und obendrein der Konformität der gesamten Öffentlichkeit, die zum Beispiel die Prozesse um Wolfgang Harich,⁵⁰ Robert Havemann oder Rudolf Bahro aufmerksam verfolgte.

Allerdings zeigte der Arbeiter- und Bauernstaat erst im Umgang mit parteiexternen Kritikern seine ganz Härte. Um ihre Stimmen zum Schweigen zu bringen, wurden sie eingeschüchtert, erpresst, ein- oder ausgesperrt wie im Fall Biermann. Im gravierendsten Fall schreckte das MfS auch vor Mord, zum Beispiel dem an Michael Gartenschläger im Jahr 1976,⁵¹ nicht zurück. Auch für kirchliche Oppositionelle wie den Jugendpfarrer Rainer Eppelmann existierten Mordpläne.⁵²

Die Staatssicherheit wurde bis zu ihrem Ende von Männern aus der politischen Kerngruppe der misstrauischen Patriarchen dominiert.⁵³ Sie entwickelte sich im Zuge ihrer Tätigkeit zum

48 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1667

49 Ilko-Sascha Kowalczyk: „Von der Freiheit Ich zu sagen. Widerständiges Verhalten in der DDR“, in: Ulrike Poppe, Rainer Eckert, Ilko-Sascha Kowalczyk (Hrsg.): *Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung – Formen des Widerstandes und der Opposition in der DDR*, Berlin 1995, S.85-116, hier S.91

50 Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.16

51 Ilko-Sascha Kowalczyk: *Stasi Konkret – Überwachung und Repression in der DDR*, München 2013, S.301

52 Kowalczyk: *Stasi Konkret*, S.302

53 Ebd., S.65

Hauptwerkzeug der systematischen Unterdrückung der Bevölkerung. Dabei dämonisierte und mystifizierte sie sich bewusst selbst und konnte so Allmacht und vor allem Allgegenwart vortäuschen.⁵⁴ Auf diese Weise wurden Aufstand und Widerstand nicht nur aktiv bekämpft, sondern auch durch die Verbreitung von Furcht und eines Gefühls des Ausgeliefertseins präventiv vereitelt.⁵⁵ Die Stasi legte Datensammlungen mit über 111 Regalkilometern Material in einer Art negativer Kaderakte an und ließ die Bürgerinnen und Bürger im Unklaren darüber, wann und wo Informationen gegen sie verwendet werden würden.⁵⁶

Es war aber nicht nur die offene Kritik, die die Feindlichkeit des Staates nach sich ziehen konnte. Schon die Verweigerung dessen, was die konservativen und alten Machthabenden als gut und richtig ansahen, wurde als zersetzend und deshalb auch als feindlich eingestuft. Innerhalb der stark uniformierten und von Ideologie durchdrungenen Gesellschaft der DDR konnten schon geringfügige Symbole des ‚Nichtdazugehörens‘ eine nicht zu unterschätzende politische Brisanz entwickeln.⁵⁷ Gerade unter Jugendlichen führte der staatliche Konformitätszwang faktisch zu Desintegrationstendenzen.⁵⁸ Wurden diese dann ausgelebt, zum Beispiel durch das Tragen langer Haare, reagierte der Staat – aus heutiger Sicht – mit unverständlicher Härte. Die Staatszeitung ‚Neues Deutschland‘ hetzte gegen langhaarige Jugendliche, sogenannte Gammler, und feierte daraufhin stattfindende Übergriffe auf sie, bei denen diese „Irregeleiteten“ von ihren Mitschülern zwangsweise gewaschen und frisiert wurden, als „Reinigung des moralischen Antlitzes der ostdeutschen Jugend“.⁵⁹ Nonkonformistische Jugendliche wurden auch von Sicherheitsbehörden und nicht nur von gewalttätigen Mitbürgern bedrängt. Diese beriefen sich bei der Verfolgung der jungen Menschen mit anders-

54 Ebd., S.11

55 Ebd., S.277

56 Gudrun Weber, Thomas Auerbach: *Genossen, wir müssen alles wissen! - DDR-Alltag im Spiegel der Stasi-Akten. Ein Lesebuch*, Berlin 2014, S.7

57 Wolle: *Der Traum von der Revolution*, S.117

58 Zaddach: *Heavy Metal in der DDR*, S.27

59 <https://www.nd-archiv.de/artikel/1368517.die-klassenlektion.html> – zuletzt abgerufen am 03.05.2021

artigem Aussehen unter anderem auf den weit auslegbaren Straftatbestand des Rowdytums. Viele der so Betroffenen empfanden die Verfolgung alternativer Jugendlicher als „Hetzjagd“.⁶⁰ Dies galt vor allem für die ersten zwei Jahrzehnte der DDR, später wurde das allgemeine Klima durchaus liberaler und toleranter.

Die Konsequenzen widerständigen Verhaltens gingen weit über strafrechtliche Verurteilungen hinaus. Durch die vollständige Kontrolle von Schule, Studium, Ausbildung und durch die Steuerung der Arbeitsplatzvergabe konnte der Staat berufliche Karrieren und Arbeitsplätze an kooperatives Verhalten knüpfen. Mögliche Konsequenzen wie der Verlust des elterlichen Arbeitsplatzes (und des damit einhergehenden Gehaltes) oder die Verhinderung studentischer oder beruflicher Zukunftsaussichten der eigenen Geschwister oder Kinder übten einen enormen Druck aus. Die nicht absehbaren Folgen, die das Ausleben widerständigen Verhaltens für eine Person selbst, aber auch für deren nähere Umgebung bedeuten konnte, erhöhten den Zwang zur gesellschaftlichen und politischen Konformität mit der Ideologie und Propaganda der SED-Herrschenden und ließen öffentliche Neutralität kaum zu.

5.3 DAS KONSERVATIVE KULTURVERSTÄNDNIS DER MACHTHABENDEN

Die Kulturpolitik der DDR wurde ebenfalls stark von der Kerngruppe der misstrauischen Patriarchen dominiert. Dies zeigte sich in den scharfen Kampagnen gegen bestimmte Freiheiten der Kunst. Die bis in die Achtzigerjahre regelmäßig wiederkehrenden kulturpolitischen Eiszeiten wurden zumeist durch hetzerische Artikel, Reden oder Beiträge der alten SED-Machtelite eingeleitet. Die Formalismus-Debatte ab 1953 wurde durch im Neuen Deutschland veröffentlichte Artikel von Hans Lauter (1914–2012), Kurt Liebknecht (1905–1994), Wilhelm Girnus (1906–1985), Ernst Her-

60 Wollé: *Erfrorene Melodien*, S.124

mann Meyer (1905–1988) und Karl Kneschke (1898–1959)⁶¹ befeuert.⁶² Auf dem Kahlschlag-Plenum waren es Alexander Abusch (1902–1982), Paul Verner (1911–1986), Otto Gotsche (1904–1989), Paul Fröhlich (1913–1970), Erich Honecker (1912–1994) und Hermann Axen (1916–1992), die das liberale Kunstverständnis der Zeit angriffen.⁶³ Auch die nachfolgenden Debatten dominierten nahezu immer alte SED-Kader als Vertreter der Staatsdoktrin, deren Biographien stark vom Krieg, von faschistischer Verfolgung und kommunistischem Widerstand geprägt waren. Besonders deutlich zeigt sich die kulturpolitische Vorherrschaft der misstrauischen Patriarchen am Beispiel von Kurt Hager, der nicht nur laut eigener Aussage von 1963 bis 1989 den kompletten Kulturbetrieb der DDR dirigierte.⁶⁴ Vor ihm waren es die Ulbricht-Vertrauten Alexander Abusch, Otto Gotsche und Hans Rudolph Rodenberg⁶⁵ aus derselben Generationseinheit.

Diese Kerngruppe teilte aber nicht nur den historischen Erfahrungshorizont, auch der soziale und kulturelle Bildungshintergrund war nahezu deckungsgleich. Fast alle entstammten finanzschwachen und wenig gebildeten Arbeiterfamilien, die sich kaum den Luxus einer umfangreichen kulturellen Bildung ihrer Kinder leisten konnten. Da die späteren Funktionärinnen und Funktionäre ihren politischen Kampf zudem schon in jungen Jahren begonnen hatten, konnten sie kaum höhere Schulabschlüsse erringen, geschweige denn ein Studium aufnehmen. Der für die Entwicklung eines tieferen Kulturverständnisses nötige direkte und regelmäßige Kontakt mit Kunst blieb der Mehrheit der SED-Elite schon aus biographischen Gründen ebenso verwehrt wie eine umfassende kulturelle Bildung. Erich Honecker selbst beschrieb in seiner Biographie, wie schwierig es für ihn als „Arbei-

61 Der initiale Artikel der Formalismus-Debatte wurde unter dem Pseudonym N. Orlow verfasst. Da sich aber, zum heutigen Zeitpunkt, noch nicht geklärt hat wer sich wirklich dahinter verbarg, also weder seine Nationalität noch die generationelle Herkunft genau bekannt ist, wird er in dieser Aufzählung nicht berücksichtigt.

62 Kulturbund (Hrsg.): *Kampf gegen den Formalismus*

63 Decker: 1965, S.64

64 Kurt Hager: *Kurt Hager – Erinnerungen*, Leipzig 1996, Einband

65 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1461

terjunge“ war, sich die Schätze der Kultur anzueignen.⁶⁶

Höhere und kulturelle Bildung erfuhren sie, wenn überhaupt, erst im mittleren Alter. Die studierte Minderheit erlangte ihre Bildung entweder in den kommunistischen Kadern Moskaus oder an den jungen Universitäten der Arbeiter- und Bauernfakultäten der DDR. Dies geschah demnach einerseits in einer Zeit, in der die Betroffenen schon längst erwachsen und aufgrund ihrer persönlichen Geschichte stark ideologisiert waren, und andererseits erfuhren sie diese Bildung dann an Orten extremer politischer Indoktrination, die ihren kulturellen Horizont lebenslang ideologisch prägte. Innerhalb des Marxismus-Leninismus ostdeutscher Prägung gab es zudem keine wirkliche Kunst- und Kulturtheorie,⁶⁷ diese kam in den sozialistisch geprägten Lehrplänen entsprechend kaum vor. Wenn überhaupt, dann erfuhren die meisten Mitglieder der Machtelite der SED kulturelle Bildung also erst spät und dann auch nur unter stark ideologischer Färbung.

Die späte und oftmals oberflächliche Beschäftigung mit Kultur führte zu einem eingeschränkten Kunstverständnis mit einem engen Fokus auf das, was als die große deutsche Klassik interpretiert wurde. Die alten Meister wie Lessing, Goethe, Schiller, Beethoven, Bach und Dürer wurden als Vertreter des reichhaltigen deutschen Kulturgutes öffentlich gepriesen,⁶⁸ ohne dass aber eine wesentliche Auseinandersetzung mit deren Inhalten erfolgte. So forderte Walter Ulbricht die Schriftstellenden auf einem Literaturkongress 1965 auf, endlich die Lücke zu schließen, mit der die Literatur der Gesellschaft hinterherhinke. Er kam zu dem Schluss, dass es eine neue, sozialistische Klassik geben müsse. Ein neuer Egmont oder Faust müsse entstehen. Auf die Gegenfrage von Anna Seghers, was denn dann aus dem Mephisto werden würde, antwortete er: „Nun, Genossin Anna, die Frage Mephisto werden wir auch noch lösen.“ Das daraufhin einsetzende laute Gelächter schrieb er sich selbst, als positive Reaktion auf seine

66 Erich Honecker: *Erich Honecker – Aus meinem Leben*, Berlin 1981, S.346

67 Rudorf: *Jazz in der Zone*, S.23

68 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.328

Redegewandtheit, gut.⁶⁹

In der Ästhetik zeigte die SED-Machtelite eine starke Fixierung auf das Schöne und Gefällige. Wurde dieses dann durch das Moderne in Frage gestellt, so fühlte sich Ulbricht in seinem persönlichen Kunstempfinden beleidigt.⁷⁰ Generell wurde die Darstellung von Konflikten, von Spannungen und Widersprüchen ebenso abgelehnt wie die Präsentation von Nacktheit oder Verletzlichkeit. Auch das Abstrakte der bildenden Kunst wurde als feindlich bewertet, wobei in der Begründung auf Lenin verwiesen wurde. Denn dieser habe schon früh bewiesen, „dass die Zerstörung des gegenständlichen Inhalts die Kunst an sich zerstöre und somit in den Imperialismus führe.“⁷¹

In Bezug auf die Musik zeigten sich die antimodernen Tendenzen der Kulturkader besonders deutlich. So wurde weitestgehend alles abgelehnt, was nicht volksverbunden, sozialistisch und klassisch auf einmal war. Abstrakte und „unmelodiöse“⁷² Musik galt als Wegbereiter des Imperialismus. Die schon an Prüderie grenzende Konservativität der Machthabenden der Kulturpolitik kochte vor allem im Umgang mit Tanzmusik immer wieder hoch. Legte Musik in ihren Augen zu viel Betonung auf den Rhythmus und lud vielleicht sogar zum ungezwungenen Tanzen ein, so wurde sie als unanständig, pornographisch und geeignet, die Moral der Jugend zu zersetzen, gebrandmarkt und abgelehnt.⁷³

In dieser Ablehnung schwang stets eine Kränkung mit: Dass die eigenen Jugendlichen, für deren Zukunft alles aufgebaut und geopfert wurde, das klassische Erbe und die vom Staat geschaffenen Freizeitangebote einfach verwarfen, um einem als minder-

69 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.970

70 Ebd., S.328

71 Wilhelm Girnus: „Wo stehen die Feinde der deutschen Kunst“, in: Kulturbund (Hrsg.): *Kampf gegen den Formalismus*, S.44-56, hier S.47

72 Hans Lauter: „Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur für eine fortschrittliche deutsche Kultur“, in: Kulturbund (Hrsg.): *Kampf gegen den Formalismus*, S.20-37, hier S.32

73 Ebd.

wertig und anstößig empfundenen Tanz zu frönen, wurde auch als Abwertung des eigenen Geschmacks, der eigenen Werte, Person und Leistung empfunden.

„Mit was für einer Schmutzigkeit so ein jugendlicher Funktionär über klassische Musik spricht und den Jazz verherrlicht, da kommt mir das Kaffeewasser hoch. Ich bin auch jung gewesen, wir haben gesungen, schöne Arbeiterlieder gesungen und wir waren stolz auf unsere Musik. Die deutsche Musik ist eine herrliche Musik.“⁷⁴

Der Jazz an sich provozierte die Mehrheit der machtausübenden misstrauischen Patriarchen, zumindest zu Beginn, hauptsächlich auf vier verschiedenen Wegen:

Erstens: Durch die Betonung des Rhythmus und dessen Verknüpfung mit Sexualität wurde er als pornographisch empfunden.

Zweitens: Aufgrund der musikalischen Andersartigkeit im Vergleich zur europäischen Musik wurde er als primitiv und verdummend eingeschätzt.

Drittens: Aufgrund seines außereuropäischen Ursprungs wurde er auch als kulturell minderwertig empfunden.

Viertens: Die Ästhetik des Jazz entsprach in keiner Weise den öffentlichen Erklärungen, wie Musik im sozialistischen Realismus zu sein hatte. Jazz war zu laut, zu schnell und vor allem komplett frei von sozialistischen Inhalten.⁷⁵

74 30.11.1956 Rede des leitenden MfS-Mitarbeiters Gustav Szinda auf einer Parteitagsung des MfS in: Weber: *Genossen, wir müssen alles wissen!*, S.97

75 Gertrud Pickhan, Rüdiger Ritter: *Meanings of Jazz in State Socialism*, Frankfurt am Main 2016, S.7/8

Die Ablehnung des Modernen stammte aber nicht nur aus einem Mangel an kultureller Erfahrung, sondern war durch ein tiefgehendes erzkonservatives Gesellschafts- und Menschenbild begründet. Selbst Kurt Hager beschrieb in seiner 1996 erschienen Biographie, dass die Kulturdebatten der Fünfziger- und Sechzigerjahre einer kleinbürgerlichen Borniertheit entstammten, die ihm im Nachhinein unangenehm war.⁷⁶ „Die alten Parteikader hatten bürgerliche Träume: Fleiß, Sauberkeit und Ordnung, wer da nicht mitmachte, wurde beargwöhnt“.⁷⁷ Immer wieder betonten die Funktionärinnen und Funktionäre die Bedeutung moralischer Reinheit und meinten damit vor allem die Einhaltung ihrer strengen, puritanischen und in ihrer Konservativität und Spießigkeit oft erschreckend provinziellen Parteidisziplin.⁷⁸ Der „alte humor- und kulturlose“ Parteikader, der mit argwöhnischem Blick über die Reinheit der Gesellschaft wachte,⁷⁹ wurde zum Paradebeispiel des Verhinderers kulturellen Modernisierungsbestrebung innerhalb der DDR.

Der Kunstgeschmack war aus Sicht der Funktionärselite nicht einfach nur Ausdruck persönlicher Präferenzen. Beim Kampf um Kunst und Kultur ging es um nichts Geringeres als die „deutsche Lebensfrage“.⁸⁰ Das stark ausgeprägte Freund-Feind-Schema der misstrauischen Patriarchen spiegelte sich auch in deren Kulturpolitik wider. Die Kunst wurde als Waffe im Klassenkampf angesehen, bei der andere Auffassungen ebenso wenig geduldet werden konnten wie inhaltliche Enthaltungen: „Der Künstler muss sich entscheiden, hier Sozialismus dort Kapitalismus, ein Drittes gibt es nicht.“⁸¹ Der Modernismus stand in dieser Weltsicht dem sozialistischen Realismus feindlich gegenüber⁸² und war somit auch als Feind der DDR identifiziert. Reginald Rudolf wurde sogar schon die Beschäftigung mit Musik im Allgemeinen als eine

76 Hager: *Kurt Hager*, S.286

77 Decker: 1965, S.46

78 Wollé: *Der Traum von der Revolution*, S.55

79 Decker: 1965, S.60

80 Lauter: *Der Kampf gegen den Formalismus*, S.20

81 Honecker: *Aus meinem Leben*, S.345

82 Kurt Hager: *Beiträge zur Kulturpolitik – Reden und Aufsätze 1972 bis 1981*, Berlin 1981, S.36

Art Kriegsdienstverweigerung ausgelegt und vorgeworfen.⁸³ In dieser stark polarisierten Kunstauffassung blieb die finale Auslegung, auf welcher Seite ein Kunstwerk oder eine kunstschaffende Person einzuordnen ist, stets der SED-Machtelite vorbehalten.⁸⁴

Eine Folge der sozialistischen Kaderpolitik war der Mangel an qualifiziertem Personal. Der Vorrang der Ideologie vor der Kompetenz führte dazu, dass im Bereich der Kulturpolitik kaum Personen übrigblieben, die eine makellose Kaderakte vorzuweisen hatten und über umfangreiche Erfahrung im Bereich der Kunst verfügten. So wurden vielfach Kader mit kulturfremden bis kulturfeindlichen Ansichten in entscheidende Positionen gehoben, obwohl die meisten von ihnen aus völlig artfremden Bereichen stammten.⁸⁵ Die relevantesten Kulturbehörden und -institutionen der DDR wurden so oftmals von Laien geführt. Dieses Phänomen nahm im Lauf der Geschichte kaum ab und so beschwerten sich noch 1989 Kunstschaffende beim öffentlichen Kongress der Unterhaltungskunst darüber, „dass immer noch viel zu viele Inkompetente am Werk sind“.⁸⁶

In der Auswertung der Konflikte zwischen SED-Kulturpolitik und den jeweiligen Kunstschaffenden zeigt sich eine fundamental unterschiedliche Auslegung dessen, was als die zentrale Aufgabe von Kunst angesehen wurde. Die Ideologen der SED waren derartig verloren in ihrer vom beständigen Klassenkampf dominierten Weltsicht, dass sie in Kunst nur eine andere Form oder eine Verstärkung von sozialistischer Propaganda erkennen konnten. Die Aufgabe von Kunst in den Augen dieser Kulturkader war es, so auf die Menschen einzuwirken, dass diese sich im Glauben an den Sozialismus vereinigten und für dessen Durchsetzung eintraten.⁸⁷ Der Verweis auf die Kämpfe und Opfer der kommunistischen Märtyrer einerseits und auf die glorreichen Ausichten des sozialistischen Morgens andererseits sollte die Dring-

83 Rudorf: *Jazz in der Zone*, S.116

84 Kurt Hager: *Beiträge zur Kulturpolitik*, S.206

85 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.109

86 Mitschnitt des Kongresses der Unterhaltungskunst 1989, 2:04:00, DRA

87 Hager: *Beiträge zur Kulturpolitik*, S.37

lichkeit des politischen Kampfes betonen, die Bevölkerung erziehen, zusammenschweißen und Härten des Alltags erträglicher machen.⁸⁸ Wurde diese Aufgabe nicht erfüllt, so war Kunst, je nach Jahrzehnt, formalistisch, dekadent oder skeptizistisch,⁸⁹ wurde also als feindlich bewertet und dementsprechend behandelt.

In der Betrachtung der Kulturdebatten kristallisierten sich fünf hauptsächliche Vorwürfe heraus, die im Lauf der Geschichte so oder in anderer Form wiederholt von den Funktionärinnen und Funktionären vorgebracht wurden, um die Sanktionierung bestimmter Werke oder kunstschaftender Personen zu rechtfertigen. Für die folgende Auflistung dieser Vorwürfe wurden als Quellen die Texte der Formalismus-Debatte 1953,⁹⁰ die Redebeiträge des Kahlschlag-Plenums 1965⁹¹ und der Kulturkonferenz der FDJ 1982⁹² sowie die Sammlung der kulturpolitischen Reden Kurt Hagers von 1971 bis 1981⁹³ benutzt:

- Der Vorwurf der Diversion. Die Präsentation und Darstellung individualistischen Verhaltens wurde als Angriff auf den öffentlichen Konsens von Bevölkerung und Regierung gewertet. Auch wenn dieser nur eine Illusion der Propaganda war, interpretierten die SED-Funktionärinnen und -Funktionäre die öffentliche Aufkündigung der gesellschaftlichen Uniformität als Versuch, einen Keil zwischen die Bevölkerung und die Machthabenden zu treiben, und somit als vorbereitende Maßnahme konterrevolutionärer Tätigkeiten.

- Der Vorwurf des Formalismus (Kunst um der Kunst willen). Dieser ist kaum vom Vorwurf der fehlenden Volksnähe zu trennen. Die Anschuldigung des Formalismus wurde vor allem gegen die Kunst hervorgebracht, deren Gehalt sich den Machtha-

88 Lauter: *Der Kampf gegen den Formalismus*, S.30

89 Das Wort ‚Skeptizismus‘ wurde in dieser Zeit oft benutzt, um Kritik als zerstörerisch und feindlich zu verurteilen.

90 Kulturbund (Hrsg.): *Kampf gegen den Formalismus*

91 Heumann: *Das Kahlschlag-Plenum*

92 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1804

93 Hager: *Beiträge zur Kulturpolitik*

benden nicht direkt erschloss. Der eigentliche Vorwurf bezieht sich dabei auf die Verweigerung der propagandistischen Aufgabe und die bewusste Beschränkung auf ein kleines Publikum. Kunst hatte dem Volk zu dienen und am besten diente sie ihm durch die Verbreitung des Sozialismus. Gefälligkeit und Volksnähe waren in dieser Argumentation nicht nur ästhetische Präferenzen, sondern bewusst gewählte Mittel. Immerhin sollte die Propaganda so weit wie möglich in der Bevölkerung gestreut werden.

- Der Vorwurf der Verneinung des klassischen Erbes. Moderner Kunst wurde oft der Vorwurf gemacht, das klassische Erbe herabzuwürdigen, unabhängig davon, ob die Kunst tatsächlich in irgendeiner Weise direkten Bezug auf die Klassik nahm. Der Kern des Vorwurfs lag eher darin, dass die Ausbreitung westlicher und vor allem US-amerikanischer Kultur befürchtet wurde. Der Bedeutungsverlust des deutschen Erbes ging, so zumindest die Argumentation, stets mit dem Vordringen der als Kunst, Kultur und Unterhaltung getarnten kapitalistischen Propaganda einher. Die Stärkung der eigenen deutschen Kultur sollte die Gesellschaft gegen das vermeintliche Gift des Westens immunisieren.

- Der Vorwurf der Neutralität. Erst mit der Machtübernahme Honeckers und der schleichenden kulturellen Liberalisierung der Siebzigerjahre änderte sich allmählich der Tenor der Kulturpolitik von ‚Wer nicht für uns ist, ist gegen uns‘ hin zu ‚Wer nicht gegen uns ist, ist für uns‘.⁹⁴ Bis dahin wurde, ähnlich wie beim Vorwurf des Formalismus, schon der Versuch, sich der extrem polarisierten politischen Situation durch Nichtbeteiligung zu entziehen, als Schützenhilfe für den Klassenfeind gewertet und mit Feindschaft gleichgesetzt.

- Der Vorwurf der Feindschaft gegenüber der DDR. Dies war die schwerwiegendste Anklage, die gegen Kunstschaffende und ihr Werk erhoben werden konnte. Dieser Vorwurf betraf all diejenigen, die es wagten, öffentlich Kritik zu üben. Dabei war es nahezu gleichgültig, gegen welchen Teilbereich der Gesellschaft

94 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1465

oder des Staates sich die Kritik richtete. Der Versuch der SED, jeden Aspekt des gesellschaftlichen Lebens unter das Primat der Staatsdoktrin zu stellen, führte im Umkehrschluss dazu, dass schon bei geringfügiger Kritik ein Bezug zur SED-Führung hergestellt werden konnte. Unabhängig davon, ob diese Kritik in Wirklichkeit einer konstruktiven Absicht entsprang, wurde sie als Angriff auf die eigene Autorität und somit als feindliche, zersetzende Propaganda öffentlich verurteilt. Je nach Jahrzehnt konnte dies verschiedene Konsequenzen, wie Berufsverbot, Ausweisung, Verhaftung, Arbeitslager oder später den Verlust von Privilegien, nach sich ziehen.

Im Hinblick auf die Repressionen veränderte sich die Kulturpolitik der DDR im Lauf der Jahre trotz konstanter Personalbesetzung gravierend. Das bedeutet aber nicht, dass sich die Einstellung der SED-Machtelite zur Kunst im Allgemeinen wandelte. Die hauptsächliche Argumentation, wie sie sich zum Beispiel in den Reden und Beiträgen Kurt Hagers und Erich Honeckers zeigte, änderte sich zwischen 1960 und 1989 kaum. Die Kulturpolitik wurde lediglich pragmatischer im Umgang, ohne aber ihre Grundausrichtung zu verlieren. Unpolitische Kunst wurde im zeitlichen Verlauf immer häufiger toleriert. Wenn durch sie das Bild des Sozialismus im Ausland verbessert wurde und ausländische Devisen generiert wurden, konnte sie später sogar stark gefördert werden. Kritische Kunst wurde aber weiterhin als antisozialistisch gebrandmarkt und zum Schweigen gebracht, wobei die abschließende Entscheidung, was als antisozialistisch zu werten war, stets bei der Partei zu verbleiben hatte. In der Außendarstellung versuchte sich die Kulturpolitik positiver und moderner darzustellen, indem sie den Fokus von Repression auf Subvention verschob. In den öffentlichen und staatlich beeinflussten Debatten änderte sich die Ausrichtung: weg von dem, was Kunst nicht dürfe und was schlechte Kunst sei, hin zu den glorreichen Errungenschaften der Vergangenheit und den positiven Entwicklungen der Gegenwart. Die kritiklos hinzunehmende Dominanz der Ideologie über die Freiheit der Kunst blieb aber im Kunstverständnis der alten Kulturkader der SED bis zum Ende der DDR

bestehen.

5.4 DIE HOMOGENISIERUNG DER KULTUR

Die Politikerinnen und Politiker der SED waren in ihrem konservativen Kulturverständnis für damalige Nachkriegsverhältnisse an sich keine Besonderheit. Auch Konrad Adenauer⁹⁵ konnte die „unappetitlichen Entartungserscheinungen der modernen Kunst nicht ertragen“.⁹⁶ Die Besonderheit lag darin, dass dies im Gegensatz zur DDR kaum direkte Konsequenzen für die Kunstszene der BRD hatte und nicht etwa zu strafrechtlichen oder geheimpolizeilichen Ermittlungen gegen die entsprechenden Kunstschaffenden führte. Die SED-Politik hingegen versuchte, den öffentlichen kulturellen Raum zu kontrollieren und ihrem ideologischen Kunstverständnis, vor allem aber ihrem traditionellen Gesellschaftsbild anzupassen. Dazu nutzte sie jedes ihr zur Verfügung stehende Mittel.

Das zentrale und effektivste Werkzeug zur Beeinflussung der Kulturszene war die erzwungene Anbindung jeglichen Kunstbetriebes an staatliche Organisationen bei gleichzeitiger Ausschaltung der privat geführten Konkurrenz. Jede Form von Kultur ist und war bis zu einem gewissen Grade abhängig von einer spezifischen Infrastruktur. Literatur benötigt Verlage, Theater benötigt Bühnen, bildende Kunst benötigt Ausstellungsräume usw. Genau hier setzte die Kulturpolitik der DDR an. Sie schuf eine Art Kulturmonopol und es gelang ihr, die absolute Mehrheit der für kulturelle Veranstaltungen und Veröffentlichungen benötigten Infrastruktur unter ihre Kontrolle zu bringen. Wollten Bürgerinnen und Bürger diese nutzen, so war das nur den Mitgliedern von sozialistischen Kunst- und Kulturvereinigungen möglich, die meist wiederum an die größeren SED-geführten Massenorganisationen angeschlossen waren.

⁹⁵ Erster Bundeskanzler der BRD von 1949-1963

⁹⁶ Konrad Adenauer am 23.04.1965 auf dem Landesparteitag der baden-württembergischen CDU in Ravensburg, in Decker: 1965, S.64

Die Jazz-AGs zum Beispiel verfolgten mehrheitlich das Ziel, den Jazz populärer zu machen und Jazzfreunde untereinander zu vernetzen. Dafür wurden Vorträge und Konzerte organisiert, auch um gegen die in der Bevölkerung weit verbreiteten Vorurteile anzugehen. Es wurden also Infrastruktur, hauptsächlich in Form geeigneter Räumlichkeiten, und ein legaler Zugang zur Öffentlichkeit benötigt, um die Veranstaltungen möglichst breit bewerben zu können. Beides wäre in den Fünfziger- und frühen Sechzigerjahren ohne eine Zusammenarbeit mit der FDJ nicht möglich gewesen.⁹⁷ Diese hatte von Anfang an auch die Aufgabe, als Kadenschmiede der Partei für eine ‚saubere‘, von westlich-schädlichen Einflüssen befreite Kultur einzutreten,⁹⁸ und konnte so die weitere Zusammenarbeit an die ideologische Konformität der Veranstaltenden und ihrer Inhalte knüpfen. Nur so war es der FDJ beispielsweise unter Leitung von Erich Honecker im Jahr 1957 überhaupt möglich, die Arbeit aller Jazzvereine auf einmal zu unterbinden, ohne öffentlich je ein Verbot ausgesprochen zu haben. Sie beendete einfach öffentlich jedwede Zusammenarbeit und konnte so flächendeckend nahezu alle Jazzveranstaltungen gleichzeitig unmöglich machen⁹⁹ und diese, falls sie im Geheimen durchgeführt wurden, im Endeffekt kriminalisieren.

Mit der Zeit wurden die bürokratischen Klammern, mit denen die Kulturpolitik die Musikszene umfasste, immer größer, stärker und vor allem unausweichlicher. Für deren zentrale Koordinierung wurde 1973 das Komitee für Unterhaltungskunst gegründet, was durchaus im Interesse der Musikschaaffenden lag, denn diese hatten damit eine zentrale Anlauf- und Beratungsstelle.¹⁰⁰ Gleichzeitig wurde die öffentliche und nichtöffentliche Einflussnahme auf selbstorganisierte Szenen intensiviert, da dies dem Führungsanspruch der Partei entgegenlief.¹⁰¹ In der DDR war es kaum möglich, regelmäßige, von der SED-Kulturpolitik unbeeinflusste Kulturveranstaltungen durchzuführen. Diesem gegnerischen

97 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.36

98 Hager: *Beiträge zur Kulturpolitik*, S.123

99 Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.550

100 Dietrich: *Kultugeschichte der DDR*, S.1420

101 Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.93

Druck der Kulturpolitik hielten nur wenige, vor allem kirchliche Veranstaltungen stand.

Ein weiteres starkes Mittel zur steten Aufrechterhaltung des Konformitätszwanges innerhalb der Kulturszene waren die wiederkehrenden Kulturkampagnen. Diese hatten mehrere Funktionen. Sie ermöglichten es der SED, als eine Art gesellschaftspolitisches Ventil, schnell auf aktuelle politische Wetterlagen reagieren zu können, und gleichzeitig dienten sie der Konsolidierung der Kulturszene durch deren Einschüchterung. Verurteilung des Antisozialistischen, meist am praktischen Beispiel, war Kernbestandteil einer jeden Kampagne. Da derartige Kampagnen stets unter Einbeziehung größtmöglicher Öffentlichkeit stattfanden, waren sie auch ein geeignetes Mittel der Propaganda, mit dem unablässig der grundlegende Konsens von Kulturschaffenden und Politik vor der Öffentlichkeit behauptet werden konnte.

Die Kulturkampagnen hatten noch einen anderen Zweck: Mit ihrer Hilfe wurden Konflikte, die auf dem Gebiet des Politischen nicht geführt werden sollten, auf das Gebiet der Kultur verlagert. Das geschah meist zum Nachteil der Kunst, da diese häufig als Demonstrationsobjekt für „das Falsche“¹⁰² in der Gesellschaft erhalten musste. An Kultur sollte gezeigt werden, dass zum Beispiel Forderungen nach individuellen Freiheitsrechten nur ins Chaos führten. In der unangepassten und neuen Kunst manifestierte sich in den Augen der alten SED-Kader das widerständige Potential der Jugend. So war der Kampf gegen die neuen individualistischen Auswüchse der Kunst auch ein Versuch der Prävention widerständigen Verhaltens, wie es sich zum Beispiel in den studentischen Unruhen um das Jahr 1968 in Paris, Berlin und vor allem Prag zeigte.¹⁰³ Dabei agierten die Machthabenden aber nie als monolithischer Block, sondern sie nutzen die Kampagnen auch für interne Machtkämpfe, um zum Beispiel parteipolitische Kontrahenten zu isolieren.¹⁰⁴ Nach außen hin versuchte die SED allerdings stets, einen doppelten Konsens zu verkünden:

¹⁰² Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.560

¹⁰³ Ebd., S.1123

¹⁰⁴ Decker: 1965, S.233

einerseits den innerhalb der Partei und andererseits den von der Partei mit allen Teilen der Gesellschaft, vor allem mit den Kulturschaffenden.

Gegenteilige Meinungen, die diesen Konsens kritisierten oder sich davon distanzieren, ließen sich in der DDR nicht massenhaft verbreiten, zumindest nicht im legalen Rahmen: weder direkt, also durch eine oppositionelle Meinungsäußerung in den Medien, noch indirekt, zum Beispiel durch die Verbreitung widerständiger Kunst. Der bedeutendste Ort des öffentlichen Diskurses und der Verbreitung von Kunst und Kultur waren die Massenmedien – und auch bei diesen kontrollierte die SED stets das Monopol. Das beliebteste und am weitesten verbreitete Medium war das Radio,¹⁰⁵ das Fernsehen kam erst spät flächendeckend hinzu. Zwar waren im Bereich der Radiosender auch die westlichen fast komplett verfügbar, das Verhältnis in den Hörgewohnheiten kippte jedoch erst in den Achtzigerjahren gänzlich zugunsten der Westsender.¹⁰⁶ Das Programm der Ostsender bestand nicht ausschließlich aus Propagandasendungen, im Mittel wurden vor allem reine Musiksendungen ausgestrahlt. Auch bei diesen eher unverfänglichen Sendungen musste jedoch, wie Karlheinz Drechsel es am Beispiel der eigenen Sendungen beschrieb, das Manuskript stets vorher eingereicht werden.¹⁰⁷

Das Medienmonopol der SED beinhaltete auch die Möglichkeit der Produktion und Vervielfältigung von Tonträgern. Professionelles Studio-Equipment und Expertise waren innerhalb der DDR für Privatpersonen kaum verfügbar und der Zugang zu den wenigen gut ausgestatteten Studios war stets an Aufträge der staatseigenen Plattenlabels¹⁰⁸ geknüpft. Somit war auch die Möglichkeit der professionellen Erstellung von Tonträgern und ihrer Verbreitung an ein Mindestmaß von Konformität gekop-

105 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.36/37

106 Zaddach: *Heavy Metal in der DDR*, S.85

107 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.107

108 Alle Plattenlabels der DDR waren unter dem Dach des VEB Deutsche Schallplatten Berlin organisiert. Dieses war wiederum direkt dem Ministerium für Kultur unterstellt und so war auch die Erzeugung von Tonträgern in der DDR politisch reglementiert.

pelt. Wurde diese nicht eingehalten, konnte das Werk auch noch im Nachhinein vernichtet oder offiziell beseitigt werden. So durften zum Beispiel keine Werke von Kunstschaaffenden mehr unter staatseigenen Labels verkauft werden, die das Land illegal durch Flucht verlassen hatten. Im einfachsten Fall tauchten ihre Namen nicht mehr in den Liner Notes¹⁰⁹auf¹¹⁰ und im Extremfall wurden sogar ganze Plattenbestände vernichtet.¹¹¹

Es wurde aber nicht nur das kontrolliert, was im ostdeutschen Radio lief und in den eigenen Studios produziert wurde. Die Kontrolle über den Musikkonsum der Bevölkerung sollte auch auf den Besitz und das Hören von Tonträgern ausgeweitet werden. Die Einfuhr westlicher Tonträger wurde erschwert und in großen Teilen verboten. Trotz dieser Hindernisse gab es Bürgerinnen und Bürger, die versuchten, westliche Schallplatten illegal in die DDR zu schmuggeln, um sie dort zu sammeln und zu tauschen. Dabei war ihnen die Gefährlichkeit dieser sogenannten Plattentauschringe bekannt.¹¹² Immerhin standen sie einem rigiden und mit weitreichenden Befugnissen ausgestatteten Grenzregime gegenüber. Es gab also einen starken staatlichen Druck, sich diese Musik nicht zu beschaffen oder dies zumindest unter größtmöglicher Geheimhaltung durchzuführen.

Ein weiterer Versuch, besseren direkten Zugriff auf die allgemeine Musikszene und die Musikschaffenden zu bekommen, bestand in der Steuerung der musikalischen Ausbildung und ihrer Einbindung in die Staatsideologie. Hans-Georg Uszkoreit war Mitglied der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten, einer der kompromisslosesten staatlichen Organisationen im Kampf gegen den Formalismus, und ab 1963 Leiter der Musikhochschule Dresden. Er beschrieb in einem 1967 erschienenen Radiointerview,¹¹³ dass durch die Schaffung des Studiengangs

109 Als Liner Notes werden die Texte bezeichnet, die Tonträgern beigefügt sind, beispielsweise in Form der Beschriftung auf Schallplattenhüllen oder den Booklets von CDs

110 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.285

111 Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.188

112 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.99/100

113 Wolfgang Hiller: *Zu Gast bei Hans-Georg Uszkoreit*, Berlin 1967

Tanz- und Unterhaltungsmusik vor allem das allgemeine Niveau dieser Musik gehoben werden sollte. Was unter ‚Niveau‘ zu verstehen war, wurde aber primär aus sozialistischer Perspektive bewertet. Die Vermittlung dieser Sicht war die andere relevante Aufgabe des Studiengangs. So betonte zum Beispiel Wilhelm Girnus¹¹⁴ unablässig den Vorrang der sozialistischen Erziehung an den Kunstuniversitäten. Marxismus-Leninismus wurde verpflichtender Bestandteil des Musikstudiums.¹¹⁵ Wurde dieser nicht ernst genug genommen, konnte das, ebenso wie unsozialistisches Verhalten außerhalb der Universität, Grund für das Nichterreichen des Studienzieles sein. Studienerfolg wurde also in gewissem Grade an gesellschaftliche Konformität geknüpft. Der Erfolg dieser indoktrinierenden Absicht darf aber bezweifelt werden. Aus zahlreichen Interviews damaliger Studierender zeichnet sich eher das Bild einer von allen belächelten Scharade, einer Aufführung stillschweigender Mitspielerinnen und Mitspieler, die unnötigen Auseinandersetzungen aus dem Weg gingen und sich in Ruhe der eigentlich wichtigen Musik widmeten.

Der Studienabschluss im Bereich Tanz- und Unterhaltungsmusik hatte einen weiteren handfesten Vorteil, er führte nämlich automatisch zu der höchsten Bewertung im künstlerischen Einstufungssystem der DDR und somit auch zu höheren Gagen. Die „Anordnung über die Befugnis zur Ausübung von Unterhaltungs- und Tanzmusik“ vom 27.03.1953¹¹⁶ und die darauf folgenden Regulierungen hatten die Aufgabe, den künstlerischen Zugang zur Öffentlichkeit über die Erteilung von Berufsausweisen zu kontrollieren. Laien wie Profis benötigten eine Spielerlaubnis, um öffentlich auftreten zu können, wobei die Höhe ihrer Gage unter anderem durch die künstlerische Einstufung der Musikschaffenden bestimmt wurde. Für die Behörden gab es somit das perfekte Mittel, um Druck auf missliebige Künstlerinnen und Künstler auszuüben, denn der Verlust der Spielerlaubnis kam einem Auf-

114 Girnus: *Wo stehen die Feinde der deutschen Kunst*, S.54

115 Alfons Wonneberg: „Jazzmusik als Hochschulstudium“, in: Brätfisch: *Freie Töne* S.75-79, hier S.75

116 Knauer: *Play yourself, man!*, S.308

trittsverbot gleich.¹¹⁷

Da die Erteilung der ‚Pappe‘, wie diese Spielerlaubnis in der DDR oft genannt wurde, an verschiedene Faktoren geknüpft war, gab es zahlreiche mögliche Gründe, um sie wieder zu entziehen: So konnte der Staat formale Gründe vorschieben, wenn die Absicht bestand, Musikerinnen und Musiker negativ zu sanktionieren. Die SED versuchte so dem Vorwurf zu entgehen, unbequeme Kunstschaffende würden in der DDR aufgrund ihrer Inhalte gegängelt. Es sollte der Eindruck entstehen, dass die Behörden nicht anders konnten, als zu strafen, da sich diese Personen vorgeblich nicht an geltendes Recht und Gesetz gehalten haben.

Der am häufigsten genutzte Vorwand, um strafrechtlich gegen Musikschaffende vorzugehen, war der Vorwurf, die 60/40-Regel nicht eingehalten zu haben. Diese 1958 vom staatlichen Komitee für Unterhaltungskunst eingeführte Regel bestimmte, dass nur 40% der aufgeführten Musik westlichen Ursprungs sein dürfe. Gerade die Jazzszene empfand diese Regel als Schikane¹¹⁸ und so wurde sie in der Praxis nahezu immer, selbst im staatlichen Rundfunk,¹¹⁹ umgangen. Die Behörden hatten dadurch einen strafrechtlich legitimierten Angriffspunkt, um Druck auf nicht systemkonforme Musikschaffende auszuüben.

Neben dem öffentlichen Druck durch Behörden bewirkte auch die stets im Verborgenen lauende Gefahr der Stasi einen nicht zu unterschätzenden Zwang zur öffentlichen Unauffälligkeit. Ähnlich wie im Rest der Gesellschaft kursierten Gerüchte und Vermutungen über die Allmacht und Allgegenwart dieser im Geheimen agierenden Behörde, die es vermuten ließen, dass zum Beispiel in jeder bekannteren Band mindestens ein IM zu finden sei.¹²⁰ Fast jede und jeder Musikschaffende kannte Geschichten aus dem direkten Umfeld, wie sich beispielsweise unbedacht in einer Kneipe

¹¹⁷ Katharina Weißenbacher: *Jazz unter der Kontrolle des Systems – Die Entwicklung des Jazz in der DDR nach dem Mauerbau*, Berlin 2020, S.90

¹¹⁸ Conrad: *Kurt Henkels*, S.125

¹¹⁹ Hans-Georg Uszkoreit im Interview von Jochen Voit in <https://erinnerungsort.de/interviews/> - zuletzt abgerufen am 03.05.2021

¹²⁰ Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.560

ausgesprochene Worte negativ auf den Umgang mit staatlichen Institutionen, die eigene Einstufung oder die Berufsaussichten auswirken konnten. Andere Musikschaffende wurden sogar von der Stasi direkt bedroht und zu Spitzeltätigkeiten gedrängt.¹²¹ Um an Informationen über relevante Personen der Jazzszene zu gelangen, schreckte die Stasi nicht vor Nötigung und Einschüchterung des direkten Bekanntenkreises zurück. So wurde beispielsweise ein Freund von Karlheinz Drechsel unverblümt bedroht: „entweder 20 Jahre Haft oder Sie arbeiten mit uns“.¹²²

Die Kulturpolitik arbeitete aber nicht nur mit Druck und Repression. Sie lockte auch mit Förderung und Bevorzugung. Von Anfang an konnten Kunstschaffende durch öffentliche oder nicht-öffentliche Beteiligung am System enorm profitieren. Erst die staatliche Förderung ermöglichte es zahlreichen Akteuren des Jazz, ihre Vorstellungen Realität werden zu lassen, und die Aussicht darauf zwang sie in die nahezu immer ungewollte Kooperation. Das galt vor allem für den Kreis der veranstaltenden Personen. Diese benötigten für ihre Arbeit ein gutes Verhältnis zu den staatlichen Behörden, ohne deren Wohlwollen war die Organisation von Konzerten ausländischer Musikschaffender im Inland ebenso wie die Zusammenarbeit mit international agierenden Veranstaltenden nicht möglich. Das MfS war sich dessen bewusst und analysierte beispielsweise, dass Uli Blobel, der hauptsächliche Veranstalter der Jazzwerkstatt Peitz, wohl nur deswegen mit ihnen kooperierte, um somit die „Jazz Veranstaltungen in Peitz“ abzusichern.¹²³ Selbst das Jazzfestival, das am meisten von dem Ruf und dem Gefühl der Staatsferne profitierte, war diesem also in Wirklichkeit nicht nur bekannt, sondern wurde inoffiziell gefördert, kontrolliert und überwacht.

In der Szene der Jazzmusikschaffenden gab es ähnliche Prozesse. Auch diesen wurde unter der Voraussetzung von Kooperationshilfe in der Umsetzung ihrer Kunst in Aussicht gestellt. So wurde der Erfolg mancher Bands durch den systemkonformen

¹²¹ Conrad: *Kurt Henkels*, S.69

¹²² Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.310

¹²³ BStU Archiv der Außenstelle Leipzig, AIM 681/81 „Thomas“ Bd. II, 000070

Auftritt ihrer Bandleader stark beschleunigt.¹²⁴

Um die Kunstschaaffenden an den Staat zu binden, entwickelten sich Staatsaufträge, die Genehmigung und Organisation von Auslands- und Inlandstourneen ebenso wie die renommierten Staatspreise zu effektiven Lockmitteln, um die jeweiligen Personen von öffentlicher Opposition oder Flucht abzuhalten. Die lukrativen staatlichen Auftragsarbeiten, zum Beispiel für Kompositionen zu bestimmten Feier- oder Jahrestagen, waren in der jeweiligen Szene begehrt und das ‚Geschacher‘ darum führte in einer Art vorauseilendem Gehorsam auch zu Abhängigkeiten. Diese wurden zwar von manchen erkannt und als Problem bewertet, beispielsweise von Günter ‚Baby‘ Sommer im Darmstädter Jazzforum 1989.¹²⁵ Es gab aber kaum eine Möglichkeit, sich diesem System zu entziehen, ohne mit ihm zu brechen. Ein solcher Bruch hätte vermutlich das berufliche Aus bedeutet. Ernst-Ludwig Petrowsky selbst beschrieb im Jahr 1989, wie die engmaschige Förderung und die soziale Absicherung zu einer „Verrentnerung“ der Musikschaffenden führten.¹²⁶ Die Angst vor dem Verlust der zuvor erteilten Privilegien wurde vor allem in der späteren Phase der DDR häufig erfolgreich als Druckmittel benutzt, um Kunstschaffende auf Linie zu bringen und zu halten.¹²⁷

In der Betrachtung der Einflussnahme der Kulturpolitik auf den kulturellen Raum der DDR in der zeitlichen Entwicklung zeigte sich eine Abwendung von der harten, strafrechtlichen Repression und eine Hinwendung zur öffentlichen Beeinflussung durch Förderung und Einbindung, bei gleichzeitiger Verdrängung des Widerspruches aus der Öffentlichkeit. Kulturelle Phänomene, die anfangs noch bekämpft wurden, sollten in das sozialistische System integriert werden. Die Teile der jeweiligen Szenen, bei denen das gelang, wurden gefördert und konnten staatliche In-

124 Kaldewey: *A People's Music*, S.105

125 Günter Sommer in: „Über einige Besonderheiten der Jazzszene in der DDR“, in: Ekkehard Jost (Hrsg.): *Darmstädter Jazzforum 89 – Beiträge zur Jazzforschung*, Hofheim 1989, S.120-135, hier S.127

126 Ernst-Ludwig Petrowsky beim Kongress der Unterhaltungskunst 1989, 36:20, Mitschnitt im Deutschen Rundfunkarchiv Potsdam

127 Uschi Brüning: *So wie ich*, S.137/138

frastruktur nutzen. Diejenigen aber, die sich weder durch Druck noch durch Förderung einbinden ließen, wurden entweder ausgebootet oder, so leise wie möglich, freiwillig oder unfreiwillig ausgebürgert. Auch die Stasi intensivierte ab 1969 ihre Bemühungen, auf die Kunst zu wirken, und änderte gleichzeitig ihren Fokus von öffentlicher Verfolgung auf heimliche Unterdrückung und, wenn dies nicht gelang, Zersetzung. ‚Negative Personen‘ sollten unglaublich gemacht und isoliert werden.¹²⁸ So wurden die Freiräume für die Kunst und für Jugendliche zwar immer größer, der Versuch der Beeinflussung wurde allerdings nie aufgegeben, sondern eher ausgebaut.¹²⁹

5.5 JAZZ ALS MITTEL DES GENERATIONELLEN KONFLIKTES

Der Versuch der SED-Politik, den gesamtgesellschaftlichen Raum der DDR zu kontrollieren, war in seiner Eingriffstiefe und Konsequenz selbst im Vergleich mit den anderen Staaten des Warschauer Paktes einzigartig. Es waren hauptsächlich Funktionärinnen und Funktionäre aus der Kerngruppe der misstrauischen Patriarchen, die versuchten, die eigene, stark politisierte und polarisierte Weltansicht auf die ostdeutsche Gesellschaft zu übertragen. Ihre Unfähigkeit zum offenen Konflikt und die nicht vorhandene Toleranz gegenüber anderen Sichtweisen und Interpretationen des Zeitgeschehens prägten den öffentlichen kulturellen Raum der DDR nachhaltig.

Die verschiedenen Versuche den öffentlichen Raum hinter der eigenen Meinung zu homogenisieren ähnelten sich dabei in ihrer jeweiligen Vorgehensweise. Gegenteilige Meinungen wurden in den frühen Jahren sogar mit staatlicher Gewalt aus dem Diskurs und der öffentlichen Wahrnehmung gedrängt oder marginalisiert, die Ansichten der Partei zur Mehrheitsmeinung erklärt und gegenteilige Ideen als staatsgefährdend und kriminell diffamiert. Das führte aber nicht dazu, dass diese Ideen aufgegeben

¹²⁸ Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1505

¹²⁹ Ebd., S.1661

wurden. Der innere Widerstand gegen die staatlichen Wertvorstellungen und den Konsens von Doktrin, Partei und Bevölkerung verhärtete sich durch den Druck eher, als dass er zu dessen Verschwinden beitrug.

Dies zeigte sich vor allem im schwelenden Konflikt der Generationen und in deren unterschiedlichen Ansprüchen an die Gesellschaft. Dieser Konflikt brach in den Sechzigerjahren in nahezu allen europäischen Staaten an die Öffentlichkeit. In der DDR hingegen wurde schon seine alleinige Existenz präventiv verurteilt und diejenigen, die den Generationenkonflikt als solchen erkannten, wurden als Systemfeinde gebrandmarkt.¹³⁰ Die bevorzogene Kulturpolitik der Sechzigerjahre glaubte, die als unmündig empfundene Jugend unter Zwang vor kritischen Gedanken schützen zu müssen und zu können. So zeigt sich auch im Kahlschlag-Plenum von 1965 der Generationenkonflikt als neuralgischer Punkt.¹³¹ Dieser durfte aber nicht öffentlich diskutiert werden, eine Verständigung zwischen den Generationen war so nicht möglich.¹³² Stefan Wolle entwarf in seinem Buch „Der Traum von der Revolte“ die Theorie, dass es diese Verweigerung des Generationenkonfliktes 1968 war, die im Endeffekt zur Revolution 1989 führte.

„Die West-68er träumten von der Revolution und haben eine evolutionäre Wandlung der Gesellschaft bewirkt. (...) Die Ost-68er wollten den Sozialismus reformieren und haben mit 21 Jahren Verspätung – teilweise gegen ihren Willen – eine Revolution ausgelöst.“¹³³

Die Spannungen aus staatlichem Konformitätszwang und jugendlichen Desintegrationstendenzen zeigten sich vor allem indirekt. Die öffentliche Emanzipation von den Werten und Vor-

130 Klaus Höpcke: „Der nichts so fürchtet wie die Verantwortung“ in: *Neues Deutschland* vom 5.12.1965, S.8, in Decker: 1965, S.223

131 Decker: 1965, S.24

132 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1246

133 Wolle: *Der Traum von der Revolution*, S.239

stellungen der konservativ dominierten Gesellschaft manifestierte sich so im Bereich der Kultur und der öffentlichen Lebensweise. Lange Haare, westliche Kleidung und die Hinwendung zu einer Kunst und Ästhetik, die den staatlich vorgeführten Vorstellungen einer sauberen Gesellschaft so weit wie möglich widersprach, eigneten sich hervorragend, um die eigene Individualität sowie die Ablehnung des öffentlichen und politisch propagierten Konsens auszuleben.¹³⁴

Diese Situation beeinflusste auch die Wahrnehmung von Kunst und Kultur nachhaltig und führte unter anderem zu einer Politisierung der Ästhetik. In der Musik zum Beispiel wurde das Schöne und Gefällige aufgrund seiner gesellschaftlichen Konsensfähigkeit immer häufiger mit politischer Linientreue assoziiert und dementsprechend von zahlreichen widerständig orientierten Jugendlichen abgelehnt.¹³⁵ Die assoziierte Staatsnähe beschränkte sich aber nicht nur auf das Publikum. Der Druck der Behörden führte ab Mitte der Sechzigerjahre zu einer Solidarisierung der Künste gegen eine modernitätsfeindliche Kulturpolitik.¹³⁶ Innerhalb der Sphäre der Jazzszene standen vor allem diejenigen Produzierenden und Veranstaltenden besonders gefälliger und erfolgreicher Kunst im Verdacht einer starken inhaltlichen Übereinstimmung oder Zusammenarbeit mit dem Gegner, also der SED und dem MfS. Der Staat verlor immer mehr den Kontakt und direkten Zugang zu den Kunstschaffenden.

Die SED-Kader hatten auf der Ebene der Kontrolle der Kultur noch ein weiteres, deutlich gravierenderes Problem: Es gelang ihnen nie, eine Popkultur im Sinne einer populären, medial geprägten Jugendkultur – ihren sozialistischen Werten entsprechend – zu etablieren, die auch nur ansatzweise eine ähnliche Beliebtheit wie die westliche erringen konnte. Gerade im Bereich der Popmusik hatte der Osten dem Westen nichts entgegenzusetzen. Die wenigen Ansätze einer sozialistischen Popkultur wurden belächelt und/oder ausgebuht, sie waren nie in der Lage, Trends zu setzen

134 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1695

135 Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.56

136 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1369

oder tatsächlich große Massen zu begeistern.

Der Versuch, die Jugend über eine kulturelle Vereinnahmung an den Staat und die Konsensgesellschaft der DDR zu binden, scheiterte vollständig. Im Verlauf der Geschichte nahm einerseits der kulturelle Einfluss des Westens auf die Jugend des Ostens immer mehr zu, bis die Bedeutung ostdeutscher Kultur im eigenen Land nur noch marginal und abgewertet war. Andererseits wuchs auch innerhalb der ostdeutschen Jugendkultur der Einfluss der widerständigen Jugendströmungen. Spätestens nach 1975 stellte sich ein Paradigmenwechsel ein – nicht mehr die dem System freundlich gegenüberstehenden, sondern die systemkritischen Strömungen etablierten sich als prägende Generationseinheit.¹³⁷

Innerhalb der kulturellen Sphäre und vor allem innerhalb der Populärmusik kam es zu einem, wie Bert Noglik es nannte, „Zweifrontenkrieg der Vereinnahmung“¹³⁸: auf der einen Seite die westliche, zumeist klar kommerziell orientierte und auf der anderen Seite die östliche, systemstabilisierende Musik. Es waren aber nicht nur zwei Fronten, die den kulturellen Raum der DDR aufteilten. Er war geradezu durchfurcht von zahlreichen undurchsichtigen Konfliktlinien, die in der Welt des inzenierten Sozialismus nicht zum Vorschein kommen durften. Der kulturelle Raum war mit Symbolen und Metaphern aufgeladen, die jedwede Deutung zuließen und deren individuelle Interpretationen sich stark unterscheiden konnten. Selbst simple Bezüge konnten so in der Wahrnehmung der Rezipierenden enorme politische Bedeutung erlangen.¹³⁹ Die Assoziation der Ästhetik mit einer eventuellen Staatsnähe oder gesellschaftlichen Widerständigkeit blieb auch dann noch bestehen, als die agierenden Personen der Szene schon lange Teil des staatlich geförderten und etablierten, systemimmanenten Kulturbetriebes waren.

¹³⁷ Ebd., S.1708

¹³⁸ Bert Noglik: „Peitz und die Feuerschlucker vom Centre Pompidou“, in: Uli Blobel (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich*, S.22-44, hier S.37

¹³⁹ Bratfisch: *Freie Töne*, S.8

Es war diese Einzigartigkeit des kulturellen Raumes der DDR, geformt aus den besonderen politischen, generationellen und gesellschaftlichen Spannungen, die bestimmten, als unangepasst, nicht ‚gefällig‘ und somit widerständig empfundenen Kunstrichtungen wie dem Free Jazz eine Bedeutung weit über die ihrer eigentlichen Kunst hinaus bescherte.

DIE STELLUNG DES FREE JAZZ IN DER JAZZSZENE DER DDR

Den hauptsächlichen Thesen und Fragestellungen dieser Arbeit liegt eine bestimmte Annahme zugrunde. Es ist die Auffassung, dass der Free Jazz die prägende Stilrichtung des ostdeutschen Jazz der Siebziger- und Achtzigerjahre war. Aber war er das tatsächlich und welche Indikatoren sind geeignet, um diese Annahme zu überprüfen? Das folgende Kapitel untersucht die Stellung des Free Jazz innerhalb der Jazzszene der DDR anhand von Analysen verschiedener Beteiligter der damaligen Szene und zieht einen Vergleich zur Situation des Free Jazz in der BRD.

Um die Position des Free Jazz zu untersuchen, muss zuerst definiert werden, was dieser Kategorie überhaupt zuzuordnen ist. Dies ist kaum eindeutig möglich, da nahezu alle Begriffe und Kategorien, die mit dieser Fragestellung einhergehen, immer wieder missverständlich, uneindeutig und mitunter widersprüchlich verwendet wurden. So kann der folgende Versuch nur als Annäherung für den spezifischen Zweck dieser Arbeit und nicht als allgemeingültige Definition des ostdeutschen Free Jazz verstanden werden.

Im Rahmen dieser Arbeit wird die Kategorie ‚Free Jazz‘ benutzt, um die ostdeutsche, frei improvisierende, vom US-amerikanischen Free Jazz der Sechzigerjahre und der nachfolgenden europäischen Improvisationsmusik hauptsächlich beeinflusste Musik zusammenzufassen und zu beschreiben. Die Musikschaaffenden des Free Jazz waren dabei mehrheitlich studierte und professionell arbeitende Musikschaaffende. Innerhalb dieser Arbeit erfolgt ihre Zuordnung zur Free-Jazz-Szene nach ihren hauptsächlichen Werken im Zeitraum von 1970 bis 1990.

Auf klanglicher Ebene gibt es kein eindeutiges Kriterium, das, einmal erkannt, die ausschließliche Zuordnung zum Free Jazz zulässt. In diesem Sinne wird der Free Jazz in dieser Arbeit vor allem über das Vorhandensein verschiedener musikalischer Tendenzen identifiziert. Das wahrscheinlich offensichtlichste Erkennungsmerkmal ist die Hinwendung zum Atonalen und Geräuschhaften. Ein weiteres Merkmal sind die musikalischen Formen, die meist bewusst offen gehalten wurden und bei denen das Augenmerk auf freien und uneingeschränkten Improvisationspassagen liegt. Darüber hinaus präsentierte sich der ostdeutsche Free Jazz oftmals betont experimentell, beispielsweise durch das Nutzen selbstgebastelter Instrumente, ungewöhnlicher Besetzungen, einer performanceartigen Inszenierung oder auch durch die Einbeziehung von Symbolen oder Handzeichen im Sinne eines Dirigates.

Es gäbe noch zahlreiche weitere Indizien aufzuzählen, die aber zumeist eher Ausdruck einer spezifischen Spielsituation oder eines individuellen Personalstils sind. Keines dieser Erkennungsmerkmale kann als ausschließliches oder allgemeingültiges Kriterium bewertet werden. Die Besonderheiten des ostdeutschen Free Jazz im Vergleich zur restlichen ostdeutschen Jazzszene lassen sich daher am besten dadurch zusammenfassen, dass dieser vor allem Mittel und Wege benutzte, die ansonsten völlig unüblich waren.

Karlheinz Drechsel hingegen benutzte für die Kategorisierung desselben Phänomens weitaus häufiger den Begriff ‚Modern Jazz‘.¹ Im derzeitigen 21. Jahrhundert wird dieser Begriff aber eher benutzt, um den US-amerikanischen Jazz der Vierziger- und Fünfzigerjahre zu beschreiben. Kaum jemand würde heute Free-Jazz-artige Klänge dahinter vermuten. Der Begriff ‚Modern Jazz‘ soll dabei aber nur als Beispiel dafür dienen, weshalb innerhalb dieser Arbeit vor allem der Begriff ‚Free Jazz‘ verwendet wird. Auch die zahlreichen anderen Bezeichnungen, die geschaffen wurden, um den europäischen Free Jazz exakter und treffender zu be-

¹ Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.168

schreiben, machten ähnliche Bedeutungswandlungen durch, falls sie nicht sogar vollständig in Vergessenheit gerieten. Zudem veränderte sich auch die klangliche Erscheinung der mit den jeweiligen Begriffen bezeichneten Musik mitunter enorm. So eignen sich die in der Vergangenheit durchaus gebräuchlicheren Stilbeschreibungen wie ‚moderner Jazz‘ oder ‚zeitgenössischer Jazz‘ nicht, um Jazzentwicklungen retrospektiv zu beschreiben. Dies ist insofern bedauerlich, als aufgrund dieser begrifflichen Entwicklung dem Wunsch der damaligen Musikschaffenden nach einer eigenständigen Bezeichnung für ihre Kunst nicht entsprochen werden kann, um die begriffliche Verwirrung nicht zu groß werden zu lassen. Auch wenn, wie Bert Noglik es einst treffend zusammenfasste, „Free Jazz an sich keine abgeschlossene Stilistik ist und eigentlich anders beschrieben werden müsste“,² so ist dieser Begriff für das Vorhaben dieser Arbeit dennoch die geeignetste Bezeichnung der untersuchten musikalischen Kategorien.

In den folgenden Abschnitten werden verschiedene Reflexionsebenen des ostdeutschen Jazz daraufhin untersucht, wie sie die Bedeutung des Free Jazz innerhalb der gesamten Szene bewerteten. Diese Reflexionsebenen waren Personen und Institutionen, die die damalige Jazzszene betrachteten und ihre Bewertungen öffentlich reflektierten, beispielsweise in Form von journalistischer Kritik oder staatlicher Förderung. Sie hatten unterschiedliche Zugänge, Motivationen und Betrachtungswinkel auf denselben Untersuchungsgegenstand und ermöglichen so, durch den Vergleich ihrer jeweiligen Analysen, die Erstellung eines möglichst umfangreichen Bildes.

Im ersten Abschnitt wird dafür die Darstellung der ostdeutschen Jazzszene durch Zeitzeuginnen und Zeitzeugen erörtert. Dabei liegt der Schwerpunkt auf den von ihnen beschriebenen Besonderheiten des ostdeutschen Jazz. In diesem Kontext stellten sich vor allem die Interviews und Schriften als besonders aufschlussreich heraus, deren berichtende Personen einen Einblick in beide deutsche Jazzszenen hatten. Aufgrund der isolierten La-

² Bert Noglik: „Improvisierte Musik in der Folge des Free Jazz“, in: Jost (Hrsg.): *Darmstädter Jazzforum* 89, S.14-28, hier S.17

ge der DDR war diese Gruppe allerdings überschaubar. Die spezifische Ausprägung der Jazzszene in der DDR zeigt sich aber vor allem im Kontrast zu ihrem westdeutschen Pendant. Danach wird die entsprechende Sekundärliteratur daraufhin untersucht, ob sie ähnliche Besonderheiten entdeckte und beschrieb.

Im zweiten Abschnitt wird dann die Repräsentation des Free Jazz in den Massenmedien der DDR untersucht, wobei ein Fokus auf dem Rundfunk liegt. Dieser war nicht nur ein bedeutsamer Spiegel der Szene, sondern beeinflusste diese auch maßgeblich. Durch Anerkennung und Wertschätzung verteilte das Radio Renommee und Aufmerksamkeit und war so für zahlreiche Musikschaffende der DDR einer der relevantesten Gradmesser des künstlerischen Erfolges. Für diese Arbeit war es ein bedeutender Vorteil, dass nahezu alle Sendungen und Sendelisten des Rundfunks der DDR im DRA, dem Deutschen Rundfunkarchiv in Potsdam, für wissenschaftliche Forschung zur Verfügung stehen.

Im dritten Abschnitt wird die staatliche Anerkennung des ostdeutschen Jazz ausgewertet. Dabei wird untersucht, wie die staatlichen Preise, Förderungen, Aufträge und Privilegien an Personen und Gruppen innerhalb der Jazzszene verteilt wurden. Der staatliche Betrachtungswinkel war zwar ein indirekter, dafür aber ein aufschlussreicher Indikator der damaligen Situation. Im Gegensatz zu allen anderen Instanzen, die die Jazzszene einschätzten und bewerteten, spielten hier künstlerische und ästhetische Kriterien eine relativ geringe Rolle. Das lässt aber in keiner Weise einen Rückschluss auf den künstlerischen Wert der so ausgezeichneten Musik zu. Dieser ist nicht als gering zu bewerten, nur weil die staatlichen Preise eher aufgrund nicht künstlerischer Kriterien vergeben wurden.

Jeder einzelne dieser unterschiedlichen Betrachtungswinkel der ostdeutschen Jazzszene bietet isoliert nur einen limitierten Überblick über die gesamte damalige Situation. In der Summe all dieser Einschätzungen entsteht aber ein Bild, von dem angenommen werden kann, dass es die Bedeutung des Free Jazz innerhalb der Jazzszene der DDR der damaligen Realität entsprechend

darstellt.

6.1 DARSTELLUNG DES FREE JAZZ IN DER FACHPRESSE

In den Darstellungen der ostdeutschen Jazzszene der Jahre 1970 bis 1990 wurden immer wieder bestimmte Eigenheiten übereinstimmend beschrieben. Die für diese Arbeit relevanteste war die der Dualität der Szene, mit den Free Jazz spielenden, professionellen Musikschaaffenden auf der einen und den eher traditionell orientierten Laien auf der anderen Seite. Gleichzeitig ist die relative Stabilität dieser Situation bemerkenswert. Im Vergleich dazu war beispielsweise die Jazzszene in der BRD deutlich diverser und auch die jeweiligen Trends und Entwicklungen in ihr waren mitunter weitaus kurzlebiger.

Die beiden bedeutendsten Fachjournalisten zum Thema des ostdeutschen Jazz erkannten diese Zweiteilung in übereinstimmender Weise. Bert Noglik begleitete den ostdeutschen Jazz über lange Jahre als Schriftsteller, Musikkritiker und Radiomoderator und galt zu Recht als einer der kompetentesten Experten der Jazzszene der DDR. Deren Dualität beschrieb er als Ergebnis eines Prozesses, der in den Siebzigerjahren begann.

„Die Szene polarisierte sich. Dixieland, vorwiegend von Amateuren gespielt, und Free Jazz erscheinen als die beiden Pole, zwischen denen das traditionell moderne Spektrum zusammenschrumpfte.“³

Auch Karlheinz Drechsel, der wohl bekannteste Jazzjournalist und Jazzradiomoderator der DDR und ebenfalls langjähriger Begleiter und Autorität der ostdeutschen Szene, entdeckte in deren Polarität ein entscheidendes Alleinstellungsmerkmal. In einem

³ Bert Noglik: „Hürdenlauf zum freien Spiel – Ein Rückblick auf den Jazz der DDR“, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): *Jazz in Deutschland - Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 4*, Hofheim 1996, S.205-223, hier S.215

Interview mit seinem Sohn Ulf stellte er beispielsweise fest, dass in den Studentenklubs der Siebziger- und Achtzigerjahre von allen Spielarten des Jazz nahezu ausschließlich Free Jazz und Dixieland gespielt wurden.⁴

In der DDR gab es nur relativ wenige Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler, die die damals aktuelle Jazzszene aus einer ostdeutschen und wissenschaftlichen Perspektive zu analysieren und zu beschreiben versuchten. Als umso relevanter sind die Arbeit und die Erkenntnisse von Personen wie Bernfried Höhne einzuschätzen. Höhne widmete sich dem Thema schon in seiner 1987 erschienenen Promotion „Jazz in der DDR – eine Positionsbestimmung“ und konkretisierte deren Thesen in dem 1991 erschienenen Buch „Jazz in der DDR – eine Retrospektive“. Er entdeckte ebenfalls im Free Jazz die vorherrschende Spielart des professionellen Jazz der späten DDR.

„In der DDR hat sich vor allem im Verlauf der siebziger Jahre Free Jazz im beschriebenen Sinne als improvisierte Musik, als vorherrschende Spielrichtung herausgebildet, in quantitativer wie in qualitativer Hinsicht.“⁵

Auch von den ostdeutschen Musikschaaffenden teilten viele diese Einschätzung. Ernst-Ludwig Petrowsky war selbst einer der bekanntesten Interpreten des ostdeutschen Jazz und hatte über seine zahlreichen Kontakte innerhalb der Szene einen Überblick über deren inhaltliche Ausrichtung. Auch seine Analyse der damaligen Situation unterschied sich nicht wesentlich von Beschreibungen Bert Nogliks, Karlheinz Drechsels oder Bernfried Höhnes. Noch 1990, kurz nach dem Mauerfall, sagte Petrowsky in einer Radiosendung des ostdeutschen Rundfunks über die Siebziger- und Achtzigerjahre, dass es in dieser Zeit eigentlich

4 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.168

5 Bernfried Höhne: *Jazz in der DDR, Eine Retrospektive*, Frankfurt am Main 1991, S.55

nur Free und Oldtime Jazz gab.⁶ Er stand mit dieser Interpretation nicht allein da. Zahlreiche andere Musikschaffende des Jazz in der DDR, beispielsweise Helmut Forsthoff⁷ oder Hubert Katzenbeier,⁸ teilten öffentlich dieselbe Ansicht.

Eine besondere Bedeutung erhalten in diesem Zusammenhang die Einschätzungen derjenigen Personen, die Zugang zu und Erfahrungen mit der ostdeutschen und der westdeutschen Jazzszene hatten. Jost Gebers war innerhalb dieser kleinen Gruppe einer der wenigen, der nicht nur über Erfahrungen als Musikschaffender und Fan verfügte, sondern auch als Veranstalter und Verleger innerhalb beider Szenen auftrat. Er war Staatsbürger der BRD und sehr aktiv in der westberliner Free-Jazz-Szene. Seine konkrete Tätigkeit und sein Einfluss auf die Jazzszene der DDR werden in Kapitel 8 – Der Einfluss von FMP – genauer erörtert. Ab den Siebzigerjahren reiste Gebers regelmäßig in die DDR und konnte so die dortige Jazzszene erfahren und mit der westdeutschen vergleichen. Seine Analyse der damaligen Situation deckt sich mit den vorhergehenden Beschreibungen. Er empfand die ostdeutsche Jazzszene dieser Zeit als stark polarisiert zwischen dem traditionellen Jazz und dem Free Jazz, für den er die Bezeichnung der improvisierten Musik bevorzugte. Zwischen diesen beiden Polen konnte er kaum Grautöne entdecken.⁹

Ähnlich war auch die mehrheitliche Meinung unter den westlichen und nicht aus der BRD stammenden Musikschaffenden des Free Jazz, die für Konzerte die DDR bereisten. Das wohl bekannteste Zitat in diesem Zusammenhang stammt vom belgischen Free-Jazz-Musiker Fred van Hove. In diesem beschrieb er

6 Ernst-Ludwig Petrowsky in: *Jazz ist die Zeit – aber wo ist der Ort?*, Radio DDR – Musikklub, Redakteur und Gesprächsleitung Hanni Bode, Erstausstrahlung 30.11.1990, 48:30

7 Helmut Forsthoff in Bratfisch: *Freie Töne*, S.14

8 Hubert Katzenbeier in Bert Noglik: *Jazz im Gespräch*, Berlin 1978, S.69

9 Jost Gebers, aus einem von Sebastian Braun geführtem Interview am 09.09.2021 in Borken Westfalen

die DDR als das gelobte Land der improvisierten Musik.¹⁰

All diesen Quellen hätten noch zahlreiche weitere hinzugefügt werden können. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wurden aber lediglich die bedeutendsten aufgeführt. Sie alle zeichnen ein klares Bild, in dem der Free Jazz die dominierende Spielart des professionellen Jazz der Siebziger- und Achtzigerjahre innerhalb der DDR war. In seiner Bedeutung stand dem lediglich der von Laien geprägte traditionelle Jazz gegenüber. Es ist also nicht verwunderlich, wenn auch die fachspezifische Sekundärliteratur die damalige Situation ähnlich bewertet. Die momentan wohl ausführlichsten Werke zum Thema der deutschen Jazzgeschichte bestätigen die oben formulierte These. Wolfram Knauer beschrieb 2020 die Spaltung der ostdeutschen Jazzszene und die Stärke des Free Jazz in ihr¹¹ ebenso klar wie Helma Kaldewey in ihrem 2020 erschienenen Buch „A People’s Music: Jazz in East Germany, 1945–1990“.¹²

Die Besonderheit dieser Situation wird vor allem dann deutlich, wenn sie mit der in der damaligen BRD verglichen wird. Der Free Jazz erreichte die BRD etwas früher als die DDR. Auch wenn Joachim Kühn schon in den Sechzigerjahren einen am Free Jazz orientierten Jazz in der DDR spielte, kam diese Spielart erst in den frühen Siebzigerjahren tatsächlich in der DDR an. In der BRD hingegen wurde der Free Jazz schon in den Sechzigerjahren von einem nicht geringen Teil der dortigen Jazzszene mit großem Interesse wahrgenommen und dann auch aufgegriffen. Musikschaffende wie Albert Mangelsdorff, Peter Brötzmann, Gunter Hampel, Peter Kowald, Alexander von Schlippenbach u. v. m., ließen sich von ihm inspirieren und entwickelten so, in Kooperation mit anderen europäischen Musikschaffenden, eine eigenständige europäische Improvisationsmusik, mit der bewusst versucht wurde, sich vom großen US-amerikanischen Vorbild zu lösen. Die

10 Thomas Krüger: „Politische Dimensionen des Jazz im Kontext von Emanzipation und Kulturalisierung“, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): *Positionen! Jazz und Politik*, Darmstadt 2020, S.181-195, hier S.184

11 Knauer: *Play yourself, man!*, S.338

12 Kaldewey: *A People’s Music*, S.193

se Musik fand durchaus Anerkennung und wurde als relevanter Teil der westeuropäischen Jazzszene wahrgenommen. Im Gegensatz zur DDR entwickelte sich der westdeutsche Free Jazz aber nicht zur bedeutendsten Spielart des professionellen Jazz. Bereits in den Siebzigerjahren schwand sein Einfluss innerhalb der Szene der BRD. Zwar wurde die geschichtliche Bedeutung des Free Jazz als revolutionär honoriert, er galt aber im Westdeutschland der Achtzigerjahre kaum noch als zeitgenössisch, modern oder stilprägend.¹³

Denn im Unterschied zur DDR waren in der BRD in der Zwischenzeit zahlreiche neue Spielarten angekommen und entstanden. Joachim Ernst Berendt beschreibt das Auftreten des Free Jazz in den westlichen Jazzszenen der Sechzigerjahre als eine Art „Stildelta“,¹⁴ indem sich der Jazz nach der Etablierung des Free Jazz in unzählige kleine Stilstiken auftrennte und zerfaserte: Free Funk, M-Base, Post Free, Neobop, New Swing, Neo Hard Bop, Neoklassizismus, No Wave, Noise Music, Imaginäre Folklore u. v. m. In der Beschreibung der Jazzszene der DDR wurde dieser Prozess der Zerfaserung kaum oder nur in Ansätzen gegen Ende der Achtzigerjahre ausgemacht. Das Stildelta der westlichen Szene wurde in der DDR ebenso wenig erkannt wie die aus diesem diversifizierenden Prozess hervorgegangenen Stilstiken des Jazz.

Aus den Berichten der damaligen Fachpresse, von Agierenden der Jazzszene, von Musikschaaffenden und Zeitzeuginnen und Zeitzeugen ergeben sich somit zwei für das Thema dieser Arbeit bedeutende zentrale Unterschiede in den beiden Jazzszenen der Siebziger- und Achtzigerjahre: erstens die deutlich stärker ausgeprägte stilistische Fluktuation innerhalb der westdeutschen Szene und zweitens ihre damit verbundene Diversität. Die westdeutsche Szene reagierte schneller auf globale und nationale Trends, reflektierte und assimilierte diese und erschuf so eine weitaus vielseitigere, mitunter auch kurzlebige Jazzszene, als das in der DDR der Fall war. Dort konnte sich der Free Jazz lange als hauptsächlicher Vertreter des primär künstlerisch orientierten Jazz und

¹³ Berendt: *Das Jazzbuch*, S.54

¹⁴ Berendt: *Das Jazzbuch*, S.3

dadurch gewissermaßen als alleiniger Gegenspieler des kommerziell orientierten Jazz halten. Im Gegensatz zur Situation in der BRD, wo der Free Jazz im konstanten Wettbewerb mit neu entstehenden Spielrichtungen des Jazz und anderen musikalischen Strömungen stand, konnte er seine Position in der DDR während der Achtzigerjahre sogar noch verfestigen, stärken und institutionalisieren. Diese langanhaltend dominierende Stellung des ostdeutschen Free Jazz innerhalb seiner ostdeutschen Jazzszene war nicht nur im Vergleich mit der BRD einzigartig.

6.2 DARSTELLUNG DES FREE JAZZ IN DEN MEDIEN DER DDR

Von den drei in der DDR verfügbaren Massenmedien spielte eigentlich nur der Rundfunk eine wesentliche Rolle für die öffentliche Darstellung des Jazz. Fernsehgeräte waren erst spät flächendeckend verfügbar und erreichten auch dann nie die Verbreitung des Radios. Inhaltlich gab es im Fernsehen keine Formate, die sich regelmäßig und langfristig mit den Entwicklungen des ostdeutschen Jazz auseinandersetzten. Es fand zwar auch im ostdeutschen Fernsehen Jazz statt, es fehlten aber vor allem die besprechenden, einordnenden und wertenden Formate, wie sie für das Radio typisch waren.

Ähnliches gilt für den Bereich der Printmedien. Auch dort gab es kein ostdeutsches Fachmagazin zum Thema, das sich länger als wenige Jahre halten konnte. Einzig die regelmäßige Kolumne von Karlheinz Drechsel und Herbert Flügge zum Thema der Geschichte des Jazz ist hier zu nennen. Diese erschien im Magazin „Melodie und Rhythmus“, dessen eigentlicher Schwerpunkt in den Bereichen Rock, Pop und Schlager lag. Neben dieser Kolumne wurde auch fast immer ein Text von Bert Noglik zu den neuesten Entwicklungen des Avantgarde Jazz, so seine damals favorisierte Bezeichnung für das in dieser Arbeit als ‚Free Jazz‘ bezeichnete Phänomen, veröffentlicht.¹⁵ Auch in diesen Texten beschrieb er dieselbe duale Aufteilung, wie sie für die allgemei-

¹⁵ Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.284

ne Darstellung des Jazz in der DDR typisch war: mit dem Free Jazz an der Spitze des professionellen Jazz auf der einen und dem hauptsächlich von Laien gespielten traditionellen Jazz auf der anderen Seite.

Das Radio war aufgrund seiner Verbreitung das einflussreichste Massenmedium der DDR. Immerhin war es schon ab 1958 in fast jedem Haushalt vorhanden.¹⁶ Für den Jazz war es das Leitmedium.¹⁷ In keinem anderen ostdeutschen Medium wurde diese Musik so häufig gespielt, besprochen und diskutiert.¹⁸ Der Rundfunk förderte die Verbreitung des Jazz, wie es ansonsten wahrscheinlich keine andere mediale Ebene vermochte. Zahlreiche relevante Musikschafter der Szene, die später das Gesicht des ostdeutschen Jazz entscheidend prägen sollten, kamen sogar erst dank des Radios überhaupt mit dieser Musik in Kontakt, zum Beispiel Günter ‚Baby‘ Sommer¹⁹ und Uschi Brüning.²⁰

Wie das vorhergehende Beispiel eindrücklich zeigt, übten die Sendungen des Rundfunks auch einen starken Einfluss auf die Jazzszene an sich aus. In diesem Sinne sind die gestaltenden Personen dieser Sendungen und Formate eher als Agierende im Bereich der Jazzszene zu betrachten und nicht nur als objektiv Berichterstattende. Trotz ihres Einflusses war der Kreis dieser Personen aber überschaubar. Es gab nur relativ wenige Stimmen innerhalb des Rundfunks, die die nötige Expertise sowie die erforderlichen Kontakte und Erfahrungen besaßen. Es lag somit in der Hand weniger, die Entwicklungen des ostdeutschen Jazz langfristig zu begleiten und darzustellen. Umso mehr Gewicht hatten die Meinung und die Einschätzung dieser wenigen fachspezifischen Journalistinnen und Journalisten.

16 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.798

17 Bratfisch: *Freie Töne*, S.60

18 Knauer: *Play yourself, man!*, S.311

19 Günter ‚Baby‘ Sommer: „Peitzer Grand mit Vieren“, in: Blobel (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich*, S.44-56, hier S.45

20 Uschi Brüning in Ulrike Keller: *Einfach Sein ... Für Eine Frei Musik – Ein Film-Porträt*, KreaMedien 2012, 42:00 min

Karlheinz Drechsel war unter diesen Stimmen die bekannteste und einflussreichste. Er moderierte zahlreiche Sendungen und war vor allem für seine umfassende Kenntnis der Jazzgeschichte bekannt. Ab 1961 konnte er unter anderem die Sendereihe „Jazz im Studio“ und von 1971 bis 1990 die Sendung „Jazz Panorama“ im Rundfunk produzieren und moderieren. Letztere war aufgrund ihrer langanhaltenden und regelmäßigen Ausstrahlung der bedeutendste mediale Spiegel der ostdeutschen Jazzszene. Als einziges journalistisches Format, das sich auch den neuesten Entwicklungen innerhalb Ostdeutschlands widmete, hatte es einen dementsprechenden Einfluss in die Szene hinein. Die Sendungen standen stets unter einem übergeordneten Thema. Es wurden Bands vorgestellt, Jazzströmungen besprochen oder nationale und internationale Entwicklungen diskutiert.

Für die Auswertung standen alle Einzelsendungen der Reihe „Jazz Panorama“ im Deutschen Rundfunkarchiv Potsdam zur Verfügung. In diesen mehr als 200 Sendungen liegt ein starker Fokus auf dem ostdeutschen Free Jazz, der über die komplette Erscheinungsdauer des Formates als die zentrale Strömung der zeitgenössischen ostdeutschen Jazzentwicklung präsentiert wurde. Konkret zeigt sich dies beispielsweise in der Auswahl der in Spezialsendungen präsentierten ostdeutschen Musikschaffenden. Mit 9 der 17 vorgestellten Personen sind mehr als die Hälfte der Free-Jazz-Szene zuzuordnen. Eine ähnliche Gewichtung wird in den „Jazz Panorama“-Sendungen erkennbar, die die jeweils aktuellen Tendenzen der ostdeutschen Jazzentwicklung diskutierten, beispielsweise in den Sendungen „Neues vom Jazz aus der DDR“ vom 10.01.1972²¹ oder „DDR-Impressionen“ vom 02.09.1986.²²

Karlheinz Drechsel moderierte auch diverse andere, unregelmäßig erscheinende Spezialsendungen, zum Beispiel die „Jazz Nacht live“ im Berliner Rundfunk. Bei dieser ab Januar 1987 monatlich stattfindenden Sendung „durfte er alles spielen au-

21 Neues vom Jazz aus der DDR in der Reihe: *Jazz Panorama*, Erstausrstrahlung 10.01.1972, Rundfunk der DDR

22 DDR-Impressionen in der Reihe: *Jazz Panorama*, Erstausrstrahlung 02.09.1986, Rundfunk der DDR

ßer Free Jazz“.²³ Diese Vorgabe galt nicht etwa, weil Free Jazz nicht gewollt wurde, sondern weil es dafür bereits eigene Formate existierten und Überschneidungen vermieden werden sollten. Ab den Achtzigerjahren gab es mehrere regelmäßig erscheinende Formate, die sich ausschließlich dem Free Jazz widmeten. Die Sendung „Modern Jazz“ beispielsweise, später umbenannt in das „Modern Jazz Journal“, erschien ab September 1979 unter der redaktionellen Leitung von Hanno Rempel. Dieser war Pianist, Komponist und ist als Interpret ebenfalls am ehesten der damaligen Free-Jazz-Szene zuzurechnen.²⁴ Ein anderer einflussreicher Jazzpianist, Radiomoderator und Beförderer des ostdeutschen Free Jazz war Rolf Reichelt. Er moderierte und produzierte verschiedene Formate und förderte die Verbreitung des Free Jazz, beispielsweise indem er sich stark dafür einsetzte, dass Mitschnitte aus der auf den Free Jazz fokussierten Jazzwerkstatt Peitz im Rundfunk gesendet wurden.²⁵

Daneben gab es zahlreiche nicht regelmäßig erscheinende Sondersendungen anderer Sendereihen, zum Beispiel im „Radio DDR Musikklub“ bei Radio DDR-II,²⁶ ebenso wie verschiedene Liveübertragungen, beispielsweise der „Jazzbühne Berlin '86“ vom 27.06. bis zum 29.06.1986 im Friedrichstadt-Palast,²⁷ die sich hauptsächlich dem Free Jazz widmeten. So zeigt sich auch in der allgemeinen Auswertung der Jazzsendungen im Rundfunk der DDR eine prägende und diskursbestimmende Rolle des Free Jazz. Dieser wurde häufig gespielt und im Verlauf der kompletten 20 Jahre des untersuchten Zeitraumes immer wieder als der moderne Zeitgeist im ostdeutschen Jazz präsentiert und diskutiert.

Exemplarisch für die mediale Darstellung des Free Jazz im Rundfunk der DDR war beispielsweise die Sendung „Jazz Heu-

23 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.111

24 Noglik: *Jazz im Gespräch*, S.133

25 Noglik: *Peitz und die Feuerschlucker*, S.26

26 Vielfalt des Jazz, Lebendigkeit des Jazz in der Reihe: *Radio DDR Musikklub*, bei Radio DDR II, Erstaussstrahlung 16.03.1984

27 Jazzbühne Berlin '86 vom 27.06. bis 29.06.1986 im Friedrichstadt-Palast in der Reihe: *Jazz Panorama*, Erstaussstrahlung 08.07.1986, Rundfunk der DDR

te – Gegenwärtiges, Mögliches, Tendenzen“ vom 28.04.1975.²⁸ In dieser besprachen Rolf Reichelt und Karlheinz Drechsel die neuesten Entwicklungen in der Welt des Jazz sowie deren Bedeutung und Reflexion innerhalb der ostdeutschen Jazzszene. Zuerst diskutierten sie dafür die stilistischen Bezeichnungen. Dies mündete in der Aussage von Drechsel: „zeitgenössischer Jazz wird oft global als Free Jazz bezeichnet“.²⁹ Anhand dieses Zitates lässt sich viel von dem ablesen, wie Drechsel den Free Jazz beurteilte. Zwar zeigt die Aussage, dass auch er den Begriff an sich als zu unkonkret bewertete und deshalb eigentlich ablehnte, dass er aber gleichzeitig dessen große Verbreitung anerkannte. Indem Drechsel annahm, dass eine vermeintliche globale Allgemeinheit Free Jazz als die übergeordnete Kategorie interpretierte, unter derer sich all die Phänomene einordneten, die Drechsel als zeitgenössisch empfand, zeigt sich, für wie elementar er den Einfluss des Free Jazz auf die modernen Spielweisen des Jazz hielt. Dementsprechend lässt sich schlussfolgern, dass es gerade dieser Ursprung und die Inspiration durch den Free Jazz waren, die für ihn den Kern zeitgenössischer Spielweisen ausmachten. Im Sinne dieser Beurteilung konnte Jazz ohne diese Klangverwandtschaft mit dem Free Jazz kaum als modern oder zeitgenössisch bewertet werden.

Die Besonderheit dieser Interpretation von Drechsel zeigt sich vor allem im Kontrast zur Auffassung seines westdeutschen Kollegen Joachim-Ernst Berendt. Dieser sah viel eher den Free Jazz als Unterkategorie, die zum Zeitpunkt der von Drechsel getroffenen Aussage auch nicht mehr unbedingt zeitgenössisch war.³⁰ Immerhin war das Album „Free Jazz“ zu diesem Zeitpunkt, zumindest aus westlicher Sicht, schon 14 Jahre alt und die eigentliche musikalische Strömung sogar noch älter. Für die ostdeutsche Szene hingegen war der Free Jazz ein relativ junges Phänomen und die anderen Strömungen, die im Westen als zeitgenössisch

28 *Jazz Heute – Gegenwärtiges, Mögliches, Tendenzen* in der Reihe Musikklub, Erstaussstrahlung am 28.04.1975, Rundfunk der DDR

29 Ebd., ca. 03:25

30 Berendt: *Das Jazzbuch*, S.4

galten, waren nur wenig bekannt und noch weniger verbreitet.

Kurz nach der oben aufgeführten Aussage beschrieben Reichelt und Drechsel die schon für die Literatur ausgemachte Zweiteilung des ostdeutschen Jazz. Bemerkenswert ist dabei, dass sie auch die Ebene des Alters einbezogen. Free Jazz war für sie vor allem ein Phänomen der jungen musikalischen Profis und somit auch der Zukunft des Jazz in der DDR. Die Bedeutung, die sie dieser Gruppe an aufkommenden Jazzmusikerinnen und -musikern zumaßen, zeigte sich kurz darauf. Denn dann zählten sie die ihrer Meinung nach bedeutendsten Musikschaffenden des ostdeutschen Jazz auf, die ausschließlich der Free-Jazz-Szene zuzuordnen sind. Gleiches gilt für die Auflistung der ‚stilprägendsten‘ Ensembles: Auch hier wurden mit dem Studio IV und Synopsis ausschließlich Pioniere des ostdeutschen Free Jazz gewürdigt.³¹

Gegen Ende der Sendung besprachen Reichelt und Drechsel dann die zu diesem Zeitpunkt vorhandenen experimentelleren Jazzreihen der DDR: Peitz, Eisenach, Ilmenau, Greiz und Rostock wurden da als Labore des ostdeutschen Free Jazz genannt. Beide sahen in diesen Reihen aber nur einen Ausgangspunkt und glaubten, dass noch deutlich mehr Veranstaltungen und Konzerte entstehen könnten, denn: „Das Publikum ist da.“³² Sie waren sich sicher, dass die Bevölkerung in großer Zahl zum Free Jazz kommen würde, sobald sich nur jemand bereitfände, die Organisation zu übernehmen.

Die Analyse der Sendung illustriert das journalistische Narrativ, wie es sich in den damaligen Rundfunkbeiträgen von Karlheinz Drechsel und Rolf Reichel, aber auch von Hanno Rempel und Bert Noglik immer wieder zeigte: Der Free Jazz war der dominierende Pol des ostdeutschen zeitgenössischen und professionellen Jazz. Dass dieses Narrativ immer wieder von den bedeutendsten Fachjournalistinnen und Fachjournalisten der Szene betont wurde, ist als starkes Indiz dafür zu sehen, dass es tatsäch-

³¹ *Jazz Heute* Musikklub, ca. 26:30

³² Ebd., ca. 52:00

lich der Realität der ostdeutschen Situation entsprach. Gleichzeitig strahlte diese veröffentlichte Beobachtung auch stark in die eigene Szene hinein. Immerhin wurde diese Aussage im einflussreichsten Medium und Spiegel der Szene, dem Radio, beständig wiederholt. Das weit verbreitete Narrativ der zeitgenössischen Bedeutung des Free Jazz erhöhte somit das Renommee und die Attraktivität dieser Musik für den Kreis der Musikschaaffenden ebenso wie für das Publikum und somit auch für die Veranstaltenden.

Die Besonderheit dieser Situation wird auch hier wieder vor allem dann deutlich, wenn sie mit der des Free Jazz im Radio der BRD verglichen wird. Jost Gebers, Gründer des westdeutschen Free-Jazz-Labels FMP³³ schilderte in der 1990 erschienenen ostdeutschen Radiosendung „Jazz ist die Zeit, aber wo ist der Ort“, dass Free Jazz im Westradio nicht vorkam. „Diese Musik wird von Massen nicht goutiert. Free Jazz muss vermittelt werden, das findet im Westen nicht statt.“³⁴

6.3 STAATLICHE ANERKENNUNG UND FÖRDERUNG

Ein anderer bedeutender Spiegel der ostdeutschen Jazzszene waren die staatlichen Behörden und Institutionen. Diese begannen damit, ab circa Mitte der Siebzigerjahre den Jazz systematisch zu fördern.³⁵ Die Art und Weise, wie diese Förderung ausgestaltet war, legt den Schluss nahe, dass auch die Kulturpolitik der DDR den Free Jazz als die bedeutendste Strömung des ostdeutschen Jazz bewertete. Ob diese staatliche Bewertung eher das Produkt eigener Beobachtungen, beispielsweise der großen westlichen Aufmerksamkeit oder des vergleichsweise hohen Publikumsinteresses war, oder ob sich die Machthabenden in ihrem Urteil eher dem aus Rundfunk und Literatur bekannten Narrativ anschlossen, lässt sich aus heutiger Sicht nicht detailliert auf-

³³ Free Music Production

³⁴ Jost Gebers in: *Jazz ist die Zeit*, ca. 14:29

³⁵ Bratfisch: *Freie Töne*, S.168

schlüsselnd.

Dass die Kulturpolitik die große Bedeutung des Free Jazz anerkannte, zeigt sich hingegen darin, dass dieser von der staatlichen Förderung besonders stark profitierte. Es waren vor allem die Musikschaaffenden dieser Szene, die als Erste in den Genuss von westlichen Reisefreiheiten,³⁶ Rahmenförderplänen und verschiedenen anderen staatlichen Privilegien kamen. Auch bei den neu entstandenen Institutionen wurde der Free Jazz mit entscheidenden Positionen bedacht, beispielsweise durch die Besetzung von Conny Bauer als Vorsitzenden der Sektion Jazz im Komitee für Unterhaltungskunst. Dieses war die bedeutendste Interessenvertretung der Jazzszene innerhalb des Kulturfördersystems der DDR.

Höhepunkte dieser gezielten Förderung des Free Jazz waren unter anderem die beiden staatlich finanzierten Jazzfeste der DDR 1985 und 1989 in Weimar. Was einstmals hauptsächlich aus der Initiative eines privaten Jazzclubs heraus entstand, wurde während des Entstehungsprozesses immer mehr von der Kulturpolitik übernommen und in eine großangelegte „Leistungsschau des DDR-Jazz“ verwandelt.³⁷ Vor allem der Free Jazz sollte als die positive Entwicklung und Speerspitze der Moderne herausgestellt werden. Dies zeigte sich im Line-up, also in der Zusammenstellung der Musikschaaffenden des Festivals, die dem Free Jazz breiten Raum und die besten Spielzeiten einräumte, aber auch in der Anwesenheit und Ausgestaltung des 17-köpfigen nationalen Jazzorchesters der DDR. Dieses subventionierte Orchester wurde als Elite des DDR-Jazz beworben. Es bestand nahezu ausschließlich aus Musikschaaffenden der Free-Jazz-Szene und wurde auch lediglich von Personen geleitet, die primär als Interpreten des Free Jazz galten, beispielsweise Manfred Hering, Conrad Bauer und Günter ‚Baby‘ Sommer.

³⁶ Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.255

³⁷ Wolfgang Renner: „Weimar zwischen Bauhaus und VEB Goethe und Schiller“, in: Bratfisch: *Freie Töne*, S.262-272, hier S.270

Auch bei der öffentlichen Anerkennung in Form von Preisen schnitten die Musikerinnen und Musiker des Free Jazz besonders gut ab. Der renommierte und für ostdeutsche Verhältnisse hoch dotierte Kunstpreis der DDR zum Beispiel wurde im kompletten Verlauf seiner Existenz nur fünfmal an Personen verliehen, die im weitesten Sinne aus der Jazzszene kamen, davon gingen mit drei Auszeichnungen mehr als die Hälfte an die Free-Jazz-Szene: 1982 an Ernst-Ludwig Petrowsky, 1985 an Günter ‚Baby‘ Sommer und 1986 an Conny Bauer. Es ist also nicht verwunderlich, dass Ernst-Ludwig Petrowsky 1989 zu der Feststellung kam: „Unsere Regierung nimmt die Jazzmusik nicht nur wahr, sondern ernst.“³⁸

Die Motivation für diese systematische Förderung und gezielte, positive Präsentation des Free Jazz durch die damalige Kulturpolitik ist aus heutiger Sicht schwer zu entwirren. Es ist aber davon auszugehen, dass auch im Jazz ähnliche Intentionen vorherrschten wie in der restlichen ostdeutschen Kulturpolitik. Demnach wurden die Machthabenden hauptsächlich von der Intention getrieben, einerseits die globale und nationale Wahrnehmung der DDR zu verbessern und andererseits westliche Devisen zu erwirtschaften. Kulturelle oder ästhetische Präferenzen der SED-Kader spielten, zumindest in der späten DDR, wohl eher eine untergeordnete Rolle.

Diese gezielte staatliche Förderung des Free Jazz ist aber nicht als Zeichen einer besonderen ideologischen Staatsnähe dieser Szene zu bewerten. Die Subventionierung durch die SED lässt nicht zwangsläufig darauf schließen, dass die Machthabenden die Musikschaffenden des Free Jazz als besonders ideologisch kooperationsbereit betrachteten. Auch ist sie kein unbedingtes Kriterium dafür, dass die Funktionärinnen und Funktionäre deren Musik als am kulturell wertvollsten bewerteten. Die konkreten Motive für die Förderung des Free Jazz durch die Machthabenden der SED sind aus heutiger Sicht schwer nachzuvollziehen. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass sie sich durch diese För-

38 Ernst-Ludwig Petrowsky auf dem Kongress der Unterhaltungskunst, 01.-02.03.1989, 2:04:00

derung vor allem den größtmöglichen Gewinn an westlichem Renommee und Devisen erhofften. Diese Favorisierung zeigt damit eher, dass auch die SED den Free Jazz als die bedeutendste und einflussreichste Strömung im ostdeutschen Jazz ansah.

6.4 ZUSAMMENFASSUNG

Die drei bedeutsamsten Spiegel der ostdeutschen Jazzszene – der fachspezifische Journalismus/die Musikwissenschaft, die Agierenden der Szene und die staatlichen Behörden – unterscheiden sich in ihren Einschätzungen nur marginal. Sie alle sahen den Free Jazz als die zeitgenössische Strömung des professionellen, ostdeutschen Jazz der Siebziger- und Achtzigerjahre. Zwar bevorzugten große Teile der nichtprofessionellen Muskschaffenden einen traditionelleren Jazz, jedoch hatten sie bei Weitem nicht so viel Einfluss auf die Szene wie ihre hauptberuflichen Kolleginnen und Kollegen. Gerade im Verhältnis zur Jazzszene in der BRD zeigt sich also, dass der Raum, den der Free Jazz in der DDR einnehmen konnte, bedeutend größer war. Er konnte mehr mediale Aufmerksamkeit auf sich ziehen, ein größeres Publikum an sich binden, größere Präsenz auf den Bühnen entfalten und kulturpolitisch stärker an Einfluss gewinnen, als das seinem westdeutschen Pendant gelang.

Viele der Beschreibungen und Analysen der ostdeutschen Jazzszene bauten aufeinander auf. Es kann zudem davon ausgegangen werden, dass das starke Narrativ über den ostdeutschen Jazz auch diejenigen in ihrer Wahrnehmung beeinflusste, die den Jazz der DDR wissenschaftlich analysierten. Trotzdem spricht schon die Fülle der Aussagen gerade der kompetentesten und renommiertesten Expertinnen und Experten ein klares Urteil und kann als starkes Indiz dafür gewertet werden, dass der Free Jazz eine der, wenn nicht gar die bedeutendste und prägendste Facette des ostdeutschen Jazz der Jahre 1970 bis 1990 war.

FREE JAZZ – ATTRAKTIVITÄT DURCH WIDERSTÄNDIGKEIT

„Es gab in der DDR ein staatliches Bedürfnis nach Gleichschaltung der Bevölkerung. Sogar eine genaue Vorstellung davon, wie jemand auszusehen hat. Das ging bis hin zu einem Jeansverbot oder einem Langhaarverbot, aber auch Musik und Bücher wurden verboten. Jugendliche, die in der Familie, Schule oder im Betrieb unter diesen Repressionen litten, sahen sich um und entdeckten den Free Jazz. Da waren Künstler auf der Bühne, die etwas taten, etwas auslebten, was man so im Privaten nicht ausleben durfte. Das Teilhaben an diesem revolutionären Potential war wohl eine der Hauptattraktionen für das damalige Publikum und eine der wenigen Möglichkeiten, sich der staatlichen Gleichschaltung zu entziehen.“¹

Diese Aussage von Günter ‚Baby‘ Sommer fasst die am weitesten verbreitete Hypothese für die Erklärung, warum der Free Jazz in der DDR auf ein solch verhältnismäßig großes Publikumsinteresse stieß, treffend zusammen. Im Grunde besteht das gängige Erklärungsmuster darin, den Free Jazz als eine der ersten Musikrichtungen zu werten, die in der Lage waren, das gesellschaftliche Bedürfnis nach widerständiger Musik zu bedienen. Während in den westlichen Ländern diverse musikkulturell geprägte Jugendbewegungen, zum Beispiel die Hippies, die Punks und später auch die Vertreter des Metall oder des Gothic, die Gesellschaft durch ihr unkonventionelles Auftreten und ihre unangepasste Musik herausforderten, gab es in der restriktiven Kulturlandschaft der DDR kaum musikalische Strömungen mit ei-

¹ Günter ‚Baby‘ Sommer, aus einem von Sebastian Braun geführtem Interview am 16.12.2014 in Meißen

nem vergleichbar prägenden Einfluss. Der Free Jazz stieß in diese Lücke: Er provozierte gleichzeitig den Staat und die konservative Gesellschaftsmehrheit und erfreute sich darüber hinaus einer großen Beliebtheit bei dem Teil der Bevölkerung mit innerer widerständiger Haltung.

Der folgende Abschnitt untersucht diese These und erörtert dabei, inwiefern der Free Jazz, im Vergleich zu den anderen Jazzstilen der DDR, tatsächlich als Ventil der inneren Widerständigkeit fungieren und zusätzlich an Attraktivität und Bekanntheit gewinnen konnte. Ziel ist es dabei nicht, die allgemeine, hauptsächlich geschmacklich und ästhetisch motivierte Attraktivität von Free Jazz zu erklären, sondern zu ergründen, ob in der DDR eine spezifische, sich aus den politischen und gesellschaftlichen Umständen ergebende Anziehungskraft des Free Jazz existierte, die weit über die einer reinen Kunstmusik hinausging.

„Das Beste am Neuen in der Kunst entspricht stets einem alten Bedürfnis.“²

7.1 KULTUR ALS MITTEL DER WIDERSTÄNDIGKEIT IN DER DDR

Wie in Kapitel 4 beschrieben formten die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der DDR einen besonderen öffentlichen Raum, in dem das Ausleben innerer Widerständigkeit stark eingeschränkt und mitunter sanktioniert wurde. Im folgenden wird die Bedeutung des Begriffes ‚widerständig‘ in dem Kontext des öffentlichen kulturellen Raumes der DDR erörtert. Im Rahmen dieser Arbeit zeigen sich vor allem die Arbeiten von Rancière und Kowalczyk als hilfreich. Nach Jacques Rancière bedeutet Widerständigkeit in der Kunst „die Haltung desjenigen einzunehmen, der sich der Ordnung der Dinge entgegenstellt und dabei das Risiko, diese Ordnung durcheinanderzubringen,

² Roger Willemsen: *Wer Wir Waren*, Frankfurt Am Main 2021, S.17

nicht anerkennt“.³ Jörn Peter Hiekel ging in seiner Definition noch weiter, indem er auch die bewusste Abkopplung von der Wirklichkeit, wie diese von der Mehrheit der Gesellschaft empfunden wurde, zum widerständigen Verhalten zählte.⁴

Kunst ist in der Summe dieser Definitionen stets politisch, ansonsten wäre sie inhaltslos und als solche keine Kunst. Sie muss dafür nicht konkret sein und sich beispielsweise eine bestimmte politische Agenda zu eigen machen. Der politische Gehalt des Werkes ist dabei nur selten eindeutig oder klar definierbar. Er entsteht erst durch eine individuelle Rezeption innerhalb der die jeweilige Kunst wahrnehmenden Person. So kann das Publikum mitunter divergierende politische Intentionen in ein und demselben Werk empfinden, die sich dann auch noch stark von der inhaltlichen Intention der kunstschaftenden Person unterscheiden können.

Im Kontext dieser Arbeit wird Kunst in der DDR dann als ‚widerständig‘ bezeichnet, wenn der politische Gehalt des Werkes von einer Mehrheit der damalig Rezipierenden so interpretiert wurde, dass er das herrschende politische System und/oder die gesellschaftliche Situation durch Konfrontation, Verweigerung oder individuellen Entzug in seiner Legitimation in Frage stellte oder schlichtweg ablehnte. Widerständigkeit in der Kunst ist in diesem Zusammenhang eher als eine Art innere Haltung und nicht als Bekenntnis zu einer konkreten und ausformulierten Alternative zu sehen. In der Bewertung des widerständigen Gehaltes ist es dabei gleichgültig, ob diese innere Haltung offensiv und provokativ in die Öffentlichkeit getragen wurde oder ob sie zum Anlass genommen wurde, sich in einer Art innerer Einkehr von der Gesellschaft abzuwenden.

„Der Widerstand der Kunst bestimmt so eine eigene ‚Politik‘, die sich für geeigneter als die anderen erklärt,

3 Jaques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008, S.8

4 Jörn Peter Hiekel (Hrsg.): *Die Kunst des Überwinterns – Musik und Literatur um 1968*, Köln 2011, S.15

eine neue menschliche Gesellschaft zu befördern (...)
Sie trägt so das Versprechen eines kommenden Volkes, das eine tatsächliche und nicht mehr einfach repräsentierte Freiheit und Gleichheit kennen wird.“⁵

Widerständigkeit ist in diesem Kontext auf keinen Fall mit ‚oppositionell‘ gleichzusetzen. Dieser Begriff bezieht sich zumeist auf eine Gruppe innerhalb des politischen Systems, die momentan nicht an der Regierung beteiligt ist, dies aber dennoch anstrebt. Somit sind systeminterne oppositionelle Gruppen oftmals eigentliche Stabilisatoren des politischen Systems und in diesem Sinne nicht widerständig, da sie die Legitimation der Gesellschaft und der Politik nicht in Frage stellen. Als Beispiel seien hier die Blockparteien der DDR erwähnt: Diese standen der SED, zumindest offiziell, oppositionell gegenüber, waren in Wirklichkeit aber nur Stützen von deren Diktatur.⁶

Die Konsensdiktatur der SED ging in ihren Bestrebungen, die Gesellschaft zu homogenisieren, so weit, dass im Endeffekt alle Gruppierungen, die sich in ihrer inneren Wertorientierung nicht primär nach den sozialistischen Leitlinien ausrichteten, von den Machthabenden als Gefahr und als widerständig angesehen wurden. Die wenigen Inseln der Widerständigkeit, denen es trotzdem gelang, dem Druck standzuhalten, wurden von der SED und dem MfS hart verfolgt, sanktioniert und öffentlich verleumdet. Das Resultat war, dass es kaum öffentliche Räume und Gruppierungen gab, in denen eine innere widerständige Haltung legal und gefahrlos ausgelebt werden konnte.

Kunst und Kultur kam in dieser Situation, ebenso wie den Kirchen, eine Sonderrolle zu, da in dem von ihnen geschaffenen Raum Fragen gestellt und Positionen eingenommen werden konnten, die ansonsten in der Öffentlichkeit nicht vorkommen durften. Kunst hatte somit eine weitaus stärkere gesellschaftliche Funktion als in vergleichbaren westlichen Ländern, wo wi-

⁵ Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, S.22

⁶ Weber: *Die DDR 1945-1990*, S.172

derständiges Verhalten nicht in diesem Ausmaß politisch verfolgt wurde. Ihre soziale und politische Bedeutung konnte mitunter sogar ihre künstlerische übersteigen.⁷ Im Kampf um die Legitimierung von widerständiger Kunst drückte sich das Verlangen aus, allgemeinen Dissens öffentlich leben und artikulieren zu können. Die SED versuchte dies mit fast allen Mitteln zu verhindern und den öffentlichen Raum unter ihrer Dominanz zu kontrollieren. Dabei drängte sie jedwede von ihr nicht legitimierte Kultur in die Illegalität und/oder die Marginalität, um so, unter dem Einsatz propagandistischer Mittel, die öffentliche und kulturelle Meinung hinter sich zu vereinigen.

Die Ablehnung der von der SED legitimierten Kultur und die Hinwendung zu einer, die vom Staat und der Mehrheitsgesellschaft als illegitim erachtet wurde, war somit eine der wenigen Möglichkeiten, sich öffentlich gegen die Hegemonie der alten, sich an die Macht klammernden, misstrauischen Patriarchen zu stellen und die eigene innere widerständige Haltung gegenüber dem politischen System öffentlich zu demonstrieren. Kunst und Kultur gewannen so als Mittel der politischen, sozialen und generationellen Distinktion stark an Bedeutung. Dabei nahmen bei den widerständig orientierten Bevölkerungsschichten insbesondere die Popularität und die Attraktivität derjenigen Strömungen der Kunst zu, die von der Gesellschaft als widerständig eingestuft wurden.

Der politische Druck gegen die wenigen, die sich der öffentlich propagierten Homogenität offensiv entgegenstellten oder aktiv entzogen, führte natürlich nicht dazu, dass das Bedürfnis, Individualität, Andersartigkeit und Widerständigkeit öffentlich auszuüben, aus der Bevölkerung verschwand. Im Gegenteil stieg gerade unter den Jugendlichen und jungen Erwachsenen in den Siebzigerjahren die Unzufriedenheit mit der gesellschaftlichen Situation.⁸ Ein nicht geringer Teil von ihnen fühlte sich „von pseudo-proletarischem Puritanismus, militärischer Verbands- und Partei-

7 Michael Rauhut: *Ein Klang Zwei Welten – Blues im geteilten Deutschland, 1945 bis 1990*, Bielefeld 2016, S.272

8 Ahbe, Griefß: *Geschichte der Generationen in der DDR*, S.74

disziplin, kleinbürgerlicher Provinzialität eingeengt bis zum Erstickten“.⁹ Dieses Gefühl der Ohnmacht angesichts eines als übermächtig empfundenen Gegners verhärtete in zahlreichen Fällen die innere Widerständigkeit. Diese entlud sich trotz der immensen Repressionen und des großen Bedrohungspotentials durch den Staat immer wieder auch in der Öffentlichkeit. Im Oktober 1977 kam es sogar zu regelrechten ‚Straßenschlachten‘ zwischen Jugendlichen und der Polizei in der Nähe des Alexanderplatzes in Berlin, wobei es zahlreiche Verletzte und drei Tote gab.¹⁰

Der Free Jazz avancierte genau in diesem Zeitraum der um sich greifenden Unzufriedenheit zur modernen Spielart des ostdeutschen Jazz. Dass die Gesellschaft diese Musik als widerständig wahrnahm, lag dabei nicht nur an ihrem Klangbild. Der Free Jazz profitierte auch stark vom widerständigen Mythos des Jazz im Allgemeinen. Dieser Ruf entstammte der langen Geschichte des Jazz in Deutschland und begann schon, siehe Kapitel 3, im frühen 20. Jahrhundert. In den Jahren von 1920 bis 1970 wurde der Jazz als Symbol des Progressiven, Transnationalen und Multikulturellen von den jeweilig Machthabenden und konservativen Kräften radikal verfolgt und unterdrückt. Dabei zeigte sich folgendes Bild: Je totalitärer die Herrschaft, desto feindlicher trat sie dem Jazz gegenüber auf. Aus diesem Grund entwickelte sich in der kulturraffinen Bevölkerung eine lose Assoziation des Jazz mit allen Werten, die den totalitären Ideologien des Faschismus und des Stalinismus diametral gegenüberstanden, also vor allem mit Werten der Freiheit und Individualität.¹¹

Jazz hatte schon lange vor dem Auftreten des Free Jazz den Nimbus des Nichtlinientreuen, des Aufmüppigen, des Jugendlichen und des Protestierenden. Von all den als widerständig wahrgenommenen musikalischen Strömungen hatte der Jazz die längste Tradition in der Herausforderung der öffentlichen Ordnung und der jeweiligen Machthabenden. Dementsprechend wurden die Musikschaffenden des Jazz in der DDR der Siebzigerjah-

9 Wolle: *Der Traum von der Revolution*, S.55

10 Weber: *Die DDR 1945-1990*, S.21

11 Knauer: *Play yourself, man!*, S.129

re auch als „Helden vergangener Tage“ wahrgenommen.¹² Die Mitglieder der Free-Jazz-Szene konnten auf dieser gesellschaftlichen Wahrnehmung des Jazz als einer individualistischen und anti-totalitären Musik der gelebten individuellen Freiheit aufbauen.

Mit diesen Vorschusslorbeeren ausgestattet konnte sich der Free Jazz in den Siebzigerjahren einen besonderen Raum erobern. Dieser bildete einen starken Anreiz für bestimmte Teile der Bevölkerung. Dieser Raum hatte in der Summe der mit ihm assoziierten Attribute sozusagen eine Monopolstellung inne. Er verband unter anderem Kosmopolitismus und Transethnizismus mit gesellschaftlicher Progressivität und anti-totalitärem Gedankengut. Free Jazz war zu Zeiten seiner Blüte Ende der Siebzigerjahre die widerständige Kunstmusik der DDR und in seiner Bedeutung vergleichbar mit der der politischen Liedermacherinnen und Liedermacher. Im Gegensatz zu Letzteren konnte der Free Jazz allerdings legal – und nur unter relativ geringen staatlichen Sanktionen – stattfinden und die alternative Öffentlichkeit erobern.

So wurde Free Jazz zu einem bedeutenden Mittel der sozialen, politischen, gesellschaftlichen und generationellen Distinktion von der Mehrheitsgesellschaft und gewann darüber stark an Bedeutung. Ilko-Sascha Kowalczyk unterteilt das allgemeine widerständige Verhalten in der DDR in vier Kategorien: erstens gesellschaftliche Verweigerung, zweitens sozialen Protest, drittens politischen Dissenz und viertens Massenproteste.¹³ Von diesen Kategorien wirkte der Free Jazz hauptsächlich in den ersten beiden Formen: als gesellschaftliche Verweigerung in Form einer aktiven Exklusion und als sozialer Protest in der Form einer inklusiven Konfrontation. Es gab zwar auch verschieden Versuche, von Ost wie von West, den Jazz für den konkreten politischen Kampf zu vereinnahmen – nachhaltig erfolgreich waren diese al-

12 Christoph Dieckmann: „Küche, Kammer, Weite Welt – Mythen der Erinnerung“, in: Michael Rauhut, Thomas Kochan (Hrsg.): *BYE BYE LÜBBEN CITY – Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*, Berlin 2018, S.12-30, hier S.24

13 Kowalczyk: *Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung*, hier S.97

lerdings nicht.¹⁴ Alle Formen des widerständigen Verhaltens, vor allem die ersten beiden, traten zumeist in Kombination miteinander auf, wobei die jeweilige Gewichtung mitunter stark variieren konnte.

7.2 FREE JAZZ ALS SOZIALER PROTEST

Die Grundlage dafür, dass der Free Jazz überhaupt als Mittel des sozialen Protestes infrage kam, war dessen gesellschaftliche Einordnung als widerständig. Ohne diese Einordnung wäre der Protest nicht als solcher erkannt worden und der Free Jazz hätte nicht als Mittel der inneren widerständigen Haltung fungieren können.

Es gab dabei drei hauptsächliche Gründe für diese Kategorisierung des Free Jazz: erstens die historische Einordnung des Jazz im Allgemeinen (siehe Kapitel 3), zweitens die Ästhetik des Free Jazz, gerade im Verhältnis zum staatlich propagierten Wohlklang (siehe den Abschnitt ‚kulturelle Homogenisierung‘ in Kapitel 4), und drittens dessen Zuordnung zum Kulturkanon der widerständigen Strömungen der Tramps, Blueser und Hippies. (Diese Zugehörigkeit des Free Jazz zur widerständigen Szene wird im Abschnitt ‚Eingeschränkte Live-Situation‘ in Kapitel 8 noch genauer erörtert.)

Innerhalb der Jazzszene der DDR war der Free Jazz die einzige Stilistik, die alle drei Kriterien gleichzeitig erfüllen konnte und somit als widerständigste aller Jazzstilikarten wahrgenommen wurde. Der sogenannte Mainstream-Jazz entstammte zwar der gleichen Historie, wurde aber, gerade im Hinblick auf die Ästhetik und die gesellschaftliche Zuordnung, als eher angepasst und dementsprechend als nicht widerständig wahrgenommen.¹⁵

¹⁴ Pickhan, Ritter: *Meanings of Jazz in State Socialism*, S.7

¹⁵ Heinz Steinert: „Musik und Lebensweise – Warum und wie sich Jazz eignet, eine soziale Position zu markieren“, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): *Jazz und Gesellschaft – sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz*, Darmstadt 2002, S.105-123, hier S.107

Der Free Jazz hingegen wurde Teil der ostdeutschen alternativen Kulturszene der Siebzigerjahre. Diese war inhaltlich und kulturell breit aufgestellt und fand ihr verbindendes Element in ihrer inneren, widerständigen Haltung und im drängenden Verlangen nach gesellschaftlicher und politischer Veränderung. Free Jazz erlangte somit eine gesellschaftliche Funktion, die weit über die einer reinen Kunstmusik hinausging. Durch die öffentliche Hinwendung zu dieser Musik, zu ihren Treffpunkten und zur entsprechenden Szene konnte einerseits eine geschmackliche Differenz zur breiten Masse der Bevölkerung betont werden; andererseits konnte dies gleichzeitig als Signal der konfrontativen sozialen Selbstverortung gegenüber der Mehrheitsgesellschaft benutzt werden.

Dies funktionierte natürlich nur, wenn diese Positionierung auch von der gegenüberliegenden Seite als solche verstanden wurde. So gab sich die Szene auch öffentlich betont andersartig zu erkennen. Bärte, Frisuren, Kleidung und andere besondere Accessoires, wie der berühmte Hirschbeutel,¹⁶ wurden als Symbole der Zugehörigkeit zur Szene und somit auch der inneren Widerständigkeit benutzt.

Die Beschäftigung mit dem Free Jazz brachte auch Schwierigkeiten mit sich. Als Erstes setzten sich die Freunde dieser Musik einem ihnen entgegenschlagenden Unverständnis und einer oftmals konkreten Ablehnung durch die restliche Bevölkerung, in vielen Fällen auch der eigenen Familie, aus. Organisatorisch gab es ebenfalls zahlreiche Hindernisse zu überwinden. In der DDR war es beispielsweise nicht immer einfach, überhaupt an aktuelle Aufnahmen zu gelangen, im aktiven Austausch von den neuesten Entwicklungen und Konzerten zu erfahren und dann auch noch zu diesen Veranstaltungen zu reisen. Diese Schwierigkeiten und die ablehnende Haltung der Mehrheitsgesellschaft, der Partei und der Staatsorgane verstärkten die Attraktivität der verbo-

¹⁶ Der Hirschbeutel war eine selbstgenähte Umhängetasche. Als Materialien wurden oft alte Wandteppiche oder Kissenbezüge benutzt. Hirsche und andere anti-quierte Motive waren dabei besonders beliebt.

tenen Frucht Free Jazz aber eher, als dass sie diese verringerten.¹⁷ Die Schwierigkeiten schweißten die ansonsten so unterschiedlichen und individualistisch eingestellten Menschen zusammen und gaben ihnen das Gefühl, Teil einer elitären und sich am Rande der Legalität und der Gesellschaft bewegendem, Gruppe zu sein. Sie erzeugten ein Gemeinschaftsgefühl, das so, außerhalb der staatlichen Massenorganisationen, wohl nur noch unter dem Dach der Kirchen zu finden war.

Der Free Jazz verwarf auf der ästhetischen Ebene alles Althergebrachte und stellte jede bis dato übliche Praxis im ostdeutschen Jazz und in der Musik im Allgemeinen in Frage. Dementsprechend wurde er vor allem von denjenigen genossen, die auch im gesellschaftlichen Zusammenleben gern die gängigen Konventionen in Frage stellten.¹⁸ Aufgrund ihrer unangepassten Musik wurde die Free-Jazz-Szene mit spielerischer, individualistischer Freiheit assoziiert. Da sie betont frei und unkonventionell agierten, wurden die Musikschaffenden der Szene ebenfalls als besonders glaubwürdig und authentisch bewertet. Diese interpretierte Glaubwürdigkeit der inhaltlichen Aussagen des Free Jazz nimmt in der Diskussion um das Politische im Jazz eine bedeutende Rolle ein.¹⁹ Die anderen Jazzströmungen der DDR wurden zu meist als gefälliger und somit auch als angepasster, im negativen Fall sogar als anbiedernder empfunden. Sie konnten keine vergleichbar starke Authentizität und Glaubwürdigkeit auf sich vereinigen. Der Free Jazz hingegen unternahm schon auf ästhetischer Ebene keine Versuche, sich den geschmacklichen Präferenzen der Mehrheitsgesellschaft zu unterwerfen. Somit konnte das Publikum annehmen, dass er sich auch auf der Ebene seines inneren Gehaltes nicht an der Mehrheitsmeinung orientierte.

17 Günter Mey (Hrsg.): *Jugendkultur in Stendal 1950-1990 – Szenen aus der DDR Porträts und Reflexionen*, Berlin 2018, S.57

18 Bert Noglik: „Osteuropäischer Jazz im Umbruch der Verhältnisse - Vom Wandel der Sinne im Prozeß gesellschaftlicher Veränderungen“, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): *Jazz in Europa - Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 3*, Hofheim 1993, S.147-169, hier S.150

19 Wolfram Knauer: „Jazz und Politik – politischer Jazz? Eine bundesdeutsche Perspektive“, in: Knauer (Hrsg.): *Positionen! Jazz und Politik*, S.67-79, hier S.73

Darüber hinaus bestanden Überschneidungen der Szene mit der größeren alternativen Szene der Tramps, Blueser und Hippies sodass sich daran Interessierte durch das Bekenntnis zum Free Jazz selbst konfrontativ gegenüber der Mehrheitsgesellschaft positionieren. Diese selbstgewählte Inklusion in eine Gruppe mit gesellschaftlich und kulturell widerständiger Haltung strahlte einen großen Reiz aus, vor allem auf unzufriedene Jugendliche und junge Erwachsene. Gerade im Vergleich mit den anderen Jazzstilistiken konnte der Free Jazz von dieser Anziehungskraft enorm profitieren und ein junges, widerständiges Publikum an sich binden.

Jost Gebers fasste diesen Sachverhalt folgendermaßen provokant zusammen:

„Die ostdeutschen Jazzler sollten sich keine Illusionen ob der Publikumsmassen machen, für die war das nur ein Ventil, um eine oppositionelle Haltung auszudrücken.“²⁰

7.3 FREE JAZZ ALS GESELLSCHAFTLICHE VERWEIGERUNG

Die zweite Weise, wie der Free Jazz als Ventil der inneren Widerständigkeit in der DDR fungierte und darüber an Attraktivität gewann, war als ein Mittel der gesellschaftlichen Verweigerung. Dieses Verhalten wurde oft als Rückzug in die Nische beschrieben. Es ist viel und kontrovers über den Begriff der Nischengesellschaft DDR geschrieben, gesprochen und diskutiert worden. Entwickelt wurde er von Günter Gaus, dem Leiter der ersten Ständigen Vertretung der BRD in der DDR. In seinen Texten und Vorträgen beschrieb dieser die Bevölkerung der DDR als eine, die den großen politischen Konflikt scheute und lieber ihr kleines Glück in der friedlichen, apolitischen Nische suchte. Anders als zunächst zu vermuten wäre, war der Nischenbegriff bei ihm

²⁰ Jost Gebers: *Jazz ist die Zeit*, 11:19

positiv konnotiert. Er sah die Nische als Ort, den sich die Menschen selbst schufen und kultivierten, um so der vom totalitären Kontrollanspruch der SED geprägten Realität zu entfliehen.²¹

Die Diskussion darum, inwiefern die Beschreibung der Gesellschaft der DDR als Nischengesellschaft zutreffend ist, bleibt auch 30 Jahre nach dem Mauerfall nicht aufgelöst. Festzuhalten ist allerdings, dass diese Eigenheit als wesentliches beschreibendes Merkmal der ostdeutschen Mentalität und Kultur mehr als unzureichend ist. Die Neigung dazu, die Freizeit in kleinen Gruppen mit spezifischer, inhaltlich unpolitischer Ausrichtung zu verbringen, war kein Alleinstellungsmerkmal der DDR. Vereinsarbeit, Gartensparten, Hobbykreise und die Beschäftigung mit bestimmten kulturellen Phänomenen in gemeinschaftlichen Strukturen sind in keiner Weise spezifisch für die DDR, sondern kamen in zahlreichen anderen vergleichbaren Ländern dieser Zeit und auch in ähnlicher Ausprägung vor.

Die ostdeutsche Gesellschaft hauptsächlich über deren Verhältnis zu den in ihr vorkommenden Nischen zu beschreiben, würde die Perspektive verengen und so nur einen eingeschränkten Blick auf deren komplexe gesellschaftliche Realität zulassen. Es wäre allerdings auch nicht richtig, die soziale Bedeutung der Nischen zu negieren. Denn diese waren sehr wohl existent und gaben den ansonsten oft unzufriedenen Teilen der Bevölkerung die Möglichkeit, den sozialistischen Alltag zumindest kurzzeitig hinter sich zu lassen.

Der Free Jazz bot einen solchen kulturellen Rückzugsort und wurde häufig sogar als das „Paradebeispiel der Nischenkultur“ bezeichnet.²² In dieser Funktion des Auslebens innerer Widerständigkeit durch gesellschaftliche Verweigerung erfüllte der Free Jazz soziale Bedürfnisse, die ansonsten in der DDR nur schwer zu befriedigen waren. Sie lassen sich unter dem Schlagwort der

21 Richard Schröder: *Datsche, Kneipe, FKK. War die DDR eine Nischengesellschaft?*, Podiumsdiskussion im Rahmen der Reihe Erinnerungsort DDR, Berlin 08.09.2015

22 Bratfisch: *Freie Töne*, S.9

aktiven sozialen Exklusion in drei Teilbereiche untergliedern:

1. Die soziale Exklusion von Jugendlichen und jungen Erwachsenen im Kontext eines generationellen Konfliktes und von Individualisierungsprozessen im Rahmen des Erwachsenwerdens.

2. Die soziale Exklusion als Flucht vor einer überpolitisierten Gegenwart und einer als zu invasiv empfundenen Politik.

3. Die soziale Exklusion als Flucht vor einer als unveränderbar und aussichtslos empfundenen Gegenwart und Zukunft.

Vor allem für die Jugend waren Nischen als „informelle Gemeinschaften von entscheidender Bedeutung“.²³ Im Rahmen des Erwachsenwerdens waren sie geeignete Mittel der sozialen Selbstlokalisierung und hilfreich in der Erfahrung und Entfaltung der eigenen Individualität. Jugendliche und junge Erwachsene suchten gezielt nach Räumen, die sich dem wertenden und bevormundenden Blick der Eltern und der staatlichen Organisationen entzogen.²⁴ Sie begehrten Räume, in denen sie sich frei artikulieren und die sie individuell mitgestalten konnten. Es war vielfach dieses Bedürfnis nach Selbstentfaltung und Selbstwirksamkeit, das die jungen Menschen in die Nische trieb.²⁵ Denn die eigene Gestaltungsmacht ließ sich nur in Räumen finden und erfahren, die dies auch zuließen, also überhaupt die Möglichkeit in sich trugen, dass jüngere Menschen in ihnen Verantwortung übernehmen und diese dann auch so einsetzen konnten, wie sie es für richtig hielten. Staatlich geprägte Räume ließen dieses Maß an Freiheit nur selten zu.

Die SED war sich der großen Bedeutung der Jugendpolitik für die Zukunft der DDR bewusst. Sie versuchte von Anfang an, die Jugendlichen an die Hand zu nehmen und zu dem zu erziehen, was sie unter guten Sozialistinnen und Sozialisten verstand. Problematisch war nur, dass sie diese einmal ergriffene Hand dann

²³ Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1197

²⁴ Kaldewey: *A People's Music*, S.36

²⁵ Mey (Hrsg.): *Jugendkultur in Stendal*, S.85

partout nicht loslassen wollte. Die von der SED für Jugendliche geschaffenen Strukturen beinhalteten immer einen grundlegenden Bildungsauftrag. Sie standen stets unter dem Primat der Ideologie und beschränkten die Selbstentfaltung des Individuums auf einen sozialistischen Rahmen.²⁶ Auch die Jugendvereine und Organisationen, die ursprünglich nicht aus der Initiative der SED heraus entstanden, wurden schnell an die großen sozialistischen Massenorganisationen der FDJ oder des FDGB angebunden. Komplette frei und selbstbestimmt agieren durften sie dementsprechend nicht. Denn die dringend benötigte Kooperation mit der SED und den Massenorganisationen war immer an eine Art innerer Übereinstimmung geknüpft. Schon ein geringer Verdacht auf antisozialistisches Verhalten konnte zur sofortigen Beendigung der Zusammenarbeit und somit faktisch zum Ende der jeweiligen Aktivitäten führen.

Dem öffentlichen Raum des Jazz gelang es zwar ebenfalls nicht, sich dem Einfluss der SED und der Massenorganisationen dauerhaft vollständig zu entziehen. Er konnte aber dennoch den Eindruck vermitteln, von diesem Einfluss unabhängig zu sein. Wesentlich war dafür das beinahe an einen „Geheimbund erinnernde“²⁷ Auftreten der Szene und deren starke Bestrebung, sich vom restlichen, vor allem dem als gefälliger bewerteten Teil des Kulturbetriebs abzugrenzen.

„Jazzler hatten sich einander verschworen, wie eine musikalische Eliteeinheit. Sie vergötterten gemeinschaftlich ihre großen Leitfiguren, kontrollierten sich gegenseitig (...). Das Verrückte daran war, dass diese Rituale, die an eine Sekte erinnern, nie abgesprochen waren (...). Die einzige Strafe war, ausgeschlossen zu sein aus der Musik-Elite dieses Landes, aus der DDR-Jazzfamilie.“²⁸

26 Hager: *Beiträge zur Kulturpolitik*, S.200

27 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.238

28 Reinhard Lakomy: *Es war doch nicht das letzte Mal*, Berlin 2000, S.131

Um Teil der Jazz- und Free-Jazz-Szene zu sein, die Musik zu mögen und sich auf Augenhöhe darüber unterhalten zu können, war es erforderlich, sich eingehend mit ihr zu beschäftigen, hauptsächlich indem Wissen und szeninterne Kulturtechniken erworben wurden. Diese waren dem Rest der Bevölkerung zu meist völlig unbekannt.

Dies war aber kein Hemmnis, sondern eher im Gegenteil ein Faktor der Attraktivität. Mit dem Erwerb der Free-Jazz-Praktiken und der öffentlichen Zugehörigkeit zur Szene konnten sich die jeweiligen Personen sozial stark vom Rest der Bevölkerung, vor allem dem älteren Teil, distanzieren. So gelang es dem Free Jazz, seinem oftmals verhältnismäßig jungen Publikum den Eindruck zu vermitteln, Teil einer verschworenen und werteorientierten Gemeinschaft zu sein, die nur so weit wie nötig mit dem Staat und den Organisationen der alten SED-Kader kooperierte, sich aber in Wirklichkeit klar von diesen entfernt hielt. Der Free Jazz organisierte sich vorrangig selbst und konnte daher auch stärker das Gefühl der Selbstwirksamkeit vermitteln als vergleichbare populärere Jazzszenen dieser Zeit.

Gerade im Hinblick auf den schwelenden Generationenkonflikt der frühen Siebzigerjahre (siehe Kapitel 4) war die Attraktivität, Mitglied dieses Geheimbundes zu sein, nicht zu unterschätzen. So konnten sich junge Erwachsene zumindest kulturell abweisend gegenüber der alles bestimmenden älteren Bevölkerung positionieren und damit einen Generationenkonflikt sichtbar machen, der ansonsten weder artikuliert noch ausgelebt werden durfte.

In dieser Funktion hatte der Free Jazz im Verhältnis zu den anderen Jazzstilistiken der Zeit einen deutlichen Vorteil: Denn als Mittel der jugendlichen Distinktion vom Elternhaus und von der Mehrheitsgesellschaft musste der kulturelle Reiz vor allem laut, ungefällig und provokant sein.²⁹ Im Gegensatz zum sogenannten Mainstream-Jazz erfüllte der Free Jazz diese Kriterien

29 Knauer: *Play yourself, man!*, S.107

mit Bravour und wurde vom nicht Free-Jazz-affinen Teil der Bevölkerung mit Unverständnis aufgenommen. Seine musikalische Ästhetik sowie die zumeist improvisiert wirkende Organisationsform vermittelten den Eindruck größtmöglicher Unabhängigkeit und Selbstbestimmtheit. Die Szene wirkte, als sei sie frei von den staatlichen Einflüssen und Versuchen der politischen Indoktrinierung, die ansonsten die Kindheit und Jugend in der DDR bestimmten. Free Jazz schien der absolute Gegenentwurf zum fröhlichen, optimistischen und stets die Harmonie betonenden Konzept der sozialistischen Jugend- und Erziehungskultur zu sein.³⁰ Erst in den Achtzigerjahren traten mit Punk und Metall andere jugendkulturelle Phänomene in Erscheinung, die sich auf der musikalischen Ebene vergleichbar provokant gebärdeten.

Die Nische Free Jazz strahlte aber auch auf all diejenigen an Kunst und Musik Interessierten einen gewissen Reiz aus, die genug davon hatten, sogar in ihrer Freizeit stets an die Allgegenwart des Klassenkampfes und des Kalten Krieges erinnert zu werden.

Der politische Konflikt der Systeme durchdrang in den Siebzigerjahren nahezu jeden Teilbereich des ostdeutschen Lebens und auch in der Kunst zwang er die Kunstschaffenden zur Positionierung. Diese andauernde Politisierung sogar der kleinsten Bereiche des Lebens führte auch zum Überdruß. Viele waren die beständige „Rotlichtbestrahlung“³¹ mit ihren wiederkehrenden Ritualen und erzwungenen Gelöbnissen leid und suchten nach Orten, wo sie dem entkommen konnten. Kunstfelder wie der Free Jazz konnten von diesem gesellschaftlichen Bedürfnis nach einem politikfreien Raum profitieren. An Reiz gewannen dabei vor allem diejenigen Strömungen, deren politisch-gesellschaftlicher Gehalt die höchste Deutungsfreiheit zuließ. Ihnen gelang es mitunter, einen Raum zu schaffen, wie es ihn ansonsten in der DDR kaum gab: einen Ort des reinen Kunstgenusses, unbeeinflusst von der ansonsten alles durchdringenden Ideologie des Sozialismus und den aktuellen Konflikten des politischen

30 Kowalczyk: *Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung*, hier S.244

31 Peter Wurschi: *Jungsein in der DDR*, Erfurt 2014, S.19

Zeitgeschehens.

Der SED war dieses Bedürfnis ursprünglich ein Dorn im Auge. In den Fünfziger- und Sechzigerjahren gingen die Machthabenden der DDR in ihren Versuchen, die Gesellschaft zu indoktrinieren und hinter ihrer Ideologie zu homogenisieren, noch kompromisslos vor. Alles, was nicht das primäre Ziel verfolgte, den Sozialismus aufzubauen und zu stärken, wurde im besten Falle skeptisch betrachtet. In der Mehrheit der Fälle lehnte die SED solche unpolitischen Freizeitbeschäftigung aber gänzlich ab und verweigerte ihnen die existenzielle Unterstützung.³² Die Begründung dafür war, dass im Klassenkampf die Konzentration auf das politische Ziel zählte und dass es auf die Bündelung aller Kräfte ankam. Nischen hingegen lebten von der Exklusion einer Minderheit von der Mehrheit. Durch die daraus entstehende gesellschaftliche Diversifizierung hätte die Kampfkraft der Arbeiterklasse und deren ideologische Standfestigkeit erschüttert werden können. Im Fall der Nische Jazz wurde dies in den Fünfzigerjahren mitunter klar artikuliert: „Wer sich in so schwierigen Zeiten mit Musik beschäftigt, anstatt zu kämpfen, dient dem Feind.“³³ Erst in den Siebzigerjahren, mit der Machtübernahme durch Honecker und der daraufhin einsetzenden schleichenden Liberalisierung, wurde die Existenz apolitischer Räume allmählich geduldet, bis es gegen Ende der Achtzigerjahre sogar politische Bemühungen zur Schaffung solcher Räume als „Auffangbecken für Irregeleitete“ gab.³⁴

In der Nische Free Jazz konnten diejenigen, die daran interessiert waren, einen solchen Ort der Ruhe vor dem politisch stürmischen Alltag im Sozialismus finden. Dies gelang dadurch, dass sich der Free Jazz erfolgreich dem „Zweifrontenkrieg der Vereinnahmung“ entzog.³⁵ Weder seine musikschaaffenden Personen noch der politische Gehalt seiner Kunst ließen sich in den entscheidenden, gesellschaftlich prägenden Konflikten der Siebzi-

³² Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.853

³³ Rudorf: *Jazz in der Zone*, S.116

³⁴ Kowalczyk: *Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung*, S.96

³⁵ Noglik: *Peitz und die Feuerschlucker vom Centre Pompidou*, S.37

gerjahre klar einer Konfliktpartei zuordnen. Free Jazz wurde von keiner Seite als rein kulturelle Ausprägung des Kapitalismus oder des Sozialismus interpretiert.

Seine musikalischen Wurzeln lagen im Jazz und somit klar außerhalb der Sphäre der sozialistischen Kultur. Auch die komplette Ästhetik und Anmutung des Free Jazz standen im radikalen Kontrast zur staatlich legitimierten und propagierten sozialistischen Musikkultur der damaligen Zeit. Diese hatte eine klare politische Aufgabe: Sie sollte den Aufbau des Landes heroisch darstellen, eventuelle Probleme im Licht dieser großen Aufgabe marginalisiert einordnen und vor allen Dingen die großartige Zukunft im gelobten Land des Sozialismus positiv darstellen.³⁶ Dementsprechend positiv, optimistisch, anpackend und fröhlich klang diese sozialistische Musik.

Der Free Jazz hingegen zeichnete ein völlig anderes Klangbild. Er verkörperte nicht den glorreichen Aufbruch der Gemeinschaft aus dem Chaos des Krieges in die Harmonie der wohlgefügteten Zukunft, sondern im Gegenteil den Ausbruch des Individuums aus der großen traditionellen Erwartungshaltung. Das Ziel dieses Ausbruches war nicht konkret, es lag viel eher in der freiheitlichen Richtungslosigkeit, die gerade aus der Zerstörung der Erwartungshaltung resultierte. Der ostdeutsche Free Jazz lebte regelrecht vom Bruch mit traditionellen Werten und Zielvorstellungen, die das Kerngerüst der sozialistischen Ideologie bildeten. Sein gesamtes Klangbild wurde eher als eine Darstellung des Chaos, des Suchens, aber auch der Komik, der Ironie und Persiflage interpretiert und eben nicht als Vertonung eines heroischen, sozialistischen Sieges empfunden.

Gleichzeitig entsprach der Free Jazz in keiner Weise den negativen Vorurteilen, wie sie die sozialistische Propaganda über die sogenannte ‚US-amerikanische Unkultur‘ verbreitete.³⁷ Free Jazz erweckte weder den Eindruck, hauptsächlich nach dem größtmög-

³⁶ Karl Kneschke: *Drei Entgegnungen*“, in: Kulturbund (Hrsg.): *Kampf gegen den Formalismus*, S.64-67, hier S.64

³⁷ Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.260

lichen finanziellen Gewinn zu streben, noch wurde er als Agent des internationalen, US-amerikanischen Imperialismus identifiziert. Völlig konträr zum größten Teil des westlichen Musikmarktes war seine Orientierung an der Ökonomie, falls überhaupt vorhanden, eine negative. Finanzieller Erfolg wurde argwöhnisch betrachtet, wogegen kommerzieller Misserfolg so etwas wie die Zugangsvoraussetzung zum inneren Kreis der Free-Jazz-Szene war. Dem Free Jazz wurde auch nie unterstellt, Ausdruck des US-amerikanischen Imperialismus zu sein, wie es ansonsten fast allen anderen Formen US-amerikanischer Kultur vorgeworfen wurde. Seine in der Mehrheit der Fälle afroamerikanischen Musikschaffenden wurden nicht als Täter, sondern als Stimme der Opfer des US-kapitalistischen Systems wahrgenommen.

Dem Free Jazz gelang es also, den negativen Klischees der sozialistischen wie der kapitalistischen Musikkultur gleichzeitig auszuweichen. Durch diese kulturelle Emanzipation von beiden Parteien des kulturellen Kalten Krieges konnte er sich selbst außerhalb von deren Konflikt verorten. Diese Sonderstellung war innerhalb der Jazzszene der DDR nahezu einzigartig. Keiner anderen Stilistik gelang es so erfolgreich, sich unabhängig von beiden Konfliktparteien zu positionieren. Diese besondere Position konnte der Free Jazz auch deswegen erobern und halten, weil es ihm gelang – wiederum stärker als vergleichbaren Jazzströmungen dieser Zeit – seine eigene ostdeutsche Herkunft als Grundlage und wesentlichen Bezug des eigenen Schaffens zu betonen.

Dies zeigt sich vor allem im Werk von Ulrich Gumpert, einem der einflussreichsten Akteure der ostdeutschen Free-Jazz-Szene. Schon das erste unter seinem Namen veröffentlichte Album „Retrospektive – aus teutschen Landen“ des Ulrich Gumpert Jazz-Werkstatt-Orchester aus dem Jahr 1972 zeigte einen starken Bezug zur Tradition des alten deutschen Liedgutes. Auf diesem Album spielten fast alle Musikschaffenden mit, die das Gesicht des kommenden ostdeutschen Free-Jazz-Booms entscheidend mitprägen sollten: Manfred Hering, Christoph Niemann, Gerd Lübke, Günter ‚Baby‘ Sommer, Wolfgang Winkler, Ulrich Gumpert, Ernst-Ludwig Petrowsky, Helmut Forsthoff, Conny Bauer, Sieghart Schu-

bert, Jochen Gleichmann und Klaus Richter. Unter der Leitung von Ulrich Gumpert spielte das Orchester die Titel: 1. Es Fiel Ein Reif In Der Frühlingsnacht, 2. Tanz Mir Nicht Mit Meiner Jungfer Käthen, 3. Der Maie, Der Maie, 4. Es Saß Ein Schneeweiß' Vöglein und 5. Kommt, Ihr G'spielen.

Wie bereits an diesen Titeln zu erkennen ist, bediente sich Ulrich Gumpert in der Auswahl der Lieder bei der traditionellen Volksmusik seiner Heimatregion Thüringen. Sie wurden zwar zeitgemäß und im Kontext eines Jazzorchesters interpretiert, doch über die Wahl des Ausgangsmaterials berief sich Ulrich Gumpert inhaltlich auf eine musikalische Tradition, die lange vor dem Jazz und dem Rock, aber auch lange vor der Ideologie des Faschismus, des Kommunismus und des Kapitalismus entstanden war. Durch die moderne Interpretation des mittelalterlichen Materials konnte den aktuellen Problemen und Fragestellungen ausgewichen und auf den quasi zeitlosen Gehalt der Musik verwiesen werden. Ulrich Gumpert verwendete im Laufe seiner Karriere wiederholt Materialien aus der Vorzeit des Jazz und so finden sich diese Bezüge auch in seinen weiteren Bands und Projekten. Hierbei sind vor allem ‚Synopsis‘, später als ‚Zentralquartett‘ bekannt, und seine verschiedenen Werkstattbesetzungen zu nennen.

Ulrich Gumpert war aber nicht der einzige. Zahlreiche Musikschaffende der ostdeutschen Free-Jazz-Szene suchten und fanden Inspiration in den Themen des alten Volksliedgutes. Sie griffen dabei aber eher die Themen und weniger die musikalische Ästhetik auf. Durch Titel wie „Frühlingslied“³⁸ oder „Ballade für ein Mädchen“³⁹ verorteten sie ihre Musik in einem heimatbezogenen, aber unpolitischen Raum, der allein durch seine tradierte Sprache zeitlich entrückt zu sein schien und dabei weit über den aktuellen Konflikten schwebte, ohne seinen lokalen Bezug zu verlieren.

³⁸ Von Conrad Bauer, veröffentlicht auf dem Album: *Jazzorchester der DDR*, 1989

³⁹ Von Ernst-Ludwig Petrowsky, veröffentlicht auf dem Album: *Jazz mit dem Ensemble Studio IV*, 1969

Diese inhaltliche Nähe zum Volkslied und dessen zeitlosen Themen war kein Alleinstellungsmerkmal des ostdeutschen Free Jazz. Ähnliche Tendenzen gab es auch im westdeutschen Jazz oder in der ostdeutschen Popmusik. Allerdings trat diese Volksliednähe innerhalb der ostdeutschen Free-Jazz-Szene derart wiederkehrend und gehäuft auf, dass es unzureichend wäre, lediglich von einem persönlichen Stilelement Ulrich Gumperts auszugehen.

Der Free Jazz bot also denjenigen, die danach suchten, eine Nische als Rückzugsgebiet vor all dem, was die Realität im Arbeiter- und Bauernstaat ansonsten dominierte: der extremen politischen Polarisierung, der starken Bevormundung der jüngeren Bevölkerung, den schlechten gesellschaftlichen und politischen Zukunftsaussichten usw. In dieser Funktion, als Fluchtmöglichkeit vor dem sozialistischen Alltag, konnte der Free Jazz an Attraktivität gewinnen und ein Publikum an sich binden. Dies gelang ihm besser als vergleichbaren Jazzstilistiken dieser Zeit, da er sich glaubhafter von den aktuellen politischen Diskursen distanzieren und gleichzeitig kulturell von den beiden Konfliktparteien des Kalten Krieges emanzipieren konnte. Free Jazz hatte etwas zu bieten, wozu es ansonsten innerhalb der DDR kaum Möglichkeiten gab: innere Flucht aus dem gesellschaftlichen Zwang zum Konformismus, apolitischen Kunstgenuss und Selbstverwirklichung ohne elterliche oder staatliche Einflussnahme.

7.4 ZUSAMMENFASSUNG

Ab den frühen Siebzigerjahren konnte sich der Free Jazz einen besonderen und eigenständigen Platz in der kulturellen Sphäre der DDR erobern und lange halten. Dieser war vor allem dadurch gekennzeichnet, dass er sich in den Konfliktfeldern von Kunst, Politik und Gesellschaft mitunter jedweder Verortung entzog oder sogar gegensätzlich zugeordnet werden konnte: einerseits mitten im Konflikt als Teil der alternativen künstlerischen Avantgarde, die durch ihr kompromissloses und provokantes Verhalten die herrschenden Zustände herausforderte und ablehnte; andererseits

außerhalb der Konflikte als Ort der künstlerischen Zuflucht vor der Realität des sozialistischen Alltags. Beiden Funktionen gemeinsam ist die öffentliche Abwendung von der Mehrheitsgesellschaft, den herrschenden politischen und gesellschaftlichen Zuständen sowie den in der Gesellschaft geführten Diskursen.

In Bezug auf die vier Formen des möglichen widerständigen Verhaltens in der DDR⁴⁰ wirkte er somit gleich auf zwei Ebenen: erstens als Mittel des sozialen Protestes und zweitens als Mittel der gesellschaftlichen Verweigerung. Er galt als das Paradebeispiel der ostdeutschen Kulturnische und wurde gleichermaßen als widerständigste aller ostdeutschen Spielarten des Jazz gewertet. Trotz ihrer Gegensätzlichkeit schlossen sich diese beiden relevanten Funktionen nicht aus. Es lag an der starken Polarisierung der SED-Kader und ihrer dogmatischen Weltansicht, dass auch der Rückzug in die Nische durch die SED automatisch als feindliche Schützenhilfe für den Klassenfeind gewertet wurde.

So konnten sich in der Beschäftigung mit dem Free Jazz mitunter divergente gesellschaftliche und soziale Intentionen vereinigen, und zwar die kulturelle Konfrontation mit der Mehrheitsgesellschaft einerseits und die Flucht vor genau diesem Konflikt andererseits. Die Bedeutung dieser Funktionen und ihrer Attraktivität gerade für die unzufriedenen und widerständigen Gruppen innerhalb der Bevölkerung ist nicht zu unterschätzen und gab dem Free Jazz die Schlüsselstellung innerhalb der ostdeutschen Jazzszene. Da er in beiden Funktionen stärker wirkte als alle anderen vergleichbaren ostdeutschen Jazzstilistiken dieser Zeit, erlangte der Free Jazz in den letzten beiden Jahrzehnten der DDR ein Monopol der doppelten Widerständigkeit und darüber eine starke gesellschaftliche Bedeutung und Attraktivität.

Ermöglicht wurde dem Free Jazz diese besondere Außenseiterrolle durch die große Deutungsfreiheit seines politisch-gesellschaftlichen Gehaltes und durch seine kulturelle Emanzipation von beiden Konfliktparteien des Kalten Krieges. Auch hier

40 Kowalczyk: *Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung*, S.97

gelang ihm beides besser als den restlichen ostdeutschen Jazzstilistiken. Diese beiden Faktoren waren es auch, die es dem Free Jazz erlaubten, einem Großteil der damaligen politischen Sanktionen des Kulturbetriebes geschickter auszuweichen, als es andere widerständige Musikrichtungen dieser Zeit vermochten.

Einer der Hauptgründe für die starke Position des Free Jazz innerhalb der Jazzszene der DDR findet sich also darin, dass es ihm am besten gelang, als Ventil der inneren widerständigen Haltung der Bevölkerung an Attraktivität zu gewinnen und gleichzeitig der beidseitigen politischen Vereinnahmung und den Sanktionen der ostdeutschen Behörden auszuweichen.

ANDERE GRÜNDE FÜR DIE STARKE POSITION DES FREE JAZZ

Die Auswertung von Interviews mit Agierenden der damaligen ostdeutschen Jazzszene erweckt oft den Eindruck, dass die relativ starke Position des Free Jazz vor allem ein Ergebnis von dessen musikalischer Qualität und seiner symbolischen Widerständigkeit gegen die SED-Diktatur war.

Neben diesen beiden großen Ansätzen der Erklärung spielte aber eine Menge kleinerer gesellschaftspolitisch viel unbedeutenderer Gründe und zeitlicher Entwicklungen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Werden diese dann als Gesamtheit betrachtet, so ergibt sich ein weitaus differenzierteres Bild. In diesem erscheint die Kulturlandschaft der DDR als besonderes Biotop mit speziellen Eigenschaften. Die Rahmenbedingungen für das künstlerische Leben und Arbeiten in diesem Biotop änderten sich beständig und auf unvorhersehbare, vor allem aber kaum beeinflussbare Weise. So wurden zum Beispiel Phasen des Tauwetters regelmäßig von plötzlich einbrechenden kulturpolitischen Eiszeiten unterbrochen. Langfristige Wachstums- und Entwicklungsphasen wurden so immer wieder sabotiert und/oder verhindert. Trotz dieser schon fast kunst- und kulturfeindlichen Beschaffenheit der ostdeutschen Kulturlandschaft zeigt sich, dass der Free Jazz von all den verschiedenen Spielarten des Jazz am besten mit den dortigen Lebensbedingungen zurechtkam und auch deshalb eine führende Position in der Jazzszene der DDR einnehmen konnte.

Die meisten dieser weiteren Gründe für die starke Stellung des Free Jazz sind letztlich Produkte der einzigartigen politischen, kulturellen, gesellschaftlichen, ökonomischen und isolierten Situation der DDR. Sie bedingten einander, gingen aus einander hervor und stießen Entwicklungen an, die wiederum die Kulturland-

schaft der DDR auf einzigartige Weise prägten. In der Summe betrachtet, waren sie mindestens ebenso relevant für die Ausdifferenzierung der ostdeutschen Jazzszene wie die Argumente der ästhetischen Attraktivität und der gesellschaftlichen Widerständigkeit. Ekkehard Jost schrieb hierzu passend einst, in diesem Fall allerdings über die Free-Jazz-Szene der BRD:

„Trotz aller gegenteiligen Spekulationen prägt die materielle Basis in den meisten Fällen noch immer den geistigen Überbau und nicht umgekehrt.“¹

Im Folgenden werden die relevantesten indirekten Gründe für die besonders starke Stellung des Free Jazz in der DDR erörtert.

8.1 DAS SPARWASSER-SYNDROM

Ein bedeutender Ansatz, um die Popularität des Free Jazz in der DDR zu erklären, bezieht sich auf die öffentliche positive Aufmerksamkeit, die den ostdeutschen Musikschaffenden des Free Jazz im westlichen Ausland entgegengebracht wurde. Die DDR suchte seit ihrer Gründung nach Anschluss und Anerkennung durch die internationale Gemeinschaft. Auf dem Gebiet des privaten oder gesellschaftlichen Wohlstandes und der wirtschaftlichen Leistung konnte sie dabei kaum ein Gefühl der Ebenbürtigkeit mit den westlichen Ländern, allen voran der BRD, entwickeln. Im Gegenteil vergrößerte sich der ökonomische Abstand zunehmend und konnte in den letzten Jahrzehnten der DDR selbst von staatlichen Stellen kaum noch gezeugnet werden.²

Umso relevanter wurden die Leistungen in Sport und Kunst für das Selbstbewusstsein und das Selbstwertgefühl der ostdeutschen Gesellschaft. Die wenigen Personen, denen es gelang, internationale Anerkennung in ihrem Feld zu erringen, wurden

¹ Ekkehard Jost: *Europas Jazz – 1960-80*, Frankfurt am Main 1987, S.112

² Weber: *Die DDR 1945-1990*, S.104

dementsprechend in der DDR mit hohem Interesse und Verehrung gewürdigt. Dieses sogenannte „Sparwasser-Syndrom“³ – benannt nach dem Schützen des Siegestores der DDR-Fußballnationalmannschaft im einzigen Spiel gegen die BRD-Nationalmannschaft 1974 – wirkte im Bereich des Free Jazz hauptsächlich auf drei Ebenen: erstens auf die Gesellschaft im Allgemeinen und Musikinteressierte im Besonderen, zweitens auf die Behörden und Mitarbeitenden der staatlichen Institutionen und drittens auch auf die Musikschaffenden der Jazzszene selbst.

In den frühen Siebzigerjahren begann sich die Wahrnehmung des Free Jazz innerhalb dieser Gruppen ins Positive zu verändern. Ausgangspunkt für diese Entwicklung waren die Treffen von ostdeutschen und westlichen Jazzmusikschaffenden in der Bar ‚Melodie‘ des Friedrichstadt-Palastes in Ostberlin.⁴ Die daraus resultierende Zusammenarbeit mit dem westberliner Label ‚Free Music Production‘ (FMP) und das folgende Konzert der Gruppe Synopsis beim Warschauer Jazz Jamboree 1973 legten die Grundsteine für die weitere Entwicklung der Free-Jazz-Szene und deren Wahrnehmung innerhalb der DDR.

8.2 DER EINFLUSS VON FMP

Free Music Production oder FMP war eine in Westberlin gegründete Plattform für die Produktion, Präsentation und Dokumentation von Musik.⁵ Nachdem Peter Brötzmann 1968 von den Berliner Jazztagen wieder eingeladen wurde, organisierte er zusammen mit dem Bassisten Jost Gebers das ‚Total Music Meeting‘ in Berlin. Schon das nächste ‚Total Music Meeting‘ 1969 wurde auf Schallplatte dokumentiert und unter dem Label FMP veröffentlicht. Das sich stetig verändernde Kollektiv FMP entwickelte sich

3 Andreas Tretner: „122-69N-105B-40F-52 – oder die Strukturen der Freiheit“, in: Uli Blobel, Ullrich Steinmetzger (Hrsg.): *Berlin/Berlin – Kunststücke aus Ost und West*, Berlin 2014, S.92-102, hier S.97

4 Noglik: *Hürdenlauf zum freien Spiel*, S.214

5 Markus Müller: „Free Music Production / FMP: The Living Music“, in: Akademie der Künste (Hrsg.): *Underground + Improvisation – Alternative Musik und Kunst nach 1968*, Berlin 2018, S.17-30, hier S.17

in den nächsten Jahren zum beständigsten Zentrum des westeuropäischen Free Jazz.⁶

Jost Gebers wurde der organisatorische Motor dieser FMP-Entwicklung. Er war es auch, der den Kontakt zur ostdeutschen Jazzszene initiierte. Diese nahm er zum ersten Mal durch die Sendungen des DDR-Rundfunks wahr. Die Projekte von Ernst-Ludwig Petrowsky und Friedhelm Schönfeld, die zu diesem Zeitpunkt mit freieren Formen der Improvisation experimentierten, stießen bei ihm auf besonderes Interesse. Daraufhin besuchte Gebers Konzerte der Reihe ‚Jazz in der Kammer‘, die zum damaligen Zeitpunkt vor allem ein Forum des experimentelleren ostdeutschen Jazz war. Als er der westberliner Free-Jazz-Szene von seinen Hörerlebnissen in Ostberlin erzählte, waren auch die anderen Musikschaffenden interessiert und begleiteten ihn dort hin.⁷ Es entwickelten sich erste Treffen und später regelmäßige ‚Montagnacht-Sessions‘ in der Bar Melodie des ostberliner Friedrichstadt-Palastes. Aus Westberlin reisten dafür nahezu ausschließlich Musikschaffende des weiteren FMP-Umfeldes, also der eher am Free Jazz orientierten Szene, an: Peter Brötzmann, Alexander von Schlippenbach, Peter Kowald, Han Bennink, Paul Rutherford, Evan Parker, Misha Mengelberg u. v. m.⁸

Die dortigen Kontakte führten auch zu offizieller Zusammenarbeit. So gelang es Jost Gebers in Kooperation mit den staatseigenen Behörden, ostdeutsche Musikschaffende des Free Jazz bei FMP zu verlegen. Es kam zu Konzerten der westlichen Free-Jazz-Szene in der DDR und später sogar zur Teilnahme ostdeutscher Free-Jazz-Musikschaffender am Total Music Meeting in Westberlin. So wurde FMP zum bedeutendsten internationalen Transportmittel des ostdeutschen Free Jazz und verlegte bis 1989 circa zwei Drittel aller ostdeutschen Free-Jazz-Schallplatten.⁹

6 Ebd., S.24

7 Jost Gebers: "20 Jahre Free Music Production in der Reihe: *Modern Jazz*, Erstaussstrahlung am 30.09.1989, 38:00

8 Jost: *Europas Jazz*, S.241

9 Jost: *Europas Jazz*, S.241

8.3 SYNOPSIS BEIM JAZZ JAMBOREE

Ein aus dieser Entwicklung resultierendes Ereignis war das Konzert der Gruppe Synopsis beim Jazz Jamboree Festival in Warschau im Oktober 1973. Im September 1972 spielte Ulrich Gumpert mit seinem Fusion Jazz Quartett in der Bar Melodie. Ernst-Ludwig Petrowsky schnitt dieses Konzert mit und schickte die Aufnahme an Jan ‚Ptaszyn‘ Wróblewski, den künstlerischen Leiter des Jazz Jamboree, woraufhin dieser die Band für Oktober 1973 nach Warschau einlud. Da sich die Band aber bereits kurz nach dem Entstehen dieser Aufnahme aufgelöst hatte, musste Ulrich Gumpert schnell eine neue Besetzung zusammenstellen. Er entschied sich für Günter ‚Baby‘ Sommer, Conny Bauer und Manfred Hering. Als es bei Letztgenanntem Probleme bei der Beschaffung des für die Einreise nach Polen benötigten Visums gab, wurde kurzfristig Ernst-Ludwig Petrowsky gefragt.¹⁰ Die Zusammensetzung der Band ist dabei durchaus als Folge des Kontaktes der ostdeutschen Szene mit der FMP-Szene zu sehen. Jeder der vier Musiker war aktiver Teilnehmer dieses Austausches und an den bis dato einzigen beiden ostdeutschen FMP-Veröffentlichungen beteiligt.¹¹

Dieses erst kurz vor dem ersten Auftritt gegründete Quartett wurde ‚Synopsis‘ genannt und reiste statt des ursprünglich eingeladenen Fusion Jazz Quartetts nach Warschau. Die Musik dieser Band überraschte das Publikum, sie klang stark beeinflusst vom Sound der westlichen FMP-Szene, viel akustischer und deutlich freier gespielt, als es von einer ostdeutschen Band erwartet wurde. Das internationale Medienecho, zum Beispiel im ‚Jazz Podium‘, fiel positiv aus.¹² Auch die zeitnahen Bemühungen von Jost

10 Harald Kisiedu: *European Echoes: Jazz Experimentalism in Germany 1950-1975*, Hofheim 2020, S.210

11 Die erste FMP-Veröffentlichung mit ostdeutschen Musikschaffenden war „Just for Fun“ des Ernst-Ludwig Petrowsky Quartetts, mit Ernst-Ludwig Petrowsky: cl, ss, as, ts, Conrad Bauer: tb, Klaus Koch: b, Wolfgang Winkler: dr. Die zweite FMP-Veröffentlichung mit ostdeutschen Musikern war „The Old Song“ von Gumpert-Sommer Duo plus Manfred Hering, mit Ulrich Gumpert: p, Günter Sommer: perc, Manfred Hering: as.

12 Kisiedu: *European Echoes*, S.212

Gebers um die Rechte am Mitschnitt des Konzertes verstärkten das Bild einer mehr als gelungenen Premiere. Diese positive internationale Resonanz auf Synopsis und deren Musik wurde innerhalb der DDR als internationaler Durchbruch des ostdeutschen Free Jazz gewertet.¹³

Auch in den Folgejahren zeigte sich ein vermehrtes Interesse des westlichen Auslands am ostdeutschen Free Jazz. Die allgemeine Bevölkerung der BRD war schon über die bloße Existenz von Jazz in der DDR erstaunt.¹⁴ Da faszinierte der freie und akustische Sound der Free-Jazz-Szene umso mehr und wurde als besonderes Merkmal des ostdeutschen Jazz gewertet.¹⁵ Ihm galt die hauptsächlich westliche Aufmerksamkeit und es waren vor allem Kunstschaffende dieser Szene, die zu Festivals und Gastspielen eingeladen und von der dortigen Presse gefeiert wurden.¹⁶ Dieses fokussierte Interesse beeindruckte auch im DDR-Inland und beeinflusste das Bild des Free Jazz in den drei für die Szene relevantesten Gruppen: den Behörden, den Musikschaffenden und dem Publikum.

Wirkung der int. Anerkennung auf die Behörden

Jost Gebers beschrieb in einem Interview mit Markus Müller am 17.05.2011, dass die ostdeutschen Behörden bei Amiga und der KGD erstaunt waren, als er sich erstmals bei ihnen nach der Möglichkeit erkundigte, ostdeutsche Free-Jazz-Musik aufzunehmen und zu produzieren. „Wir wussten gar nicht, was für Schätze, was für Diamanten wir da haben.“¹⁷ Das wachsende westliche Interesse machte auf die SED einen starken Eindruck¹⁸ und veränderte die staatliche Wahrnehmung des Free Jazz nachhaltig. In den Augen der Machthabenden war die westliche Nachfrage auch ein Beweis für die internationale Anerkennung der kulturellen Leistungsfähigkeit des DDR-Regimes und konnte propa-

13 Noglik: *Jazz im Gespräch*, S.17

14 Ebd., S.17

15 Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.582

16 Kaldewey: *A People's Music*, S.232

17 Müller: *Free Music Production*, S.33

18 Bratfisch: *Freie Töne*, S.71

gandistisch zur Steigerung des eigenen Renommées im In- und Ausland genutzt werden. Somit war die behördliche Wahrnehmung des Free Jazz als international erfolgreich eine wesentliche Grundlage für die daraufhin einsetzende systematische Förderung.

Ab circa Mitte der Siebzigerjahre wurde der Free Jazz innerhalb DDR gefördert und privilegiert.¹⁹ Er entwickelte sich zur zentralen Spielart des professionellen Jazz.²⁰ Die ostdeutschen Kulturbehörden verfolgten daraufhin gezielt den Plan, den ostdeutschen Free Jazz als kulturelles Propagandamittel in der BRD zu platzieren.²¹ Dieser mitunter wechselseitige Kulturaustausch mit der BRD sollte das öffentliche Bild der DDR weltoffener und positiver gestalten.²² Darüber hinaus konnten so auch Devisen für die Staatskasse verdient werden, denn an jedem Engagement im Ausland verdiente auch die KGD mit. Westdeutsche Diplomatie unterstützte diese Bemühungen.²³ Die neue Ostpolitik des Wandels durch Annäherung von Bundeskanzler Willy Brandt sah ein verstärktes Entgegenkommen auch auf kulturellem Gebiet vor, um so Spannungen zwischen den beiden deutschen Staaten abzubauen.²⁴

Wirkung der int. Anerkennung auf die Musikschaffenden

Der Kontakt mit der FMP-Szene und die internationale Beachtung der stark von diesen Treffen inspirierten Musik wirkten auch nachhaltig auf die Szene der ostdeutschen Musikschaffenden. In der DDR hochangesehene Jazzmusiker wie Ernst-Ludwig Petrowsky hatten große Hochachtung vor den westlichen Kolleginnen und Kollegen:

19 Ebd., S.158

20 Rolf Reichelt in: *Jazz Heute – Gegenwärtiges, Mögliches, Tendenzen* in der Reihe Musikklub, Erstaussstrahlung am 28.04.1975, Rundfunk der DDR, 03:15

21 Kaldewey: *A People 's Music*, S.228

22 Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.2085

23 Kaldewey: *A People 's Music*, S.243

24 Weber: *Die DDR 1945-1990*, S.87

„Es war ein Traum. Wir kannten die ja von Weitem, und das war wirklich ein real gewordener Traum mit denen zu spielen. Natürlich waren wir so unselbstständig. Wir haben die immer nur bewundert. Dass die auch nur mit Wasser kochen, haben wir eigentlich nie so richtig bemerkt.“²⁵

Die Musik, die die westliche FMP-Szene mitbrachte, war ein auf akustischen Instrumenten gespielter und von der freien Improvisation bestimmter Jazz. Dieser ging in der Abkehr von Harmonie und Rhythmus, zum Beispiel in der Kompromisslosigkeit eines Peter Brötzmann, oftmals sogar weiter als der US-amerikanische Free Jazz.²⁶ FMP schuf – unter anderem beim Total Music Meeting – einen besonderen musikalischen Raum, der sich bewusst konträr zum ‚marktorientierten‘ positionierte und in dem „Melodien, Rhythmen und klare Harmonien ausgebuht wurden“.²⁷ Dieser kompromisslose Idealismus machte auch auf die ostdeutsche Jazzszene einen starken Eindruck.

Den Musikerinnen und Musiker der DDR war bewusst, dass sie über weit weniger Erfahrung im Umgang mit dieser Musik und freier Improvisation verfügten,²⁸ und so nahmen sie diese westliche Inspiration auch als Ermutigung, um sich selbst ausgiebiger und tiefer mit der freien Improvisation auseinanderzusetzen.²⁹ Zudem veränderte der Kontakt mit der westlichen Free-Jazz-Szene mitunter die Art und Weise, wie die ostdeutschen Musikschaftenden ihre eigene Szene und ihre eigenen gesellschaftlichen sowie kulturellen Verhältnisse wahrnahmen. Musikschaftende wie Peter Kowald hatten eine gänzlich andere Perspektive auf die DDR und konnten in ihr durchaus Qualitäten erkennen, die den ostdeutschen Musikschaftenden bis dahin kaum als positi-

25 Ernst-Ludwig Petrowsky in: Kisiedu: *European Echoes*, S.204

26 Knauer: *Play yourself, man!*, S.258

27 Wolfgang Burde: „Alternative: Total Music Meeting“, *Tagesspiegel*, Berlin 5.11.1972, in: Kaldewey: *A People's Music*, S.230

28 Ernst-Ludwig Petrowsky: *Jazz ist die Zeit*, 40:00

29 Mike Hefley: *Northern Sun / Southern Moon – Europe's Reinvention of Jazz*, Cambridge 2005, S.209

ve Besonderheiten aufgefallen waren.³⁰ Der regelmäßige Kontakt mit den so hoch geschätzten westlichen Kolleginnen und Kollegen stärkte neben dem allgemeinen ostdeutschen gleichfalls das besondere musikalische Selbstbewusstsein – auch und gerade im Umgang mit freier Improvisation. Das galt vor allem für die an den Sessions beteiligten Personen. Dass der als weltberühmt wahrgenommene westdeutsche Kontrabassist Peter Kowald regelmäßig nach Ostberlin kam, um mit der dortigen Jazzszene zu spielen, wurde von den daran beteiligten Musikschaaffenden, wie in diesem Beispiel von Ulrich Gumpert, als Auszeichnung ihrer selbst und ihrer Musik begriffen.

„Und diese Lockerheit. Wir wurden etwas lockerer.
Wir wurden selbstbewusster auch. Kowald, mein Gott,
Kowald. Der große Kowald. Der war so oft hier.“³¹

Wirkung der int. Anerkennung auf das Publikum

Die Treffen mit der FMP-Szene wirkten aber nicht nur auf die daran Beteiligten. Es sprach sich herum, dass die ostberliner Free-Jazz-Szene mit den Montagnacht-Sessions tatsächlich über internationale Kontakte verfügte und mit dem Auftritt beim Jazz Jamboree auch internationalen Erfolg vorweisen konnte. Diese gelebte Transnationalität und der internationale Erfolg des Free Jazz stärkten dessen Renommee auch innerhalb der nicht an den Sessions beteiligten Jazzszene der DDR und wirkten sogar weit über diese hinaus in die komplette kulturelle Landschaft der DDR.

So war der Erfolg von Synopsis in Warschau auch ein Signal in die Welt der professionellen Musikschaaffenden der DDR.³² Ein Signal, das nicht unbeantwortet blieb. Es ist genau dieser Zeitraum, circa ab 1973, ab dem ein „Umkippen“³³ der Jazz-Szene

30 Heiner Bontrup: *Wie der Jazz die Mauer überwand – Peter Kowald und die DDR-Connection*, in: *Jazz Podium* Nr.4 Jg 56., Wien 2007

31 Ulrich Gumpert in: *Kisiedu: European Echoes*, S.204

32 Jost: *Europas Jazz*, S.248

33 Noglik: *Hürdenlauf zum freien Spiel*, S.214

zu beobachten ist – weg vom Rockjazz und hin zum akustischen Free Jazz.

Dieses Signal wirkte auch in die Bevölkerung und war nicht nur ein Phänomen eines kleinen, spezialisierten Jazzpublikums. Ab Mitte der Siebzigerjahre entwickelte sich eine gesellschaftliche Wahrnehmung der Free-Jazz-Szene, in der diese als Teil einer weltweit vernetzten Kunstelite gesehen wurde. Neben der internationalen Anerkennung gab es einen weiteren entscheidenden Grund für diese Beurteilung: Es gab gemeinsame Konzerte ostdeutscher und internationaler Musikschafter, bei denen nicht nur nacheinander, sondern auch miteinander gespielt wurde. Durch die direkte internationale Beteiligung wurde auch das Niveau der ostdeutschen Musikschafter als international ebenbürtig und anschlussfähig bewertet.

Innerhalb des ostdeutschen Jazzpublikums war der Respekt vor den Originalen des westlichen Jazz so groß, dass unabhängige Kritik eigentlich nicht möglich war.³⁴ Dass nun eine oder einer von ihnen, also eine ostdeutsche Musikerin oder ein ostdeutscher Musiker, mit US-amerikanischen Free-Jazz-Legenden auf der Bühne stand, mit ihnen auf Augenhöhe spielte und kommunizierte, zum Beispiel beim Auftritt des Trios ‚Chicago-Wuppertal-Dresden‘ mit Wadada Leo Smith (Chicago), Peter Kowald (Wuppertal) und Günter ‚Baby‘ Sommer (Dresden) 1980 in Peitz, erfüllte das Publikum mit Stolz.³⁵ Dieser Stolz, „dieses damals kaum noch gedachte Wir-Gefühl“³⁶ führte zu einer starken Identifizierung mit den Musikschaftern des Free Jazz, was sich mit dem Begriff des Sparwasser-Effektes gut beschreiben lässt. Diese Verbundenheit von Publikum und Musikschaftern ist ein wesentlicher Teilaspekt zur Erklärung des langanhaltenden Erfolges und der vergleichsweise großen Reichweite und Beliebtheit des Free Jazz in der DDR.

34 Wolf Kampmann: „Mit Kerouac im Spreewald – Erinnerungen an Peitz“, in: Blobel (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich*, S.88-100, hier S.95

35 Ebd., S.89

36 Tretner: *122-69N-105B-40F-52*, S.97

8.4 DIE TRANSNATIONALITÄT DER SZENE

Der internationale Erfolg des ostdeutschen Free Jazz erhöhte aber nicht nur das Renommee seiner Musikschaaffenden, sondern verstärkte auch die Anziehungskraft der gesamten Szene. Deren Treffs, zum Beispiel die Jazzwerkstatt Peitz, fungierten, durch die Anwesenheit ausländischer Personen, als transnationale Kommunikationsräume. Teilnehmende konnten sich in diese einklinken und sich somit als Teil einer elitären ‚transnationalen Community‘³⁷ fühlen.

Diese Anziehungskraft aufgrund der Internationalität des Jazz begann bereits in Ansätzen mit den Radiosendungen von Willis Conover bei ‚Voice of America‘ kurz nach dem Kriegsende.³⁸ Dort konnte der Jazz der US-amerikanischen Originale, aber fast ausschließlich passiv konsumiert werden. Weder konnte die Musik live gehört oder gesehen werden noch konnten sich die Zuhörerinnen und Zuhörer als aktiver Teil der Szene fühlen. Der ostdeutsche Free Jazz hingegen machte beides in einem besseren Maße möglich als vergleichbare Jazzszenen. Er ermöglichte es regelmäßig, die westlichen Originale live zu sehen, und vermittelte aufgrund seiner provisorisch wirkenden Organisationsform eher den Eindruck der direkten Beteiligung am Geschehen und Kontakt zu seinen internationalen Kunstschaaffenden.

Im Gegensatz zu anderen modernen Jazzströmungen waren die Treffpunkte des Free Jazz einfacher erreichbar, da entsprechende Veranstaltungen deutlich regelmäßiger innerhalb der DDR stattfanden. Dort war dann auch die Transnationalität keineswegs imaginär, sondern real. Auf den Free-Jazz-Bühnen der DDR traten schon ab Mitte der Siebzigerjahre Musikerinnen und Musiker aus Schweden, England, Amerika, Südafrika, Japan, der BRD usw. auf und wurden manchmal auch von Mitreisenden begleitet. Diese internationalen Reisegruppen waren zumeist sehr an der DDR und ihrer Bevölkerung interessiert, suchten den Kontakt und Austausch mit dem ostdeutschen Publikum und ver-

³⁷ Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.11/12

³⁸ Pickhan, Ritter: *Meanings of Jazz in State Socialism*, S.35

ließen den Veranstaltungen des Free Jazz so ein internationales Flair. Dies führte auch zu spontanen Treffen von Ostdeutschen und Westdeutschen, also zu Kontaktaufnahmen, die ansonsten kaum möglich gewesen wären.³⁹

Mit diesen regelmäßig stattfindenden Möglichkeiten des ‚Ein-klinkens‘ in eine transnationale Community hatte die Free-Jazz-Szene sozusagen ein Monopol innerhalb der kulturellen Sphäre der DDR und war, zumindest in den frühen Siebzigerjahren, die wahrscheinlich einzige Szene der DDR, die einen regelmäßigen transnationalen Austausch ermöglichte.⁴⁰

8.5 DIE JAZZWERKSTATT PEITZ

Was die FMP-Montagnacht-Sessions für die Muskschaffenden des Free Jazz waren, war die Jazzwerkstatt Peitz für deren Publikum. Hier manifestierten sich die Mythen des Free Jazz von Freiheit, Transnationalität und innerer Widerständigkeit in gelebter Realität und prägten so dessen Wahrnehmung als alternatives und widerständiges Happening in der gesamten DDR.

Zu Beginn der Siebzigerjahre war Uli Blobel ein junger Konzertveranstalter, im Hauptberuf Augenoptiker aus Peitz, mit einer starken Vorliebe für den experimentellen und improvisierten Jazz. Zusammen mit seinem Veranstaltungspartner Peter ‚Jimmy‘ Metag begann er 1973 die Jazzwerkstatt Peitz zu organisieren. Auch diese Entwicklung kann als Folge der Montagnacht-Sessions gesehen werden. Uli Blobel selbst gab in dem Text „Wie Peitz zur Hauptstadt des Free Jazz in der DDR wurde“ an, dass die Gründung der Jazzwerkstatt ursprünglich ein Versuch war, ein Muskschaffenden-Kollektiv nach dem Vorbild von FMP in Ostdeutschland zu gründen.⁴¹

39 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.132

40 Heffley: *Northern Sun / Southern Moon*, S.199

41 Uli Blobel: „Wie Peitz zu Hauptstadt des Free Jazz in der DDR wurde“ in: Bratisch: *Freie Töne*, S.170-177, hier S.171

Innerhalb der nächsten neun Jahre entwickelte sich diese Konzertreihe zum Mekka des experimentellen ostdeutschen Jazz und erlangte als Treffpunkt alternativer Musik und Jugendkultur auch weit darüber hinaus Bedeutung. Höhepunkt dieses Prozesses waren die Jahre 1979 bis 1982. In diesen verwandelte sich die Jazzwerkstatt von einer reinen Konzertreihe in eine Art Open-Air-Festival mit bis zu dreitausend Besuchern.⁴² Der inhaltliche Fokus blieb über den kompletten Verlauf der Reihe stets auf den modernen Free Jazz ausgerichtet.

Der Name ‚Jazzwerkstatt‘ war gleichzeitig als programmatischer Entwurf zu verstehen. So wurden häufig Besetzungen, die sich direkt vor ihrem Auftritt in Peitz das erste Mal trafen, auf die Bühne gebracht. Diese aus ‚Werkstattexperimenten‘ hervorgegangenen Bands sollten oftmals jahrelang Bestand haben, zum Beispiel Gumpert-Malfatti-Oxley, Smith-Kowald-Sommer (Chicago-Wuppertal-Dresden), Doppelmoppel und Kropinski-Sachse. Gleichzeitig wurden die Kunstschaaffenden immer stärker in die Organisation und Ausgestaltung der Konzerte einbezogen, als es in vergleichbaren Veranstaltungsreihen der Fall war.⁴³

Neben dem Werkstattcharakter zeichnete sich die Jazzwerkstatt Peitz durch die Internationalität der auftretenden Kunstschaaffenden aus: Alexander von Schlippenbach (BRD), Evan Parker Group (GBR), Maarten van Regteren-Altena (NL), Manfred Schoof Quintett (BRD), Peter Brötzmann (BRD), Charlie Mariano (USA), Tony Oxley (GBR), Albert Mangelsdorff (BRD) u. v. m. waren auf den Peitzer Bühnen zu sehen und zu hören.⁴⁴ Gerade im Kontext der internationalen Isolation der DDR und der Abschottung ihrer Bevölkerung kann die Attraktivität dieses Aspektes nicht genug betont werden.

Für das Publikum hatte die Jazzwerkstatt neben den soeben genannten noch weitere Alleinstellungsmerkmale innerhalb der Veranstaltungsszene der DDR. Diese entwickelten in ihrer Kom-

⁴² Blobel: *Russenpanzer, FDJ und Free Jazz*, S.17

⁴³ Ebd., S.14

⁴⁴ Blobel (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich*, S.148-200

bination eine für die DDR einzigartige Anziehungskraft und prägen so auch die Wahrnehmung des Free Jazz außerhalb von Peitz als eines Ortes größtmöglicher inhaltlicher Freiheit und Staatsferne.

Privat organisierte und durchgeführte Veranstaltungen waren ansonsten in der DDR die Ausnahme. Sie unterschieden sich von den staatlichen Veranstaltungen vor allem in einem die gesamte Atmosphäre bestimmenden Aspekt, und zwar in der Abwesenheit aller sozialistischer Rituale und Artefakte. Es wurden keine der ansonsten obligatorischen Reden gehalten, keine offizielle Person in sozialistischer Funktion ordnete das Gehörte in den Kampf der Arbeiterklasse ein und erst recht wurden nirgendwo SED- oder FDJ-Fahnen gehisst oder vermisst. Außerdem fand die Jazzwerkstatt im kleinen und beschaulichen Peitz statt und wurde nur selten von sichtbaren Vertreterinnen oder Vertretern des Staates behelligt. Dies gab der gesamten Veranstaltung eine staatsferne Atmosphäre, es konnte das Gefühl entstehen, dem väterlich prüfenden Blick der Behörden in der Provinz entkommen zu sein.⁴⁵ In Wirklichkeit waren es allerdings nur die sichtbaren Organe des Sicherheitsapparats, die fehlten.

Im Hintergrund arbeitete Uli Blobel schon seit dem 19.05.1973 unter dem Decknamen ‚Thomas‘ als inoffizieller Mitarbeiter der Stasi zu.⁴⁶ Im Verlauf von fast zehn Jahren traf er sich regelmäßig mit verschiedenen Mitarbeitenden des MfS. Er verfasste Berichte über Treffen, Konzerte und Veranstaltungen und schätzte Personen anhand ihrer politischen und gesellschaftlichen Einstellung für die Stasi ein. Im Gegenzug wurden aber auch seine Mitteilungsbereitschaft und seine politische Loyalität vom MfS bewertet. Im Gegensatz zur These von Helma Kaldewey, wie sie sie in ihrem Buch „A People’s Music, Jazz in East Germany, 1945–1990“⁴⁷ formuliert,⁴⁸ zeigt sich, dass das MfS selbst seine

45 Noglik: *Peitz und die Feuerschlucker vom Centre Pompidou*, S.39

46 BStU Archiv der Außenstelle Leipzig, AIM 681/81 „Thomas“ Bd. I, 000149

47 Kaldewey: *A People’s Music*, S.46

48 Laut Kaldewey legen die von ihr untersuchten Akten der Stasi-Untersuchenbehörde den Schluss nahe, dass es vor allem das symbiotische

Einflussmöglichkeit auf das Handeln von Uli Blobel als eher gering einschätzte. Aus den jeweiligen Berichten ergibt sich nicht das Bild zweier opportunistischer Partner, sondern eher das von zwei Parteien, die zwar durchaus zum beiderseitigen Vorteil miteinander kooperierten, sich aber auch jeweils weitaus mehr von dieser Kooperation versprochen hatten und diese dementsprechend schrittweise reduzierten, bis es gänzlich zum Bruch kam.

So war laut Aktenvermerk der zentrale Grund für die Anwerbung von Blobel als IM dessen „Freizeitverbindung zu profilierten Jazz und Beatmusikern der DDR“. Das MfS erhoffte sich, dass Blobel „operative Informationen aus diesen Kreisen“ für sie gewinnen könne.⁴⁹ Genau in diesem Punkt wurden aber die langfristigen Erwartungen der Stasi enttäuscht. Durch alle internen Bewertungen zieht sich das Bedauern, dass „der IM nicht bereit ist, offensiv an Personen zu arbeiten, bzw. Personen seines Umganges zu belasten.“⁵⁰ Da er aber regelmäßig unter Einhaltung von Konspiration relevante Informationen lieferte, beispielsweise Reisepläne, Treffpunkte und Anwesenheitsbestätigungen von wertvollen Ziel- und Kontaktpersonen, und das MfS ansonsten anscheinend nur geringen Zugang zu dieser Szene hatte, hielt es die Zusammenarbeit trotzdem aufrecht. Dabei war sich die Stasi in ihrer Einschätzung sicher, dass Blobel nur mit ihr zusammenarbeitete, „um seine Jazzveranstaltungen abzusichern“⁵¹ und „seine Kontakte zum MfS für seinen persönlichen Vorteil zu nutzen.“⁵²

Aber auch Blobel war wohl vom langfristigen Nutzen der Zusammenarbeit mit dem MfS enttäuscht. Dabei ist zu betonen,

Verhältnis von Stasi und den von ihr im Geheimen protegierten Teilen der Szene war, welche die Jazzszene der DDR im großen Maßstab prägte. Die Stasi sei nicht nur über einen Großteil der Veranstaltungen, Hintergründe und Personen der Szene im Bilde gewesen, sondern hätte auch, über ihren Einfluss auf bestimmte wichtige Personen, hierbei nennt sie vor allem Uli Blobel und Werner ‚Josh‘ Sellhorn, inhaltlichen Einfluss auf die konkrete Ausgestaltung nehmen können. (siehe S.5-6)

49 Ebd., 000058

50 Ebd., 000294

51 BStU Archiv der Außenstelle Leipzig, AIM 681/81 „Thomas“ Bd. II, 000136

52 Ebd., 000170

dass es wahrscheinlich unmöglich gewesen wäre, die Jazzwerkstatt Peitz, in ihrer Dimension und langfristigen Ausgestaltung, ohne die Zusammenarbeit mit dem MfS zu realisieren. Blobel versprach sich aber anscheinend mehr, beispielsweise die Unterstützung bei seinem Antrag für eine freie Reisegenehmigung in das nichtsozialistische Wirtschaftsgebiet/Ausland. Als die Stasi diesen nicht protegierte und im Endeffekt ablehnte, erlahmte auch der noch verbliebene Wille zur Kooperation gänzlich. Das MfS begründete die Ablehnung des Antrages intern damit, dass Blobel nicht ehrlich und komplett offen sei, sondern zum eigenen Vorteil mit dem MfS arbeite und Kontakt zu in anderen operativen Vorgängen bearbeiteten Personen pflegte. Als Blobel nach der Ablehnung des Antrages die Mitarbeit zunehmend vernachlässigte und kaum noch sachdienliche Hinweise lieferte, beschloss das MfS, die Zusammenarbeit endgültig einzustellen.⁵³

Bereits kurz nach der Beendigung dieser inoffiziellen Zusammenarbeit wurde Blobel selbst Opfer des MfS und Ziel des operativen Vorganges ‚Konzert‘.⁵⁴ In diesem beschuldigte ihn die Volkspolizei Cottbus des systematischen Betruges. So soll er unter anderem Konzertkarten doppelt abgerechnet und auch auf anderen Gebieten staatliche Gelder unterschlagen haben. Ob diese Vorwürfe als Druckmittel vom MfS erfunden wurden oder tatsächlich der Realität entsprachen, ließ sich aus den Akten nicht eindeutig herleiten. Von einer konkreten strafrechtlichen Verfolgung wurde aber unter der Voraussetzung abgesehen, dass derartige Veranstaltungen vom Beschuldigten nicht mehr durchgeführt werden dürfen.⁵⁵ Das daraus resultierende Verbot, als Veranstalter tätig zu sein, kam einem Berufsverbot gleich und veranlasste Uli Blobel, einen Ausreiseantrag in die BRD zu stellen. Dem wurde auch kurz darauf stattgegeben.

Das Verhältnis zwischen Uli Blobel und dem MfS ist nur ein Beispiel für den Versuch der Stasi, Informationen aus der Jazz- und Free-Jazz-Szene sowie Einfluss auf diese zu gewinnen. Es

53 Ebd.

54 BStU Cottbus AOG 2/84, Bd. I, Reg.-Nr.7/144/82 „Konzert“

55 Ebd., 000074

gelang ihr an vielen Stellen, IMs gezielt zu positionieren oder Akteure der Szene zur konspirativen Mitarbeit zu verpflichten. Das gilt beispielsweise für Herrn Morave,⁵⁶ den Objektleiter der Bar Melodie, also der Bar, in der die Treffs der FMP mit der ostdeutschen Free-Jazz-Szene stattfanden, außerdem für Hans-Peter Egli,⁵⁷ über dessen Schreibtisch als Sekretär der Sektion Jazz⁵⁸ alle relevanten Anmeldungen, Anträge und Aktivitäten der Jazzszene gingen, und es gilt auch für Werner Josh Sellhorn,⁵⁹ Initiator und Organisator zahlreicher Jazzveranstaltungen, unter anderem ‚Lyrik-Jazz-Prosa‘. Darüber hinaus gab es viele weitere bedeutende Personen der Jazz- und der Free-Jazz-Szene, die der Stasi konspirativ berichteten. Doch ähnlich wie im Falle von Uli Blobel gelang es dem MfS nicht, gestalterischen Einfluss auf die Szene zu gewinnen. Es kann zum heutigen Zeitpunkt sehr wohl davon ausgegangen werden, dass die Stasi über die internen Beziehungen und die inhaltlichen Strukturen der Szene genau Bescheid wusste. Daraus sollte aber nicht der Schluss gezogen werden, dass sie auch in der Lage war, diese Entwicklungen zu beeinflussen oder gar zu steuern.

Die Jazzwerkstatt Peitz lockte nicht nur mit ihrer vermeintlichen Staatsferne, sondern auch mit der freien Auslegung dessen, was mit dieser Freiheit geschehen sollte. Viele der Besuchenden kamen nicht wegen der Musik, sondern um sich mit Gleichgesinnten zu versammeln, zu trinken, zu feiern und vermeintlich frei zu reden.⁶⁰ Der Ausdruck ‚gleichgesinnt‘ suggeriert hierbei eine tiefe inhaltliche Übereinstimmung; in Wirklichkeit war diese jedoch so nicht gegeben. Die einzigen verbindenden Elemente waren wohl der Nonkonformismus und die Sehnsucht nach einem anderen Leben als dem staatlich Propagierten.⁶¹ Peitz konnte den Teilnehmenden das Gefühl vermitteln, mit diesem Bedürfnis nicht allein zu sein, und war einer der wenigen Treffpunkte

56 Bratfisch: *Jazz in Berlin*, Berlin 2014, S.182

57 Ebd.

58 Die wichtigste Interessenvertretung der Jazzszene innerhalb des kulturpolitischen Systems der DDR. (siehe Kapitel 4)

59 Schmidt-Joos: *Die Stasi swingt nicht*, S.565

60 Brüning: *So wie ich*, S.107

61 Wollé: *Erfrorene Melodien*, S.140

dieses zelebrierten Widerspruchs zum Lebensentwurf der Mehrheitsgesellschaft.

Diese Sehnsucht nach dem Alternativen wurde auch auf der Peitzer Bühne ausgelebt und zeigte sich in einer starken Betonung des Experimentellen und Provokanten. Hier standen klar „der expressive Gestus, das Acting und die jeweilige Performance der Persönlichkeiten“⁶² im Vordergrund. Dieser Happening- und „Come together-Charakter“⁶³ mit seiner großen Freiheit auf und vor der Bühne war wohl eines der zentralen Alleinstellungsmerkmale der Jazzwerkstatt Peitz innerhalb der Veranstaltungslandschaft der DDR. Das Bild des Free Jazz, wie die Jazzwerkstatt es vermittelte, prägte auch die gesellschaftliche Wahrnehmung des Free Jazz außerhalb von Peitz.

8.6 DIE BEDEUTUNG VON ULI BLOBEL UND PETER METAG

Die Strahlkraft und die szeneninterne Popularität der Jazzwerkstatt Peitz wirkten sich auch auf die restliche Jazzsphäre der DDR aus. Dass eine derartig experimentelle Ausrichtung solchen Erfolg erzielen konnte, ermunterte auch andere Veranstaltungsreihen dazu, dem Free Jazz einen größeren Raum zu geben. Der Erfolg steigerte außerdem das Renommee seiner Organisatoren. Uli Blobel und Peter ‚Jimi‘ Metag galten als „Topmanager der ostdeutschen Jazz-Szene“.⁶⁴

Die Atmosphäre und die Ausrichtung von Peitz wurden für Fans zur Inspiration, selbst ein ähnliches Festival zu initiieren und so entstand ab Mitte der Siebzigerjahre in der gesamten DDR eine Vielzahl kleiner, lokaler Jazzfestivals und -konzertreihen. Gerade bei diesen privaten Veranstaltenden war der Rat des „Tandems Blobel/Metag, welches jeden mit Jazz bespielbaren Qua-

62 Tretner: 122-69N-105B-40F-52, S.96

63 Noglik: *Peitz und die Feuerschlucker vom Centre Pompidou*, S.39

64 Tilo Braune: „Das sanfte Jazzfestival von der Küste“ in: *Bratfisch: Freie Töne*, S.242-249, hier S.242

dratzentimeter der DDR ergründet hatte“,⁶⁵ sehr gefragt. Diese halfen den anderen Veranstaltenden mit der Vermittlung von Bands und Technik und den Musikschaaffenden mit der Vermittlung von Konzerten und Spielmöglichkeiten.

Besonderes Interesse bestand allerdings an ihrer Mitarbeit „hinter den Kulissen“.⁶⁶ So beeinflussten Uli Blobel und Peter ‚Jimi‘ Metag die ostdeutsche Jazzszene indirekt, einerseits durch ihren vorbildhaften Erfolg, aber andererseits auch direkt durch ihren persönlichen Kontakt und ihre organisatorische Mithilfe. Die musikalische Ausrichtung war dabei von Anfang an auf den Free Jazz konzentriert. Ihm galt nahezu ihr gesamtes Engagement und Interesse. Es war auch ihrem Wirken zu verdanken, dass sich der Einfluss des Free Jazz in der DDR beständig ausbreitete.

8.7 DIE GERINGE KOMMERZIELLE ORIENTIERUNG IN DER DDR

Eine große Besonderheit der ostdeutschen Jazzszene war die Nachrangigkeit der kommerziellen Orientierung im Feld der veranstaltenden Personen. Die ostdeutschen Jazzbühnen wurden hauptsächlich von zwei unterschiedlichen Gruppen organisiert: zuerst von den Agierenden der Szene selbst; erst später kamen dann die staatlich geführten Behörden und Institutionen hinzu.⁶⁷ Bei beiden Gruppen spielte der ökonomische Erfolg eine eher untergeordnete Rolle.

Die Besonderheit dieser Situation wird vor allem dann deutlich, wenn sie mit der in der damaligen BRD verglichen wird. Dort war die Finanzierbarkeit der wesentliche Faktor.⁶⁸ Sie entschied darüber, ob eine Veranstaltung ein Erfolg war. Oft war die finanzielle Frage schon im Vorfeld ausschlaggebend dafür, ob eine Veranstaltung überhaupt stattfinden konnte oder gegebenen-

65 Sommer: *Peitzer Grand mit Vieren*, S.50

66 Thomas Eckardt: „Jena: » Illusionen platzen immer – Träume werden wahr « (Yoko Ono)“ in: Bratfisch: *Freie Töne*, S.255-262, hier S.257

67 Bratfisch: *Jazz in Berlin*, S.233

68 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.318

falls wiederholt werden würde.

In der Nachkriegszeit war die Jazzszene Westdeutschlands vom direkten Kontakt mit den US-amerikanischen Alliierten geprägt. Zu deren Unterhaltung spielten oft eigens aus den USA eingereiste Musikschafter. Der daraus entstandene unmittelbare Kontakt der westdeutschen mit der US-amerikanischen Szene kann als Keimzelle der westdeutschen Jazzentwicklung angesehen werden.⁶⁹

Dort entstand aber nicht nur der Kontakt zum Jazz als Livemusik, sondern auch der Kontakt zur Mentalität und Arbeitseinstellung der US-amerikanischen Kunstschafter. Beide waren eher von einem pragmatischen Realismus als von Idealismus geprägt. Jazz war ein bedeutender Teil des US-amerikanischen Show-Business und für zahlreiche Musikschafter, insbesondere für die unbekannteren unter ihnen, eine der wenigen Möglichkeiten, regelmäßig Geld zu verdienen. Der Erfolg eines US-amerikanischen Jazzmusikschafter bemaß sich nur für eine Minderheit primär in künstlerischer oder szeneninterner Anerkennung. Die Mehrheit war auf das Einkommen durch ihre Musik existenziell angewiesen. Es waren die bare Münze, die verkauften Eintrittskarten und die Schallplatten, also die finanzielle Anerkennung des breiten Publikums, die die Qualität des Handwerks und somit den eigenen Erfolg demonstrierten und dadurch auch das Renommee des Musikschafter innerhalb und außerhalb der eigenen Szene bestimmten.

Die Rolle der US-amerikanischen Soldatenclubs in der BRD kann in diesem Zusammenhang kaum überbewertet werden. Sie waren die wohl bedeutendsten Orte des transatlantischen Kulturtransfers im Bereich des Jazz.⁷⁰ Hier gab es diese Musik zum ersten Mal seit Kriegsende regelmäßig zu hören. Für die westdeutsche Jazzszene waren es die ersten Spielorte, die diese Musik nicht nur veranstalteten, sondern auch gut bezahlten. Darüber hinaus ermöglichten sie den direkten Kontakt der Musikschafter-

⁶⁹ Knauer: *Play yourself, man!*, S.136

⁷⁰ Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.41

den. Dort konnten also deutsche mit US-amerikanischen Musikschaffenden zusammen spielen, arbeiten und praktisch viel über deren Zugang zum Jazz lernen. Die Musik, die dort gespielt wurde, war nicht als künstlerische, intellektuelle Herausforderung, sondern als angenehmer Hintergrund konzipiert. Die Ausgestaltung des musikalischen Programms richtete sich kaum nach den Präferenzen der Musikschaffenden oder einer bestimmten jazzaffinen Zielgruppe.

Die Betreiber der Soldatenclubs, also die Veranstaltenden, waren selbst am Jazz nur marginal interessiert. Es ging ihnen um eine möglichst positive Breitenwirkung. Jazz sollte zum Tanzen, Verweilen, aber auch zum Trinken und somit Konsumieren verleiten. Das ging so weit, dass in manchen der Soldatenclubs Konzerte nur noch möglich waren, wenn eine entsprechend attraktive Sängerin mit auf der Bühne stand.⁷¹ Diese Arbeitsumstände und die Einstellung der US-amerikanischen Originale färbten auch auf die junge westdeutsche Jazzszene und deren musikschaffende Personen ab.

Im Gegensatz zur BRD gab es für die ostdeutsche Jazzszene der Nachkriegsjahre keine Möglichkeit, mit den US-amerikanischen Originalen in direkten Kontakt zu kommen, geschweige denn, mit ihnen zu musizieren. Deren Berufsauffassung und Arbeitsbedingungen konnten von den meisten der Musikerinnen und Musiker der DDR nicht erfahren und eingeschätzt werden. Dass diese Originale des Jazz existenziell darauf angewiesen waren, ein möglichst breites Publikum anzusprechen und sich, trotz weltbekannter künstlerischer Leistungen, meist nur einen bescheidenen Lebensstandard erarbeiten konnten, blieb vielen der ostdeutschen Musikschaffenden lange Zeit ebenso unbekannt wie der Fakt, dass Jazz für große Teile der US-amerikanischen Bevölkerung eher eine Art Gebrauchs-, Tanz-, Bar- und Hintergrundmusik war. Nur wenige ostdeutsche Bürgerinnen und Bürger erhielten das Privileg – und das auch erst spät ab Ende der Siebzigerjahre –, in den Westen reisen zu dürfen

⁷¹ Knauer: *Play yourself, man!*, S.140

und somit die Vorstellung mit der Realität abgleichen zu können.

Der Jazz konnte sich im Lauf der Zeit immer stärker im westdeutschen kulturellen Raum etablieren. Er verbreitete sich als angesagte Tanz- und Unterhaltungsmusik und wurde vorrangig von kommerziell orientierten Veranstaltenden organisiert. Zu der Zeit, als der US-amerikanische Free Jazz auch in Europa immer stärkere Resonanz erfuhr, stellte niemand mehr ernsthaft die Existenzberechtigung des Jazz in der BRD in Frage. Der Jazz hatte aber zu dieser Zeit schon an Einfluss verloren. Mit dem Auftreten des Beat (und später des Rock 'n' Roll) wurde er immer mehr von den Tanzflächen der BRD verdrängt und es gab kaum noch Veranstaltende, die sich ihm widmeten. Der westdeutsche Free Jazz wurde ursprünglich, ähnlich wie in der DDR, hauptsächlich vom Idealismus seiner Agierenden getragen. Mit der Zeit stiegen jedoch nicht nur die Nebenkosten, zum Beispiel für die Reise und die Übernachtung, sondern auch die Vorstellungen über die Höhe der jeweiligen Gagen. Spätestens Ende der Siebzigerjahre war das Veranstalten von Free Jazz nur noch unter starker Selbstaufopferung finanzierbar.

So musste Jost Gebers, um sich sein ehrenamtliches Engagement für FMP überhaupt leisten zu können, 40 Stunden pro Woche als Sozialarbeiter in Berlin arbeiten. Darüber hinaus war er vor dem Finanzamt und der Bank für FMP-Verluste haftbar. Im Nachhinein betrachtet gab er im Jahr 1990 an, dass er FMP nie gegründet hätte, wenn er von Anfang an gewusst hätte, welcher Aufwand und welches persönliche finanzielle Risiko damit verbunden waren,⁷² zumal er mit dem Free Jazz in Westberlin nur auf ein verhältnismäßig geringes Publikumsinteresse stieß.⁷³

Live konnte der Free Jazz in der BRD nur dann stattfinden, wenn er sich entweder selbst über den Eintritt finanzierte oder wenn er gefördert wurde. Bei beidem hatte der Free Jazz eine schlechte Ausgangsposition. Im Kampf um die relevanten Fördertöpfe geriet er meist gegenüber der Neuen Musik, wie dem

⁷² Gebers: *Jazz ist die Zeit*, 29:00

⁷³ Kisiedu: *European Echoes*, S.196

Fusion Jazz oder der transkulturellen Musik, ins ungeförderte Abseits.⁷⁴ Die Erlöse aus dem Verkauf von Eintrittskarten reichten ebenfalls nicht, um Free Jazz kostendeckend zu veranstalten. Dies gelang weder in den USA⁷⁵ noch in der BRD regelmäßig. Selbst der kleinste Rahmen konnte dort finanziell nicht gewährleistet werden.⁷⁶ So fand der Free Jazz im Westen kaum Veranstaltende, die sich ihm längerfristig widmeten. Dementsprechend schwierig war es für die Aktiven der westdeutsche Free-Jazz-Szene, von ihrer Kunst zu leben und diese langfristig verfolgen zu können.

Die Rahmenbedingungen der ostdeutschen Jazzbühnen waren nicht nur im Vergleich mit westlichen, sondern auch mit anderen sozialistisch regierten Staaten einzigartig. Die Entwicklung der Jazzszene zum Beispiel in Polen verlief in vielen Teilen eher parallel zur Entwicklung in der BRD als zu der in der DDR, obwohl das politische System der Volksrepublik Polen dem der DDR stark ähnelte.

Ab Mitte der Sechzigerjahre, als der Free Jazz in Europa auf wachsendes Interesse der Musikschaffenden stieß, war der polnische Markt schon nahezu befreit von staatlich negativen Vorurteilen. Im Gegenteil waren die dortigen Behörden schon seit Mitte der Fünfzigerjahre tief in die Organisation von Jazzveranstaltungen involviert und profitierten finanziell enorm von deren Erfolg. Jazz wurde in allen Formen und Farben toleriert, solange er den Staat oder die Regierung nicht inhaltlich kritisierte.⁷⁷ Die Jazzszene entwickelte sich in Polen daraufhin schnell zu einem anerkannten Bestandteil der öffentlichen Kultur. Vergleichbar mit der Situation in der BRD wurde er vor allem dann veranstaltet, wenn er Geld erwirtschaften konnte oder gefördert wurde. Beides gelang dem Free Jazz in Polen wie in der BRD nur selten, auch weil er im Vergleich mit der DDR in viel größerem Wettbewerb mit anderen modernen Strömungen des Jazz stand. So

74 Knauer: *Play yourself, man!*, S.231

75 Jost Ekkehard: *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*, Frankfurt am Main 1991, S.227

76 Gebers: *Jazz ist die Zeit*, 15:46

77 Pietraszewski: *Jazz in Poland*, S.63

nahm der Free Jazz in den Siebzigerjahren in der Landschaft der Jazzveranstaltungen östlich wie westlich der DDR eher eine Nischenrolle ein.

Dagegen konnte er sich auf den ostdeutschen Bühnen ab den Siebzigerjahren eine führende Rolle erobern. Dies lag unter anderem an den besonderen Eigenschaften der Jazzbühnenlandschaft der DDR. Im Gegensatz zur Volksrepublik Polen und zur BRD konnte sich der Jazz dort erst spät, circa ab den frühen Siebzigerjahren, vor der Kulturpolitik legitimieren. Bis dahin verhinderten vor allem staatliche Sanktionen die Arbeit der Veranstaltenden, die es auf ein möglichst großes Publikum abgesehen hatten. So fand der Jazz bis in die Siebziger hinein überwiegend auf kleinen und privat organisierten Bühnen statt.⁷⁸ Kommerziell orientierte Veranstaltende traten erst – und auch dann nur vereinzelt – nach einer gewissen Phase der kulturpolitischen Akzeptanz ab circa den Achtzigerjahren auf. Vor dieser Zeit gab es für sie keine politisch stabile Basis, um regelmäßig Gewinne erwirtschaften zu können.

So wurden die meisten Jazzveranstaltungen der DDR hauptsächlich aus der nichtkommerziell orientierten Jazzszene heraus initiiert und veranstaltet. Dieser war künstlerische Authentizität wesentlich wichtiger als die breite Gefälligkeit der Musik. Völlig konträr wurde gerade die fehlende Orientierung der Musikschaftenden des Free Jazz am Massengeschmack der Bevölkerung mit künstlerischer Individualität und Authentizität assoziiert. Diese Veranstaltenden fühlten sich eher der stilistischen Moderne verpflichtet und wollten gerade den nicht ‚gefälligen‘ und nicht kommerziell orientierten Kunstschaffenden eine Plattform bieten.⁷⁹

Dass diese Musik beim Publikum vor allem Erstaunen und oft auch Ablehnung auslöste, konnten diese Veranstaltenden leichter verkraften als vergleichbare Veranstaltende im Ausland. Denn sie waren finanziell nicht im gleichen Maße vom kommerziellen

⁷⁸ Bratfisch: *Jazz in Berlin*, S.233

⁷⁹ René Theska: „Kreative Klangattacken - Die Achse Peitz-Ilmenau“ in: Blobel (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich*, S.100-115, hier S.112

Erfolg der Veranstaltungen abhängig. Die Mitarbeitenden waren oftmals ebenfalls Jazzclubmitglieder oder Jazzfans und mussten meist nicht finanziell entlohnt werden. Der Staat beteiligte sich an den Gagen der Kunstschaffenden und selbst die Räumlichkeiten konnten, in Kooperation mit staatlichen Behörden und Institutionen wie der FDJ, zumeist kostengünstig oder kostenfrei organisiert werden. Gerade im Vergleich zeigt sich, dass das finanzielle Risiko einer Free-Jazz-Veranstaltung in der BRD oder der Volksrepublik Polen weitaus höher war als in der DDR. Dort trug sich die Jazzszene hauptsächlich durch den Enthusiasmus der beteiligten Personen.⁸⁰ Der finanzielle Aspekt konnte von ihnen als nebensächlich bewertet werden.

Gegen Ende der Siebzigerjahre fielen dann in der DDR die staatlichen Scheuklappen endgültig. Der Jazz konnte sich vor der Kulturpolitik als legitimer Bestandteil der nationalen Kultur etablieren. Die daraufhin einsetzende systematische staatliche Förderung der Achtzigerjahre baute inhaltlich auf der Arbeit der privaten und nicht kommerziell orientierten Veranstaltenden der Vorjahre auf. So wurden vor allem diejenigen Musikschaaffenden staatlich geehrt, gefördert und mit Privilegien versehen, die auch von der Fan- und Musikschaaffendenszene als Speerspitze der ostdeutschen Avantgarde gefeiert wurden. Durch das verhältnismäßig große Publikumsinteresse angestachelt, übernahmen die staatlichen Förderstrukturen somit die ästhetischen Präferenzen der primär künstlerisch orientierten Kerngruppe der ostdeutschen Jazzszene und förderten dementsprechend vor allem den Free Jazz als die hauptsächliche Stimme des zeitgenössischen ostdeutschen Jazz.

Im Gegensatz zur BRD, zur USA und zur Volksrepublik Polen entwickelte sich der Free Jazz ab den Siebzigerjahren somit zur dominierenden Spielart auf den modernen, ostdeutschen Jazzbühnen. Für die veranstaltenden Personen – staatliche wie private – wurde Free Jazz in den Achtzigerjahren zum bewährten

⁸⁰ Theo Lehmann: „Blues & Trouble – Das erste Bluesbuch der DDR“, in: Rauhut, Kochan (Hrsg.): *BYE BYE LÜBBEN CITY*, S.131-140, hier S.136

Pfad.⁸¹ Dies lag zum großen Teil an den unterschiedlichen Rahmenbedingungen der Jazzentwicklung in den Fünfziger- und Sechzigerjahren. Die junge westdeutsche Szene orientierte sich stark an den US-amerikanischen Originalen mit ihrem in erster Linie kommerziell erfolgreichen Jazz, wogegen in der DDR gerade dieser Mainstream-Jazz kulturpolitisch bekämpft wurde und deren Musikschaaffende in den Westen gedrängt wurden.

Diese Unterdrückung führte dazu, dass dem frühen ostdeutschen Jazz der Zugang zum breiten Publikum zumindest erschwert, wenn nicht sogar vollständig verwehrt wurde. Ohne diese Verbindung richtete sich die Szene nun eher nach sich selbst aus. Der Einfluss der Fans des Free Jazz auf die veranstaltenden Personen war deutlich stärker ausgeprägt als in vergleichbaren Szenen – zumal die Fans oft selbst die Veranstaltenden waren. So orientierten sich die Jazzbühnen Ostdeutschlands in weitaus geringerem Maße an der breiten Masse, sondern stärker an den Präferenzen eines kleinen, aber sachkundigen Fachpublikums, das den von ihnen als authentisch und frei von kommerziellen Interessen wahrgenommenen Sound des Free Jazz bevorzugte. Das konnten sie sich auch leisten: Gerade im Vergleich zur BRD und zur Volksrepublik Polen spielte Geld für die ostdeutschen Veranstaltenden kaum eine Rolle.

8.8 FEHLENDER KOMMERZIELLER DRUCK/SOG

Die untergeordnete Rolle des finanziellen Aspektes fand sich nicht nur im Bereich der veranstaltenden Personen, sondern auch im Bereich der Musikschaaffenden wieder. Weder der Druck zum Geld verdienen noch der Sog hin zu einem möglichst großen Gewinn beeinflusste die Kunstschaaffenden der DDR so stark, wie es in anderen vergleichbaren Jazzszenen der Fall war. Als Folge richtete sich auch die ostdeutschen Szene eher nach den geschmacklichen Präferenzen einer relativ kleinen Gruppe innerhalb der Jazz-

81 Bratfisch: *Freie Töne*, S.249

szene aus und nicht nach der breiten Bevölkerung.

Die wohl wesentlichste Grundlage für diese spezialisierte Ausrichtung war die relative finanzielle Unabhängigkeit der ostdeutschen Musikschaaffenden. Zwar konnten auch diese, bis hinein in die Siebzigerjahre, kaum allein vom Jazzspielen leben.⁸² Sie mussten es aber auch nicht. Fast alle der später für den ostdeutschen Free Jazz entscheidenden Musikerinnen und Musiker arbeiteten fest angestellt in staatlich finanzierten Kapellen, Orchestern oder Ensembles.⁸³ Dort mussten sie zwar unterschiedliche Musik spielen, wurden aber gut bezahlt und hatten zudem viel Zeit für individuelle Projekte. Ernst-Ludwig Petrowsky nannte es „eine wunderschöne Schulzeit, die auch noch gut bezahlt wurde“.⁸⁴

Die meisten der Musikschaaffenden des Free Jazz der DDR hatten an den staatlichen Musikhochschulen studiert. Mit dem akademischen Abschluss wurden sie automatisch in die höchste Kategorie der Honorarordnung eingestuft.⁸⁵ Die sich daraus ableitenden Gagen führten dazu, dass weitere Nebeneinkünfte nicht dringend benötigt wurden. Reinhard Müller bemerkte dazu Folgendes: „Zu DDR-Zeiten konnte man auch als nicht besonders guter Jazzmusiker einigermaßen leben“.⁸⁶

Mit der kulturpolitischen Anerkennung des Jazz in den Siebzigerjahren veränderte sich auch die finanzielle Situation der professionell Jazzspielenden. Mit der einsetzenden staatlich Förderung waren viele von ihnen nicht mehr auf ihre Engagements in den staatlichen Ensembles und Orchestern angewiesen. Sie konnten sich nun hauptberuflich auf ihre individuelle Musik konzen-

82 Schmidt-Rost: *Jazz in der DDR und Polen*, S.161

83 Drechsel: *Karlheinz Drechsel*, S.231

84 Ernst-Ludwig Petrowsky in: Rainer Bratfisch: „Aus dem kleinen Land in die weite Welt – und immer wieder zurück“, in: Blobel, Steinmetzger (Hrsg.): *Berlin/Berlin*, S.136-146, hier S.139

85 Katharina Weißenbacher: *Jazz unter der Kontrolle des Systems – Die Entwicklung des Jazz in der DDR nach dem Mauerbau*, Berlin 2020, S.32

86 Reinhard Müller: „Tourneerandskizzen und Auslassungen über das alltägliche Chaos“, in: Bratfisch: *Freie Töne*, S.191-197, S.194

trieren. Die Förderung überschritt dabei das Maß einer Grund-sicherung und führte bei manchen zu regelrecht luxuriösen Ver-dienstmöglichkeiten.

„Während etwa die Hälfte der Rentner, also etwa zehn Prozent der Bevölkerung, an der Armutsgrenze lebten, konnten sich etwa fünfzehn bis zwanzig Prozent der Bevölkerung praktisch alles leisten. (...) Zu den Hochverdienern aber gehörten vor allem Handwerker und Spitzenkünstler (...).“⁸⁷

Einige Musikschaffende des Free Jazz waren sich ihrer Privilegierung durchaus bewusst. So ahnte Günter ‚Baby‘ Sommer schon vor dem Fall der Mauer, dass sich die Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker Ostdeutschlands schon bald nach einer sozialen Absicherung wie durch die Honorarordnung der DDR zurücksehen würden.⁸⁸ Es war aber nur ein relativ kleiner Teil der ostdeutschen Szene, der so direkten Kontakt und Zugang zu den westlichen Szenen hatte und um die dortigen Arbeits- und Lebensverhältnisse der Musikschaffenden wusste.

Dass der finanzielle Druck, der auf der Free-Jazz-Szene lastete, so gering war, lag aber auch an den allgemeinen Rahmenbedingungen der DDR. Denn zu den verhältnismäßig hohen Einnahmen kamen noch relativ geringe Ausgaben hinzu. Die Krankenversicherung war kostenlos und die Preise für Mieten und Nahrungsmittel standen in keinem Verhältnis zu dem, was zum Beispiel westdeutsche Musikschaffende bezahlen mussten. So genügte es oftmals, monatlich ein bis zwei Konzerte zu spielen, um die Grundbedürfnisse finanziell abzudecken.⁸⁹

Die Einmaligkeit dieser Situation wird vor allem im Vergleich mit der Situation in den westlichen Ländern deutlich: Die Musikschaffenden dort waren nur in Ausnahmefällen in der Lage,

⁸⁷ Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR*, S.1945

⁸⁸ Sommer: *Über einige Besonderheiten der Jazz Szene in der DDR*, S.125

⁸⁹ Volker Schlott in Bratfisch: *Freie Töne*, S.16

ihr wirtschaftliches Überleben über ihre Gagen sicherzustellen. Selbst die wenigen, denen das gelang, hatten keine einfachen Arbeitsbedingungen und mussten weit mehr als zweimal pro Monat spielen, um ihren zumeist einfachen Lebensstandard zu halten. Fast alle unterrichteten nebenbei an Universitäten, bewarben sich für Stipendien, gaben ‚Master-Classes‘, arbeiteten bei Landesmusikräten usw. Rolf Kühn war zum Beispiel während seiner Zeit in New York, in der er mit einigen der berühmtesten Jazzpersönlichkeiten der Welt zusammenarbeitete, gezwungen, parallel als Schuhverkäufer zu arbeiten. Nur so konnte er sich seinen Lebensunterhalt sichern.⁹⁰

Die Musikschaaffenden des Free Jazz der DDR hatten solche Nebeneinkünfte nicht nötig. Es gab also auch keine finanziellen Gründe, sich mit gefälligerer Musik einem breiteren Publikumsgeschmack anzupassen. Neben dem fehlenden Druck, sich dadurch finanziell abzusichern, versprachen die eventuellen Mehreinnahmen auch keinen bedeutenden Mehrwert. Die Musikschaaffenden hätten sich kaum etwas mehr leisten können, was nicht ohnehin finanzierbar war. Exklusive Luxusprodukte beispielsweise waren in der DDR kaum auf dem freien Markt verfügbar. Für deren Beschaffung waren Kontakte und Beziehungen weitaus ausschlaggebender als große Summen ostdeutscher Währung.

So führte die relativ geringe Bedeutung des kommerziellen Erfolges auch innerhalb der Szene der Musikschaaffenden dazu, dass diese sich eher nach sich selbst und nach einer kleinen Gruppe von Jazzfans ausrichtete. In beiden Gruppen war der Free Jazz hoch angesehen und galt als die Ausdrucksform des modernen und zeitgenössischen Zeitgeistes.

8.9 MANGEL AN ELEKTRONISCHEN INSTRUMENTEN

Im Vergleich zu anderen Jazzszenen der Siebziger- und Achtzigerjahre zeigte sich die Besonderheit der ostdeutschen nicht nur

⁹⁰ Sickert: *Clarinet Bird*, S.173

in einer starken Präsenz des Free Jazz, sondern auch in der eher marginalisierten Rolle anderer aktueller Jazzphänomene. So traten in der DDR viele der Stilikarten kaum in Erscheinung, die im Westen das Bild des Jazz prägten. Hardbop, transkulturelle Spielarten und der immer größer werdende Einfluss elektronischer Elemente bestimmten beispielsweise den Sound des westdeutschen Jazz. Östlich des antifaschistischen Schutzwalles hingegen konnten sich diese Phänomene kaum durchsetzen. Dies lag neben anderen Faktoren daran, dass die isolierte Situation der DDR diese Spielarten besonders stark benachteiligte: einerseits durch den erschwerten Zugang zu modernen, elektrischen Instrumenten und Veranstaltungstechnik, andererseits durch die Verhinderung von transkulturellem musikalischen Austausch.

Der ostdeutsche Free Jazz, wie er sich ab den Siebzigerjahren in der DDR durchsetzte, wurde hauptsächlich auf akustischen, klassischen Instrumenten gespielt. Kontrabass, Schlagzeug, Posaune, Saxophon, Gitarre und Klavier waren die am häufigsten anzutreffenden Instrumente. Diese waren zwar nicht einfach oder günstig zu erwerben, immerhin wurden knapp 90% der in der DDR produzierten Instrumente ins Ausland exportiert.⁹¹ Aber sie waren legal und finanzierbar auf dem ostdeutschen Markt verfügbar. Um mit diesen dann öffentlich aufzutreten, wurde ebenfalls kaum spezialisierte Veranstaltungselektronik benötigt. Die einfachen Mikrofone und Verstärkeranlagen, wie sie in dieser Zeit in der DDR erhältlich waren, genügten, um in kleineren und größeren Clubs zumindest ein passables Klangerlebnis zu erzeugen.

Der elektrifizierte Fusion Jazz hingegen, wie er sich ab den Siebzigerjahren in der BRD durchsetzte, lebte auch vom artifizialen und neuen Sounds seiner Instrumente. Wollten Musikerinnen und Musiker diesen originalgetreu reproduzieren oder interpretieren, benötigten sie elektrische Bässe, Gitarren, Effektgeräte, Synthesizer, Soundprozessoren usw. E-Gitarren und E-Bässe waren da noch vergleichsweise einfach zu erwerben. Die ostdeutsche Musima (Musikinstrumentenbau Markneukirchen)

91 Knauer: *Play yourself, man!*, S.315

produzierte eigens für diesen Markt. Beliebte waren diese heimischen Gitarren und Bässe allerdings nicht. Die klanglichen Vorbilder der ostdeutschen Bands und Musikschafter spielten ausschließlich auf westlichen Produkten und deren besonderen Sound konnte Musima nur schwer abbilden. Dabei war der Klang nur ein Faktor von vielen. Die originale Optik und vor allem das Gefühl, auf dem gleichen Instrument zu spielen wie das westliche Vorbild, verlieh den Produkten von Gibson und Fender, um nur die berühmtesten zu nennen, einen fast mystischen Glanz. Das galt auch für die ebenfalls benötigten Effektgeräte und Verstärker. Für die gewünschte klangliche Qualität mussten Produkte aus dem Westen importiert werden, was auch eine Mehrheit der professionellen Musikschafter tat.

Das war aber weder günstig noch einfach. Der legale Weg des Imports stand der Mehrheit der DDR-Bevölkerung erst spät offen und war dann aufgrund des hohen Wechselkurses auch noch verhältnismäßig teuer. Der illegale Weg war daher die gängigere Praxis. Dafür musste das gewünschte Instrument im Westen erworben und in den Osten geschmuggelt werden. Nun konnte aber nicht jede oder jeder einfach so in den Westen reisen. Es mussten also Verwandte, Freunde oder Bekannte mit Reisegenehmigung gefunden und überredet werden. Neben den Schwierigkeiten, die der Schmuggel mit sich brachte, war die Finanzierbarkeit eines der größten Probleme. Denn um westliche Produkte zu erwerben, wurden auch westliche Währungen benötigt. Diese waren auf dem ostdeutschen Schwarzmarkt aber nur zu horrenden Wechselkursen zu bekommen. Das führte mitunter dazu, dass manche speziellen Instrumente zum Gegenwert mehrerer ostdeutscher Jahreseinkommen gehandelt wurden. Hinzu kommt, dass beim illegalen Import stets die Gefahr bestand, erwischt zu werden, was – in der Mehrheit der Fälle – den Verlust des Instrumentes und somit auch des Geldes bedeutete. Daher ist es im Nachhinein umso beeindruckender, dass so viele Musikschafter dieses Risiko dennoch eingingen.

Noch ungünstiger war die Marktlage im Bereich der rein elektronischen Instrumente wie Synthesizer, Keyboards, Soundpro-

zessoren, Drumcomputer, Vocoder usw. Der moderne Sound des US-amerikanischen Fusion Jazz der Achtzigerjahre war ohne diese Instrumente nicht mehr vorstellbar. Am klarsten zeigt sich dies in dem 1983 erschienenen Album ‚Future-Shock‘ von Herbie Hancock. Dieses stilprägende und revolutionäre Album wurde mit Platin prämiert und ausschließlich auf modernster Elektronik eingespielt. ‚Future-Shock‘ stellt dabei aber eher den Höhepunkt einer Elektrifizierung im Jazz dar, auf keinen Fall den Ausgangspunkt. Diese Entwicklung begann bereits in den frühen Siebzigerjahren⁹² und konnte in der DDR, zumindest auf technischer Ebene, nur schwer nachvollzogen, geschweige denn reproduziert werden. Die dafür notwendigen Instrumente waren in der DDR kaum zu organisieren. Es gab auch keine nennenswerten ostdeutschen Äquivalenzprodukte. Ohne den Umlauf dieser Instrumente und das damit einhergehende Wissen konnten die Sounds des elektrifizierten Fusion Jazz kaum interpretiert, assimiliert und in das eigene Spiel integriert werden. Es verwundert daher nicht, dass diese Musik innerhalb der Jazzszene der DDR, vor allem im Vergleich zum Free Jazz, eine eher geringe Rolle einnahm.

8.10 MANGEL VON TRANSKULTURELLEN ERFAHRUNGEN

Eine andere große Strömung des internationalen Jazz zur Zeit des in der DDR aufkommenden Free Jazz war die Arbeit mit transkulturellen Phänomenen. Es ist sinnvoll, dabei nicht von einer eigenen Stilistik im Jazz, im Sinne von World Jazz, auszugehen, sondern eher von einer Arbeitsweise. Diese war weitaus älter als der Jazz an sich und bestand vereinfacht ausgedrückt darin, neue Einflüsse und Inspiration außerhalb der eigenen musikkulturellen Sphäre zu suchen und dann in das eigene Werk einfließen zu lassen. Es handelt sich somit auch in keiner Weise um ein ausschließlich im Jazz vorkommendes Phänomen. Vielmehr geht es um eine immer wieder aufkommende Arbeitsweise. Diese fand sich in dieser Zeit beispielsweise auch in der Popmusik der Beatles, der Rockmusik von Frank Zappa oder den klassi-

⁹² Berendt: *Das Jazzbuch*, S.516

schen Kompositionen von Peter Michael Hamel.

Im Jazz ließen sich zahlreiche Musikschaffende verschiedener Strömungen von traditioneller, nichtwestlicher Musik inspirieren. Die dabei entstandenen Werke unterscheiden sich gravierend in Klang, Konzeption, Spielweise, Instrumentarium usw. In manchen Fällen entstanden dadurch eigene Jazzstilistiken, zum Beispiel Bossa Nova im Bereich des Latin Jazz. In anderen Fällen wurden bestehende Stilistiken inhaltlich durch die transkulturellen Phänomene erweitert. Gerade im Avantgarde Jazz oder Free Jazz begaben sich nahezu alle namhaften Musikschaffenden auf die Reise zu dem, was sie jeweils als die ursprüngliche Musik ansahen. John Coltrane ließ sich in den Sechzigerjahren von indischer und afrikanischer Musik inspirieren und Ornette Coleman reiste 1972 nach Joujouka (nördliches Marokko), wo ihn die dortigen Musikschaffenden nachhaltig beeindruckten und beeinflussten.⁹³ Spätestens in den Siebzigerjahren gab es dann auf dem westlichen Jazzmarkt kaum noch eine Strömung des Jazz, in der nicht mit transkulturellen Arbeitsweisen experimentiert wurde.

Im Vergleich dazu spielten diese transkulturellen Versuche in der Jazzszene der DDR nur eine untergeordnete Rolle. Der Grund dafür findet sich offensichtlich in der fehlenden Möglichkeit tiefgehender, transkultureller Kommunikation. Bevor John McLaughlin das für den transkulturellen Jazz wegweisende und preisgekrönte Ensemble ‚Shakti‘ gründete, konnte er die indische Musikkultur jahrelang vor Ort studieren. Die Reise an die entsprechenden Herkunftsorte stand am Anfang fast aller transkultureller Einflüsse im Jazz, sei es in der Arbeit von John Coltrane, Tony Scott, dem Art-Ensemble of Chicago, Chick Corea, Ornette Coleman, Stan Getz oder John McLaughlin.

Den ostdeutschen Musikschaffenden stand diese Möglichkeit des Sammelns internationaler traditioneller Einflüsse nicht in dem Maße offen wie den westlichen Musikschaffenden. Der Hauptgrund war die beschränkte Reisefreiheit. Es gab zwar etwa ab

93 Wilson: *Ornette Coleman*, S.63

den Achtzigerjahren durchaus vereinzelte Jazzmusikschaffende, die über Möglichkeiten ins Ausland zu reisen verfügten. Langfristige, frei wählbare Studienaufenthalte in weit entfernte, meist nichtsozialistische Länder ohne Bindung an bestimmte Engagements oder Institutionen ließen sich darüber allerdings nicht bewerkstelligen. Ob es hingegen die Möglichkeit gegeben hätte, im sozialistischen Ausland traditionelle nichtwestliche Musik zu studieren, lässt sich aus heutiger Sicht nicht feststellen, da keine Versuche eines solchen Austausches bekannt sind.

Gleichzeitig reisten nur wenige Vertretende anderer traditioneller Musikkulturen in die DDR. Wenn doch, dann taten sie dies auch nicht primär, um mit den dortigen Jazzmusikerinnen und -musikern in einen langfristigen kulturellen Austausch zu gehen. Die meisten von ihnen bereisten die DDR, um dort aufzutreten. Kaum jemand konnte es sich leisten, länger zu bleiben, als es das Engagement finanzierte. Eine rühmliche Ausnahme bildeten die Musikschaffenden der FMP-Szene, die ihre Aufenthalte oftmals selbst finanzierten. Diese kamen aber nicht als Vertretende einer traditionellen nichtwestlichen und den Ostdeutschen gänzlich unbekanntem Musiktradition, sondern als Stellvertretende einer spezifischen internationalen Jazzstilistik. Diese mangelnden Möglichkeiten zur transkulturellen Kommunikation erschwerten es, andere kulturelle Einflüsse in das eigene Spiel einfließen zu lassen. So verwundert es nicht, dass auch die transkulturellen, den westlichen Jazzmarkt bestimmenden Spielweisen der Siebzigerjahre ebenso wie der elektrifizierte Fusion Jazz in der DDR stark unterrepräsentiert waren und so eine große Lücke für den Free Jazz ließen.

8.11 KEINE SWINGENDEN RHYTHMUSGRUPPEN?

Ernst-Ludwig Petrowsky nannte sich selbst oft den dienstältesten ostdeutschen Jazzer.⁹⁴ Auch wenn diese Bezeichnung selbstironisch zu verstehen ist, so konnte doch kaum eine andere Akteu-

94 Noglik: *Jazz im Gespräch*, S.137

rin und kein anderer Akteur der Szene auf eine derartig langanhaltende und erfolgreiche Karriere, in der DDR wie international, zurückblicken. Auf die Besonderheiten der ostdeutschen Jazzszenen rückblickend angesprochen, nannte er 1990 zwei hauptsächliche Punkte: erstens die starke Polarisierung in ‚Old Time‘ und Free Jazz – „dazwischen gab es nichts“ – und zweitens „schlecht spielende Rhythmusgruppen“. Als möglichen Grund für diese mangelnde Qualität der Rhythmusgruppen nannte er den fehlenden Kontakt zum US-amerikanischen Original.⁹⁵

Wenn auch die qualitative Bewertung der damaligen Rhythmusgruppen subjektiv bleibt, so lässt sich doch anhand dieser Aussage eines gut illustrieren: die Abwesenheit genau der moderneren Spielarten des Jazz, die gut swingende Rhythmusgruppen erforderten und präsentierten. Dazu zählen in erster Linie Hardbop und Cool Jazz, aber auch deren spätere Weiterführungen, zum Beispiel der Neobop in den Siebziger- und Achtzigerjahren. All diesen Stilistiken ist eine gewisse Straight-Ahead Spielweise zu eigen, das heißt, dass sie auf bestimmte stilistische Neuerungen verzichteten und sich stark am traditionellen Jazz orientierten: also keine Ausbrüche in freie Passagen, kaum Nutzung ungerader Taktarten, kaum Arbeit mit transkulturellen Einflüssen, keine modernen elektrischen Instrumente usw.

Neben den genannten Ausschlusskriterien zeichnen sich fast alle diese Stilistiken durch den Gebrauch einer klassischen, swingenden Rhythmusgruppe – bestehend aus Kontrabass, Schlagzeug, Gitarre und/oder Klavier – aus. Auf dem US-amerikanischen Markt behielten diese klassischen Spielarten stets großen Einfluss und konnten sich in den Siebziger- und Achtzigerjahren wieder zentral in der Jazzszenen der USA platzieren. Wynton Marsalis war in diesem Kontext wohl einer bedeutendsten Interpreten dieser neoklassizistischen Revolution.

In der DDR traten erst gegen Ende der Achtzigerjahre Tendenzen dieser stilistischen Rückbesinnung ans Tageslicht. Im Ver-

95 Ernst-Ludwig Petrowsky: *Jazz ist die Zeit*, 49:00

gleich zu anderen Szenen dieser Zeit nahm der mit swingenden Rhythmusgruppen arbeitende Jazz in der DDR trotzdem nur eine Nebenrolle ein. Natürlich ist die These von Ernst-Ludwig Petrowsky stichhaltig, wenn er den Grund dafür im fehlenden direkten Kontakt zum US-amerikanischen Original vermutete. Anhand des westdeutschen Beispiels lässt sich klar erkennen, wie stark das swingende Vorbild eine Szene prägen konnte. Es muss allerdings festgehalten werden, dass es diese swingenden Rhythmusgruppen in der DDR durchaus gab. Die großen ostdeutschen Jazzbigbands der Nachkriegszeit, allen voran das Orchester Kurt Henkels, spielten auf preisgekröntem und international anerkanntem Niveau.⁹⁶ Dies wäre ohne die entsprechende Qualität bei den Instrumenten der Rhythmusgruppe nicht möglich gewesen.

Diese erfolgreichen und beliebten ostdeutschen Bigbands und swingenden Jazzbands der Fünfzigerjahre sahen sich allerdings starker politischer Verfolgung ausgesetzt. So zerfielen nahezu alle bedeutenden Jazz- und Swingorchester unter dem Druck des SED und des MfS. Viele der Musikschaaffenden dieser Orchester flohen in den Westen. So verhinderten die kulturpolitischen Rahmenbedingungen der jungen DDR, dass sich dort eine Tradition des Swing und des Bigband-Jazz etablieren konnte. Deren Szene war kaum in der Lage, feste und entwicklungsfähige Strukturen aufzubauen, zu pflegen und an nachfolgende Generationen weiterzugeben.

Als sich dann in den Siebzigerjahren die kulturpolitischen Zügel lockerten, existierte kein breites Fundament, auf dem hätte aufgebaut werden können, weder personell noch institutionell. Die Musikschaaffenden der swingenden Spielarten des Jazz waren nicht mehr in der Fülle aktiv wie zum Beispiel in der BRD oder den USA. Da ihnen die spielerische und berufliche Perspektive genommen worden war, waren viele von ihnen geflohen, hatten musikalisch umgesattelt oder sich gänzlich aus dem Jazz zurückgezogen.

⁹⁶ Conrad: *Kurt Henkels*, S.108

So wäre es wahrscheinlich korrekter, nicht davon zu sprechen, dass die ostdeutschen Rhythmusgruppen qualitativ schlechter waren als beispielsweise ihre westdeutschen Kolleginnen und Kollegen. Es waren die Rahmenbedingungen der Fünfziger- und Sechzigerjahre, die es der ostdeutschen Szene verwehrt, eine solche Qualität aufzubauen, zu kultivieren und weiterzuentwickeln. So ließ die marginalisierte Rolle des swingenden Jazz, ähnlich wie beim elektrifizierten oder transkulturellen Jazz, viel Platz für den Free Jazz auf den Bühnen sowie in der medialen und szenespezifischen Öffentlichkeit.

8.12 KEINE NOTEN ODER LEHRBÜCHER

Die verschiedenen Stilistiken des Jazz hatten in der DDR mit unterschiedlichen Einschränkungen und Hindernissen zu kämpfen. Ein Problem betraf sie aber alle gleich, und zwar die extremen Schwierigkeiten, zeitnah an aktuelle Noten oder Lehrbücher zu gelangen. Dies betraf vor allem Stilistiken, deren spezifische Eigenheiten, Techniken oder Theorien sich durch einfaches Hören kaum entschlüsseln ließen. Einfaches Hören meint in diesem Fall zumeist auch einmaliges Hören, denn weder Aufnahmegeräte noch aktuelle Tonträger waren in der DDR leicht, kostengünstig und flächendeckend verfügbar. Viele der Musikschaftenden, die sich für den Jazz interessierten, waren so gezwungen, direkt aus dem Radio zu transkribieren. Dadurch ließen sich einfache Lieder mit zahlreichen Wiederholungen noch relativ einfach analysieren, aber je komplexer das Spiel, die Harmonisierung oder die Form war, umso schwieriger wurde es, die dahinter liegenden Prinzipien nach einmaligem Hören zu verstehen. Dies galt insbesondere für diejenigen Personen, die noch wenig Erfahrung im Umgang mit Jazz oder der Technik des Transkribierens hatten.

In der BRD hingegen konnten nicht nur die Aufnahmen erworben werden, es war zudem möglich, originale Arrangements, Noten und später auch Lehrbücher zu erwerben. Somit konnten Interessierte ausführlich den Sound der US-amerikanischen Bigbands und ihrer Solistinnen und Solisten studieren. In der DDR

hingegen waren solche Noten kaum erhältlich. Diese unzureichende Verfügbarkeit aktuellen Materials schränkte nicht nur die Arbeit mit großen Besetzungen ein, sondern erschwerte schon die grundlegende Arbeit mit den meisten Jazzstilistiken. Wie mühsam es war, sich den Sound oder die Spielweise des Hardbop oder vieler anderer Jazzstilistiken ohne Noten, Lehrbücher oder fachlich versierte Lehrkräfte zu erarbeiten, lässt sich heute kaum noch erahnen.

Komplizierter wurde es ebenfalls in Fällen spieltechnischer Neuentwicklungen, vor allem dann, wenn sich die Technik nicht eindeutig aus dem Klang ableiten ließ. Spieltechniken wie das im Fusion Jazz gebräuchliche ‚Slappen‘ am E-Bass (dabei werden die Saiten mit der Außenseite des Daumen angeschlagen) waren über das reine Hören schwer nachzuvollziehen oder zu reproduzieren. Auch hier hätten Noten oder Lehrbücher diese Lücke für die breite Szene der Musikschaffenden und an Musik Interessierten schließen können. „Slap It“ von Tony Oppenheim aus dem Jahr 1981 zum Beispiel erklärte die Technik des Slappens anhand verschiedener Bild-, Lied- und Notenbeispiele. In der DDR war dieses Lehrbuch aber weder hinreichend bekannt noch einfach zu besorgen. So mussten sich die E-Bass-Spielenden der DDR ihre eigene Slap-Technik erarbeiten. Im durchschnittlichen Fall gelang das zwar, führte aber dazu, dass es erstens weniger Personen gab, die diese Technik sehr gut beherrschten, und dass zweitens der Prozess des Assimilierens in das eigene Spiel weitaus länger dauerte, als wenn zum Beispiel ein Lehrbuch zur Verfügung gestanden hätte.

Der Mangel an internationalen Instrumentallehrbüchern und Noten führte also dazu, dass es die komplexen Formen des Jazz ebenso wie neue Spieltechniken schwerer hatten, in den musikalischen Gebrauch der DDR zu gelangen. Dementsprechend erreichten zahlreiche Neuentwicklungen die DDR erst mit einer gewissen Latenz flächendeckend. Diese Einschränkung betraf nahezu alle Spielarten des Jazz gleichermaßen, wobei der Free Jazz am geringsten betroffen war. Dies lag aber nicht etwa daran, dass der Free Jazz nur klassische, bekannte Wege der Klangerzeugung

oder Musiktheorie nutzte, im Gegenteil: In keiner anderen Stilistik gibt und gab es eine derartige Variationsbreite an spieltechnischen Möglichkeiten der Klangerzeugung und an dahinter liegenden Konzepten.

Im Gegensatz aber zu diversen anderen Stilistiken setzte sich keine der verschiedenen und individuellen Spieltechniken oder Theoriekonzepte als genrebestimmend durch. Vielmehr wurden diese individuellen Ansätze auch als solche gesehen und dementsprechend kaum kopiert. Es etablierte sich viel eher eine Auffassung, in der verschiedene Musikschafter zwar versuchten, ähnliche musikalische Effekte zu erzeugen. Die dabei eingesetzten Techniken und Mittel blieben aber zutiefst individuell. Ein direktes Imitieren spezifischer Ansätze und Techniken wirkte innerhalb der Szene wie ein Kopiervorgang und keiner der Kunstschaffenden wollte als Kopistin oder Kopist gelten. Der Begriff ‚Free Jazz‘ entwickelte sich so eher zu einem Rahmen, der Musikschafter mit unterschiedlichen Techniken, Theorien und Ansätzen hauptsächlich danach zusammenfasste, wie deren Musik vom Publikum wahrgenommen wurde.

Dementsprechend gab es für die Stilistik Free Jazz kaum spezifische Instrumental- oder Theorielehrbücher. Selbst der wahrscheinlich am weitesten verbreitete theoretische Ansatz von Ornette Coleman, das Gruppenkonzept „Harmolodics“,⁹⁷ wurde nicht als Lehrbuch für Beginnende, sondern zumeist als Analyse einer individuellen Spezifik für Fortgeschrittene und wissenschaftlich Interessierte aufgearbeitet. Diese Abwesenheit von Free-Jazz-Lehrbüchern lässt sich nicht nur durch das vermeintlich geringere Interesse an Free-Jazz-Literatur im Allgemeinen erklären. Auf Seiten der Verlage mochte ein solches Argument noch stichhaltig sein, auf Seiten der Musikschafter und Lehrenden des Free Jazz allerdings nicht. Sie waren ja auch in ihrer Kunst nie auf der Suche nach einem möglichst großen oder lukrativen Publikum. Es zeigt sich eher, dass die Free-Jazz-Szene üblicherweise nur geringen Wert auf einen universalistischen Ansatz

⁹⁷ Wilson: *Ornette Coleman*, S.67

legte. Jede und jeder sollte sich einen eigenen individuellen Ansatz erspielen; ein schulisches Erlernen verschiedener Theorien und Techniken wurde nur für das grundlegende Erlernen eines Instrumentes anerkannt, nicht aber für den spezifischen Zugang zum Free Jazz.

Gleiches gilt für die Noten: Viele Musikschaaffenden des Free Jazz entwickelten für sich jeweils individuelle Systeme der Notierung, meist waren diese eher graphischer Natur. Auch von diesen konnte sich keine als die allgemeine Free-Jazz-Notation durchsetzen. Dementsprechend gab es auch auf dem westlichen Markt kaum Free-Jazz-Noten oder -Notenbücher im Handel.

Da Noten und Lehrbücher kaum benutzt wurden, waren die wesentlichen Hilfsmittel zum Kennenlernen des Free Jazz das Livekonzert, die Session und das Hören der relevanten Tonträger. Die

Montagnacht-Sessions in der Bar Melodie, die Konzerte der Reihe ‚Jazz in der Kammer‘ und der Jazzwerkstatt Peitz gaben der jungen ostdeutschen Free-Jazz-Szene genau diese Möglichkeiten. Im Gegensatz zu den anderen Jazzstilistiken der Siebziger- und Achtzigerjahre wurde die Free-Jazz-Szene der DDR also demnach nicht so stark von der Abwesenheit westlicher Noten und Lehrbücher beeinflusst. Diese gab es ja auch im Westen kaum. Die für die Entwicklung des Free Jazz essentiellen Erfahrungen standen hingegen durch den frühen Kontakt zur FMP-Szene und durch den damit einhergehenden Austausch zur Verfügung.

8.13 EINGESCHRÄNKTE LIVE SITUATION

Die ostdeutsche Livemusikszene sah sich also mit vielerlei Hindernissen konfrontiert: Der besondere kulturpolitische Rahmen, die Behinderung transkultureller Kommunikation, der Ausschluss vom westlichen Warenmarkt und die starken Reglementierungen von Auftrittsmöglichkeiten gerade der ausländischer Kunstschaffenden führten dazu, dass die Vielfalt der Livemusik in der DDR relativ gering ausfiel. Infolge dieser Einschränkungen blieb auch

die Dichte der Livemusik spielenden Personen relativ dünn. Das Angebot an Konzerten war dementsprechend übersichtlich, obwohl gerade in der jungen Bevölkerung ein großes Interesse am Event popularmusikalischer Livemusik als Flucht aus dem reglementierten Alltag bestand. So fand der Free Jazz, als er auf den Markt der Livemusik in der DDR gelangte, eine für ihn komfortable Situation vor. Einerseits gab es ein hungriges Publikum und andererseits relativ wenig Mitbewerbende.

Innerhalb der Jazzszene lagen der politische Druck und die generellen Belastungen durch eingeschränkte Handels- und Reisefreiheiten vor allem auf den Spielarten des Mainstream-Jazz und dem Jazz, der beim Publikum besonders erfolgreich war. Aufgrund dieses Drucks mussten diese Strömungen immer wieder den Verlust szenebestimmender Personen verkraften und konnten keine stabile personelle Breite entwickeln, wie sie zum Beispiel in der BRD vorhanden war. Publikumsmagneten wie Manfred Krug, bedeutende Bandleiter wie Kurt Henkels und Klaus Lenz verließen die DDR in Richtung Westen und hinterließen nicht zu füllende Lücken. Die jeweiligen Gründe für die Flucht sind vielfältig und unterscheiden sich individuell. Der starke politische Konformitätszwang, der auf den Personen und ihrer Kunst lastete, spielte aber immer eine entscheidende Rolle. Die 60/40-Regel, die Zensur kritischer oder englischer Texte, die Einschränkungen in der Interpretation westlicher Musik und die generelle feindliche Haltung der Institutionen und Behörden – all dies traf vor allem die Musikschaftenden des Mainstream-Jazz.

Der Free Jazz stand hingegen nicht so stark im Fokus der Behörden und konnte auch zahlreichen kulturpolitischen Regularien erfolgreich ausweichen. Dies gelang aus ideologischen Gründen: So galt der Free Jazz als Protestmusik gegen den Kapitalismus und musste nicht wie andere, kommerziell erfolgreichere Strömungen stets beweisen, kein Vertreter von genau deren Unkultur zu sein. Es gelang aber auch aus rein praktischen Gründen. Im Free Jazz wurden beispielsweise fast ausschließlich Eigenkompositionen gespielt, somit wurde die 60/40-Regel umgangen und auch der US-amerikanische Ursprung der Musik konnte auf die-

se Weise, zumindest vor den Behörden, verschleiert werden. Es gab im Free Jazz auch nur selten Texte und dementsprechend deutlich weniger Angriffspunkte für die kulturpolitische Zensur und Regulation.

So führte der starke Druck auf die Vertretenden des populäreren Mainstream-Jazz dazu, dass sich nur wenige feste Strukturen langfristig etablierten konnten. Gerade die Jazzszene also, die in den meisten anderen Ländern den Markt bestimmte, war in der DDR organisatorisch verhältnismäßig schwach aufgestellt. Es gab zwar mit Günter Fischer einen bedeutenden und erfolgreichen Interpreten dieser Szene. Aber gerade in den letzten beiden Jahrzehnten der DDR konnten sich keine vergleichbaren Kunstschaffenden auf einem ähnlich hohen Niveau der Popularität etablieren. Klaus Lenz, Manfred Krug, Kurt Henkels und viele mehr waren zu dieser Zeit schon längst aus der DDR geflohen.

Die einzig andere Strömung des Jazz, der es ebenfalls gelang, dem direkten Druck der Kulturpolitik auszuweichen und ein relativ großes Publikum langfristig an sich zu binden, war der Dixie oder Oldtime Swing. Es gab jedoch kaum direkte Schnittmengen zwischen den beiden Stilistiken, beide hätten gegensätzlicher kaum sein können. So ist der Dixie innerhalb der Jazzszene der DDR eher als Antipode des Free Jazz zu verstehen. Dabei sind zeitliche und organisatorische Parallelen durchaus bemerkenswert: Beide Stilistiken begannen in den frühen Siebzigerjahren ihren Siegeszug auf den ostdeutschen Bühnen und konnten von da an ein immer größer werdendes Publikum auf sich aufmerksam machen und an sich binden. Der Kristallisationspunkt dieser Entwicklung war dabei jeweils ein privat initiiertes Festival. Was dem Free Jazz ab 1972 die Jazzwerkstatt Peitz war, wurde für den Dixie Swing ab 1971 das Internationale Dixieland Festival Dresden.

Die zeitlichen und organisatorischen Parallelen können aber kaum über die Gegensätzlichkeit der beiden Jazzströmungen hinwegtäuschen. Diese unterschieden sich gravierend vor allem im Feld der Organisierenden sowie des Publikums. So wurde die

ostdeutsche Dixie- und Oldtimeszene von Amateur- und Hobby-musikschaffenden dominiert, wogegen der Free Jazz vor allem von studierten Profis gespielt wurde.⁹⁸ Beim Publikum zeigte sich eine ähnliche Polarisierung. Während der Free Jazz hauptsächlich als Kunstmusik der hoch gebildeten Bürgerschicht galt, wurde der Dixie eher als einfache, volkstümliche Variante des Jazz wahrgenommen, dessen Publikum „sozial eher unten angesiedelt“ war.⁹⁹ So nahmen sich beide Stilistiken, trotz der zeitlichen Parallelität, nicht als Konkurrenz war. Personelle Schnittmengen gab es kaum, weder auf noch vor oder hinter der Bühne.

Neben der rein ästhetischen Attraktivität gelang es dem Free Jazz auch in der Funktion eines sozialen Distinktionsmerkmals, Publikum an sich zu binden. Wie in Kapitel 7 beschrieben gab es in der DDR ein starkes Bedürfnis nach Widerständigkeit. Auf den Treffpunkten der Szene konnten sich die Teilnehmenden in einen transnationalen und widerständigen Kulturraum einklinken und sich selbst als Teil einer elitären Gruppe diametral zur Mehrheitsgesellschaft lokalisieren. Auch in dieser Funktion hatte der Free Jazz, zumindest in den Siebzigerjahren, kaum Mitbewerbende um das widerständige und transnational orientierte Potential innerhalb der Gesellschaft. Erst Mitte der Achtzigerjahre konnten sich mit Punk, Metall, Gothic, Dark-Wave, Hip-Hop u. v. m. auch andere musikalisch-subkulturelle Strömungen innerhalb der DDR etablieren, in denen das eigene widerständige Potential ausgelebt werden konnte.

Während sich in den kulturell freieren Ländern diverse Stilistiken und Subkulturen aus dem Beat, Rock und Blues entwickelten, die ihren offenen Widerspruch zur ‚braven‘ Kultur der älteren Mehrheitsgesellschaft offensiv auslebten, gab es in der DDR ein eher mangelhaftes Kulturangebot für den widerständigen Teil der Gesellschaft. Aufgrund der fehlenden Möglichkeit, sich einer internationalen, jugendkulturellen und widerständigen Szene anzuschließen, entstand in der DDR eine eigene, individuelle Gegenbewegung. Spätestens in den Siebzigerjahren drängten sich

⁹⁸ Kaldewey: *A People's Music*, S.193

⁹⁹ Steinert: *Musik und Lebensweise*, S.107

diese alternativen Jugendlichen immer mehr in das Bewusstsein der Öffentlichkeit und konnten von dieser nicht mehr ignoriert werden.

Sie nannten sich ‚Tramper‘, ‚Blueser‘, ‚Hippies‘, ‚Kunden‘ usw. und wurden wegen ihrer Erscheinung von Staat und Medien oft als Gammler abgewertet. Es gab für sie keine zentralen und regelmäßigen Treffpunkte und so trampeten sie jedes Wochenende auf der Suche nach Gleichgesinnten und Livemusik durch das Land. Da die Möglichkeiten aber überschaubar waren, gingen sie eigentlich überall hin, „wo etwas los war“.¹⁰⁰ Diese Szene war in vielerlei Hinsicht divers, die Mitglieder unterschieden sich stark im Hinblick auf ihren Bildungsgrad, die politische Einstellung und die kulturelle Orientierung. Diese heterogene Gemeinschaft hatte ihren kleinsten gemeinsamen Nenner „in der Ablehnung staatlich verordneter Kulturmuster“.¹⁰¹

Die klangliche Ästhetik des Free Jazz scherte klar aus dem staatlich und gesellschaftlich präferierten Wohlklang aus. In Kombination mit der zumeist alternativ wirkenden und privat organisierten Veranstaltungsform gelang es dem kulturellen Raum Free Jazz, das Gefühl der Staatsferne und der Widerständigkeit zu erzeugen. So entwickelte sich der Free Jazz von Anfang an auch zu einem Treffpunkt der alternativen Szene um die Blueser, Tramper und Kunden. Er gehörte ebenso zu deren widerständigem Kulturkanon wie der Blues, der Gospel oder manche alternativen Liedermacher. Eindrücklich belegt das beispielsweise die Konzertstatistik von Gullymoy aus dem Jahr 1977. Gullymoy war der Spitzname eines innerhalb der alternativen Szene bekannten Jugendlichen. In dem Buch „BYE BYE, Lübben City – Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR“¹⁰² veröffentlichte er eine Liste aller 60 Konzerte, die er im Jahr 1977 besucht hatte. Dort tauchte das Ernst-Ludwig Petrowsky Trio völlig selbstverständlich neben der damals populären Rockband ‚Stern Combo Meißen‘ und der

100 Rauhut: *Das Kunden-Buch*, S.23

101 Rauhut: *Ein Klang Zwei Welten*, S.273

102 Rauhut, Kochan (Hrsg.): *BYE BYE LÜBBEN CITY*

„Engerling Blues Band“ auf.¹⁰³

Der Mangel an widerständigen Kulturangeboten führte demnach dazu, dass der Free Jazz zum Treffpunkt einer breiteren alternativen Szene der Siebzigerjahre in der DDR wurde. So kamen außerdem Menschen zu den Konzerten, die mit der eigentlichen Musik ansonsten nur wenig Anknüpfungspunkte hatten. Erst als das Angebot an widerständiger Musik in den Achtzigerjahren breiter wurde, zerfaserte sich auch das alternative Spektrum in die verschiedenen Subkulturen, wie sie beispielsweise aus der BRD bekannt waren. Durch die Anwesenheit anderer musikalisch und kulturell geprägter Jugendräume, die ebenfalls dem staatlich verordneten Wohlklang konträr gegenüberstanden, verlor der Free Jazz ein wesentliches Alleinstellungsmerkmal und infolgedessen auch an Attraktivität. Im Vergleich zum Punk wirkte sein gesamter Gestus eher angepasst als widerständig. Bis dahin profitierte der Free Jazz von der staatlich erzwungenen Abwesenheit anderer widerständiger Musik.

Der dauerhafte starke Einfluss der Kulturpolitik und die isolierte Lage der DDR führten auch zu einem generellen Mangel an Livemusik und kulturellen Events im Allgemeinen. Dem Free Jazz gelang es in den Siebzigerjahren, in diese Lücke vorzustößeln und sich als wesentlichen Teil der öffentlichen Livemusikszene zu etablieren. Es war also auch die geringe Anzahl an musikalischen, kulturellen und alternativen Mitbewerbenden, die es dem Free Jazz ermöglichte, ein derartig großes Publikum für seine Veranstaltungen zu interessieren.

8.14 ZUSAMMENFASSUNG

Die Gründe für die relativ starke Position des Free Jazz innerhalb der Jazzszene der DDR in den Siebziger- und Achtzigerjahren waren vielfältig. Insgesamt jedoch waren sie alle Produkte einer gesellschaftlich invasiven SED-Politik. Deren Sanktionen

¹⁰³ Ebd., S.248

während der Fünfziger- und Sechzigerjahre unterdrückten den Aufbau einer breit aufgestellten und kommerziell erfolgreichen Mainstream-Jazz-Szene. Die staatliche Behandlung des Jazz im Allgemeinen kippte genau in dem Moment von Sanktion zu Subvention, als sich der Free Jazz durch den Kontakt zur FMP-Szene zur neuen und avantgardistischen Spielart des modernen ostdeutschen Jazz entwickelte. Die kulturpolitischen Zügel wurden also exakt in dem Moment gelockert, als die Musikschaaffenden des Free Jazz den Zeitgeist des ostdeutschen Jazz dominierten und die Richtung der folgenden Jahre bestimmen konnten.

Gleichzeitig blieben aber die Rahmenbedingungen für die Mitbewerbenden schlecht. Lediglich dem Free Jazz gelang es, einem Großteil der noch bestehenden Sanktionen auszuweichen und in vielen Fällen sogar noch gefördert zu werden. So konnte er ein vergleichsweise großes Publikum ansprechen und seinen Erfolg auch durch die Sicherung kultureller und kulturpolitischer Schlüsselstellen institutionalisieren. Hier sind beispielsweise die Leitung der Sektion Jazz durch Conrad Bauer und die Etablierung des Jazzorchesters der DDR, das ausnahmslos von Interpreten der Free-Jazz-Szene geleitet wurde, zu nennen.

Der Free Jazz traf genau in dem Moment auf die DDR, als sich dort die kulturpolitische Wetterlage zu seinen Gunsten besserte. Dieses Biotop, das er in der isolierten DDR vorfand, war so perfekt auf ihn ausgerichtet, dass es alles bereitstellte, was er zum Leben brauchte, und gleichzeitig alles verwehrte, was potentielle Mitbewerbende hätte ernähren können.

DIE HIERARCHIE DER MACHT IM JAZZ DER DDR

Die dominante Rolle des Free Jazz lässt sich nicht nur aufgrund verschiedener externer Faktoren erklären. Ebenfalls innerhalb der Jazzszene zeigte sich eine relativ klare Hierarchie, an deren Spitze die Interpreten des Free Jazz standen. Diese Szene und die in ihr entstandene Hierarchie fühlten sich zwar relativ autonom, waren aber in keiner Weise von der sie umgebenden Gesellschaft unbeeinflusst. Im Gegenteil gab es soziale Mechanismen, die innerhalb der Jazzszene das Machtgewicht und die Interpretationshöhe zugunsten der Muskschaffenden des Free Jazz beeinflussten. Als Erklärungsmodell für diese mitunter komplizierten Wechselbeziehungen eignet sich die Kunstfeld-Theorie des französischen Soziologen Pierre Bourdieu wie er sie in „Die Regeln der Kunst“ 1992 entwarf.¹ Im folgenden Abschnitt werden die für den Untersuchungsgegenstand relevanten Teile seiner Theorie erklärt und auf die Jazzszene in der DDR angewandt.

9.1 DAS FELD DER KULTURELLEN PRODUKTION

Bourdieu unterteilt den sozialen Raum in mehrere, ineinander verschränkte Felder. Der soziale Raum ist dabei als der große übergeordnete Kategorie der Gesellschaft zu verstehen, in dem soziale Interaktion stattfindet. In den jeweiligen Feldern bilden sich verschiedene spezifische Pole, Ausrichtungen und Hierarchien. Diese entstehen einerseits durch die ungleiche Verteilung von Kapital und andererseits durch die bewusste Abgrenzung verschiedener Gruppen voneinander.

¹ Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst – Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 1999, S.203

Das Kapital tritt hauptsächlich in zwei Formen auf: als symbolisches oder kulturelles und als ökonomisches Kapital. Tragende des kulturellen Kapitals zeichnen sich durch eine Mischung aus besonderer Befähigung in der Entschlüsselung kultureller Codes und einem bestimmten positiven und kulturell geprägten öffentlichen Bekanntheitsgrad – auch Renommee oder Prestige genannt – aus. In der Herausbildung einer feldinternen Hierarchie spielen dabei, neben der Verteilung dieser beiden Formen des Kapitals, oft noch andere, jeweils für das Feld spezifische Spielregeln, eine Rolle.

Innerhalb des großen nationalen sozialen Raumes befindet sich das Feld der Macht. Es ist dadurch gekennzeichnet, dass Agierende innerhalb des Feldes befähigt sind, diese Macht in irgendeiner Weise auszuüben. Wiederum innerhalb dieses Feldes befindet sich das Feld der kulturellen Produktion, in dem Macht durch die Produktion und Interpretation kultureller Güter ausgeübt wird. In diesem Feld sind zwei gegensätzliche Pole zu finden. Auf der einen Seite ist der heteronome Pol der Massenproduktion angesiedelt. An diesem gelingt es dessen Agenten² zwar, relativ viel ökonomisches, aber nur relativ wenig kulturelles Kapital zu bündeln. Der ökonomische Erfolg ist die entscheidende Maßgabe an diesem heteronomen Pol. Dadurch entsteht zwangsläufig eine starke Abhängigkeit von den Spielregeln des entsprechenden ökonomischen Marktes, was wiederum eine relativ geringe künstlerische Autonomie zur Folge hat.³

Gegenüber dem heteronomen Pol der Massenproduktion befindet sich der autonome Pol, um ihn herum bildet sich ein Subfeld der eingeschränkten Produktion. Dieses wurde bei Bourdieu auch oft als „l'art pour l'art“ – Kunst um der Kunst willen – bezeichnet. Innerhalb dieses kleinen Subfeldes können die entsprechenden Agenten zwar viel kulturelles, aber nur wenig ökonomisches Kapital versammeln. Diese relative Unabhängigkeit

2 Die Bezeichnung ‚Agent‘ benutzt Bourdieu, um zu signalisieren, dass die so Bezeichneten nicht nur im eigenen, sondern auch im Interesse ihrer Gruppe, Strömung, Szene handeln.

3 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S.330

von den Spielregeln des entsprechenden kommerziellen Marktes führt zu einer großen künstlerischen Autonomie. Auch innerhalb dieses Subfeldes entstehen wiederum zwei Pole, die sich am einfachsten danach unterscheiden lassen, ob die jeweiligen Agenten als innovativ oder verteidigend, also bereits etablierte, avantgardistische Impulse beschützend, auftraten. Letztere werden bei Bourdieu als arrivierte Avantgarde bezeichnet, die in den vergangenen Kämpfen um die Etablierung der neuartigen Kunst ein spezifisches symbolisches Kapital erringen konnte.⁴

Auf den spezifischen nationalen-sozialen Raum der DDR angewandt, stellt sich demnach innerhalb des Feldes der Macht ein Feld der kulturellen Produktion im Bereich des Jazz dar. In diesem Jazz-Feld wiederum existierte ein Subfeld ‚Free Jazz‘. Konträr gegenüber diesem Subfeld lag das Feld der Massenproduktion, das hauptsächlich von ausländischen Musikschaffenden wie Louis Armstrong und Ella Fitzgerald bestimmt wurde. Nur wenige ostdeutsche Kunstschaaffende konnten sich langfristig innerhalb dieses Pols und seiner heteronomen Hierarchie etablieren. Lediglich Günter Fischer galt lange als Aushängeschild des kommerziell erfolgreichen, ostdeutschen Mainstream-Jazz. Dixie, Swing oder Oldtime Jazz hingegen befand sich eher außerhalb des Feldes der kulturellen Produktion, da er hauptsächlich von nichtprofessionellen Musikschaffenden betrieben wurde. Wegen ihres geringen ökonomischen und kulturellen Kapitals verortete Bourdieu diese außerhalb des Feldes der Produktion kultureller Güter.

Dieses Modell kann nur ein Hilfsmittel in der Darstellung sein und sollte in keiner Weise vortäuschen, die Realität des Kunstfeldes exakt abbilden zu können. Die vom Modell suggerierten trennscharfen Grenzen gab es so nicht, zahlreiche Kunstschaaffende wechselten nicht nur oft die Felder, sondern waren auch bisweilen als Agenten mehrerer, sich oft sogar konträr gegenüberstehender Felder gleichzeitig aktiv. Hier sind vor allem Uschi Brüning und Friedhelm Schöfeld als Beispiele zu nennen: Bei-

4 Ebd., S.203

de waren bedeutende Musikschafter des Free Jazz ebenso wie des Mainstream-Jazz und keiner Strömung eindeutig zuzuordnen. Trotzdem eignet sich die Theorie des Kunstfeldes gut, um die wesentlichen künstlerischen Strömungen, ihre jeweiligen Tendenzen, Hierarchien und deren soziale Hintergründe allgemein zu illustrieren und zu deuten.

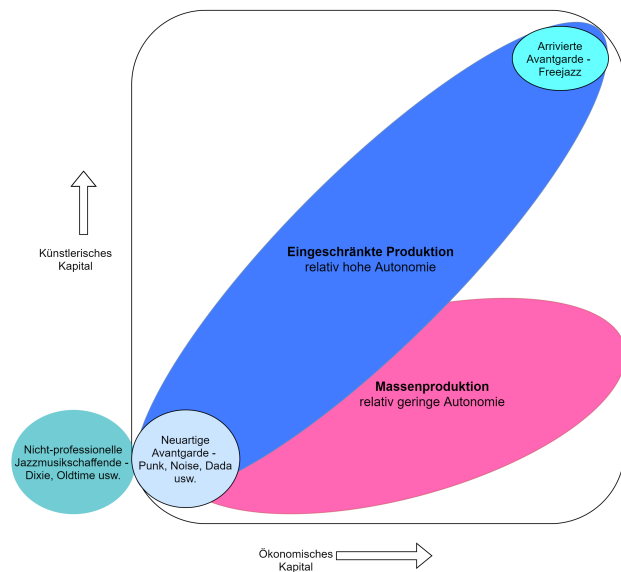


Abbildung 1: Machtfeld der kulturellen Produktion im Bereich Jazz in der DDR

9.2 DIE BEDEUTUNG DER AUTONOMEN HIERARCHIE

Agierende Personen sind bestrebt, ihre soziale Position innerhalb des Feldes zu verbessern. Ihre Position ergibt sich aus dem Abstand zu anderen Personen des gleichen Feldes. Diesen Abstand zu beeinflussen, sich also bewusst konträr oder identisch zu be-

stimmten Personen oder Ideen zu verhalten, kann das eigene Prestige oder Renommee in den jeweiligen Hierarchien erhöhen oder senken. Im Kunstfeld stehen dabei die ökonomische und die symbolische Hierarchie in einem entgegengesetzten Verhältnis, was bedeutet, dass zumeist das kulturelle Kapital in dem Maße sinkt, wie das ökonomische steigt. Das Umgekehrte ist dabei aber nicht immer der Fall. Ehemals ökonomisch erfolgreiche Kunstschaffende können nicht automatisch mit steigendem kulturellem Kapital rechnen, sobald ihre Kunst keine finanziellen Gewinne mehr erwirtschaften kann.

Agierenden im Feld ist es somit so gut wie unmöglich, in den beiden entscheidenden Hierarchien gleichzeitig zu gewinnen. Ein Machtkampf um die Deutungshoheit innerhalb des Feldes zwischen den Vertretenden der heteronomen und der autonomen Hierarchie ist die zwangsläufige Folge. Die Unmöglichkeit der gleichzeitigen Anbindung an beide Strömungen führt dazu, dass Agierende nicht nur geneigt sind, ihre eigene Positionierung im Feld zu verbessern, sondern auch die Gewichtung des gesamten Feldes zugunsten der eigenen Hierarchie zu beeinflussen, beispielsweise indem sie versuchen, die Richtlinien dessen, was Kunst ist, nach ihren eigenen Richtlinien zu setzen und die Vertretenden der jeweils anderen Hierarchieform als nicht mehr dem Kunstfeld zugehörig zu brandmarken.⁵

Auf das Kunstfeld Jazz in der DDR angewendet zeigt sich, dass auch dort eine Konkurrenzsituation existierte: zwischen der ökonomisch orientierten, heteronomen und der anti-ökonomisch orientierten, autonomen Hierarchie. Bourdieu selbst beschrieb das allgemeine Verhältnis der beiden Gruppen als einen Konflikt von „Priestern und Zauberern“.⁶ Auf den damaligen Jazz angewendet zeigt sich eine Konkurrenz zwischen den Priestern des alten Jazz – mit ihrer ehrwürdigen Geschichte, Tradition und ihren Geheimnissen – und denjenigen, die mit neuen Mitteln und Wegen das Alte negierten und ihr Publikum mit vorher unbekanntem Mitteln verzauberten. Im besonderen Fall der DDR hatten die Zauberer

⁵ Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S.354

⁶ Ebd., S.39

der autonomen Hierarchie große Vorteile, da die Priester der heteronomen Hierarchie kaum das aufbauen konnten, was eigentlich Grundlage ihrer Legitimität war. Ihnen fehlten eine lange nationale Tradition und feste Institutionen, zudem litten sie stark unter der fehlenden personellen Kontinuität.

Im Modell Bourdieus stützt sich der Konservatismus also als die Macht der Priester im Feld vor allem auf die Überlieferung und Deutung des gesellschaftlich erlernten kulturellen Codes.⁷ In der DDR verhinderten aber die Rahmenbedingungen, dass sich der Code Mainstream-Jazz in der Gesellschaft verankern konnte, was den Quell der Legitimität und die Macht der Priester blockierte. Als dann die Zauberer des Free Jazz immer größere Teile des Kulturfeldes Jazz erobern konnten, waren zudem kaum noch altgediente und mit viel gesellschaftlichem Renommee versehene Priester des Mainstream-Jazz wie Manfred Krug und Kurt Henkels da, um ihnen einen Wettbewerb zu liefern. Dies wirkte sich nicht nur auf die einzelnen Musikschaftenden aus, sondern beeinflusste auch das gesamte Gleichgewicht der Hierarchien innerhalb der Jazzszene zugunsten der autonomen Kunst. Denn auch wenn die Konkurrenz zumeist feldintern ausgetragen wurde, so hing ihr Ausgang doch stark von den externen Verknüpfungen der handelnden Personen ab.⁸

Den Vertretenden der dominierenden Hierarchie innerhalb des Feldes der Macht, also den Machthabenden der DDR, kam die Konkurrenzsituation innerhalb des Kunstfeldes Jazz gelegen. Auf inhaltlicher Ebene fanden sie in den Vertretenden der Jazz-Avantgarde der Achtzigerjahre unfreiwillige Verbündete. Deren künstlerisch-subversives Verhalten diskreditierte die geltenden Konventionen im Jazz. Die Argumentation gegen einen westlichen und ökonomisch orientierten Jazz ähnelte inhaltlich den sozialistisch konservativen Angriffen gegen den Jazz in den

7 Pierre Bourdieu: „Die Kunst des Glaubens – Beitrag zu einer Ökonomie der symbolischen Güter“ in: Franz Schultheis und Stephan Egger (Hrsg.): *Schriften zur Kulturosoziologie* 4, Konstanz 2011, S.97-187, hier S.150

8 Jens Kastner: *Die Ästhetische Disposition – Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien 2009, S.62

Fünziger- und Sechzigerjahren. Fehlende lokale Verortung, fehlender Bezug zur eigenen Kultur, ganz allgemein ein geringer künstlerischer Gehalt und in erster Linie der Vorwurf der reinen Profitgier – all diese Anklagepunkte fanden sich schon im Formalismus-Streit und den Diskussionen im Zusammenhang mit dem Kahlschlag-Plenum 1965. So konnten sich die alten Machthabenden der SED in ihrem harten Vorgehen gegen den frühen Jazz nachträglich bestätigt sehen. Der Sozialismus hatte als Vorkämpfer der Moderne den alten, profitorientierten Kapitalismus in seine Schranken verwiesen. Die Kulturfeld-internen Konkurrenzkämpfe der Achtzigerjahre bestätigten die alten Kulturkader darin, dass diese kulturpolitischen Repressionen der frühen DDR nicht nur aus Sicht des Klassenkampfes, sondern auch aus künstlerischer Sicht heraus legitim gewesen waren.

Dass das Kunstfeld dem Mainstream-Jazz nur eine geringe künstlerische Anerkennung gewährte, muss für diejenigen Teile der Macht, die den Jazz von Anfang an bekämpften, wie eine späte Legitimation gewirkt haben. Die Ähnlichkeit in den Argumentationen wurde aber von der Bevölkerung kaum wahrgenommen. Wahrscheinlich waren sich selbst die Verfechtenden des Free Jazz kaum bewusst, dass ihre Vorwürfe an den Massenmarkt-orientierten Jazz inhaltlich starke Überschneidungen mit den Vorbehalten hatten, gegen die die ersten Musikschaaffenden des ost-deutschen Jazz einst hatten ankämpfen müssen.

Selbst wenn sich so manche der alten SED-Kulturkader inhaltlich nah an der Avantgarde wähten, in der allgemeinen Bevölkerung wirkten gänzlich andere Prozesse, die Bourdieu als „Homologien“ beschrieb.⁹ Ergebnis dieser Entwicklungen war ein homologer Stellvertreterkrieg, in dem der ökonomisch-dominierende Pol des künstlerischen Feldes mit dem politisch-dominierenden Pol des Machtfeldes assoziiert wurde. Der symbolisch-dominierende Pol des künstlerischen Feldes konnte sich hingegen mit der politischen Avantgarde solidarisch fühlen. Diese Allianzen konnten als solche empfunden werden, unabhängig da-

9 Bourdieu: *Kunst und Kultur*, S.330

von, ob sie tatsächlich oder nur assoziiert waren.

Für das Kunstfeld Jazz in der DDR bedeutete dies eine allgemeine Assoziation der Free-Jazz-Szene mit der politischen und gesellschaftlichen Opposition und des auf den Massenmarkt ausgerichteten und kommerziell erfolgreichen Jazz mit den Macht habenden der SED. In der allgemeinen Bevölkerung konnte also der Free Jazz als oppositionelles Symbol gewertet werden, unabhängig davon, wie sich die Agierenden der Szene in der Realität verhielten. In der DDR wirkten sich diese homologen Stellvertreterkriege besonders stark auf die Verteilung des kulturellen Kapitals aus. Denn mit dem Maß des Risikos, das widerständiges Verhalten mit sich brachte, stiegen auch die Gewinne des symbolischen Kapitals. Je größer und stärker der Feind, desto größer und stärker war das Renommee derjenigen, die sich symbolisch gegen ihn stellten.

Diese Verteilung von symbolischem Kapital in Abhängigkeit von assoziierter Ökonomie- und somit Staatsferne machte sich in beide Richtungen bemerkbar: einerseits dadurch, dass schon geringfügige Gesten von künstlerischem widerständigen Verhalten mit enormen Gewinnen an kulturellem Kapital einhergingen, andererseits dadurch, dass der gravierendste Vorwurf, der Musikschaffenden gemacht werden konnte, eine assoziierte Marktorientierung und somit auch Systemnähe war.

„Mein schlimmster Vorwurf an Musik hieß:
Kommerziell!“¹⁰

Anhand dieser Aussage Christoph Dieckmanns lässt sich auch eine andere entscheidende Besonderheit der ostdeutschen Jazzszene beschreiben: die relativ hohe Autonomie des Kunstfeldes Jazz in der DDR. Laut Bourdieu bestimmt diese Autonomie des Feldes über das Gleichgewicht von autonomer und heteronomer Hierarchie. Ihre Stärke lässt sich direkt durch die Unabhängigkeit der Kunstschaffenden von der Nachfrage des ökonomischen

¹⁰ Dieckmann: *Küche, Kammer, Weite Welt*, S.21

Marktes bestimmen.

Wie schon in Kapitel 8 beschrieben waren die Musikschaffenden der späten DDR relativ unabhängig von dem, was in westlichen Jazzszenen ihren kommerziellen Erfolg bestimmt hätte. Sie waren existenziell weder auf hohe Plattenverkaufszahlen noch auf große Publikumsmassen angewiesen. Für Bourdieu ist dies die entscheidende Voraussetzung für einen Hang zu riskanten Positionen.¹¹ Erst die Freiheit von den Spielregeln des ökonomischen Marktes ermöglicht es, diese symbolisch rentabelsten Positionen einzunehmen. Fred van Hove beispielsweise, einer der Vorreiter des europäischen Free Jazz, bestätigte diese These für sich in einem 1981 veröffentlichten Interview: Erst die finanzielle Unabhängigkeit vom kulturellen Markt ermöglichte es ihm, seine Musik frei von Kompromissen zu halten.¹²

Indirekt lässt sich der Grad der Autonomie eines Kunstfeldes anhand von Übersetzungs- oder Brechungseffekten messen. Ein anderer guter Indikator ist die Stärke, mit der Agierende im Feld heteronome Praktiken negativ sanktionieren.¹³ Das oben aufgeführte Zitat von Christoph Dieckmann illustriert die Strenge dieser negativen Sanktionen innerhalb der Musikszene der DDR deutlich. Kunstschaffende, die aufgrund von ästhetischen Bewertungen oder anderen Gründen als angepasst oder kommerziell stigmatisiert wurden, mussten mit der Exklusion aus dem Kulturkanon des Widerständigen rechnen. Diese avantgardistischen Ausschlusskriterien, in Kombination mit der finanziellen Unabhängigkeit der Jazzmusikschaffenden ab Mitte der Siebzigerjahre, zeigen den hohen Grad der Autonomie des Kunstfeldes Jazz in der DDR und somit den starken Einfluss der Rahmenbedingungen auf das Gleichgewicht zugunsten der autonomen Hierarchie. Denn je freier die Autonomie ist, desto mehr gewinnt der ökonomische Verlierer.¹⁴

11 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S.413

12 Noglik: *Jazz-Werkstatt International*, S.50

13 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S.349

14 Bourdieu: *Kunst und Kultur*, S.344

Die eher heteronom Orientierten hatten hingegen mit widrigen Voraussetzungen zu kämpfen. Sie konnten auf der symbolischen Ebene kaum gewinnen und auch ihre ökonomischen Erfolge in der Welt der Massenproduktion wurden nur als unbedeutend wahrgenommen. Stefan Wolle beschrieb dies bildlich:

„Hier durfte jeder Dichter, Maler oder Philosoph sein.
Die Gescheiterten waren die bewunderten Helden und
die Arrivierten die armseligen Versager.“¹⁵

9.3 ZUSAMMENFASSUNG

Das soziologische Modell der Kunstfeld-Theorie Bourdieus, auf die Jazzszene der DDR angewandt, erklärt die bestimmende Position des Free Jazz anhand der ihn umgebenden Rahmenbedingungen. Es zeigt, dass dieser als autonomer Pol im Kunstfeld Jazz eine günstige Ausgangsbasis im Konkurrenzkampf mit dem heteronomen Pol der Massenproduktion hatte. Der Free Jazz war sogar in der Lage, seine eigenen Kriterien der Hierarchisierung auf einen großen Teil des Kunstfeldes zu übertragen. Die drei wesentlichen Gründe für dieses Ungleichgewicht waren: die relativ große finanzielle Unabhängigkeit der Musikschaffenden ab circa 1975 (vor allem der Studierten), die geringe Bedeutung ökonomischen Erfolges und die symbolisch und politisch stark aufgeladene gesellschaftliche Situation. So gelang dem Free Jazz kurzzeitig etwas, was in der Theorie Bourdieus eigentlich nicht vorgesehen war, nämlich die Dominanz einer relativ kleinen Gruppe von Kunstschaffenden über den heteronomen und den autonomen Pol gleichzeitig.

Für ein kurzes Zeitfenster in den frühen Achtzigerjahren schaffte es der Free Jazz, parallel ökonomisches und symbolisches Kapital zu bündeln und konnte sich zudem durch die Besetzung leitender Positionen bedeutenden Einfluss auf die Ausgestaltung

¹⁵ Wolle: *Erfrorene Melodien*, S.124

des Feldes der Macht sichern. Dem Free Jazz gelang der eigentlich unmögliche Spagat, einerseits als avantgardistisch, widerständig und oppositionell zu gelten und gleichzeitig andererseits der wohl größte Empfänger staatlicher Subventionen im eigenen Feld zu sein.

FAZIT

10.1 ÜBERPRÜFUNG DER AUSGANGSHYPOTHESEN

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Frage, ob der Free Jazz tatsächlich die wohl einflussreichste und stilprägendste Strömung des ostdeutschen Jazz der Siebziger- und Achtzigerjahre war und ob der hauptsächlich Grund dafür eventuell in dessen politischer und gesellschaftlicher Widerständigkeit zu finden ist.

Der erste Teil der Frage lässt sich eindeutig mit Ja beantworten, zumindest wenn die einschränkende Voraussetzung gilt, dass hauptsächlich die Szene der professionellen Jazzmuskschaffenden betrachtet wird. Der zweite Teil der Frage lässt sich jedoch nicht so klar beantworten. Die Widerständigkeit des Free Jazz ist zwar ein entscheidender Grund für dessen Popularität unter den Muskschaffenden und dem Publikum. Sie ist aber eher das Ergebnis eines komplexen Prozesses, der die besondere kulturelle Sphäre der DDR erschuf und Zeit seiner Existenz prägte und weniger integraler Bestandteil dessen, was den Kern der Musik Free Jazz ausmachte. Denn dass der Free Jazz überhaupt als widerständig bewertet wurde, lag weniger am künstlerischen Gehalt dieser Musik oder an der politisch-gesellschaftlichen Intention der Kunstschaffenden, sondern vielmehr an der externen Bewertung dieser Musik durch das breite Publikum und die Machthabenden der DDR.

Auch wenn es sich bei den Akteuren der Free-Jazz-Szene hauptsächlich um eher liberal, progressiv und dementsprechend widerständig orientierte Personen handelte, kann davon ausgegangen werden, dass die primäre Intention ihres Schaffens eine künstlerische war. Dass der Free Jazz und der von ihm geschaffene Raum gleichzeitig als widerständig, apolitisch und staatsfern wahrgenommen werden konnten, lag an den besonderen politischen, ge-

sellschaftlichen und ökonomischen Rahmenbedingungen in der späten DDR, die wiederum das Produkt langfristiger ost- und gesamtdeutscher Entwicklungen und Tendenzen waren. So konnte der Free Jazz eine gesellschaftliche Bedeutung entwickeln und auch darüber relativ breite Attraktivität entfalten. Gleichzeitig profitierte er von rein praktischen, zumeist nicht intendierten Entwicklungen und konnte sich so an der Spitze der professionellen ostdeutschen Jazzszene positionieren.

Die Gründe für diese bestimmende Position des Free Jazz innerhalb der Jazzszene der DDR lassen sich somit in zwei übergeordneten Kategorien zusammenfassen: erstens den Entwicklungen, die die Grundlage für eine besondere, widerständige Attraktivität des Free Jazz formten, und zweitens den praktischen Gründen dafür, dass der Free Jazz mit den Hürden des sozialistischen Systems im Vergleich zu den anderen Strömungen des Jazz besser zurechtkam, und zwar unabhängig von der gesellschaftlichen oder politischen Einordnung der Musik.

Für die erste Kategorie von Gründen spielte der widerständige Gehalt des Free Jazz zwar die entscheidende Rolle; dieser war aber eher das Produkt verschiedener und ineinander verschränkter, spezifisch ostdeutscher Entwicklungen und nicht deren Ausgangspunkt. Es war vor allem die invasive und bevormundende Kultur- und Jugendpolitik der SED, die den Rahmen der ostdeutschen Jazzentwicklung prägte. Der zwanghafte Drang der Machthabenden, gegenteilige Positionen zu unterdrücken, ließ aber weder den Konflikt der Generationen noch die inhaltlichen Auseinandersetzungen der reformorientierten mit den eher konservativ orientierten Bevölkerungsteilen verschwinden.

All diese Konflikte schwelten weiterhin unter der Oberfläche. Diejenigen Teile der Bevölkerung, die sie ausleben wollten, konnten dies aber nicht in der Öffentlichkeit tun. Sie mussten sich andere Ventile suchen und fanden sie unter anderem, indem sie sich als widerständig interpretierter Kunst und Kultur zuwandten. Indirekt führte somit die Jugend- und Kulturpolitik der SED zu einer Politisierung der künstlerischen Ästhetik. Der ostdeut-

sche Free Jazz der Siebziger- und Achtzigerjahre profitierte von dieser Entwicklung. Es gelang ihm, sich einerseits vor den Machthabenden und deren Kulturpolitik als legitimer und zu fördernder Bestandteil der Nationalkultur zu etablieren und andererseits vom Publikum gleichzeitig als widerständig und apolitisch eingeordnet zu werden. Anderen widerständigen Musik- und Kunstströmungen hingegen wurden im gleichen Zeitraum von staatlicher Seite erhebliche Hindernisse in den Weg gelegt.

Die zweite Kategorie von praktischen und nicht intendierten Gründen war weitaus diverser und mitunter kleinteiliger, spielte aber deshalb keine geringere Rolle. Unter ihr versammeln sich eine Reihe eher zufälliger Entwicklungen: Dazu gehören beispielsweise die äußerst relevante Kooperation der FMP-Szene mit der ostdeutschen Jazzszene ebenso wie die zahlreichen indirekten Folgen der SED-Politik, beispielsweise die relativ geringe Bedeutung der kommerziellen Orientierung innerhalb der Szene der Muskschaffenden und Veranstaltenden oder die relativ schlechte Verfügbarkeit transnationaler Kontakte oder moderner Instrumente und Verstärkungstechnik.

Der Grund für die besonders starke Position des ostdeutschen Free Jazz in den Siebziger- und Achtzigerjahren ist also weniger in dessen widerständigem Gehalt zu finden, sondern vielmehr das Produkt spezifischer gesellschaftlicher, politischer und ökonomischer Entwicklungen innerhalb der DDR.

10.2 OFFENE FRAGEN

Grundlage dieser Arbeit war eine erste Aufarbeitung des aktuellen Wissensstandes zur Geschichte des Jazz in der DDR. Dabei zeigte sich, dass es noch immer Bereiche gibt, die bisher nur unzureichend aufgeklärt und wissenschaftlich bearbeitet wurden.

Der wahrscheinlich wesentlichste blinde Fleck in der ostdeutschen Jazzgeschichte ist die tatsächliche politische Motivation der SED-Machthabenden für deren Kulturpolitik im Bereich des Jazz,

die in ihrer Langfristigkeit und Eingriffstiefe selbst für den Ostblock beispiellos war.

Im Zuge dieser Arbeit ergaben sich dafür zwei unterschiedliche, aber dennoch nicht gegensätzliche Ansätze der Erklärung: einerseits, dass die kulturpolitische Behandlung des Jazz eine Reaktion auf Reginald Rudorfs Versuche war, die Jazzbewegung in eine politische umschlagen zu lassen, und andererseits, dass die Kulturpolitik als Mittel eines Machtkampfes innerhalb der SED zweckentfremdet wurde. Beide Hypothesen wurden zwar in dieser Arbeit kurz aufgegriffen, müssen aber weiterhin als Hypothesen gelten, da sie noch genauer untersucht werden sollten, um sie tatsächlich als Erklärungsansatz diskutieren zu können.

Ein anderes kaum erschlossenes Feld der Betrachtung war des Verhältnis der Geschlechter im ostdeutschen Jazz. Im Nachhinein wird die DDR gern als Staat beschrieben, dem es im Vergleich zur BRD besser gelang, Geschlechtergerechtigkeit herzustellen. Im Bereich des Jazz kann diese These allerdings kaum aufrechterhalten werden. So zeigt sich, dass Frauen als nichtvokale Jazzmusikerinnen die deutliche Ausnahme waren. Namhafte Interpretinnen gab es nahezu ausschließlich im Gesangsbereich, dafür waren sie dort aber durchaus zahlreich vertreten: Ruth Hohmann, Uschi Brüning, Pascal von Wroblewsky, Angelika Weiz, Angelika Mann u. v. m.

Dieses Ungleichgewicht zeigte sich schon in der Ausbildung im Musikstudium und setzte sich dementsprechend auch in der Szene der professionellen Musikschaaffenden fort. Für den Bereich des Laienjazz konnten allerdings keine statistisch aussagekräftigen Zahlen ermittelt werden. Es ist aber davon auszugehen, dass ein ähnlich ungleiches Geschlechterverhältnis wie im professionellen Jazz herrschte. Auch die Reihen der Veranstaltenden und über den Jazz Berichtenden ebenso wie die Szene der Jazzfans wurden von Männern dominiert. Eine tatsächliche Bestandsaufnahme und wissenschaftliche Erklärung dieses Ungleichgewichtes wäre auch für die heutige Jazzszene aufschlussreich und könnte gleichzeitig Rückschlüsse auf die gesamte Ge-

sellschaft der DDR zulassen.

10.3 MÖGLICHE ANWENDUNGSGEBIETE DER ARBEIT

Die Darstellung und Aufarbeitung der ostdeutschen Geschichte, ihrer Gesellschaft und Kultur sind und bleiben relevante Aufgaben der Gegenwart und Zukunft. Selbst mehr als dreißig Jahre nach dem Fall der Mauer zeigen sich immer noch starke strukturelle, politische, ökonomische und eben auch kulturelle Unterschiede zwischen den Gebieten der ehemaligen BRD und der ehemaligen DDR. Um die Bedeutung und die Herkunft dieser Unterschiede für das heutige und das zukünftige Deutschland besser verstehen zu können, sollte die Gesellschaft der DDR vielschichtiger dargestellt und verstanden werden. Gerade die Geschichte der ostdeutschen Kunst und Kultur könnte dabei helfen, die eingefahrenen Schwarz-Weiß-Bilder aus ostalgischer Verklärung und Fokussierung auf den diktatorischen SED- und Stasi-Staat zu überwinden und die damalige Gesellschaft in ihren Grautönen sichtbar zu machen.

Es muss aber festgestellt werden, dass der Aufarbeitung der Geschichte der DDR nicht die Bedeutung zugemessen wird, die für diese Aufgabe erforderlich wäre. In der gleichen Zeit, in der die mediale Öffentlichkeit beständig Phänomene der Andersartigkeit von Ost und West herausstellt – sei es hinsichtlich der Impfbereitschaft während der Coronapandemie oder der mitunter deutlich unterschiedlichen Wahlergebnisse –, fristet die wissenschaftliche Aufarbeitung der DDR und ihrer Gesellschaft weiterhin ein Schattendasein. So gab es beispielsweise zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Arbeit im Dezember 2022 in ganz Deutschland keinen einzigen Lehrstuhl zur Geschichte der DDR. Auch die 15 000 Säcke, gefüllt mit hochbrisanten, aber zerrissenen Stasi-Akten, warten im Keller des Bundesarchives (BArch)¹

¹ Das Bundesarchiv hat die Aufgabe, Archivmaterial des Bundes zu sichern und nutzbar zu machen. Im Jahre 2021 wurden auch die Unterlagen der ehemaligen Staatssicherheit der DDR in den Bestand des Bundesarchives überführt.

immer noch auf ihre wissenschaftliche Aufarbeitung.

Die Geschichte der Jazzszene der DDR mit ihrer Besonderheit des starken Fokus auf den Free Jazz könnte einen Teil zu einer differenzierteren gesellschaftlichen Wahrnehmung der ehemaligen DDR beitragen. Dabei drängen sich hauptsächlich zwei Felder in den Vordergrund: einerseits der Geschichtsunterricht an den Schulen und andererseits die musikgeschichtliche Ausbildung an den Musikhochschulen und Universitäten. Aber auch in der allgemeinen politischen Bildung könnte der ostdeutsche Jazz ein Beispiel dafür sein, dass politischer Konformitätszwang auch immer Desintegrationstendenzen hervorbringt und dass gesellschaftliche und generationelle Konflikte ausgelebt werden müssen, solange sie noch moderierbar sind.

Für Schülerinnen und Schüler könnte die Jazzszene ein konkretes Fenster in die Vergangenheit sein. Viele der relevanten gesellschaftlichen und politischen Konflikte der ostdeutschen Nachkriegsgesellschaft spiegelten sich im damaligen Kampf um die Ausgestaltung des öffentlichen kulturellen Lebens. Dass Jugendliche damals nicht einfach die Musik genießen konnten, die ihnen am besten gefiel, sondern dass es tatsächlich öffentliche und folgenreiche Auseinandersetzungen darüber gab, ob diese Musik nicht vielleicht jugend- und somit auch staatsgefährdend sei, könnte ein Anknüpfungspunkt für Jugendliche sein und ihnen die damalige Realität nachvollziehbarer darstellen. Auch dass die Jugendlichen selbst in diesen Diskussionen keine Stimme hatten, könnte ein spannender Aspekt mit dem Blick von heute in die Vergangenheit sein.

Es ist meiner Meinung nach eindeutig, dass die Geschichte des Jazz in der DDR Bestandteil der allgemeinen musikgeschichtlichen Ausbildung in den popularmusikalischen und jazzbezogenen Studiengängen sein sollte. Das gilt in besonderem Maße für diejenigen Universitäten und Hochschulen, die sich auf dem Gebiet der ehemaligen DDR befinden. In der Mehrheit der Fälle wurden deren Lehrstühle und Abteilungen zur Zeit der DDR gegründet und würden so auch ihre eigene Vorgeschichte aufarbei-

ten und vermitteln. Die Geschichte des Jazz bietet dabei die Aufgabe, die komplexen Formen der Interaktion von Gesellschaft, Politik und Kunst am lokalen Beispiel zu erörtern, und damit auch die Möglichkeit, die Bedeutung von Musik außerhalb ihrer künstlerischen Dimension zu diskutieren.

NACHWORT

An dieser Stelle möchte ich ein kleines persönliches Nachwort einfügen. Während des Prozesses der Korrektur fiel mir auf, dass diese Arbeit als Angriff auf das Erbe des ostdeutsche Free Jazz missverstanden werden kann. Immerhin werden hier einerseits die Musikschaaffenden als kaum politisch oder gesellschaftlich orientiert dargestellt und andererseits mitunter sehr profane Gründe dafür aufgeführt, warum sich der Free Jazz in der DDR einer so großen Beliebtheit und Verbreitung erfreute. Die Arbeit muss sich also der Frage stellen, ob sie das Werk der damaligen Musikschaaffenden entwertet.

Meiner Meinung nach ist genau das Gegenteil der Fall. Erst durch diese etwas breitere Betrachtung der damaligen Szene und ihrer Rahmenbedingungen wird der Blick frei für die eigentliche Musik. Bis dato wird dieser Blick allzu häufig durch einen gigantischen Überbau verstellt, der die Kunst der DDR hauptsächlich aus der Diktaturerfahrung seiner Kunstschaaffenden erklärt. Es wäre aber weder den Musikerinnen und Musikern noch ihren Werken gegenüber gerecht, wenn man sie ausschließlich als Reaktion auf die Herrschaft der SED rezipieren würde. Der ostdeutsche Free Jazz war kein Produkt einer homogenen widerständigen Gruppe, die sich als Mittel des Protestes gegen die herrschenden Verhältnisse der Musik bediente. Er war vielmehr das Produkt einer zutiefst individuellen künstlerischen Verarbeitung diverser Lebensumstände. Dabei spielte natürlich die jeweilige Diktaturerfahrung eine Rolle, aber eben nicht ausschließlich. Die Realität der Menschen in der DDR war wesentlich vielfältiger und wurde nicht nur durch den Kontakt mit SED und Stasi geprägt.

Die Musikschaaffenden des ostdeutschen Free Jazz schufen in den Jahren von 1960 bis 1990 eine großartige und spannende Mu-

sik, die es wert ist, nicht nur als Reaktion auf die SED-Parteipolitik oder die abstrusen Auswüchse des Stasi-Apparates wahrgenommen zu werden, sondern als Produkt einer individuellen künstlerischen Leistung verstanden und dementsprechend bewertet zu werden. Ich würde mich sehr freuen, wenn diese Arbeit ihren Teil zu dieser Einschätzung beitragen könnte.

PERSONENVERZEICHNIS

- Abusch, Alexander, 78
 Adenauer, Konrad, 85
 Ahbe, Thomas, 61, 63
 Armstrong, Louis, 168
 Art Ensemble of Chicago, 156
 Axen, Hermann, 78
 Ayler, Albert, 27
- Baraka, Amiri, 22
 Bauer, Conny, 51, 52, 70, 109, 110, 127, 134, 166
 Becker, Jurek, 48
 Bennink, Han, 133
 Berendt, Joachim Ernst, 24, 36, 54, 103, 107
 Bersarin, Nikolaj, 36
 Biermann, Wolf, 47-49, 52, 76
 Blobel, Uli, 6, 54, 91, 140-145
 Bohley, Bärbel, 70
 Bourdieu, Pierre, 7, 167-174
 Brandt, Willy, 136
 Bratfisch, Rainer, 4
 Braun, Volker, 47
 Bräuning, Werner, 44, 45
 Brötzmann, Peter, 26, 27, 103, 133, 136, 141
 Brüning, Uschi, 48, 49, 105, 169, 177
 Brüsewitz, Oskar, 48
- Carles, Phillipe, 24
 Charlie and his Orchestra, 34
 Chruschtschow, Nikita
 Sergejewitsch, 58
 Coleman, Ornette, 22-27, 156-161
 Coleman, Steve, 14
 Coltrane, John, 156
 Comolli, Jean-Louis, 24
 Conover, Willis, 139
 Corea, Chick, 156
- Dauer, Alfons M., 19
 Dieckmann, Christoph, 173
 Dietrich, Gerd, 4
 Dixon, Bill, 17
 Dolphy, Eric, 25
 Doppelmoppel, 140
 Drechsel, Karlheinz, 27, 37-40, 88, 91, 98-101, 104, 105-108
 Edwards, Eddie, 14
 Egli, Hans-Peter, 143
 Engerling Blues Band, 165
 Eppelmann, Rainer, 77
- Fischer, Günther, 48, 163, 168
 Fisk Jubilee Singers, 32
 Fitzgerald, Ella, 168
 Flügge, Herbert, 104
 Forsthoff, Helmut, 101, 127

- Fröhlich, Paul, 78
- Gartenschläger, Michael, 76
- Gaus, Günter, 121
- Gebers, Jost, 101, 108, 120, 133, 135, 147
- Getz, Stan, 156
- Girnus, Wilhelm, 78
- Gleichmann, Jochen, 127
- Gorbatschow, Michail
- Sergejewitsch, 50
- Gorki, Maxim, 17
- Gotsche, Otto, 78
- Gries, Rainer, 61-65
- Gullymoy, 165
- Gumpert, Ulrich, 48, 70, 127, 128, 134-140
- Hager, Kurt, 62, 65, 78, 81-85
- Hamel, Peter Michael, 155
- Hampel, Gunter, 103
- Hancock, Herbie, 155
- Havemann, Katja, 70
- Havemann, Robert, 45, 66, 76
- Henkels, Kurt, 39, 53, 158, 162, 171
- Henrich, Rolf, 70
- Herbsleb, Günter, 54
- Hering, Manfred, 109, 127, 134
- Hermlin, Stefan, 47
- Heym, Stefan, 47
- Hiekel, Jörn Peter, 114
- Hohmann, Ruth, 177
- Honecker, Erich, 48-51, 62, 78, 79, 84-86, 125
- Höhne, Bernfried, 101
- Jost, Ekkehard, 131
- Kaldewey, Helma, 5-6, 102, 142
- Katzenbeier, Hubert, 101
- Kirsch, Sarah, 47
- Knauer, Wolfram, 6, 102
- Kneschke, Karl, 78
- Koch, Klaus, 134
- Kofsky, Frank, 22
- Kowalczyk, Ilko-Sascha, 114, 118
- Kowald, Peter, 103, 133, 137, 138, 140
- Krenz, Egon, 51
- Kretzschmar, Heinz, 38-39, 53
- Kropinski, Uwe, 70, 140
- Krug, Manfred, 48, 161, 162, 171
- Kunert, Günther, 47
- Kühn, Joachim, 46, 102
- Kühn, Rolf, 152
- La Rocca, Nick, 14
- Lauter, Hans, 78
- Leipziger Tanzorchester
- Kurt Henkels, 39
- Lenz, Klaus, 48, 53, 162, 163
- Liebknecht, Kurt, 78
- Lukasz, Heinz, 40-42
- Lübke, Gerd, 127
- Malfatti, Radu, 140
- Mangelsdorff, Albert, 103, 141
- Mann, Angelika, 177
- Mariano, Charlie, 141
- Marsalis, Wynton, 158
- McLaughlin, John, 156

- Mengelberg, Misha, 133
 Metag, Peter ‚Jimi‘, 140, 144-145
 Meyer, Ernst Herrmann, 78
 Mielke, Erich, 64
 Mingus, Charles, 21, 24
 Morton, Jelly Roll, 15
 Müller, Heiner, 47
 Müller, Markus, 135
 Müller, Reinhard, 151
 Müller-Stahl, Armin, 48
- Niemann, Christoph, 127
 Noglik, Bert, 27, 95, 98, 100, 101, 104, 108
- Original Dixie Jass Band, 13-15
 Oxley, Tony, 140-141
- Parker, Evan, 133, 141
 Petrowsky, Ernst-Ludwig, 25, 48, 49, 52, 92, 101, 110, 127, 133, 134, 136, 151, 15-158, 165
 Pflugbeil, Sebastian, 70
 Plenzdorf, Ulrich, 48
 Presley, Elvis, 44
- Rancière, Jacques, 114
 Rau, Fritz, 54
 Reich, Jens, 70
 Reichelt, Rolf, 106-108
 Rempel, Hanno, 106, 108
 Richter, Klaus, 127
 Rodenberg, Hans Rudolph, 79
 Rudorf, Reginald, 39-45, 82, 179
- Rutherford, Paul, 133
 Sachse, Joe, 70, 140
 Shdanow, Andrei
 Alexandrowitsch, 68
 Schmidt Rost, Christian, 7
 Schmidt-Joos, Siegfried, 54
 Schneider, Rolf, 48
 Schoof, Manfred, 26, 141
 Schubert, Sieghart, 127
 Schult, Reinhard, 70
 Schönfeld, Friedhelm, 133, 169
 Scott, Tony, 156
 Seghers, Anna, 80
 Sellhorn, Werner ‚Josh‘, 6, 142, 143
 Smith, Wadada Leo, 138, 140
 Sommer, Günter ‚Baby‘, 2, 48, 52, 70, 92, 105, 110, 113, 127, 134, 138, 140, 152
 Sparwasser, Jürgen, 132
 Stalin, Josef, 55, 58
 Stern Combo Meißen, 165
 Studio IV, 108
 Synopsis, 27, 108, 127, 133, 134-138
- Thalbach, Katharina, 48
 The Beatles, 44, 155
 Tristano, Lennie, 24
- Ulbricht, Wlaler, 46, 47, 62, 65, 79, 80
 Uszkoreit, Hans-Georg, 89
- van Hove, Fred, 102, 173
 Verner, Paul, 78
 von Schlippenbach,

Alexander, 26, 103, 133, 141
von Wroblewsky, Pascal, 177

Weiz, Angelika, 177
Winkler, Wolfgang, 127, 134
Wolf, Christa, 46, 48

Wolle, Stefan, 69, 93, 174
Wróblewski, Jan, 134

Zappa, Frank, 155
Zerbe, Hannes, 70

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- AG Arbeitsgemeinschaft
- BStU Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des
Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen
Demokratischen Republik
- CDU Christlich Demokratische Union Deutschlands
- DFD Demokratische Frauenbund Deutschlands
- DRA Deutsches Rundfunkarchiv
- DSF Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft
- DTSB Deutsche Turn- und Sportbund
- EMW Eisenacher Motorenwerk
- FDGB Freie Deutsche Gewerkschaftsbund
- FDJ Freie Deutsche Jugend
- FMP Free Music Production
- Gestapo Geheime Staatspolizei
- GI Geheimer Informant
- HFMDH Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden
- IM Informeller Mitarbeiter
- KGD Konzert- und Gastspiellleitung
- KPD Kommunistische Partei Deutschlands
- KPDSU Kommunistische Partei der Sowjetunion
- KZ Konzentrationslager

- MfS Ministerium für Staatssicherheit
- Musima Musikinstrumentenbau Markneukirchen
- NSDAP Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
- SBZ Sowjetische Besatzungszone
- SED Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
- SMAD Sowjetische Militäradministration in Deutschland
- SPD Sozialdemokratische Partei Deutschlands
- Stakuko Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten
- UdSSR Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
- VBK Verband Bildender Künstler
- VEB Volkseigene Betrieb
- VR-Polen Volksrepublik Polen
- WDR Westdeutscher Rundfunk
- ZK Zentralkomitee

LITERATURVERZEICHNIS

Ahbe, Thomas / Grieß, Rainer: *Geschichte der Generationen in der DDR und Ostdeutschland – Ein Panorama*, Erfurt 2011

Akademie der Künste (Hrsg.): *Underground + Improvisation – Alternative Musik und Kunst nach 1968*, Berlin 2018

Baraka, Amiri: *Blues People – Schwarze und ihre Musik im weißen Amerika*, Darmstadt 1969

Berendt, Joachim Ernst / Huesmann, Günther: *Das Jazzbuch – Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2007

Berendt, Joachim Ernst: *Ein Fenster Aus Jazz – Essays Portraits Reflexionen*, Frankfurt am Main 1978

Beutler, Ralf / Greß, Frank-Harald (Hrsg.): *Jazz/Rock/Pop Das Dresdner Modell – Ein Beitrag zur Geschichte der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber*, Baden Baden 2021

Blobel, Uli (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich, Die Jazzwerkstatt Peitz*, Bonn 2011

Blobel, Uli: „Wie Peitz zu Hauptstadt des Free Jazz in der DDR wurde“ in: Bratfisch, Rainer, (Hrsg.): *Freie Töne, Die Jazzszene in der DDR*, Berlin 2005, S.170-177

Blobel, Uli: „Russenpanzer, FDJ und Free Jazz“, in Blobel, Uli (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich, Die Jazzwerkstatt Peitz*, Bonn 2011, S.12-22

Blobel, Uli / Steinmetzger, Ulrich: *Berlin/Berlin – Kunststücke aus Ost und West*, Bonn 2014

Bontrup, Heiner: *Wie der Jazz die Mauer überwand – Peter Kowald und die DDR-Connection*, in: *Jazz Podium* Nr.4 Jg 56., Wien 2007

Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst – Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 1999

Bourdieu, Pierre: „Die Kunst des Glaubens – Beitrag zu einer Ökonomie der symbolischen Güter“ in: Franz Schultheis und Stephan Egger (Hrsg.): *Kunst und Kultur – Zur Ökonomie symbolischer Güter Schriften zur Kulturosoziologie 4*, Konstanz 2011, S.97-187

Braune, Tilo: „Das sanfte Jazzfestival von der Küste“ in: Bratfisch, Rainer, (Hrsg.): *Freie Töne, Die Jazzszene in der DDR*, Berlin 2005, S.242-249

Bratfisch, Rainer, (Hrsg.): *Freie Töne, Die Jazzszene in der DDR*, Berlin 2005

Bratfisch, Rainer: *Jazz in Berlin*, Berlin 2014

Bratfisch, Rainer: „Aus dem kleinen Land in die weite Welt – und immer wieder zurück“, in: Blobel, Uli / Steinmetzger, Ulrich: *Berlin/Berlin – Kunststücke aus Ost und West*, Bonn 2014, S.136-146

Broecking, Christian: *Respekt!*, Berlin 2004

Brüning, Uschi: *So wie ich – Autobiografie*, Berlin 2019

BStU Archiv: BArch, MfS, AP 13981/92 - BArch, MfS, ZOS 3748 - BArch, MfS, BV Ddn., AIM 1072/68 - BVLeipzig 118/57 Bd.1-3 - MfS, BV, Cottbus AUG 123 - MfS, BV, Leipzig AU 43/57 - BV, Cottbus, AIM 681/81 - BV, Cottbus, AIM 681/81 - BV, Cottbus AOG 2/84

Carles, Philippe / Comolli, Jean-Louis: *Free Jazz / Black Power*, Mississippi 2015

Conrad, Gerhard: *Kurt Henkels – Eine Musiker-Biographie mit ausführlicher Diskographie*, Hildesheim 2010

Dauer, Alfons M.: „Don´t call my Music Jazz“, in Helmut Rösing (Hrsg.): *Aspekte zur Geschichte populärer Musik*, Beiträge zur Populärmusikforschung (Bd. 11) Baden Baden 1992, S.42–55

Decker, Gunnar: *1965 – Der kurze Sommer der DDR*, München 2015

Dieckmann, Christoph: „Küche, Kammer, Weite Welt – Mythen der Erinnerung“, in: Michael Rauhut, Thomas Kochan (Hrsg.): *BYE BYE LÜBBEN CITY – Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*, Berlin 2018, S.12-30

Dietrich, Gerd: *Kulturgeschichte der DDR*, Göttingen 2018

Drechsel, Ulf: *Zwischen den Strömungen – Karlheinz Drechsel – Mein Leben mit dem Jazz*, Berlin 2011

Eckardt, Thomas: „Jena: » Illusionen platzen immer – Träume werden wahr « (Yoko Ono)“ in: Bratfisch, Rainer, (Hrsg.): *Freie Töne, Die Jazzszene in der DDR*, Berlin 2005, S.255-262

Girnus, Wilhelm: „Wo stehen die Feinde der deutschen Kunst?“ in: Kulturbund (Hrsg.): *Kampf Gegen Den Formalismus In Der Kunst Und Literatur Für Eine Fortschrittliche Deutsche Kultur*, Dresden 1953, S.44-56

Greß, Frank-Harald: "Jazz-Frühling an unserer Hochschule – Erinnerungen an eine Aufbruchzeit“ in: Beutler, Ralf / Greß, Frank-Harald (Hrsg.): *Jazz/Rock/Pop Das Dresdner Modell – Ein Beitrag zur Geschichte der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber*, Baden Baden 2021, S.13-23

Hager, Kurt: *Beiträge zur Kulturpolitik – Reden und Aufsätze 1972 bis 1981*, Berlin 1981

Hager, Kurt: *Erinnerungen*, Leipzig 1996

Heffley, Mike: *Northern Sun / Southern Moon – Europe 's Reinvention of Jazz*, Cambridge 2005

Hendler, Maximilian: *Vorgeschichte des Jazz – Vom Aufbruch der Portugiesen zu Jelly Roll Morton*, Graz 2008

Heumann, Marcus: *Das Kahlschlag-Plenum – Die 11.Tagung des ZK der SED 1965*, Bonn 2015

Hiekel, Jörn Peter (Hrsg.): *Die Kunst des Überwinterns – Musik und Literatur um 1968*, Köln 2011

Höhne, Bernfried: *Jazz in der DDR, Eine Retrospektive*, Frankfurt am Main 1991

Honecker, Erich: *Aus meinem Leben*, Berlin 1981

Jost, Ekkehard: *Europas Jazz 1960-80*, Frankfurt am Main 1987

Jost, Ekkehard: *Free Jazz – Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 1960er Jahre*, Hofheim am Taunus 2002

Jost, Ekkehard: *Jazzmusiker – Materialien zur Soziologie der afro-amerikanischen Musik*, Frankfurt am Main 1982

Jost, Ekkehard: *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*, Frankfurt am Main 1991

Jost, Ekkehard (Hrsg.): *Darmstädter Jazzforum 89, Beiträge zur Jazzforschung*, Hofheim 1990

Kaiser, Monika: *Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker*, Berlin 1997

Kaldewey, Helma: *A People 's Music – Jazz in East Germany, 1945-1990*, Cambridge 2020

Kampmann, Wolf: „Mit Kerouac im Spreewald – Erinnerungen an Peitz“, in: Blobel, Uli (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich, Die Jazzwerkstatt Peitz*, Bonn 2011, S.88-100

Kastner, Jens: *Die ästhetische Disposition – Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien 2009

Kisiedu, Harald: *European Echoes: Jazz Experimentalism in Germany 1950-1975*, Hofheim 2020

Knauer, Wolfram: *Play Yourself, man! - Die Geschichte des Jazz in Deutschland*, Ditzingen 2019

Knauer, Wolfram (Hrsg.): *Jazz in Deutschland, Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 4*, Hofheim 1996

Knauer, Wolfram (Hrsg.): *Jazz und Gesellschaft – Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz, Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 7*, Hofheim 2002

Knauer, Wolfram (Hrsg.): *Positionen – Jazz und Politik, Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 16*, Hofheim 2020

Knauer, Wolfram : „Jazz und Politik – politischer Jazz? Eine bundesdeutsche Perspektive“, in: Knauer, Wolfram (Hrsg.): *Positionen – Jazz und Politik, Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 16*, Hofheim 2020, S.67-79

Kneschke, Karl: „Drei Entgegnungen“, in: Kulturbund (Hrsg.): *Kampf gegen den Formalismus - In der Kunst und Literatur für eine fortschrittliche deutsche Kultur*, Dresden 1951, S.64-67

Kowalczuk, Ilko-Sascha: *Stasi Konkret – Überwachung und Repression in der DDR*, München 2013

Kowalczuk, Ilko-Sascha: „Von der Freiheit Ich zu sagen. Widerständiges Verhalten in der DDR“, in: Ulrike Poppe, Rainer Eckert, Ilko-Sascha Kowalczuk (Hrsg.): *Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung – Formen des Widerstandes und der Opposition in der DDR*, Berlin 1995, S.85-116

Kofsky, Frank: *Black Nationalism and the Revolution in Music*, New York 1970

Krüger, Thomas: „Politische Dimensionen des Jazz im Kontext von Emanzipation und Kulturalisierung“, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): *Positionen! Jazz und Politik*, Darmstadt 2020, S.181-195

Kulturbund (Hrsg.): *Kampf Gegen Den Formalismus In Der Kunst Und Literatur Für Eine Fortschrittliche Deutsche Kultur*, Dresden 1953

Kunert, Günter: *Erwachsenenspiele – Erinnerungen*, München 2015

Leiserowitz, Ruth: „Jazz in Soviet Lithuania - a Nonconformist Niche“, in: Gertrud Pickhan, Rüdiger Ritter (Hrsg.): *Jazz Behind The Iron Curtain*, Frankfurt am Main 2010, S.183-190

Lakomy, Reinhard: *Es war doch nicht das letzte Mal*, Berlin 2000

Lange, Horst: *Nick LaRocca – Ein Porträt*, in Bd. 8 der *Jazzbuecherei*, Wetzlar 1961

Lauter, Hans: „Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur für eine fortschrittliche deutsche Kultur“ in: Kulturbund (Hrsg.): *Kampf Gegen Den Formalismus In Der Kunst Und Literatur Für Eine Fortschrittliche Deutsche Kultur*, Dresden 1953,

S.20-37

Lehmann, Theo: „Blues & Trouble – Das erste Bluesbuch der DDR“, in: Rauhut, Michael / Kochan, Thomas (Hrsg.): *BYE BYE LÜBBEN CITY – Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*, Berlin 2018, S.131-140

Litweiler, John: *The Freedom Principle: Jazz after 1958*, New York 1984

Lücke, Martin: *Jazz im Totalitarismus – Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus*, Münster 2004

Mey, Günter (Hrsg.): *Jugendkultur in Stendal 1950-1990 – Szenen aus der DDR* Porträts und Reflexionen, Berlin 2018

Michels, Ulrich: *dtv-Atlas Musik*, München 2005

Monson, Ingrid: *Freedom Sounds – Civil Rights Call Out To Jazz and Africa*, New York 2007

Müller-Engbergs, Helmut / Wielgohs, Jan / Hoffmann, Dieter / Herbst, Andreas / Kirschey-Feix, Ingrid / Reimann, Olaf W. (Hrsg.): *Wer war Wer in der DDR – Ein Lexikon ostdeutscher Biographien*, Berlin 2010

Müller, Markus: „Free Music Production / FMP: The Living Music“, in: Akademie der Künste (Hrsg.): *Underground + Improvisation – Alternative Musik und Kunst nach 1968*, Berlin 2018, S.17-30

Müller, Reinhard: „Tourneerandskizzen und Auslassungen über das alltägliche Chaos“, in: Bratfisch, Rainer, (Hrsg.): *Freie Töne, Die Jazzszene in der DDR*, Berlin 2005, S.191-197

Nogliki, Bert: *Jazzwerkstatt, International*, Berlin 1981

Noglik, Bert: *Jazz im Gespräch*, Berlin 1978

Noglik, Bert: *Klangspuren, Wege Improvisierter Musik*, Frankfurt am Main 1992

Noglik, Bert: „Peitz und die Feuerschlucker vom Centre Pompidou“, in: Blobel, Uli (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich, Die Jazzwerkstatt Peitz*, Bonn 2011, S.22-44

Noglik, Bert: „Improvisierte Musik in der Folge des Free Jazz“, in: Jost, Ekkehard (Hrsg.): *Darmstädter Jazzforum 89*, Beiträge zur Jazzforschung, Hofheim 1990, S.14-28

Noglik, Bert: „Hürdenlauf zum freien Spiel – Ein Rückblick auf den Jazz der DDR“, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): *Jazz in Deutschland - Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 4*, Hofheim 1996, S.205-223

Noglik, Bert: „Osteuropäischer Jazz im Umbruch der Verhältnisse - Vom Wandel der Sinne im Prozeß gesellschaftlicher Veränderungen“, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): *Jazz in Europa - Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 3*, Hofheim 1993, S.147-169

Pape, Winfried: „Jugend und Musik“, in: Helga de la Motte-Haber, Hans Neuhoff (Hrsg.): *Musiksoziologie*, Köthen 2007, S.456-472

Philippe, Carles / Jean-Louis, Comolli: *Free Jazz / Black Power*, Frankfurt am Main 1980

Pickhan, Gertrud / Ritter, Rüdiger (Hrsg.): *Jazz under State Socialism I – Jazz Behind the Iron Curtain*, Frankfurt am Main 2010

Pickhan, Gertrud / Ritter, Rüdiger (Hrsg.): *Jazz under State Socialism IV – Meanings of Jazz in State Socialism*, Frankfurt am Main 2016

Pietraszewski, Igor: *Jazz under State Socialism II – Jazz in Poland*, Frankfurt am Main 2014

Poppe, Ulrike / Eckert, Rainer / Kowalczyk, Ilko-Sascha (Hrsg.): *Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung – Formen des Widerstandes und der Opposition in der DDR*, Berlin 1995

Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008

Rauhut, Michael: *Das Kunden-Buch – Blues in Thüringen*, Erfurt 2012

Rauhut, Michael: *Ein Klang Zwei Welten – Blues im geteilten Deutschland, 1945 bis 1990*, Bielefeld 2016

Rauhut, Michael / Kochan, Thomas (Hrsg.): *BYE BYE LÜBBEN CITY – Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*, Berlin 2018

Renner, Wolfgang: „Weimar zwischen Bauhaus und VEB Goethe und Schiller“, in: Bratfisch, Rainer, (Hrsg.): *Freie Töne, Die Jazzszene in der DDR*, Berlin 2005, S.262-272

Rösing, Helmut, (Hrsg.): *Aspekte zur Geschichte populärer Musik, in Beiträge zur Populärmusikforschung Bd. 11*, Baden Baden 1992

Rudorf, Reginald: *Jazz in der Zone*, Köln 1964

Schmidt-Joos, Siegfried: *Die Stasi schwingt nicht – Ein Jazzfan im Kalten Krieg*, Halle (Saale) 2016

Schmidt-Rost, Christian: *Jazz under State Socialism III – Jazz in der DDR und Polen – Geschichte eines transatlantischen Transfers*, Frankfurt am Main 2015

Sellhorn, Werner Josh: *Jazz-DDR-Fakten*, Berlin 2005

Sickert, Maxi: *Clarinet Bird – Rolf Kühn ein Leben mit dem Jazz*, Berlin 2014

Sommer, Günter: „Über einige Besonderheiten der Jazzszene in der DDR“, in: Ekkehard Jost (Hrsg.): *Darmstädter Jazzforum 89 – Beiträge zur Jazzforschung*, Hofheim 1989, S.120-135

Sommer, Günter: „Peitzer Grand mit Vieren“, in: Blobel, Uli (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich, Die Jazzwerkstatt Peitz*, Bonn 2011, S.44-56

Steinert, Heinz: „Musik und Lebensweise – Warum und wie sich Jazz eignet, eine soziale Position zu markieren“, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): *Jazz und Gesellschaft – sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz*, Darmstadt 2002, S.105-123

Stephan, Gerd-Rüdiger / Herbst, Andreas / Krauss, Christine /
Küchenmeister, Daniel / Nakath, Detlef (Hrsg.): *Die Parteien und Organisationen der DDR – Ein Handbuch*, Berlin 2002

Theska, René: „Kreative Klangattacken - Die Achse Peitz-Ilmenau“, in: Blobel, Uli (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich, Die Jazzwerkstatt Peitz*, Bonn 2011, S.100-115

Tretner, Andreas: „122-69N-105B-40F-52 – oder die Strukturen der Freiheit“, in: Uli Blobel, Ullrich Steinmetzger (Hrsg.): *Berlin/-Berlin – Kunststücke aus Ost und West*, Berlin 2014, S.92-102

Weber, Gudrun / Auerbach, Thomas: *Genossen, wir müssen alles wissen! - DDR-Alltag im Spiegel der Stasiakten Ein Lesebuch*, Berlin 2014

Weber, Hermann: *Die DDR 1945-1990*, München 2012

Weißbacher, Katharina: *Jazz unter der Kontrolle des Systems – Die Entwicklung des Jazz in der DDR nach dem Mauerbau*, Berlin 2020

Weißgerber, Ullrich: *Giftige Worte der SED-Diktatur: Sprache als Instrument von Machtausübung und Ausgrenzung in der SBZ und der DDR*, Berlin 2010

Willemsen, Roger: *Wer Wir Waren*, Frankfurt Am Main 2021

Wilson, Peter Niklas: *Ornette Coleman – Sein Leben Seine Musik Seine Schallplatten*, Schaftlach 1989

Wolle, Stefan: *Der Traum von der Revolte: Die DDR 1968*, Bonn 2008

Wolle, Stefan: „Erfrorene Melodien – Politik und Kultur im SED-Staat“, in: Uli Blobel (Hrsg.): *Woodstock am Karpfenteich – Die Jazzwerkstatt Peitz*, Bonn 2011, S.116-142

Wonneberg, Alfons: „Jazzmusik als Hochschulstudium“, in: Rainer Bratfisch: *Freie Töne - Die Jazzszene in der DDR*, Berlin 2005, S.75-79

Wurschi, Peter: *Jungsein in der DDR*, Erfurt 2014

Zaddach, Wolf-Georg: *Heavy Metal in der DDR – Szene, Akteure, Praktiken*, Bielefeld 2018