

Das Musikleben in einer Diktatur ist faszinierend und kompliziert zugleich: Während die Behörden eine möglichst umfassende Kontrolle anstreben, folgt die Musik eigenen Regeln.

Populärmusik in der DDR bietet hierfür eine Fülle außergewöhnlicher Beispiele zwischen sozialistischen Normen und westlichen Vorbildern.

Viele Ereignisse und Songs sind heute nur noch Zeitgenossen in Erinnerung, während die Bedingungen des Musiklebens erst in jüngerer Zeit erforscht werden.

Dieses Buch lädt dazu ein, einen noch viel zu unbekannten Teil der deutschen Kulturgeschichte zu entdecken und dabei überraschende, hörenswerte, nachdenkliche, aufmüpfige und widersprüchliche Biografien und Lieder kennenzulernen.

MICHAEL CUSTODIS

Widrige Umstände

Populärmusik

in der DDR

(1971–1990)

Widrige Umstände. Populärmusik in der DDR (1971–1990)

Michael Custodis



Michael Custodis

Widrige Umstände

**Populärmusik in der DDR
(1971–1990)**

Titelbild: Karat mit (v. l. n. r.) Herbert Dreilich, Hans-Joachim Neumann, Bernd Römer, Henning Protzmann, Michael Schwandt und Ulrich »Ed« Swillms, aufgenommen 1976 auf dem Ost-Berliner Alexanderplatz.

Foto: picture-alliance/ ZB | Günter Gueffroy 11075394.

Michael Custodis (* 1973 in Köln) ist ein deutscher Musikwissenschaftler, Musiksoziologe und Hochschullehrer an der Universität Münster. Neben Arbeitsschwerpunkten u. a. zu musikalischen Avantgarden und Populärmusik erforscht er intensiv die Bedeutung von Musik in den beiden deutschen Diktaturen.

Für die Abbildungen aus DDR-Musikzeitschriften ließen sich nur in Ausnahmefällen Rechteinhaber ermitteln. Der Abdruck dient allein wissenschaftlichen Zwecken und in allen Fällen, in denen noch Rechteinhaber existieren, bittet der Autor um Rückmeldung, um diese Angaben bei einer Neuauflage ergänzen zu können.

Diese Veröffentlichung stellt keine Meinungsäußerung der Thüringer Landeszentrale für politische Bildung dar. Für inhaltliche Aussagen trägt der Autor die Verantwortung.

Thüringer Landeszentrale für politische Bildung
Regierungsstraße 73, 99084 Erfurt
www.politische-bildung-thueringen.de
2026

ISBN: 978-3-910740-75-4

Inhalt

I. Entdeckungsreise DDR-Musik	5
Hochkultur-Dogma	9
Sozialistischer Realismus	9
Risikofall »leichte Muse«	10
Mangelwirtschaft	17
Auslandskontakte	22
Kontrolle	25
Umbruchjahr 1971: Von Ulbricht zu Honecker	28
II. Fallbeispiele	
Von der Kopie zum Original.	
Die Puhdys <i>Türen öffnen sich zur Stadt</i> (1971)	35
Auf zu neuen Ufern.	
Uschi Brüning <i>Einen Tag lang</i> (1973)	42
»Keine Übereinstimmung mit der sozialistischen Wirklichkeit«.	
Klaus Renft-Combo <i>Glaubensfragen</i> (1975)	47
Träumen in bleiernen Zeiten.	
Veronika Fischer <i>Sommernachtsball</i> (1977)	53
Von West nach Ost.	
Bettina Wegner	
<i>Für meine weggegangenen Freunde</i> (1979)	60
Märchen für Groß und Klein.	
Reinhard Lakomy <i>Der Traumzauberbaum</i> (1980)	64
Brückenbauer.	
Karat <i>Gefährten des Sturmwind</i> s (1982)	70

Widerborstige Kompromisse. <i>Silly Bataillon d'Amour</i> (1986)	79
Zwischen Gestern und Morgen. <i>City Halb und Halb</i> (1987)	89
Zweifeln, mahnen, versöhnen. Gerhard Schöne <i>Mit dem Gesicht zum Volke</i> (1989)	99
III. Wie weiter?	107
IV. Vergessen, Vermissen, Verklären? Ostalgie und Musik	123
Literatur- und Quellenverweise	127

I. Entdeckungsreise DDR-Musik

Musik dient häufig als Spiegel historischer Umbrüche, um Stimmungen und Ereignisse aus dem damaligen Alltag in Erinnerung zu rufen. Einzelne Lieder, Sinfonien, Opern, Schallplatten oder Konzerte waren vielen Menschen wichtig und wer diese Musik damals gekannt hat, wird ihr nun – mit freudigen, gemischten oder unerfreulichen Gefühlen – als Musikgeschichte wiederbegegnen. Mindestens ebenso wichtig ist diese Musik aber auch, um alle Menschen anzusprechen, die diese Zeit erst kennenlernen wollen und repräsentative Eindrücke vergangener Lebenswelten vermittelt bekommen möchten.

Mit Blick auf das Thema dieses Buches – die Musik der 1970er- und 1980er-Jahre in der DDR und ihr Verhältnis zum anderen Teil Deutschlands – stößt man hier auf eine erste Hürde: Bei Stücken von Marius Müller-Westernhagen, Heino, Nena, Katja Epstein, Ton, Steine, Scherben, Marianne Rosenberg oder Roy Black würde man davon ausgehen, dass man sie auf »beiden Seiten der Mauer« kannte. Bei Monika Hauff und Klaus-Dieter Henkler, Arndt Bause, Ute Freudenberg, Klaus Renft, Julia Axen, Bärbel Wachholz, Panta Rhei, Hartmut König oder Rockhaus beschränkte sich die Prominenz dagegen zumeist auf jene Generationen, die selbst in der Zeit der DDR gelebt haben (Künstler wie Frank Schöbel und die Puhdys bestätigen als Ausnahme diese Regel).

Für kommerziell erfolgreiche DDR-Hits finden sich in der Bundesrepublik eine Handvoll Beispiele, das bekannteste ist vermutlich *Über sieben Brücken musst Du gehn*, mit dem Karat im Jahr 1978 das Internationale Schlagerfest in Dresden gewannen. Als zwei Jahre später Peter Maffay mit seiner Fassung die Hitparaden in der Bundesrepublik stürmte,

erklommen Platten von Karat plötzlich auch die Westcharts. Künstlerinnen und Künstler wie Ernst-Ludwig Petrowsky, Klaus Lenz, Manfred Krug, Uschi Brüning und Veronika Fischer oder Bands wie City, Silly und Pankow konnten ebenfalls in Westeuropa auf Tourneen gehen und Nina Hagen wurde (trotz ihres Farbfilm-Ohrwurms mit ihrer damaligen Band Automobil) erst im Westen zu jener Punk- und Poplegende, als die man sie bis heute verehrt. Einem Vergleich zur Verehrung von West-Stars in der DDR halten diese Namen selten stand.

Die Ursachen dieser begrenzten Bekanntheit waren vor allem politischer, nicht künstlerischer Natur. Schaut man daher Komponisten, Songwritern, Sängerinnen und Instrumentalisten aus der DDR einmal auf die Finger beziehungsweise in die Noten, entdeckt man hinter eingängigen Melodien und höchster Professionalität auch den kreativen Umgang mit den mal mehr mal weniger starren ideologischen Vorgaben, die von den Führungsfiguren der allmächtigen Staatspartei SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) festgelegt wurden und von den zuständigen Abteilungen des Kulturministeriums in konkrete Politik übersetzt werden sollten.¹

Die Musikpolitik der DDR ist ein gutes Beispiel für die im Titel dieses Buches angedeuteten »widrigen Umstände«, denen Kunst und Kultur in einer Diktatur ausgesetzt sind. Während in einem altertümlichen Sprachgebrauch von »widrig« ungünstige Kräfte zu spüren sind, derer man sich zu erwehren hat, verweisen die »Umstände« darauf, dass hier ein Gegenstand nicht außerhalb seiner Umgebung zu denken ist, sondern nur in Relation zu äußeren Einflüssen verstanden werden kann. Diese Wechselwirkungen zwischen Musik und Politik sind in einer Diktatur ideologisch kompliziert und im Vergleich zur tatsächlichen Alltagskultur höchst widersprüchlich.² Nicht alles in und an der Musik ist politisch (im Sinne ihrer kompositorischen Beschaffenheit), da ihre Melodien, Rhythmen, Akkordbegleitungen und Klangfarben anderen Regeln gehorchen. Diesem Kern drücken textliche Aussagen und der Aufführungskontext anschließend den Stempel der Machthaber auf.

Aber auch diese Macht hat Grenzen: Während sich beispielsweise die allmächtige Staatspartei um eine möglichst umfassende Kontrolle des öffentlichen und privaten Lebens bemüht, wissen die kreativen Köpfe, dass eine umfassende Überwachung im Alltag kaum möglich ist. Wenn beispielsweise kritische Töne über Westradio oder bei Konzerten bekannt werden, sind sie anschließend nur schwer aus der Welt zu schaffen. Zwar lässt sich der Verkauf von Tonträgern verbieten, nicht aber die Verbreitung der Musik, sobald ein Exemplar verliehen, kopiert und weitergegeben werden kann. Da schon immer die verbotenen Früchte am süßesten schmeckten, verbreiten sich illegale Songs und Liedtexte daher besonders hartnäckig. Während alles sich in einer Diktatur theoretisch um Politik und staatliche Kontrolle dreht, ist in der Praxis dort längst nicht alles politisch motiviert oder ordnet sich freiwillig den staatlichen Vorgaben unter.

Noch unübersichtlicher wird die Situation durch die Abhängigkeit der DDR von den Direktiven Moskaus sowie die Unterordnung der Kunstpolitik unter die Grundsatzentscheidungen des ZK der SED. Diese Rahmenbedingungen änderten sich alle paar Jahre und nach kurzen Phasen größerer Freiheiten für Kunst und Kultur wurden diese Spielräume wieder zurückgenommen. Um daher die musikalischen Entwicklungen der DDR verstehen zu können, ist mit zu betrachten, wann etwas stattfand und welche übergeordneten ideologischen Parolen in diesem Moment galten. Die Geschichte der staatlichen Filmfirma DEFA ist hierfür ein gutes Beispiel: Von der Genehmigung eines Drehbuchs über die Bewilligung eines Budgets bis zur Freigabe des fertigen Films durch die Zensurbehörden zog sich die Produktion eines Spielfilms mindestens ein bis zwei Jahre hin. Es kam daher regelmäßig vor, dass ursprünglich genehmigte Filme mit kritischeren oder ironischen Themen nach ihrer Fertigstellung nie gezeigt werden durften, da inzwischen eine neue Eiszeit das kurze politische Tauwetter abgelöst hatte. Das Archiv der heutigen DEFA-Stiftung ist entsprechend voll von Produktionen, die beispielsweise vom Bau

der Berliner Mauer 1961 überrascht wurden oder die konservative Kehrtwende nach dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED im Jahr 1965 (dem sogenannten »Kahlschlagplenum«) nicht überlebten.

Wenn man die Situation von Musik in der DDR pauschal zusammenfassen soll, hat es freie, unreglementierte Kunst (im Sinne eines vor Gericht einklagbaren Grundrechts) dort nie gegeben. Stattdessen war auch die Musik – wie alle anderen Bereiche des Lebens – den Leitlinien der marxistisch-leninistischen Staatsideologie unterworfen, die auch für die Kunst eine politische Haltung vorschrieb. Über die Einhaltung der bestehenden Vorschriften und ihre Anpassung an neue politische Leitlinien wachte eine Fülle an Behörden und Institutionen: Als besonders einflussreich sind zu nennen die Kulturabteilung der SED, das Kulturministerium, die Jugendorganisation FDJ (die Freie Deutsche Jugend), der staatlich kontrollierte Rundfunk, die für Populärmusik zuständige staatliche Schallplattenfirma Amiga, die für Tourneen innerhalb der DDR zuständige Konzert- und Gastspielliederkation, die für Auslandskonzerte zuständige Künstleragentur der DDR und nicht zuletzt die immer misstrauische Staatssicherheit, der allmächtige Geheimdienst.

Um hinter die Fassade einzelner Lieder und prominenter Gesichter blicken zu können und zu verstehen, welche Zwänge und Freiräume für Populärmusik in der DDR galten, muss man sich nicht nur einen Weg durch einen Dschungel an Archiven und Akten bahnen, sondern auch die jeweiligen politischen Zeitumstände berücksichtigen. Dies ist ein entscheidender Unterschied zur Situation in der Bundesrepublik, wo die Regeln für erfolgreiche Popmusik vor allem von der international organisierten Musikindustrie bestimmt wurden und der Staat nur im Einzelfall tätig wurde, um beispielsweise über die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien die Einhaltung des Jugendschutzes zu kontrollieren.

Hochkultur-Dogma

Bis in die 1980er-Jahre hinein bevorzugte die DDR-Führung klassische Musik und Hochkultur gegenüber der Unterhaltungskunst. Damit übernahm sie ein aus dem 19. Jahrhundert stammendes Kulturverständnis des Bürgertums, das sie aus politischen Gründen eigentlich hätte ablehnen müssen. Denn das Bürgertum lebte dort (aus marxistischer Sicht) sein dekadentes Streben nach gesellschaftlichem Aufstieg und Ausgrenzung der Arbeiterklasse offen aus.³ In der DDR machte sich die SED für die neuen sozialistischen Staatsziele daher eine wesentliche Eigenart der klassischen Musik des 19. Jahrhunderts zunutze: Sie hatte nie ausschließlich dem Genuss und der Unterhaltung des Publikums dienen sollen, sondern immer auch der Bildung und Erziehung der Menschen.

Sozialistischer Realismus

Im Kampf der DDR gegen die Bundesrepublik war die Rivalität der politischen Systeme im Alltag allgegenwärtig. Ob in der offiziellen Presse, mit Slogans an Häuserwänden und in Betrieben oder im Schulunterricht, der Kampf des Sozialismus gegen seine inneren und äußeren Feinde war auch für die offizielle Musikpolitik bestimmend. Nach der Theorie des »sozialistischen Realismus«, die als Vorgabe der sowjetischen Kunstpolitik in den 1940er-Jahren von Moskau aus für alle Sowjetrepubliken verbindlich wurde, sollten Kunst und Kultur der Bewusstseinsbildung dienen und die Klassenherrschaft im Sozialismus voranbringen. Entsprechend musste Kunst parteiisch und politisch im Dienst des Marxismus-Leninismus sein. Daher durfte sie nicht die Fehler, Schwierigkeiten oder Grenzen einer objektiven Gegenwart darstellen, wie es westliche »bürgerliche« Kunst tut. Vielmehr sollten Kunstwerke einen Apellcharakter besitzen und die Bürger zum aktiven Einsatz für die staatlich vorgegebenen Ziele mobilisieren, auf dem Weg

zu einer idealen, zukünftigen Realität. Als wesentliche Mittel hierfür galten »Lebensechtheit« (im Sinne einer romantischen Verklärung der kommunistischen Zukunftserwartung), »Volkstümlichkeit« (um eine größtmögliche Breitenwirkung zu erreichen und lebensnah zu sein), die Darstellung des »Typischen« (am Beispiel von Vorbildern, Helden und idealen Charakteren) sowie die Verbreitung von »sozialem Optimismus« (der auch den Rückgriff auf historische Figuren einschloss, wenn diese als besonders volkstümlich, typisch und lebensecht gelten konnten). Bereits mit der komplizierten Überschrift seines Artikels *Unterhaltungsmusik steht nicht außerhalb der Kulturrevolution. Schöpferische Probleme dieses musikalischen Genres* machte Guido Masanetz 1958 im zweiten Jahrgang der offiziellen Zeitschrift für Unterhaltungs- und Tanzmusik, *Melodie und Rhythmus*, diese Forderung des Staates unmissverständlich deutlich und fasste zusammen: »Die DDR hat kulturpolitisch eine sehr wichtige Mission zu erfüllen: Als westlicher Vorposten des sozialistischen Lagers müssen gerade wir die Flut des Negativen, Destruktiven aufhalten. Wir sollten uns daher nur Bestes aus aller Welt zu eigen machen.«⁴

Risikofall »leichte Muse«

Die Fülle an Strategien und Maßnahmen, mit denen der Staat populäre Musik kontrollieren, instrumentalisieren und stimulieren wollte, zeugte von großer Skepsis: Man misstraute dem Zweck dieser Musik, Menschen zu unterhalten und zu zerstreuen anstatt zu bilden. Pauschal sprach man daher vom Schlager, wenn man Tanz- und Unterhaltungsmusik meinte. Auch wenn die für Populärmusik zuständige Abteilung Amiga des staatlichen Betriebs VEB Deutsche Schallplatten Berlin in den frühen 1970er-Jahren Stile wie Rockmusik, Chanson, Schlager, Jazz und Liedermacher-Repertoire voneinander unterschied, sprachen die planwirtschaftlichen Strategiepapiere des Kulturministeriums trotzdem pauschal von

Schlager, Tanz- und Unterhaltungsmusik oder »der heiteren Muse«.⁵

Insgesamt konnten die Politfunktionäre dieser Musik wenig abgewinnen und misstrauten ihrer Anziehungskraft auf junge Menschen: Denn im Unterschied zu zeitgenössischer klassischer Musik, wo das sowjetische Vorbild international anerkannte Namen vorzuweisen hatte, kam die musikalische Norm für Unterhaltungsmusik aus dem Westen. Schlimmer noch als deutsche Schlager, die vom »Klassenfeind« in der Bundesrepublik per Radio und Schallplatte ins Land einsickerten, stammten die Vorbilder im Bereich Blues, Jazz, Beat, Pop und Rock aus England und den USA, dem Machtzentrum des Kapitalismus. Die Sorge, dass die eigene Bevölkerung dieser musikalischen Indoktrinierung erliegen könnte, prägte daher alle Bemühungen, eine eigene, sozialistisch konforme und dabei künstlerisch überzeugende Alternative zu entwickeln.

Die Folgen dieser staatlichen Misere, eine Musik zu bändigen, die man dulden musste, aber weder verstand noch respektierte, zeigten sich in einem Dickicht aus Vorschriften, Regeln und Bürokratie. Ein entscheidendes Kontrollinstrument war die im Herbst 1955 eingeführte Pflicht für eine offizielle Spielerlaubnis: Zunächst beschränkt auf Berufskünstler und drei Jahre später erweitert auf Amateurmusiker, musste nun mit einem mindestens einjährigen Studium an einer Musikhochschule oder einer spezialisierten Musikschule (wie beispielsweise in Berlin-Friedrichshain) ein Mindestmaß an theoretischem Wissen und instrumentalen beziehungsweise stimmlichen Fertigkeiten nachgewiesen werden.⁶ Alternativ konnte man auch einer Expertenkommission vorspielen, was von Zeitzeugen als besonders demütigende oder skurrile Erfahrung beschrieben wird, da die Mehrheit der Kommission aus politischen Funktionsträgern bestand. War man schließlich im Besitz einer solchen Spielerlaubnis, regelte die Einstufung (A, B, C oder Sonderklasse) das Honorar, das man bei Konzerten und Tournéeen verlangen konnte. Im Rückblick wird diese Zertifikatspflicht gerne als Beleg für das dem Westen

deutlich überlegene musikalische Niveau im Osten angeführt, da alle ostdeutschen Künstlerinnen und Künstler eine Mindestausbildung zu absolvieren hatten. In der Realität waren Berufsausweise vor allem aber ein Kontrollinstrument und Sanktionsmittel, das bereits die Reichsmusikkammer der Nationalsozialisten eingesetzt hatte: So stellte ein Artikel in der populären Fachzeitschrift *Melodie und Rhythmus* im Jahr 1958 klar, dass der Staat jederzeit das Recht zum öffentlichen Musizieren widerrufen konnte: »Das kann z. B. dann der Fall sein, wenn Veranstaltungen nicht der Kulturpolitik unseres Staates entsprechen oder Jugendliche durch die dargebotene Musik so beeinflußt werden, daß sie Einrichtungen zerstören usw. Beispiele dafür gibt es leider.«⁷ Vier Jahre später rechtfertigte Roland Weise in einer Artikelserie diese Vorgehensweise und behauptete, dass die neuen Vorschriften für alle Beteiligten sogar vorteilhaft seien:

»Die Anordnung brachte keine Einengung. Im Gegenteil: eine Vielzahl bisher nur in einzelnen Bezirken aktiver Künstler wurde bekannt und kam nun in Groß-Varietés oder zu Verträgen ins Ausland. Für den Staatsapparat brachte sie die Überlegenheit über alle Darbietungen der Artistik und Kleinkunst. Eine Lenkung des Bedarfs, eine Förderung junger Künstler, eine kontrollierte Steigerung der Leistung ist erst durch diese Anordnung möglich geworden. [...] Dabei soll vor allem bei dem in Studios und Schulen auszubildenden Nachwuchs mehr beachtet werden, daß mit dem fachlichen Können auch das politische Bewußtsein entwickelt wird. Sonst wäre es nicht möglich gewesen, daß Nachwuchskünstler, nachdem sie auf Kosten unseres Staates eine fundierte Ausbildung erhalten haben, unsere Republik verrieten. [...] Verstärkt kommt in den letzten Jahren künstlerischer Nachwuchs, vorwiegend im Schlagergesang, aus der Laienkunstabteilung.«⁸

Die zweite wesentliche Vorgabe betraf den Anteil von Ost- zu Westproduktionen: Im Verhältnis von 60 zu 40 hatten Musikgruppen, Solokünstlerinnen oder Schallplattenunterhalter (das DDR-Kunstwort für DJ) sicherzustellen, dass bei Konzerten und in Diskotheken deutlich mehr Titel aus der DDR oder zumindest aus anderen sozialistischen Ländern gespielt wurden als die eigentlich vom Publikum verlangten Hits aus dem Westen. Die aus dem Westradio bekannten Titel waren in der DDR allerdings auf Schallplatte schwer zu bekommen und der Großteil der Musik wurde nicht per Plattenspieler oder Radio konsumiert, sondern bei Live-Konzerten von Musikgruppen, die sich beim Tingeln durch Dörfer und Städte ihre Sporen vor allem als Coverbands verdienten, bevor sie für das Radio oder die Amiga eigene Musik aufnehmen durften. Dies war kein ausschließliches Phänomen der DDR, sondern gängiger Standard in den 1950er- und 60er-Jahren, beispielsweise auch für die Beatles und die Rolling Stones: Bevor sie mit eigenen Songs berühmt wurden, sammelten sie in Kneipen, Clubs und bei kleinen Konzertauftritten Erfahrungen mit den Hits ihrer Vorbilder. Bei Nichtbeachtung der 60:40-Regel drohten in der DDR Bußgelder und Bestrafungen bis hin zum Entzug der Spielerlaubnis. In Musikzeitschriften warb die zuständige Urheberrechtsgesellschaft AWA (das Gegenstück zur westdeutschen GEMA) sogar offen um Nachwuchskontrolleure.

Die Kontrolle und Verwaltung der Musik folgte



Melodie und Rhythmus 4 (1960), Heft 15

der Hierarchie der SED-Diktatur: Über allem stand die sozialistische Einheitspartei, wo die Musik in der Abteilung Kultur beim Zentralkomitee eingliedert war und (in noch unklarem Ausmaß) den Weisungen und Entscheidungen von Kurt Hager unterstand, der in unterschiedlichen Funktionen, u. a. als Leiter der Kulturkommission beim Politbüro des ZK der SED und der Ideologischen Kommission, von den 1950er-Jahren bis zum Ende der DDR die Musikpolitik bestimmte. Die Umsetzung der Staatsziele übernahm das Ministerium für Kultur, bei dem das Komitee für Unterhaltungskunst alle praktischen Fragen und Maßnahmen bündelte. Die Menge einzelner Abteilungen für Artistik, Chanson / Liedermacher, Diskothek, Gesangsinterpreten, Jazz, Rockmusik, Tanz, Tanzmusik, Wortinterpreten und Zirkuskunst deutet bereits an, wie viele Fäden hier zusammenliefen. Papiere zur Neustrukturierung des Komitees im Jahr 1973, abgefasst im typischen Jargon von DDR-Behörden, vermitteln dabei einen kleinen Eindruck, wie umfangreich und ideologisch konzipiert die zu erfüllenden Aufgaben waren:

- Politische und künstlerische Erziehung, Betreuung und Propagierung, sowie systematische Entwicklung, Förderung und Vermittlung von Künstlern und Ensembles auf dem Gebiet der Unterhaltung in der DDR
- Weiterbildung von darbietenden Künstlern der Unterhaltungskunst
- Entwicklung von Programmen und Programmideen durch eine zentrale Dramaturgie und ihre regieliche Umsetzung
- Durchführung von Leistungsschauen der Unterhaltungskunst
- Entwicklung der Gemeinschaftsarbeit zwischen Komponisten, Textautoren, Arrangeuren und Interpreten
- Auswahl und Vorbereitung von Solisten und Ensembles auf internationale Festivals und Wettbewerbe der Unterhaltungskunst im Ausland sowie die Organisation und Durchführung solcher in der DDR
- Verbreitung von kulturellen und künstlerischen Leistungen der DDR im Ausland auf dem Gebiet der Unterhaltung sowie die

Übernahme von Kunstleistungen und Künstlern des Auslands in die DDR mit Hilfe der Künstler-Agentur der DDR und des VEB Zentral-Zirkus

- Übernahme aus dem Internationalen Unterhaltungsangebot
- Aufbau von Inszenierungen aller Genres für die Auslandstätigkeit
- Zielstrebige Propagierung von Konzeptionen, Kunstleistungen und Künstlern durch die Zeitschriften »Melodie und Rhythmus« und »Unterhaltungskunst«
- Information und Dokumentation auf dem Gebiet der Unterhaltung⁹

In zahlreichen Erinnerungen stößt man auf Hinweise, dass das Komitee im Alltag vor allem den ständigen Mangel an Dingen zu verwalten hatte, die für eine professionelle Musikkarriere nötig waren. So finden sich in Autobiografien und Archivunterlagen immer wieder Hinweise auf Leihinstrumente, finanzierte Bühnengarderobe, kostenlose Probenräume, Kredite zur Anschaffung von teuren Instrumenten wie einem Flügel oder Gesangsanlagen, zur Verfügung gestellte Fahrzeuge oder Anhänger zum Transport von Equipment sowie ein weitverzweigtes Mentorenprogramm zur Förderung junger Talente. Damit war das Komitee zugleich ein sehr effektives Kontrollwerkzeug, um die Abhängigkeiten der freiberuflichen Musikbranche vom Staat zu festigen.¹⁰ Aus der Sicht von City-Sänger Toni Krahl, der zur eigenen Überraschung 1988 zum Leiter der Sektion Rockmusik beim Komitee für Unterhaltungsmusik ernannt wurde, war die Gründung dieses Gremiums vor allem aus der Not geboren, dass der gesamte Bereich der Unterhaltungsmusik nicht vergleichbar durchorganisiert war durch Verbände oder eine eigene Gewerkschaft wie etwa die Literatur.¹¹ Daher diente das Komitee auch als pseudodemokratisches Alibi, um den Musikerinnen und Musikern ein Gefühl von Mitbestimmung zu geben, ohne dadurch die Kontrolle des Staates zu gefährden.

Die praktische Durchführung von Auftritten innerhalb der DDR lag in der Verantwortung der Konzert- und Gastspiellidirektion (KGD), die in Clubräumen und Freizeittreffs der kooperierenden Jugendorganisation FDJ, in Erholungsheimen oder

Mehrzwecksälen in den zwölf Bezirken der Republik Termine organisierte und Honorare vereinbarte. Wie ineffizient, kompliziert und langsam dieser Behördenapparat war, zeigen Dutzende Aktenvorgänge, die häufig nur für den internen Dienstgebrauch freigegeben waren. Ein sehr anschauliches Beispiel ist der Tourplan der Band Elektra vom Juli 1977, bei der eine so komplizierte Route entstand, dass allein innerhalb des Bezirks Frankfurt/Oder innerhalb von 14 Tagen knapp 1.600 Kilometer zu absolvieren waren, was einen eigentlich nicht zu rechtfertigenden Verbrauch von LKW-Treibstoff (einem Mangelrohstoff) zur Folge hatte.¹²



Bundesarchiv DR 1-25747

Tourneeplan der Band Elektra im Bezirk Frankfurt/Oder im Juli 1977.

Mangelwirtschaft

Eine alltägliche Erfahrung in der DDR war der Umgang mit chronischem Mangel. Ob Versorgungsgüter, Wohnungen, ein Telefonanschluss oder die Freiheit, uneingeschränkt eigene künstlerische Entscheidungen treffen zu können – in jedem Bereich war für Musikerinnen und Musiker dieser Mangel stets präsent: Auf der einen Seite war enorme Kreativität gefordert beim Improvisieren, Beschaffen und Kompensieren der dringend benötigten Instrumente, Ersatzteile und technischen Geräte. Auf der anderen Seite schweißte dieser Mangel auch zusammen und sorgte für gegenseitige Hilfsbereitschaft innerhalb der Musikszene, die sich dadurch umso besser kannte, genau wusste, wer gut organisieren kann und im Zweifelsfall einen Tipp hatte, bei wem man seltene und begehrte Dinge tauschen oder zumindest leihen konnte und wer möglicherweise bei einer Westtournee ein unverzichtbares Ersatzteil besorgen würde. Denn Geld allein, um ins eigene Equipment zu investieren, half nicht weiter, wenn es die ersehnte Fender Stratocaster oder die dringend benötigten Trommelstöcke nicht zu kaufen gab.

In seinem 1977 begonnenen Tagebuch, während er auf die Bewilligung seines Ausreiseantrags wartete, beschrieb der Sänger und Schauspieler Manfred Krug ausführlich die Bedeutung zuverlässiger und einflussreicher Kontakte:

»Wir haben viele Freunde, weil wir viele Freunde zum Leben brauchen. Einen fingerfertigen, einen mit Verbindungen zur Partei, einen Fleischer, einen mit Verbindungen zu einem Rohrleger, viele, viele Freunde. Die DDR ist das viel beneidete Land der Freundschaften. Tausend Kleinigkeiten, das ganze Leben funktioniert nur aus Freundschaft. Ein Klempner, der nicht dein Duzfreund ist, kommt nicht. Dann gibt es Freundschaften, die nur vom Zusammenhalt gegen andere Freundesgruppen leben, gegen Langweilerekollektive unter den Lehrern, Dozenten und Parteisekretären, gegen das Eingesperrtsein, gegen das ›Professorenkollegium«

am Sonntag im Fernsehen, gegen die Bande der Taxifahrer, gegen Postbeamte und Volkspolizisten, vor allem aber gegen die faulen Kellner. Es gibt kaum Möbel zu kaufen, trotzdem findest du in der DDR die gemütlichsten Wohnungen, weil es hier die ungemütlichsten Städte und Straßen gibt und die wenigsten Kneipen mit den meisten Inventurtagen und den schlampigsten Kellern, welche die größten Reserviert-Schilder der Welt auf ihre Tische stellen.«¹³

Die zuständigen staatlichen Instanzen waren sich der Mangelwirtschaft und der Unzufriedenheit im Bereich der Musik voll auf bewusst. Aber trotz fortlaufender Absichtserklärungen und vollmundiger Planwirtschaftskalkulationen lief man der Situation mit immer größerer Verzögerung stets nur hinterher. Beispielsweise sorgte die fortwährende Knappheit von Papier und Pappe dafür, dass die Produktion neuer LPs nicht nur durch die begrenzten Kapazitäten der Pressewerke verlangsamt wurde, sondern auch vom verzögerten Druck der Plattenhüllen.¹⁴ Mit erstaunlicher Offenheit kam in der für Popularmusik zuständigen Zeitschrift *Melodie und Rhythmus* diese Lage immer wieder einmal zur Sprache. Während man im Märzheft 1958 den »Engpaß Trommelfelle« noch mit der Nichtverfügbarkeit von Kalbsfell auf dem internationalen Rohstoffmarkt zu erklären versuchte, äußerte der Jazzmusiker und Autor Alfons Wonneberg sechs Jahre später offen deutliche Kritik. Höchst unzufrieden mit der Qualität und Verfügbarkeit der heimischen Gitarrenverstärker forderte er die zuständigen Stellen auf, zum einen den lange versprochenen Qualitätssprung auf Weltniveau nun endlich umzusetzen und zum anderen die in der DDR produzierten Geräte nicht ausschließlich in den Export zu geben, um damit Devisen zu erwirtschaften, sondern zumindest auch die eigenen Profis auszustatten.

Bedenkt man, dass in DDR-Zeitschriften kaum Meinungen geäußert werden konnten, die nicht zuvor offiziell gebilligt worden waren, ist zu ahnen, wie groß der Unmut innerhalb der Musikszene gewesen sein muss, wenn man den Unzufriedenen

mit solcher Kritik so weit entgegenkam. In einem dramatisch aufgemachten Artikel für *Melodie und Rhythmus* ließ man sogar 1968 den Elektrotechniker Peter Knoll (Inspektor der Technischen Überwachung der DDR, Inspektion Dresden) vor zu viel Enthusiasmus beim Eigenbau von Instrumenten warnen unter der Überschrift »Vorschriftswidrig angefertigter Gitarrenverstärker kostete ein Menschenleben«.

Wieder neun Jahre später konnte Kulturminister Hans-Joachim Hoffmann in einem Brief vom 28. September 1977 dem Vorsitzenden des Ministerrates der DDR, Willi Stoph, nur die pessimistische Mitteilung machen, dass der chronische Mangel im Bereich der Musik im vergangenen Jahrzehnt weiter zugenommen hatte und inzwischen dramatische Ausmaße annahm, zumal die Qualität der eigenen Produkte völlig unzureichend sei:

»Das seit mehr als zehn Jahren rückläufige Angebot an Musikinstrumenten für alle Kreise der Bevölkerung, insbesondere aber für Berufsmusiker und Klangkörper, hat nunmehr eine Situation bewirkt, daß die materielle Basis für die Verwirklichung der kulturpolitischen Aufgabenstellung des IX. Parteitagcs auf dem Gebiete der Musik in wesentlichen Bereichen nicht gesichert ist.«¹⁵

Da die DDR selbst nicht die nötigen finanziellen Mittel aufbringen konnte, um mit teuer im Westen eingekaufter Technik die Tonstudios des Rundfunks und der staatlichen Plattenfirma Amiga auszustatten, wuchs ab den 1970er-Jahren der Abstand zwischen westlichem Normsound und ostdeutscher Studioteknik immer schneller.¹⁶ Die Profibands der DDR besaßen eigene Licht- und Tonanlagen für ihre Konzerte und Tourneen, einige sogar kleine private Tonstudios, und investierten ungeheure Summen in diese Ausstattung. Das Kulturministerium schätzte den Wert dieser Anlagen auf jeweils 200.000 bis 750.000 Mark. Selbst wenn man ein monatliches Durchschnittseinkommen von 700 bis 1.000 Mark als Vergleich

zugrunde legt, ist der tatsächliche Wert dieser Anlagen kaum zu erahnen. Denn der überwiegende Teil dieser Technik war mühsam über Westkontakte und bei Konzertreisen im westlichen Ausland beschafft worden und somit für eine DDR-Band unersetzlich.

Für einen Staat, der das Monopol für die Wirtschaftspolitik und die Medienproduktion beanspruchte, ergaben sich hieraus zwei wesentliche Schwierigkeiten: Wenn beispielsweise die Jugendorganisation FDJ eigene Großveranstaltungen und Open-Air-Konzerte organisieren wollte, musste man die dafür notwendige Licht- und Tontechnik bei Privatunternehmern mieten, wodurch ein privatwirtschaftlicher Schattenmarkt entstand. Da wiederum die Bands ihre immensen Investitionen in die eigene technische Ausstattung nur über Konzerthonorare refinanzieren konnten, stiegen ihre Honorarforderungen und damit die Kosten für Veranstalter wie die Konzert- und Gastspieldirektion und die FDJ.

Der Handel mit Musikinstrumenten wurde auf einem schwer zu kontrollierenden Gebrauchtmarkt abgewickelt. Entsprechend umfangreich war in Musikzeitschriften die Rubrik für gebrauchte Instrumente, wo beispielsweise im Jahr 1986 der legendäre Synthesizer Yamaha DX 7 für durchschnittlich 20.000 Mark gehandelt wurde.¹⁷ Zum Vergleich war er in der Bundesrepublik für einen Neupreis von durchschnittlich DM 4.000 zu bekommen, eine Gibson Les Paul Standard für etwa DM 1.900 (1987 kostete sie gebraucht 6.200 Mark Ost) und eine Fender Stratocaster kostete je nach Ausführung zwischen DM 1.100 und DM 1.400 (1987 wurde sie gebraucht für 7.600 Mark Ost gehandelt). Kalkuliert man nun noch die Differenz zwischen dem offiziellen Wechselkurs 1:5 (Mark der DDR / Deutsche Mark) und dem Schwarzmarktkurs von 1:8 mit ein, ist leicht zu ahnen, welche Gewinnspanne zu erzielen war, wenn man Geräte am Zoll vorbei in die DDR einführen konnte.

Spricht man mit Musikerinnen und Musikern aus der DDR über diese Zeit und stöbert in Memoiren und Erinnerungsberichten, finden sich unzählige Anekdoten und Berichte über

nachgemachte Schriftzüge für Verstärker und Instrumente, um auf der Bühne und vor TV-Kameras den Eindruck der Originale zumindest vorzutäuschen, sowie Geschichten über Schmuggel und stillschweigend durch die Zollbehörden und Grenzbeamten geduldete Importe. Mal wurde, wie der Silly-Schlagzeuger Herbert Junck erzählte,¹⁸ mit skandinavischen Werftarbeitern in Rostock heimlich Geld getauscht, um mit Westmark Instrumente zu kaufen. Mal nutzten DDR-Rockstars wie die Silly-Musiker Uwe Hassbecker, Jäcki Reznicek und Richie Barton ihre Studioaufnahmen in West-Berlin, um im täglichen kleinen Grenzverkehr Freunden und Kollegen Bässe und E-Gitarren mitzubringen.¹⁹

Kompliziert wurde es, wenn ein solcher Schmuggel entdeckt wurde und der Staat handeln musste: Einerseits standen auf Zoll- und Devisenvergehen empfindliche Strafen. Andererseits erwirtschafteten DDR-Bands und Solokünstler im Westen dringend benötigte Devisen und waren ohne ihr Equipment nicht spielfähig. Hätte man daher ihre Instrumente und Anlagen konfisziert, wären sie nicht mehr arbeitsfähig und damit für den Staat nicht mehr von Nutzen gewesen. Ein Beispiel findet sich bei drei Mitgliedern von Frank Schöbels Begleitband »etc«: Nach Akten des Kultusministeriums entdeckte der Zoll nach der Rückkehr von einem Gastspiel bei der Deutschen Reichsbahn in West-Berlin am 29. Mai 1976 bei einer Grenzkontrolle im Equipment der Musiker u. a. elektronische Rechner, Radiogeräte, Lautsprecher und unbespielte Tonbandkassetten im geschätzten Wert von 10.000 Mark.²⁰ Um die drei Tage später anstehende sechswöchige Tournee von Schöbel mit seiner Band durch die UdSSR aber nicht zu gefährden, wurde das eigentlich zwingend vorgeschriebene Ermittlungsverfahren aufgeschoben; allerdings wurden die betroffenen Bandmitglieder auf absehbare Zeit für Westauftritte gesperrt. In der Konsequenz musste sich die Band auflösen, da sie Schöbel dorthin nicht mehr begleiten konnte, und formierte sich neu unter Führung des bisherigen Leiters Christian Steyer.

Im Rahmen eines Fördervertrags der Band mit dem Komitee für Unterhaltungskunst nutzte »etc«-Mitglied Hans-Jürg Dießner in diesen Jahren einen Fender-Bass, den er trotz mehrfacher Aufforderung nicht zurückgeben wollte, da er kein gleichwertiges Ersatzinstrument fand. Als er im Februar 1978 nochmals zur Rückgabe aufgefordert wurde, hatte er inzwischen einen Ausreiseantrag zur Entlassung aus der DDR-Staatsbürgerschaft gestellt. Nun zeigte sich das Ministerium gesprächsbereit, doch gemeinsam mit seiner Frau ließ sich Dießner nicht mehr von diesem Entschluss abbringen, da auch die allgemeine Wohnungsmisere dazu beitrug, dass er die für eine Musikerkarriere nötigen Bedingungen nicht mehr für erreichbar hielt.²¹

Auslandskontakte

Im Bereich der Popularmusik sah sich der SED-Staat in einer doppelten Defensive: Sowohl bei Instrumenten und Veranstaltungstechnik als auch bei musikalischen Vorbildern für Beat, Rock'n'Roll, Pop und Rockmusik hatte man dem Westen schwer etwas entgegenzusetzen. Da sich auf der technischen Ebene auf absehbare Zeit nichts an dieser Situation ändern würde, konzentrierten sich alle Anstrengungen darauf, immerhin eigene, international konkurrenzfähige Stimmen zu etablieren und mit politisch konformen, inhaltlich aber unverfänglichen Musiktiteln an internationale Stile anzuknüpfen. Im allerersten Heft der Zeitschrift *Melodie und Rhythmus* von 1957 heißt es entsprechend im Eröffnungsgeditorial *Was wir wollen?*: »Entwicklung einer leichten, im besten Sinne volkstümlichen Musik, vielfältig in den Genres, von der Operette über das Lied, das Chanson, den Song, die Volksmusik bis zur Unterhaltungs- und Tanzmusik, durchdrungen vom Atem unseres sozialistischen Lebens – das ist die Sache, der sich unsere neue Zeitschrift verschreibt.« Nach diesen Leitlinien verfasste Handbücher und Lehrschriften wie Heinz P. Hofmanns *ABC der Tanzmusik* aus dem Jahr 1971 lesen sich allerdings denkbar

unbeholfen. Denn bei allem Entgegenkommen für Entertainment und musikalische Ablenkung im Alltag war die politische Indienstnahme von Populärmusik unverhandelbar:

»Natürlich bleibt auch im Sozialismus die Hauptaufgabe der Tanzmusik, daß sie dem Tanz, der Unterhaltung und Geselligkeit dient. Davon sind jedoch drei wesentliche Forderungen nicht zu trennen, die das Publikum zunehmend an die Tanzmusik stellt:

- die ideologische Funktion – als bewußtseinsbildender Faktor,
- die ethische Funktion – als Beitrag zur Ausprägung der sozialistischen Persönlichkeit und
- die ästhetische Funktion – u. a. als Beitrag zur Geschmacksbildung.«²²

Abgesehen von neuen Modetänzen wie dem *Pertutti* (1960) und dem *Orion* (1963) war es insbesondere der vom Leipziger Komponisten René Dubianski erfundene *Lipsi*,²³ der es überhaupt zu einer kurzzeitigen Bekanntheit brachte und heute bisweilen noch in Fernschrückblicken erwähnt wird. Die wesentliche Einschränkung für Interpretinnen und Interpreten, eigenes Repertoire eigentlich nur mit deutschen Texten veröffentlichen zu dürfen (Ausnahmen waren Titel aus sozialistischen Bruderländern), konnte plötzlich auch zur Marktlücke werden: Zu einer Zeit, als in Westdeutschland nur Udo Lindbergs deutschsprachige Lyrics als cool galten, präsentierten die Puhdys, die Klaus Renft-Combo, Stern-Meißen, City, Silly und Karat längst Rockmusik in ihrer Muttersprache und stießen im Westen auf ein Publikum, das den Exoten aus dem Osten mit Neugier begegnete. Bevor an Tourneen im Westen aber überhaupt zu denken war, hatte man zunächst auf Festivals und Konzertbühnen in der Sowjetunion und sozialistischen Bruderländern seine Sporen als Live-Act zu verdienen, um beispielsweise die Arbeitstrupps zu unterhalten, die zur Mitte der 1970er-Jahre von der DDR zum Bau der Druschba-Trasse in die Ukraine entsandt wurden.²⁴

Diese Gegenüberstellung von Ost- und Westtourneen hatte praktische und politische Gründe: Während man innerhalb des Warschauer Paktes für Zusammenarbeit und Kulturaustausch werben konnte, führte man gegen den Westen einen ideologischen Kampf der Systeme und rivalisierte mit der Bundesrepublik darum, wer international deutsche Kultur repräsentiert. Die zuständige Künstleragentur der DDR handelte seit 1960 alle Tourneen und Gastspiele aus, holte die dafür nötigen Genehmigungen ein und wickelte die Honorare ab.²⁵ Bei der Vorbereitung, Organisation und Durchführung von Konzertreisen in westliche Länder stand die Konzertagentur der DDR plötzlich aber westlichen Managern, Konzertveranstaltern, Fernsehproduzenten und Plattenbossen gegenüber, die nach den Regeln der freien Marktwirtschaft agierten. Wenn daher vom Kulturministerium die politische Zuverlässigkeit der Musikerinnen und Musiker festgestellt und von der Staatssicherheit bestätigt worden war,²⁶ diese eine Reiseerlaubnis erhielten und ihre Reisepässe ausgehändigt bekamen, erwartete sie eine andere, fremde Welt. Dort erlebten sie erstmals selbst alle Verlockungen und Freiheiten des Westens, die sie bislang nur aus Erzählungen oder dem Westfernsehen erahnten. Zwar sollten mitreisende, ideologisch geschulte Ministeriumsvertreter unabgesprochene Kontaktaufnahmen der Westpresse oder von Vertretern der Musikindustrie unterbinden. Die größte Sorge der DDR-Behörden war aber die Unsicherheit, ob die als Repräsentanten des eigenen Landes ausgewählte Musikelite auch wieder nach Hause zurückkehrte und nicht im Westen blieb. Die frühesten nachweisbaren Tourneen absolvierten klassische Ensembles wie das Leipziger Gewandhausorchester, das bereits 1951 das Ruhrgebiet bereiste.²⁷ Erst knapp zwei Jahrzehnte später folgten Schlagerstars wie Frank Schöbel und Bands wie die Puhdys.

Kontrolle

Bereits im Namen signalisierte das Ministerium für Staatssicherheit sein Selbstverständnis als »Schild und Schwert der Partei«. Nach sowjetischem Vorbild strebte der mächtige und mit weitreichender Autonomie agierende Apparat mit tausenden Mitarbeitern in allen Teilen des Landes danach, mit systematischer Überwachung, Kontrolle, Verfolgung, Verrat und Bespitzelung Angriffe gegen die Staatspartei abzuwehren und deren Feinde aufzuspüren und zu vernichten.²⁸ Diese martialisches Wortwahl war keineswegs eine propagandistische Übertreibung, wie man sie aus Agentenfilmen mit coolen Bösewichten und edlen Helden kennt. Vielmehr ist durch tausende Beispiele und systematische Forschung belegt, wie brutal, selbstverständlich und erbarmungslos »die Stasi« in das alltägliche Leben der Menschen eingreifen konnte, Existenzen zerstörte, Misstrauen säte und ungeheures Wissen anhäufte über Dinge, die einen demokratischen Staat nichts angehen.

Schon lange vor dem Mauerfall schärften Enthüllungen von Spitzeltätigkeiten prominenter Persönlichkeiten aus Politik, Zeitgeschehen, Kunst und Sport das Bewusstsein dafür, dass man es nicht nur mit einem mächtigen Ministerium zu tun hatte. Vielmehr unterhielt dieser Apparat ein riesiges Netzwerk aus informellen Mitarbeitern, den sogenannten »IM«, aus deren Informationen sich das Wissen der Stasi speiste. Einer der spektakulärsten Fälle betraf die Enttarnung von Günther Guillaume 1974 im unmittelbaren Umfeld von Bundeskanzler Willy Brandt, die das Ende der damaligen Bundesregierung zur Folge hatte.

In seiner Autobiografie schätzt der Sänger der Band Pankow, André Herzberg, dass in jeder Profiband ein bis zwei IMs platziert waren.²⁹ Alle diese Bands unterhielten neben einem Management ein eigenes Team aus Roadies und Technikern, da sie für ihre Tourneen und Konzerte immer mit einer eigenen Beschallungs- und Lichtanlage anreisten. Überschlägt man die Anzahl der Bands und ihrer Teams, ahnt man

die Dimensionen dieser Bespitzelung. Bei Pankow war es Gitarrist Jürgen Ehle, dessen Tätigkeit als »IM Ernst« Herzberg 1996 selbst öffentlich machte. Ein besonders motivierter Spitzel war Wolfgang Tilgner, der als Dramaturg am Friedrichstadtpalast, Lyriker, Texter für die Puhdys und Mitglied im Komitee für Unterhaltungskunst bestens vernetzt war. Von 1968 bis 1989 lieferte er als »IM Pergamon« Gutachten, Einschätzungen und Berichte u. a. über Karat, die Klaus Renft-Combo, Pankow, die Puhdys, Veronika Fischer, Holger Biege, Barbara Thalheim, Kurt Demmler und die westdeutschen BAP mit »eitel ausgestellttem Expertentum, fachmännischem Hantieren mit Strafrechtsparagraphen und der sichtlich verinnerlichten Sprache der Staatssicherheit«.³⁰ Weiter heißt es in einer bereits 1996 veröffentlichten Studie zum Verhältnis von Stasi und Literatur über Tilgner:

»Er galt beim MfS als absoluter Experte für diesen Bereich und gab nicht nur Informationen, sondern auch Empfehlungen, wie die DDR-Unterhaltungskunst im Westen zu präsentieren sei. Auch fuhr er im Auftrag des MfS ins ›Operationsgebiet‹ [= die Bundesrepublik; Anm. d. Verf.], um dort konspirativ Informationen einzuholen (u. a. bei Olaf Leitner vom RIAS und Plattenfirmen in Hamburg). Hinzu kamen seine Informationen aus dem Schriftstellerverband der DDR, Interna aus dem Lyrikaktiv und Hinweise, welche jungen Dichter gefördert oder behindert werden sollten.«³¹

In diesem Fall hatte ein IM willentlich anderen Menschen nach Kräften geschadet und seine Macht offensichtlich genossen. Bei genauer Betrachtung werden die Hintergründe, Beweggründe sowie die daraus abgeleiteten moralischen Bewertungen einer IM-Tätigkeit aber zu Einzelfalldebatten, bei denen die Betroffenen immer differenzieren, wann sie von der Zusammenarbeit einer Person mit der Stasi erfuhren und ob sie sich entsprechend dazu verhalten konnten. Toni Krahl, der Sänger von City, berichtet in seiner Autobiografie sowie im

persönlichen Gespräch, dass er und seine Mitmusiker bereits in den späten 1970er-Jahren wussten, dass ihre Managerin Ehrentraud »Traudel« Bröckel (die spätere Ehefrau des Bandmitglieds Georgi »Joro« Gogow) als »IM Irina« für die Stasi arbeitete.³² Auch bei ihrem Nachfolger als Manager Kurt Tietze war sich die Band sicher, dass mit der Stasi Informationen ausgetauscht wurden.³³ Da eine Reisefreigabe für Westkonzerte ohne Zustimmung der Staatssicherheit aber nicht zu erreichen war, hütete man sich, Tietze mit verfänglichen privaten Informationen zu versehen, und akzeptierte seine IM-Tätigkeit als notwendigen Kompromiss, da in einer Diktatur wie der DDR ohne Stasi-Kontakte keine Westkarriere voranzutreiben war.

Auch wenn bei den Puhdys Keyboarder Peter Meyer seine nach der Friedlichen Revolution aufgedeckte Stasi-Tätigkeit nicht leugnen konnte, bestritt er, anderen geschadet zu haben.³⁴ Vielmehr nahm er für sich in Anspruch (ebenso wie Peter »Cäsar« Gläser als »IM Klaus Weber« bei der Klaus Renft-Combo und Wolf Rüdiger Raschke als »IM Wolf Kaiser«),³⁵ sich nur auf den allernötigsten Kontakt mit der Staatssicherheit eingelassen zu haben, um für die eigene Karriere und jene von befreundeten Kollegen mögliche Schwierigkeiten mit den Behörden zu mindern.

Bislang ist unklar, wie viel die für Kultur zuständigen hauptamtlichen Mitarbeiter in Abteilung XX/7 tatsächlich von Musik verstanden. Nach Aussagen von Toni Krahel, Veronika Fischer und anderen waren diese Stasi-Offiziere ausschließlich an politischen und persönlichen Informationen interessiert. Viele der von ihnen angefertigten Einschätzungen sind daher verzerrt, ungenau oder sogar falsch, sodass die Auswertung der überlieferten Akten entsprechend kritisch erfolgen muss. Da Kultur insgesamt aber für die DDR von großer Bedeutung war, um die Zufriedenheit der eigenen Bevölkerung sicherzustellen und im Ausland Devisen zu erwirtschaften, ist bei allen Untersuchungen die Aushöhlung des Musiklebens durch die Stasi als Grundrauschen im Hintergrund immer präsent.

Umbruchjahr 1971: Von Ulbricht zu Honecker

Nach der Isolierung der DDR durch den Mauerbau 1961 begann eine kurze Phase begrenzter Liberalisierungen. Blättert man durch damalige Zeitschriften wie das FDJ-Magazin *Neues Leben* oder die bereits erwähnte populäre Musikzeitschrift *Melodie und Rhythmus*, begegnen Teenager-Themen und Ratgeber zur ersten Liebe, Portraits beliebter Leistungssportler und Leistungssportlerinnen sowie staatlich geförderter Musikstars, Modetipps, Werbeanzeigen, Soldatengeschichten, Alltagsreportagen, aktuelle Filmbesprechungen, Reiseberichte aus anderen sozialistischen Ländern sowie ab und an sogar ein leidlich züchtiges Aktfoto. Walter Ulbricht leitete zu dieser Zeit eine Neuausrichtung der Wirtschaftspolitik ein und warb dabei auch um die Gunst der jungen Generationen. Entsprechend beauftragte er die Jugendkommission des Politbüros mit der Ausarbeitung von Verbesserungsvorschlägen und das am 21. September 1963 veröffentlichte »Jugendkommuniqué« sprach nun von »Vertrauen und Verantwortung« gegenüber den »Hausherren von morgen«, denen die staatlichen Instanzen mit Toleranz und Mäßigung begegnen sollten.³⁶ Im Mai 1964 veranstaltete die DDR mit 500.000 Jugendlichen aus dem gesamten Land und schätzungsweise 25.000 Gästen aus der Bundesrepublik und West-Berlin das »Deutschlandtreffen der Jugend«, mit unzähligen Auftritten von Beat-Gruppen, die vom eigens gegründeten »Jugendstudio DT 64« im Radio übertragen wurden; dieser Sender erwies sich dabei als so beliebt, dass er anschließend weitergeführt wurde.

Dass dieses Entgegenkommen nicht von Dauer war, zeigte das Jahr 1965 und der Umgang der staatlichen Institutionen mit Jazz und Blues: Zwar hatten Enthusiasten wie Reginald Rudolf diesen Sound mit musikhistorischen Argumenten aus der schwarzen Kultur der entrechteten Sklaven hergeleitet, deren Nachfahren in den USA gegen die anhaltende Rassentrennung aufbegehrten.³⁷ Aus ideologischer Sicht boten sich daher durchaus Anknüpfungspunkte, solange die Solidarität

mit den Unterdrückten unmissverständlich erkennbar sei. Allerdings wurde in der offiziellen Sichtweise westliche Musik pauschal als Symptom der »kapitalistischen Kulturindustrie« geschmäht. Nach sich häufenden Ausschreitungen von Konzertbesuchern (allen voran bei einem Konzert der Rolling Stones in der West-Berliner Waldbühne am 15. September 1965) drehte sich der Wind.

Unter der Führung Erich Honeckers verabschiedete das Sekretariat des Zentralkomitees der SED am 11. Oktober 1965 den Beschluss *Zu einigen Fragen der Jugendarbeit und dem Auftreten von Rowdygruppen*, der drastische Maßnahmen gegen alle Musikgruppen vorsah, die sich in Kleidung und Habitus an westlichen Vorbildern orientierten.³⁸ Es folgte das Verbot der von Klaus Jentzsch geleiteten Leipziger Band The Butlers (die kurz zuvor noch von der FDJ ausgezeichnet und von den DDR-Medien gefördert worden war und zwei Jahre später als Klaus Renft-Combo weitermachen durfte) und 50 weiterer Gruppen, woraufhin sich am 31. Oktober 1965 mehr als 2.000 Jugendliche in der Leipziger Innenstadt zusammenfanden. Es kam zu heftigen Auseinandersetzungen mit der Polizei und mehr als zweihundert Verhaftungen. Fast einhundert Jugendliche mussten anschließend ohne Gerichtsurteil mehrere Wochen Zwangsarbeit im Leipziger Braunkohletagebau leisten und das Strafgesetzbuch wurde um einen Paragraphen zu »Rowdytum« erweitert.

Knapp zwei Monate später gipfelte die konservative Verhärtung im sogenannten Kahlschlag-Plenum, dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED, mit dem man allen begrenzten Liberalisierungen ein Ende setzte. Im Verein mit anderen Kulturfunktionären geißelte Erich Honecker (zu dieser Zeit Sekretär für Sicherheitsfragen im ZK) die schädlichen Tendenzen von Filmen und Fernsehsendungen, Theaterstücken, Literatur und Musik mit dem Anspruch »Unsere DDR ist ein sauberer Staat.«³⁹ Insbesondere attackierte er den Liedermacher und Dichter Wolf Biermann, der wenige Monate zuvor mit einer im Westen veröffentlichten Live-LP *Wolf Biermann (Ost) zu Gast*

bei Wolfgang Neuss (West) das Politbüro des Verrats an den Idealen des Sozialismus bezichtigt hatte. Das folgende Auftritts- und Publikationsverbot traf unter anderem auch die Schriftsteller Stefan Heym, Günter Kunert und Heiner Müller sowie kritische Kinofilme wie *Spur der Steine* und *Jahrgang 45*,⁴⁰ die jahrzehntelang im Archiv der staatlichen DDR-Filmproduktionsfirma DEFA verschwanden.

Eigentlich hatte Walter Ulbricht in seiner Rede beim 11. ZK-Plenum sich auf die Reform der desolaten Wirtschaftslage und mangelhaften Wohnverhältnisse konzentrieren wollen, die massiv zur allgemeinen Unzufriedenheit der DDR-Bevölkerung insbesondere auf dem Land beitrugen.⁴¹ Nach Honeckers Attacke im Bereich der Kulturpolitik musste Ulbricht hier allerdings seine Autorität demonstrieren und er ließ sich zu seinen bald legendären Sätzen hinreißen:

»Liebe Freunde! Sind wir denn wirklich nur angewiesen auf die monotonen westlichen Schlager und Tänze? Haben wir in den sozialistischen Ländern nicht genügend herrliche und temperamentvolle Tänze, die vollständig ausreichen, daß sich die Jugend dabei genügend austoben könnte? Wir haben interessante und künstlerisch wertvolle Tänze. Aber statt dessen blicken einige Kunstschaaffende nur nach dem Westen und sind der Meinung, daß die Deutsche Demokratische Republik in kultureller Beziehung vor allem von Texas lernen kann. Die ewige Monotonie des ›yeah, yeah, yeah‹ ist doch geisttötend und lächerlich.«⁴²

Die wechselhafte Politik von Härte, Unnachgiebigkeit und gezielter Verunsicherung setzte sich in den kommenden Jahren zunächst fort. Erich Honecker verdrängte 1971 überraschend den greisen Walter Ulbricht mit sowjetischer Rückendeckung von der Spitze der SED und leitete eine neue Liberalisierungsphase ein. War er bis zu seiner Machtübernahme noch als kulturpolitischer Hardliner und Sozial- und Wirtschaftsreformer aufgetreten, inszenierte er sich nun als nahbarer Landesvater.

Nachdem die DDR ab 1972 endlich ihre lange angestrebte internationale diplomatische Anerkennung als eigenständiger Staat erreicht hatte, vermittelten die Weltjugendfestspiele in Berlin 1973 das Bild eines jungen, toleranten Landes. Im Schatten dieses Großereignisses hatte man allerdings dafür Sorge getragen, dass alle nicht dem sozialistischen Menschenbild entsprechenden Personen aus dem öffentlichen Raum entfernt und in psychiatrische Einrichtungen, Jugendwerkhöfe und Spezialkinderheime eingewiesen worden waren.⁴³

Nachdem die DDR international als Staat diplomatisch anerkannt wurde, fiel es Kunst und Kultur zu, ihre Eigenständigkeit als Nation unter Beweis zu stellen. Anlässlich des IX. Parteitags der SED hieß es am 24. März 1976 entsprechend in der Presse: »Im Entwurf des neuen Parteiprogramms der SED werden jene grundlegenden Entwicklungsprozesse umrissen, die sich in unserer Gesellschaft vollziehen und die unter Führung der Partei in der kommenden Periode gemeistert werden müssen. In diesen Zusammenhang gehört auch die Entwicklung der sozialistischen Nation in der DDR.«⁴⁴



picture-alliance/ dpa | Peter Langner 12066471

Die sechs Musiker der Klaus-Renft-Combo, aufgenommen 1975.

II. Fallbeispiele

Zwei Grundannahmen sind für populäre Rock- und Popsongs aus der DDR kennzeichnend: Erstens zeigt sich in den Liedtexten ein sehr eigener Tonfall. Da im Unterschied zu Westtiteln keine offene Kritik geübt werden konnte, wick man vorzugsweise auf Metaphern und poetische Bilder aus und vertraute darauf, dass die Hörschaft zwischen den Zeilen die Anspielungen entdecken würde. Viele Bands arbeiteten für ihre Liedtexte mit Lyrikern zusammen, damit trotz der sehr bildhaften Sprache die Lyrics nicht zu sehr ins Kitschige kippten. Zweitens dokumentieren jene Titel, die sich rasch zu Hits entwickelten, das besondere Talent der Komponisten und Arrangeure für originelle und doch eingängige Melodien und elegant gearbeitete Begleitungen. Hierbei gestattete man sich größere Freiheiten bei überraschenden rhythmischen Wendungen, eigenwilligen Songstrukturen oder ungewöhnlichen Taktwechseln. Den Nachteil schlechterer Studiotchnik und blasserer Soundqualität gegenüber westlichen Produktionen kompensierte man daher oft mit originellem Songwriting.

Mit Blick auf den Geschlechterproporz wiederum unterschieden sich Musikproduktionen kaum zwischen West und Ost, im deutlichen Kontrast zur offiziellen politischen Linie: Anders als in der Bundesrepublik, wo Frauen bis 1958 kein eigenes Bankkonto führen und bis zur Reform des Ehe- und Familienrechts 1976 ohne die Einwilligung ihres Ehemannes nicht berufstätig sein oder einen Führerschein erwerben durften, waren sie in der DDR verfassungsrechtlich vollständig gleichberechtigt. Damit erfüllte man eine alte Forderung von Kommunistinnen wie Clara Zetkin und reagierte auf den permanenten Arbeitskräftemangel. Dennoch trugen Frauen die Mehrfachbelastung, ihre Erwerbstätigkeit (häufig in Vollzeit)

mit der Kindererziehung und der Haushaltsführung zu vereinbaren. Zwar bot der Staat ein umfangreiches System zur Kinderbetreuung, was den Behörden zusätzliche Gelegenheiten zur systemkonformen Sozialisation bot. Da Frauen aber fast ausschließlich in niedrigen und mittleren Angestelltenberufen und der industriellen Produktion tätig waren, sodass es in der DDR faktisch kaum weibliche Führungskräfte gab, war bei einer hohen Scheidungsquote die Zahl der Abtreibungen fast vergleichbar zur Geburtenrate.

Ähnliches gilt für den Kernbereich des Komponierens: Die Zahl prominenter Interpretinnen war in der DDR zwar groß und die von ihnen vorgetragenen Liedtexte zeugen vom aufgeklärten Selbstverständnis des sozialistischen Frauenbildes. So besang beispielsweise Angelika Mann 1974 den Kinderwunsch einer unverheirateten Frau (*Ich wünsch' mir ein Baby sehr*, Musik Fred Gertz, Text Reinhard Lakomy). Die Liedermacherin Bettina Wegner war dennoch eine seltene Ausnahme, da sie nicht nur ihre eigene Musik schrieb und performte, sondern in ihrem Song *Ach, wenn ich doch als Mann auf diese Welt gekommen wär* 1979 die Ungleichheit von Mann und Frau auch offen aussprach. Da sie zu diesem Zeitpunkt aber in der DDR bereits nicht mehr auftreten durfte und nur im Westen Konzerte geben konnte, erschien ihr Album (betitelt nach ihrem größten Hit *Sind so kleine Hände*) bei CBS im Westen.

Insgesamt galten auch im Bereich des Songwriting und für die dort aktiven Personen die allgemeinen Regeln der Politik, sodass die zentralen Direktiven der SED alle Widersprüche zur Realität außer Kraft setzen konnten. So sahen die Behörden beim Liedermacher Kurt Demmler, der zu einem der einflussreichsten Texter der DDR-Populärmusik aufstieg und zu außergewöhnlichem Wohlstand kam, über öffentlich unangemessenes Verhalten stillschweigend hinweg.⁴⁵ Auch Spannungen bei Konzerten mit sowjetischen Besatzungssoldaten waren hinzunehmen, wie Veronika Fischer in ihrer Autobiografie berichtet: Das Gefühl, sich auf der Bühne quasi nackt zu fühlen, »kannte ich [...], wenn wir manchmal bei Konzerte bei

russischen Soldaten geben mussten [...]. Wie in einer Peep-show fühlte man sich da als Frau, die Musik spielte nur eine Nebenrolle.«⁴⁶ In der historischen Rückschau sind es weniger die systemkonformen Stücke, mit denen sich die musikalische Besonderheit der DDR charakterisieren lässt. Stattdessen sind weitaus eindrucksvollere Lieder bei jenen Bands und Interpretinnen zu finden, die sich an den offiziellen Vorgaben rieben, kritisch zur Herrschaftselite standen und dennoch häufig von den Idealen einer chancengleichen, sozialistischen Gesellschaft überzeugt waren.

Von der Kopie zum Original.

Die Puhdys *Türen öffnen sich zur Stadt* (1971)

Aus dem Kreis der frühen DDR-Blues- und Rockbands gelang es den Puhdys am effektivsten, das Image einer Coverband innerhalb weniger Jahre abzustreifen und selbst zum Trendsetter zu werden. Ihr Hit von 1971 *Türen öffnen sich zur Stadt* macht diese Emanzipation nicht nur direkt hörbar, sondern repräsentiert dabei – aus der Sicht der Musik – auch den Übergang der DDR-Gesellschaft von einer Kultur auf der Suche nach sich selbst zur Erfindung der DDR als sozialistischer Nation.⁴⁷

Wie bei anderen Bands begann diese Geschichte Mitte der 1960er-Jahre relativ unspektakulär, als sich in Berlin eine Handvoll Musiker zusammenfand und beim Tingeln über Dorfeste und bei Tanzveranstaltungen hauptsächlich die aktuell angesagten Titel spielte wie *Keep on Running* und *Somebody Help Me* der Spencer Davis Group, Manfred Manns Erfolgsnummern, Scott McKenzies *San Francisco* oder *Black is Black* von Los Bravos.⁴⁸ Nach ersten Versuchen, unter anderem als Udo-Wendel-Combo, bastelte man aus den Vornamen der Gründungsmitglieder Peter Meyer, Udo Jacob, Harry Jeske und Dieter Hertrampf einen für die Behörden naheliegenden Bandnamen, der trotzdem leidlich schick und anglophon klang. In diesen frühen Jahren wechselte die Besetzung der Puhdys

häufig, zeitweilig legte man den Namen sogar ab, und das Stammmittglied Peter »Eingehängt« Meyer musste 1967 vorerst seine Keyboards und das Saxophon einmotten, um seinen Militärdienst abzuleisten. Bei den Puhdys liebte man Spitznamen und als Gitarrist und Sänger Dieter »Quaster« Hertrampf mit seinen Kollegen 1969 beschloss, Dieter »Maschine« Birr als weitere Gitarre und Stimme in die Band zu holen, war die legendäre und über Jahrzehnte stabile Besetzung perfekt.⁴⁹

Mit Konzerten und Tourneen, bei denen man Künstler wie Erhard Juza und Lutz Jahoda begleitete – eine solche Tour führte mit Hanna-Maria Fischer im Sommer 1969 durch die Sowjetunion –, erspielten sich die Puhdys eine enorme Routine als Liveband und wussten bald genau, welche internationalen Hits aus dem Westen das Publikum hören wollte. Bei ihrem ersten offiziellen Konzert in dieser Besetzung, einer fünfstündigen Tanzveranstaltung am 19. November 1969 im Tivoli im sächsischen Freiberg, bestritten sie den ganzen Abend mit Coversongs aufgrund fehlender eigener Titel. Im folgenden Jahr 1970 brachte ihnen dieser Mangel ein zeitweiliges Spielverbot im Bezirk Karl-Marx-Stadt ein: Denn abgesehen von ihrer viel zu lauten Tonanlage stieß den Verantwortlichen vor Ort sauer auf, nur englischsprachige Nummern im Programm zu entdecken. Es folgte eine Aussprache der Band mit den Behörden und als Dieter Birr erste eigene Titel schrieb, wurde dieses Auftrittsverbot wieder aufgehoben. Aber auch aus einem zweiten Grund beugten sich die Puhdys der Notwendigkeit, eigene Lieder zu schreiben: Weder bei Rundfunk und Fernsehen noch bei der Amiga-Abteilung der VEB Deutsche Schallplatten Berlin war man ohne eigene Musik mit deutschen Texten programmtauglich.

Musikalisch folgte man zielsicher dem aktuellen Trend, Rock härter zu spielen als die Beatbands noch wenige Jahre zuvor. Nach der bisherigen Erfahrung wurden englischsprachige Texte vom überwiegenden Teil des Publikums kaum verstanden, sodass Songinhalte weniger wichtig waren als ein eingängiges Gitarrenriff. Nun aber wurden die auf Deutsch zu

verfassenden Songtexte zur eigentlichen Herausforderung: Nicht nur musste man Worte finden, die den rebellischen Zeitgeist des Rock transportieren, ohne bei den Zensurbehörden anzuecken. Vielmehr musste man unbedingt vermeiden, wie Schlager zu klingen. Denn wenn bisher auf Deutsch gesungen wurde, erzählten die Texte im Knittelvers peinliche Banalitäten oder zwischenmenschliche Belanglosigkeiten. Diesen gordischen Knoten zerschlug den Puhdys der Texter und Lyriker Wolfgang Tilgner gemeinsam mit Dieter Birr. Nun durften die Puhdys in den Studios des DDR-Rundfunks in der Berliner Nalepa-Straße die beiden Titel *Als wir gestern schieden* und *Türen öffnen sich zur Stadt* einspielen. Während der erste ohne viel Federlesen Jethro Tulls *Living in the Past* huldigte, orientierte sich der zweite schnörkellos am Sound von Deep Purple, Uriah Heep und Led Zeppelin. Nun ging alles ganz schnell: Dank einer Faninitiative, die sich einen Fernsehauftritt der Puhdys wünschte, durften sie *Türen öffnen sich zur Stadt* in der Jugendsendung *Basar* präsentieren und landeten ihren ersten Hit. Worin aber lag das Geheimnis, jetzt musikalisch und textlich den richtigen Ton getroffen zu haben?

Bereits das Intro der Orgel setzt mit melodischen Umspielungen und einem beinahe plakativen »orientalischem Flair« einen ersten Akzent, übergeleitet zu einer kleinen Melodie im Bass und ihrer mehrstimmigen Weiterführung in den E-Gitarren. Wenn dann das Schlagzeug beginnt und die Gitarren das zentrale Riff eröffnen, hört man unverblümt den Einfluss von Uriah Heep, die 1970 gerade erst ihr Debutalbum...*very 'eavy... very 'umble* auf den Markt geworfen hatten und im nächsten Jahr mit *Salisbury* und *Look at Yourself* folgen ließen: Denn bereits zur Wiederholung der titelgebenden Zeile »Türen öffnen sich zur Stadt« antworten Backing-Vocals im Falsett, die Uriah Heep ab ihrem Hit *Gypsy* als Markenzeichen verwandten. Der Text begnügt sich mit zwei einfachen Bildern: Zunächst öffnen sich Türen zur Stadt, wo es tausend Straßen hat, die zwar nicht leicht zu spazieren sind, die die Hörer aber ein Stück vorwärts führen werden. Während man die Enge eines Hauses durch

Türen verlassen kann, um in eine weite, ferne Welt zu treten, kreist die zweite Strophe um Fenster, die einen weiten Blick eröffnen. Die von dort zu erkennenden Straßen verlocken dazu, ins Freie hinauszutreten, das Haus zu verlassen und den eigenen Schritten auf der Straße zu vertrauen.

Die semantische Unbestimmtheit dieser wenigen Zeilen ist typisch für einen Songtext aus der DDR. Die Sprachbilder von Freiheit, Straßen, Verlockung, Aufbruch, Weitblick und Eigeninitiative konnten 1971, im zehnten Jahr des Mauerbaus, vom Publikum als versteckte politische und kritische Kommentare verstanden werden, ohne dass sie sich als eindeutig oppositionelle Botschaft zensieren ließen. Denn die aufgekratzte Stimmung des Songs steuern die verzerrten Gitarren bei, die sich aber ausreichend genug in melodischen Figuren mit der Hammondorgel bewegen, um als rein musikalisches Stilmittel interpretiert zu werden. Da zahlreiche Soli der Gitarren und der Orgel das überschaubare Material auf über 5 Minuten Länge ausdehnen, markiert der Song eindrucksvoll einen ersten erfolgreichen Versuch, international konkurrenzfähigen Hardrock »Made in GDR« zu spielen. Der zweite 1971 veröffentlichte Song *Geh dem Wind nicht aus dem Wege* wurde schon zum Schlager des Jahres gekürt und ab jetzt war Erfolg der stete Begleiter der Puhdys.

In der FDJ-Zeitschrift *Junges Leben*, die in Aufmachung, Themenauswahl und lockerem Tonfall der westdeutschen *Bravo* nachempfunden war, wählte die Leserschaft sie 1972 hinter Frank Schöbel und Chris Doerck zum ersten Mal in die Spitzengruppe der beliebtesten DDR-Schlagerstars. Rechtzeitig zum Aufbruchjahr 1973, als die Weltjugendfestspiele die DDR als jungen, weltoffenen Staat präsentierten und die Puhdys der gelösten Stimmung mit *Vorn ist das Licht* und jugendlichen Hippie-Schlaghosen ein fernsehtaugliches Gesicht gaben, setzte ihnen Regisseur Heiner Carow ein filmisches Denkmal, als er sie für seine *Legende von Paul und Paula* engagierte.

Dieser bald als Kultfilm verehrte Streifen zeigt eine alternative, jüngere und kritischere Sicht auf die DDR, wie sie



Neues Leben (1972), August

vermutlich nur in der kurzen Liberalisierungsphase nach Honckers Machtübernahme denkbar war, sodass auch nicht verwunderlich ist, dass der neue starke Mann im Politbüro sich persönlich dafür einsetzte, dass *Die Legende von Paul und Paula* nicht der Zensur zum Opfer fiel.⁵⁰ Im Zentrum des von Ulrich Plenzdorf und Regisseur Heiner Carow verfassten Drehbuchs steht Paula, eine alleinerziehende Mutter zweier Kinder, die sich in ihrem anstrengenden Alltag zwischen Arbeit und Haushalt noch etwas Zeit für ihre eigenen Bedürfnisse erkämpft. Inmitten des Stadtumbaus von Berlin, als die alte Bebauung sukzessive Plattenbauten weichen muss, lebt sie umgeben von Senioren und Arbeiterfamilien in einem der alten Mehrparteienhäuser und der auffällige Charakter ihrer Wohnung mit Kohlenheizung wirkt wie das Gegenteil ihres spontanen, begeisterungsfähigen und leidenschaftlichen Wesens. Auf der gegenüberliegenden Seite der Straße lebt Paul mit seiner intellektuell ihm deutlich unterlegenen Frau und ihrem gemeinsamen Sohn in einer modernen Plattenbauwohnung, die man ihm als Ministeriumsmitarbeiter zugeteilt hat. Dank einer unvorhergesehenen Begegnung fangen sich Paul und Paula in ihrer Einsamkeit auf und beginnen nach zahlreichen Wirren und zu überwindenden gesellschaftlichen Hürden ein gemeinsames Leben, das allerdings zum Scheitern verurteilt ist, da Paula die Geburt ihres gemeinsamen Kindes nicht überlebt.

Die Musik ist zur Identifikation des Kinopublikums mit diesem Film wesentlich. Generell wird auf untermalende Begleitmusik im herkömmlichen Sinn verzichtet, was die Wirkung von Musik – wenn sie denn eingesetzt wird – entsprechend steigert. Ein berühmtes Beispiel ist eine Traumsequenz, als die beiden Hauptfiguren in einem mit Blumen geschmückten Bett essen, sich lieben und unter Drogeneinfluss eine Flussfahrt auf einem Lastkahn erträumen. Währenddessen spielen im Zimmer drei Musiker im Anzug und mit verbundenen Augen Schlagzeug, Flöte und Geige, zu hören sind allerdings manipulierte elektronische Klänge vermischt mit Schlagzeugsounds. In allen übrigen Szenen wird Musik direkt mit den Bildinhalten

verknüpft, beispielsweise auf einem Jahrmarkt, wo Paul und Paula getrennt voneinander auf Partnersuche sind.

Zunächst sind die Puhdys im Vorspann als Hintergrundmusik zu hören, bis man sie als Live-Band in eben jener Disco sieht, in der die beiden Hauptfiguren sich zum ersten Mal bewusst begegnen und Kontakt knüpfen. Effektiv singen sie im Film nur die beiden von Peter Gotthardt komponierten und von Drehbuchautor Ulrich Plenzdorf getexteten Titel *Wenn ein Mensch lebt* sowie *Geh zu ihr*, die wie rote Fäden an dramaturgisch wichtigen Stellen wiederkehren und anschließend als zwei ihrer größten Hits fester Bestandteil ihres Repertoires werden. Vor allem *Geh zu ihr* begleitet im Film Momente, in denen Paula höchste Leidenschaft erlebt. Vordergründig lässt sich die zentrale Aussage als sexuelle Anspielung in einem Liebeslied lesen und als Aufforderung an Paul, seine kleinbürgerlichen Verhaltensweisen abzulegen, um sich von seiner schönen aber einfältigen Ehefrau zu trennen: »Geh zu ihr und lass Deinen Drachen steigen. / Geh zu ihr, denn Du lebst ja nicht vom Moos allein. / Augen zu, dann siehst Du nur diese eine! / Halt' sie fest und lass Deinen Drachen steigen.« Versteht man aber Bilder von steigenden Drachen als Metaphern von Freiheit und dem Verlangen, sich von Fesseln loszureißen und sich vom Wind in die Ferne treiben zu lassen, gewinnen die entsprechenden Zeilen und Filmbilder eine unbändige, subversive Kraft, gegen alle politischen Autoritäten aufzubegehren, die Paul in das biedere Leben eines Ministerialbeamten zwingen.

Drei Jahre später, als die Aufbruchsstimmung bereits wieder abebbte, gelang 1976 Dieter Birr auf einen Text von Burkard Lasch mit *Alt wie ein Baum* ein weiterer Puhdys-Evergreen. Nun eröffneten sich der Band mehr Möglichkeiten. Die Initiative war dem West-Berliner Kaufmann Peter Schimmelpfennig zu danken, der 1976 auf der Transitstrecke zwischen der Bundesrepublik und Berlin per Zufall *Geh zu ihr* hörte und von diesem dreckigen Rocksound mit deutschen Texten ganz begeistert war.⁵¹ Es gelang ihm, der VEB Deutsche Schallplatten Berlin für DM 25.000 die Lizenzrechte für eine Veröffentlichung im

Westen abzukaufen und ein Jahr später erschien beim Berliner Hansa-Label mit *Puhdys III* das erste Album in der Bundesrepublik; bereits 1974 hatten sie ein Album in der Sowjetunion herausbringen können. Dank Schimmelpfennigs hartnäckigen Marketinganstrengungen war die Exportfähigkeit der Band in den Westen nun eine Tatsache und am 9. November 1976 spielten die Puhdys zum ersten Mal in Hamburg. Wie sich in den kommenden Jahren zeigen sollte, gelang der Band um Quaster, Maschine und Eingehängt auch weiterhin der Spagat zwischen Ost und West, politischer Kompromissfähigkeit und Rockerimage. 1982 wurden sie mit dem Nationalpreis der DDR geehrt und die Leserschaft des *Neuen Leben* wählte sie insgesamt zwölfmal zur beliebtesten Rockband der Republik. Aber auch im Westen wuchs die Fangemeinde und die *Westfälische Allgemeine Zeitung* wusste am 14. Mai 1981 zu berichten, dass in Essen der erste Puhdys-Fanclub in Nordrhein-Westfalen gegründet worden war.

Auf zu neuen Ufern. Uschi Brüning *Einen Tag lang* (1973)

Als Gegenentwurf zur 1882 gegründeten »Kieler Woche« und ihrem üppigen Rahmenprogramm veranstaltete die DDR ab 1962 das »Schlagerfest der Ostseestaaten« in Rostock. Seit dem 1951 gestarteten Sanremo-Festival waren Wettbewerbe für Unterhaltungsmusik ein gängiges und beliebtes Format, aus dem fünf Jahre später der internationale Grand Prix Eurovision de la Chanson hervorging. Während das polnische »Internationale Liederfest« in Sopot ab 1961 auch außereuropäischen Teilnehmern offenstand, konzentrierte sich das »Schlagerfest der Ostseestaaten« auf die vier nördlichen Länder Norwegen, Dänemark, Schweden und Finnland sowie die DDR und Polen, in einigen Jahren auch mit Gästen aus der Sowjetunion. Erstaunlicherweise war zwischen 1963 und 1967 auch die Bundesrepublik vertreten, 1963 mit Marisa

und Peter Wegen, 1964 gewann Peter Steffen sogar den zweiten Preis.

Wie offiziellem Werbematerial und Zeitungsartikeln zu entnehmen ist, galten die Ostseewoche und ihr Schlagerfestival als Erfolg.⁵² Da die DDR bis 1973 ihre volle internationale Anerkennung erreicht hatte, war der Zweck des »Schlagerfestes der Ostseestaaten« nun erfüllt und es wurde 1976 eingestellt. Im Jahr 1974 vertrat die spätere DDR-Jazzikone Uschi Brüning (die 2025 für ihr Lebenswerk mit dem Deutschen Jazzpreis geehrt wurde) ihr Land. Der Auftritt war vom Komitee für Unterhaltungskunst sorgfältig vorbereitet worden, bis hin zum exklusiven Bühnenoutfit eines Hosenanzugs aus feinem Leder. In ihrer Autobiografie aus dem Jahr 2019 berichtete sie hierzu:

»Es gibt ein schönes Foto, ich singend mit dem Mikrofon, in dunkelblauer Lederjacke, dunkelblauer Lederschlaghose, den Kopf leicht nach hinten geworfen, den Körper im Schwung der Ekstase, ganz so, wie man sich eine Rocklady vorstellt. Es war aber kein Rockkonzert, sondern ein biederer Schlagerwettbewerb. Der Lederanzug jedenfalls war etwas so Besonderes in der DDR, dass mir gleich jemand die Jacke abkaufen wollte.«⁵³

Zu diesem Zeitpunkt galt die 27jährige als aufsteigender Stern der DDR-Musik, noch unentschlossen zwischen Schlagermarkt, Jazz- und Soulszene. Seit 10 Jahren war die gebürtige Leipzigerin zwar bereits aktiv. Bevor sie aber 1970 ein Angebot der DDR-Jazzinstitution Klaus Lenz annahm, in seiner Band zu singen, absolvierte sie eine Ausbildung zur Gerichtssekretärin und nahm anschließend wöchentlich Stunden für Gesangsunterricht, Stimm- und Tonbildung sowie Musiktheorie an der legendären Musikschule Berlin-Friedrichshain. Nun ging plötzlich alles ganz schnell: Günther Fischer engagierte sie, um mit seinem Quintett Manfred Krug durch die DDR zu begleiten und 1972 errang sie nicht nur den zweiten Platz beim Dresdner Schlagerwettbewerb, sondern durfte mit

Fischer auch für Konzerte nach Dänemark. Noch nutzte man bei den staatlichen Stellen das Image der unscheinbaren Sekretärin, die dank ihrer außergewöhnlichen Stimme mutig den Karrieresprung zur Profisängerin versuchte, und die Musikzeitschrift *Melodie und Rhythmus* brachte nun regelmäßig ausführliche Artikel einschließlich aufwändiger Fotostrecken und doppelseitiger Poster. Mit Solidaritätsliedern für Chile und die schwarze amerikanische Bürgerrechtlerin Angela Davis war die »antikapitalistische Systemtreue« bezeugt,⁵⁴ sodass sie sich auch im Bereich von Soul und Gospel versuchen durfte, die dank schwarzer Sängerinnen wie Aretha Franklin als Sound der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung galten.

Auch die raren Produktionszeiten der Amiga-Studios stellten kein Hindernis für Uschi Brünings Aufstieg dar, im Gegenteil: Dank der exzellenten Verbindungen ihres Bandleaders Günther Fischer konnte sie 1973 ihre erste eigene Langspielplatte aufnehmen mit vier Melodien Fischers auf Texte von Gisela Steineckert und einem Lied von Reinhard Lakomy zu Worten von Fred Gertz. Zwei Jahre später entstand mit der Konzert- und Gastspieldirektion (KGD) ein Projektplan und Uschi Brüning gründete ihre eigene Band. Dass ihr neuer Konzertansager Josh Sellhorn währenddessen der Stasi als »IM Zirkel« zuarbeitete, erfuhr sie allerdings erst 1994 nach dessen Enttarnung.⁵⁵

In den folgenden Jahren blieb Brüning der Erfolg treu, bis die Ausbürgerung Wolf Biermanns im November 1976 ihre Karriere auf die Probe stellte.⁵⁶ Der unbequeme Dichter und überzeugte Kommunist war während der vergangenen Jahre zu einem der schärfsten Kritiker der SED-Regierung geworden und wurde regelmäßig mit Berufs- und Auftrittsverboten belegt. Seiner Prominenz tat dies keinen Abbruch. Illegale Abschriften seiner Gedichte und Tonbandkopien seiner Alben, die nur noch im Westen erscheinen konnten wie die legendäre LP *Chausseestraße 131* (1968), kursierten unter der Hand. Der Knoten platzte schließlich, als die DDR-Behörden Biermann eine Konzertreise in die Bundesrepublik gestatteten



Melodie und Rhythmus (1974), Heft 4, doppelseitiges Farbposter im Innenteil

und er auf Einladung der Industriegewerkschaft Metall am 13. November 1976 vor schätzungsweise 6.500 Zuschauern in der Kölner Sporthalle spielte. Im Verlauf des vierstündigen Auftritts, der vom Westdeutschen Rundfunk gesendet wurde, präsentierte Biemann sich als witziger, frecher und für Ost wie West unbequemer Künstler: Unter dem Motto *Ich möchte am liebsten weg sein und bleib' am liebsten hier* erzählte er

einerseits Stasi-Witze und verteidigte andererseits die DDR als zwar reformbedürftige, historisch aber unverzichtbare Notwendigkeit auf dem Weg zum Kommunismus auf deutschem Boden.

Drei Tage nach dem Konzert verweigerte ihm die DDR die Wiedereinreise und widerrief auf Honeckers persönliche Anordnung seine Staatsbürgerschaft. Noch am Tag des Bekanntwerdens verfassten namhafte Schriftstellerinnen und Schriftsteller eine Resolution gegen diese Maßnahme, unter ihnen Stephan Hermlin, Sarah Kirsch, Christa Wolf, Stefan Heym, Günter Kunert, Heiner Müller und Jurek Becker. Da die DDR-Presse sich weigerte, diesen Text abzdrukken, wurde er kurzerhand in den Westen geschmuggelt und von internationalen Zeitungen veröffentlicht. Diese Aktion stieß auf ein geteiltes Echo. Paul Dessau und Ruth Berghaus befürworteten öffentlich Biermanns Ausbürgerung. Andere Prominente wie Katharina Thalbach, Mitglieder der Klaus Renft-Combo, Gerulf Pannach und Christian Kunert, der Film- und Fernsehliebling Manfred Krug, der Komponist Tilo Medek, vor allem aber Biermanns vormalige Lebensgefährtin, die Schauspielerin Eva-Maria Hagen und ihre Tochter Nina, verließen nach massiven Drangsalierungen und mit fehlenden Berufsaussichten 1977 die DDR.

Auch Uschi Brüning geriet zwischen die kulturpolitisch verhärteten Fronten. Nachdem sie gemeinsam mit Angelika Mann zunächst die Solidaritätserklärung für Biermann unterzeichnet hatte, wurden sie von Peter Czerny, dem einflussreichen Direktor des Komitees für Unterhaltungskunst, ins Kulturministerium einbestellt. Aus Angst vor einem angedrohten Berufsverbot zog sie nach einigen Tagen Bedenkzeit ihre Unterschrift schließlich zurück,⁵⁷ anders als Manfred Krug, der als Filmstar und erfolgreicher Sänger stärker von seinem Ruf als widerborstiger Künstler geschützt war, sodass er 1977 mit seinem Hausstand nebst seiner Sammlung von Oldtimer-Autos die DDR verlassen durfte. Im Rückblick reflektierte Uschi Brüning die noch folgenden Jahre bis zum Ende der DDR kritisch

und ambivalent: Einerseits konnte sie ihre Karriere weiterverfolgen und ab 1978 auch im Westen Konzerteinladungen wahrnehmen. Andererseits waren diese Privilegien nur um den Preis ihrer politischen Anpassung zu erhalten und anders als ihr Mentor Klaus Lenz, der 1978 seine DDR-Staatsbürgerschaft zurückgab und sich für ein Leben in der Bundesrepublik entschied, war ein Verlassen ihrer Heimat für sie nicht vorstellbar: »Es war stets ein Drahtseilakt zwischen meinem Bedürfnis, mit meiner Musik aufzufallen, und dem Gebot, unauffällig zu bleiben. Eigene Entscheidungen zu treffen war in der DDR suspekt.«⁵⁸

»Keine Übereinstimmung mit der sozialistischen Wirklichkeit«. Klaus Renft-Combo *Glaubensfragen* (1975)

Nach der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht im Jahr 1962 schuf die DDR zwei Jahre später die Möglichkeit, den achtzehnmonatigen »Ehrendienst« bei der Nationalen Volksarmee als Bausoldat auch ohne Waffen ableisten zu können. Ein Jahrzehnt später unterzeichnete die DDR am 1. August 1975 in Helsinki die sogenannte KSZE-Schlussakte, mit der 35 Staaten des West- und Ostblocks nach neun Jahren diplomatischer Vorverhandlungen bei der Konferenz für Sicherheit und Zusammenarbeit ihre Beziehungen zu verbessern suchten.⁵⁹ Zu den zehn verpflichtenden Prinzipien der Schlussakte zählte auch die Achtung der Menschenrechte und elementarer Grundfreiheiten, worauf die Friedensbewegung der DDR sich gegenüber den Behörden nun berufen konnte. Die Realität freilich war eine andere und noch vor Unterzeichnung der Schlussakte hatte das von Erich Mielke geführte Ministerium für Staatssicherheit hinter den Kulissen eindringlich vor Zugeständnissen in Fragen der Menschenrechte, Erleichterungen im Reisekehr und Kontakten über die Blockgrenzen hinweg gewarnt.⁶⁰ An diesem Punkt setzen die drei von Gerulf Pannach für die Klaus Renft-Combo formulierten Glaubensfragen an:

*Du, woran glaubt der,
der zur Fahne geht,
Ruhm der Fahne schwört,
dabei stramm steht?*

*Du, woran glaubt der,
der nicht anlegt,
der als Fahne vor sich her
einen Spaten trägt?*

*Du, woran glaubt der,
der in'n Kahn geht,
und den Hintern quer
zu der Fahn' dreht?*

In einem rhetorischen Dreischritt hinterfragte Pannach die Propaganda vom Ehrendienst in einer Friedensarmee und sprach die drastischste Konsequenz von Haftstrafen für antiautoritäre oder pazifistische Totalverweigerer offen aus, da in der DDR-Verfassung eine Verweigerung des Wehrdienstes aus Gewissensgründen nicht vorgesehen war; hierbei ist daran zu erinnern, dass Verweigerung auch in der Bundeswehr zu diesem Zeitpunkt noch auf größtmögliche Hindernisse stieß und man sich einem Einberufungsbefehl nur durch einen Wohnsitz in West-Berlin entziehen konnte. Aber auch für Bausoldaten waren die Folgen ihrer Standhaftigkeit nicht minder gravierend und reichten von alltäglichen Schikanen in den Kasernen bis zu drastisch geringeren Chancen auf einen Studienplatz und berufliche Aufstiegsmöglichkeiten.

Die von Christian »Kuno« Kunert komponierte Musik besteht in der erhaltenen Aufnahme aus mehreren Akustikgitarren, die mit einfachen Akkorden die eindringlich hohe Stimme von Thomas »Monster« Schoppe begleiten. Möglich war die Aufnahme nur mit Equipment von Kunos Freund Wolf Biermann,⁶¹ denn obgleich die Leipziger Formation beim jugendlichen Publikum seit vielen Jahren Kultstatus genoss, wurde sie kurz zuvor von den dortigen Behörden für »nicht

mehr existent« deklariert, um den Vorwurf zu umgehen, die Band wäre verboten worden. Um diese Verwaltungsfinte in ihrer gesamten Tragweite einschätzen zu können, muss man einige Jahre in der Zeit zurückgehen.

Geboren 1942 in Jena, gründete Klaus Jentzsch im Alter von 16 Jahre eine Combo, für den er den Mädchennamen seiner Mutter als Künstlernamen annahm. Nach einem Auftrittsverbot im Jahr 1962 formierte sich die bisherige Klaus Renft-Combo neu als The Butlers, während Bandleader Jentzsch eine Berufsausbildung zum Möbeltischler absolvierte. In den nächsten Jahren feierte man große Erfolge, bis hin zu einer Auszeichnung beim »Deutschlandtreffen der Jugend« der FDJ, und geriet bereits zu diesem frühen Zeitpunkt ins Visier der Staatssicherheit.⁶² Das erwähnte Verbot von zahlreichen Beatbands, insbesondere der Butlers, löste 1965 die Leipziger Beatkrawalle aus. Es dauerte zwei weitere Jahre, bis Klaus Jentzsch mit einer neuen Band zugelassen wurde, nun wieder als Klaus Renft-Combo. Als Erich Honeckers Liberalisierung die Kulturpolitik erreichte, kam die Karriere der Band entscheidend voran: Ab 1971 entstanden erste Rundfunkaufnahmen, die den Ruhm der unermüdlich um ihr Live-Publikum bemühten Band weiter wachsen ließen. Eine Einstufung in die Rubrik »Sonderklasse« wollte im Oktober 1971 aber nicht gelingen,⁶³ sodass eine gesicherte Zukunft als Berufsmusiker weiterhin fraglich war. Die 2015 postum veröffentlichten Tagebücher von Jentzsch geben Einblicke, wie sehr die Band zu dieser Zeit unter Druck stand, da ihr Äußeres mit langen Haaren, ungepflegten Bärten und nachlässiger Kleidung ebenso Anstoß erregte wie ihre kritischen Texte. Denn mit einer Ironisierung der landwirtschaftlichen Zwangspolitik im *Gänselieschen* kamen die Behörden ebenso wenig zurecht⁶⁴ wie mit der kaum verschleierte Kritik an der bewaffneten Friedenspolitik der Warschauer Paktstaaten in *Nach der Schlacht*.

Bei ihren rau und laut gespielten Songs machte die Renft-Combo keinen Hehl aus ihrer Bewunderung für englische Bands und ließ bei *Zwischen Liebe und Zorn* das Strophenriff

von Led Zeppelins *Whole Lotta Love* klar durchscheinen; dessen ungeachtet wurde das Lied im Februar 1973 bei der Leistungsschau der Unterhaltungskunst vom Kulturminister mit einer Goldmedaille ausgezeichnet und die Combo erlebte einen ihrer größten Auftritte auf dem Alexanderplatz im Rahmen der 10. Weltfestspiele der Jugend 1973. Nun entstanden auch zwei Alben zu Texten von Kurt Demmler in der Besetzung mit Klaus Jentzsch am Bass, Jochen Hohl am Schlagzeug, Peter Kschentz an der Flöte, Peter »Cäsar« Gläser an Gitarre und Gesang, Christian »Kuno« Kunert an Tasten und Gesang sowie Thomas »Monster« Schoppe am Gesang.

Die Lieder der Renft-Combo verschmolzen Einflüsse aus Folk, Hardrock und Jazz mit der Leidenschaft für Beat und Blues. Nicht alle Titel gerieten dabei so eigenwillig originell wie die *Gelbe Straßenbahnballade*, die mit klassisch gestalteten Zwischenspielen sogar an die Experimentierfreude des Progressive Rock erinnerte wie auch die häufige Verwendung ungerader Taktarten in Refrains. In jedem Fall klangen in der Spielweise des Klaviers diverse Beatles-Hits durch (*Get Back* bei der *Rockballade vom kleinen Otto*, *Penny Lane* bei *Kinder, ich bin nicht der Sandmann* sowie *Let it be* bei *Sie trug Jeans*) und wer Procul Harums Klassiker *A Whiter Shade of Pale* im Ohr hat, wird auch beim Renft-Hit *Wer die Rose ehrt* den internationalen Anspruch der Band unschwer ausmachen können.

Bereits zum Jahresbeginn 1974 schloss sich das kleine Zeitfenster wieder, innerhalb dessen die Klaus Renft-Combo auf eine erfolgreiche Karriere hoffen durfte. Bereits im vorangegangenen Herbst hatte man um die jährliche Verlängerung der Auftrittsgenehmigung bangen müssen und nun war als nächste Hürde eine Aussprache mit Ruth Oehlschlegel zu absolvieren, der Direktorin der Konzert- und Gastspieldirektion Leipzig, da man von Equipment abhängig war, das der Band als Leihgabe des Ministeriums für Kultur zugewiesen worden war. Anfang Januar wurden die meisten Songtexte für das zweite Album abgelehnt und erst nach grundlegenden Anpassungen konnte die LP schließlich doch erscheinen.

Im Februar 1975 zogen wieder dunkle Wolken über der Klaus Renft-Combo auf. Eineinhalb Jahre später wurde ihr Bandleader nach West-Berlin ausgebürgert und sein Kollege Christian Kunert sowie der Bandtexter und Liedermacher Gerulf Pannach waren zwischenzeitlich inhaftiert worden. Die dazwischenliegenden Eskalationsstufen fügen sich in der historischen Rückschau zu einer behördlichen Gesamtstrategie zusammen. Es begann mit dem Verlust des Exklusivvertrags beim Komitee für Unterhaltungskunst, woraufhin die Band in die Zuständigkeit der Konzert- und Gastspieldirektion im Bezirk Leipzig zurückfiel und keine Ansprechpartner mehr bei den übergeordneten Behörden in Berlin hatte. Renft und seine Kollegen waren ihrerseits mindestens so unnachgiebig und ignorierten die offizielle Anweisung, Gerulf Pannach nicht mehr bei ihren Konzerten auftreten zu lassen. Auch spielten sie neben den *Glaubensfragen* in ihrem Live-Programm *Die Rockballade vom kleinen Otto*, in deren Text mit Republikflucht und Suizid gleich zwei Tabuthemen der DDR-Politik offen angesprochen wurden.

Im August absolvierten sie unwillig noch eine Tournee durch Polen, die im finanziellen Desaster endete, bis am 22. September 1975 der Konflikt eskalierte: Auf Vorladung von Ruth Oehlschlegel baute die Renft-Combo vor der Leipziger Einstufungskommission ihre Instrumente auf, um die ausstehende Erneuerung der Spielerlaubnis zu erhalten. Heimlich lief in ihrem Equipment ein Tonbandgerät mit, sodass der nun folgende Wortwechsel im Original erhalten ist. Bevor sie überhaupt eine Note spielen konnten, erklärte Oehlschlegel die Band für nicht mehr existent und weigerte sich auf Rückfrage, das Verbot der Band auszusprechen. Stattdessen antwortete sie spitzfindig: »Ich habe Ihnen nicht gesagt, dass Sie verboten sind. Ich habe Ihnen gesagt, dass Sie nicht mehr existieren.«⁶⁵

Diese Entscheidung zog rasch Kreise. Umgehend wurden beim Rundfunk alle Renft-Aufnahmen gelöscht und die beiden LPs aus den Läden entfernt. Auf Anweisung von oberster Stelle musste die Löschung der Rundfunkbänder aber

wieder rückgängig gemacht werden und ab November wurden Renft-Songs im Rundfunk vorläufig wieder gesendet. Nach Beratung mit dem unter Hausarrest stehenden Dissidenten Robert Havemann beschwerte sich Klaus Jentzsch am 8. Dezember 1975 brieflich bei Erich Honecker persönlich, nachdem das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* am 30. November 1975 über die Sanktionierung der Renft-Combo berichtet hatte.⁶⁶ Für das einflussreiche ZDF-Magazin *Kennzeichen D* führte Journalist Dirk Sager ebenfalls Gespräche mit den Musikern und am 24. Februar 1976 berichteten ARD und ZDF über das Auftrittsverbot. Zur Beantwortung des Briefes an Honecker waren zuvor Gespräche mit Klaus Jentzsch, Christian Kunert, Peter Gläser, Thomas Schoppe und Jochen Hohl geführt worden, bei denen sich der Namensgeber der Combo weiterhin nicht wie gefordert von Pannach, Biermann und Havemann distanzieren wollte.

Wie aus erhaltenen Unterlagen der Stasi hervorgeht,⁶⁷ beobachtete der Geheimdienst die Situation sehr genau und es mehrten sich bei Jentzsch die Zweifel, ob es für ihn in der DDR unter den gegebenen Umständen noch eine Zukunft geben könnte. Als Ausweg wählte er die Heirat mit seiner griechischen Lebensgefährtin und stellte einen Antrag zum Verlassen der DDR, um sich in der Heimat seiner Frau niederzulassen. Die Folge war stattdessen seine Ausbürgerung aus der DDR am 30. Mai 1976.⁶⁸

Im Unterschied zu Wolf Biermann, dessen Ausbürgerung sechs Monate später noch größere Wellen schlagen würde, gelang Klaus Jentzsch der Neubeginn im Westen nur schwer, wie die Staatssicherheit akribisch notierte.⁶⁹ In der DDR wäre ihm allenfalls eine Rolle als kritischer, aber linientreuer Staatskünstler geblieben, zum Preis seiner persönlichen Integrität, da gerade die über Jahrzehnte gewachsene Kompromisslosigkeit der Renft-Künstler und ihrer Musik die enge Bindung zu ihrem Publikum ausgemacht hatte. Für die Musikszene der DDR wirkten die Ereignisse von 1976 lange traumatisch nach. Wie bei Biermann wenige Monate später verlor Jentzsch mit seiner Ausbürgerung seine soziale Aufgabe und fasste bis zu

den diversen Comebackversuchen seiner Combo nach 1990 musikalisch kaum Fuß.

Träumen in bleiernen Zeiten.

Veronika Fischer *Sommernachtsball* (1977)

Nach der Ausbürgerung von Klaus Jentzsch und Wolf Biermann ging im Musikbetrieb das Leben weiter, bekannte Namen und aufstrebende Stars füllten mit neuen Alben und Bühnenprogrammen die verbleibenden Lücken und bedienten die Sehnsucht nach Alltag, Kunst und Gemeinsamkeit. Nicht immer ist den Liedern, die jetzt die Hitparaden stürmten, ein politisches Kalkül ihrer Schöpfer zu unterstellen, mitunter waren es auch einfache Zufälle, für eine veränderte Zeit den passenden Ton gefunden zu haben.

Ein treffendes Beispiel für den Zeitgeist nach Renft und Biermann lieferte Veronika Fischer mit einem der Hits aus ihrer mehr als fünfzigjährigen Karriere, dem von Franz Bartzsch komponierten *Sommernachtsball* auf einen Text von Kurt Demmler. Erschienen ist der Titel 1977 auf der zweiten LP mit ihrer eigenen Band, bestehend aus Schlagzeuger Frank Hille, Johannes Biebl an der Gitarre, Bassisten Eckhard Kremer und dem Hauptsongschreiber Bartzsch an den Tasten. Im schwingenden Sechsstücktakt beginnt eine tiefe, warme Altstimme, über kleine Girlanden der Klavierbegleitung in heiterem Dur von einer märchenhaften Sommernacht zu singen. Auch wenn die poetischen Bilder der folgenden Strophen offen lassen, welche illustren Besucher diesen Sommernachtsball bevölkern, lassen der Hinweis »Und wir zwei sind ein menschliches Paar« und die Erwähnung von Feen und Schlangenköniginnen vermuten, dass die übrigen Gäste eher dem Märchenreich entstammen könnten als der schnöden Realität.

Das Erstaunliche an diesem Lied ist die musikalische Gestaltung, dank der die Szenerie nicht ins Kitschige kippt, sowie die Ausführung des Arrangements durch die einzelnen

Musiker: Mal ist es eine überraschend dominante Basslinie eines Synthesizers, mit der ein wiederkehrender Strophen- teil in Moll den Blick auf die menschlichen Ballbesucher lenkt («und wir zwei«), mal ist es eine Begleitfigur der akustischen Gitarre, deren Fingerpicking auch zu einem Countrysong passen könnte. Am deutlichsten zeigt sich diese musikalische Spielfreude in einem kurzen Mittelteil, bei dem die Melodie in Nebentonarten moduliert und mit Castagnetten, einem Gitarrenbordon und einem kurzen Synthesizersolo wie eine Tanzeinlage auf einen Kinderabzählreim klingt: »Dreh' dich und seh' dich nicht um, dideldum! Lieb' mich und gib' dich mir her! Schwätz' nicht, und herz' nicht herum, dideldum! Dreh' dich allmählich umher!«

Die Innensicht der Behörden und staatlichen Instanzen, wie sie sich aus Archivunterlagen rekonstruieren lassen, spiegeln in den späten 1970er Jahren nicht diese Heiterkeit. Stattdessen bemühte man sich um eine ideologische Straffung der Kulturpolitik. Ein 1978 formuliertes *Kampfprogramm der Parteiorganisation der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst zu Ehren des 30. Jahrestages der Deutschen Demokratischen Republik* sollte die Kunstschaffenden wieder auf Linie bringen, um dabei auch verlorenes Vertrauen zurückzugewinnen:

»Zur weiteren Herausbildung politisch-ideologischer Standpunkte der Arbeiterklasse und ihrer Partei bei Unterhaltungskünstlern stellen wir uns konkret folgende Aufgabe: im persönlichen Gespräch, in politischen Schulungen, bei Qualifizierungsveranstaltungen, in schöpferischen Beratungen und bei gemeinsamer Parteiarbeit oder gemeinsamen Produktionen ständig die Politik der Partei zu erläutern, mit dem Ziel, daß sich die Unterhaltungskünstler, mit denen wir zusammenarbeiten, ein möglichst hohes Verständnis für die Gesamtaufgaben bei der weiteren Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft und die Kompliziertheit des Klassenkampfes zwischen Sozialismus

und Imperialismus in der Gegenwart erarbeiten und daraus Anforderungen an das eigene künstlerische Schaffen ableiten.«⁷⁰

Der behördlich festgestellte Handlungsbedarf wurde auch von offiziellen Hörerstatistiken bestätigt, da von 4000 befragten Jugendliche zwischen 14 und 25 Jahren 70 % mindestens zwei Stunden pro Tag Tanzmusik hörten und sogar 80 % mindestens einmal monatlich entsprechende Veranstaltungen besuchten.⁷¹ Mit ihrer offenen Art stieß Veronika Fischer in diese Lücke, sowohl Beat- und Rockhörer als auch Fans von Schlager und Chanson zu begeistern, und erarbeitete sich über Jahre ein treues Publikum. Noch während ihres Gesangsstudiums in Dresden hatte sie Praxiserfahrung gesammelt und mit Panta Rhei 1973 ein erstes Album eingespielt. Ein Jahr später landete sie mit ihrer eigenen Band und dem *Blues von der letzten Gelegenheit* einen ersten Hit und die Presse wurde endgültig auf sie aufmerksam. 1975 berichtete *Melodie und Rhythmus* von einer ersten »Bewährungsprobe« im Budapester Kisstadion und Einladungen in *rund*-Sendungen des DDR-Fernsehens.⁷² Ein Jahr später kehrte Veronika Fischer vom berühmten Internationalen Liederfest im polnischen Sopot mit einem ersten Preis für die beste Interpretation eines polnischen Titels zurück, nachdem sie kurz zuvor auf dem bulgarischen Festival *Goldener Orpheus* für die Interpretation eines bulgarischen Liedes den 2. Preis erhalten hatte.⁷³

Für das Jahr 1978 standen sowohl das dritte Album *Aufstehn* als auch eine ausgiebige Tournee mit 33 Konzerten in 10 Städten quer durch die Sowjetunion auf dem Programm. Dort spielte man für DDR-Mitbürger, die weitab von zuhause für Bauprojekte eingesetzt wurden oder am ostdeutschen Abschnitt der sogenannten Druschba-Trasse, einem Großprojekt der sozialistischen Staaten zum Bau einer internationalen Erdgaspipeline, tätig waren. Darüber hinaus gab man auch Konzerte vor einheimischem Publikum, das – je weiter man nach Osten kam – die Band als Repräsentanten des fernen,

unerreichbaren Westens wahrnahm. Zur Überbrückung der Sprachbarrieren kamen russische Inhaltsangaben der Lieder vom Band und für die russischen Ansagen wechselte man sich ab. Begleitet wurden die Musiker vom einem Vertreter der staatlichen Agentur Goskonzert, der auch bei technischen und organisatorischen Schwierigkeiten an den Auftrittsorten Lösungen fand. Besonderes Improvisationsgeschick war vor allem aber bei Reparaturen am Equipment und den LKW gefragt, da die häufig ungeteerten Schotterpisten die Ausrüstung stark strapazierten und Ersatzteile kaum zu beschaffen waren.⁷⁴

Zum Beginn der 1980er-Jahre war das Repertoire der Veronika Fischer-Band weiter gewachsen und reichte von frühen Titeln wie *Auf der Wiese* im Geist der Hippie-Bewegung und der großen Geste in *Dass ich eine Schneeflocke wär'* bis zum vielschichtigen Album *Goldene Brücken*. Das Publikum in der DDR dankte ihr diesen Fleiß mit Treue und Begeisterung, doch die Musiker und ihre Frontfrau spürten die Enge des heimischen Musikbetriebs immer deutlicher. Dank des Engagements des westdeutschen Managers Peter Schimmelpfennig konnten die Puhdys bereits jenseits der Mauer Konzerte geben, als Veronika Fischer mit dem Sommernachtsball und der Schneeflocke große Hits landete und 1978 berichtete plötzlich ein Journalist für den *Stern*, dass auch für sie Westkonzerte in Planung sind.⁷⁵ Dabei ließ der Artikel keine Zweifel daran, dass Ostkünstler dort noch einmal ganz von vorne anfangen müssten:

»In der DDR sind sie Superstars – die Puhdys, Hauff / Henkler, Veronika Fischer und Frank Schöbel. Beim Fototermin auf dem Alexanderplatz bildeten die Menschen einen dichten Kreis, um sie zu sehen und später Autogramme zu erbitten. Die DDR-Kulturfunktionäre wissen genau, daß ihre seichten Künstler nicht im Westen bleiben, denn sie haben in der DDR ein warmes, ein sicheres und ein goldenes Nest. Für westliche Musikkonsumenten sind sie aber nur so lange interessant, wie sie östliche Exoten bleiben nach dem Aha-Effekt: ›Die können ja Musik machen wie bei uns.««

Zumindest für den Techniker der Veronika Fischer-Band waren die neuen Arbeitsmöglichkeiten jenseits der Mauer ausichtsreich genug und er nutzte im Juni 1979 die Gelegenheit eines Gastspiels in West-Berlin, um spontan nicht zurückzukehren. Da er sich aber auch mit Teilen der Gage absetzte, waren die ehemaligen Kollegen doppelt erbost, da jede Republikflucht nicht nur die eigenen Chancen auf weitere Westreisen gefährdete, sondern die Konzerterlöse auch zum Kauf von Instrumenten eingeplant gewesen waren. In einem Aktenblatt der Künstleragentur findet sich ein Hinweis auf weitere Komplikationen, da zwei Bandmitglieder bei einem Gastspiel in Kiel den dort aufgetriebenen Techniker zur Rede stellten. Der verständigte die Kriminalpolizei, die kurzzeitig die beiden DDR-Musiker festnahm.⁷⁶ Diese Einmischung der westdeutschen Ordnungshüter war wiederum den DDR-Behörden höchst unangenehm, sodass alle weiteren Anträge für Westkonzerte von Veronika Fischer ab jetzt noch ausführlicher geprüft wurden.

Ein Jahr später brach über die Band eine neue Krise herein, diesmal von existenziellen Ausmaßen, als Franz Bartzsch nach einem Gastspiel in West-Berlin im Juni 1980 nicht nach Hause zurückkehrte. Trotz dieser äußeren Umstände fühlte er sich, wie er dem stellvertretenden Minister für Kultur, Siegfried Wagner, brieflich am 3. Dezember 1980 mitteilte,⁷⁷ weiterhin als Bürger der DDR und wollte seine Arbeit mit Veronika Fischer fortsetzen. Zwei Monate zuvor hatte sie selbst bereits mit Wagner gesprochen und fasste anschließend ihre Wünsche und Forderungen zusammen.⁷⁸ Da ihr ungarischer Mann in der Zwischenzeit mit dem gemeinsamen kleinen Sohn nach West-Berlin umgezogen war, wollte sie die neue Familienwohnung als Zweitwohnsitz genehmigt bekommen und von dort aus weiterhin in der DDR arbeiten. Tatsächlich erlaubten die DDR-Behörden diesen Umzug einschließlich eines Teils ihrer Möbel und stellten ihr – zunächst für zwei Jahre – ein Dauervisum für ihren West-Berliner Wohnsitz aus.⁷⁹

In den folgenden Monaten häuften sich Angebote von westdeutschen Plattenfirmen und am 5. Mai 1981 unterschrieb sie

beim WEA-Label für ein neues Album mit Franz Bartzsch. Zahlreiche Interviews in Boulevardblättern und Frauenzeitschriften berichteten von diesem Coup und Veronika Fischer nutzte die Gelegenheit, um ihren Namen auch im Westen bekannter zu machen und sich – entsprechend der Strategie ihres neuen Westmanagers Gerhard Kämpfe – als »neuer Mensch« und »Rocklady mit Mädchenstimme« zu inszenieren.⁸⁰ Zunächst lief es gut für sie: Der Deutschlandfunk übertrug ihren Auftritt am 10. Juli 1981 bei der Bundesgartenschau und im Oktober 1981 war sie zum ersten Mal im ZDF zu sehen. Die Abteilung Unterhaltungskunst beim Kulturministerium musste sich längst eingestehen, dass Veronika Fischer nicht mehr zurückzugewinnen und das Experiment einer deutsch-deutschen Doppelkarriere gescheitert war.⁸¹ Bodo Zabel, dem dortigen Abteilungsleiter, blieb nur noch, ihr den Neuanfang im Westen nach Kräften zu erschweren und ihren Antrag abzulehnen, die Ton- und Lichtanlage in den Westen zu holen. Zähneknirschend musste Fischer sich dieser Entscheidung beugen und nach weiteren Aktennotizen Zabels vom Mai und Juni 1981 lehnte sie es aus Angst vor einer Verhaftung strikt ab, für weitere Gespräche in Ostberlin zu erscheinen.⁸²

Das weitere Schicksal ihrer Musik in der DDR bringt ein Foto auf den Punkt, das heute im Bildarchiv der DDR-Zeitschrift *Junge Welt* zu finden ist: Zu sehen ist die junge Fischer noch als Sängerin bei Panta Rhei bei einem Auftritt im Rahmen der Aktion *Rhythmus 73* für die X. Westfestspiele in Berlin, nun überdeutlich markiert mit einem Stück Klebeband und der Beschriftung »gesperrt«. Entsprechend der üblichen Verfahrensweise in diesen Fällen durfte die Musik nicht mehr im Radio gespielt, die Schallplatten nicht mehr verkauft und der Name in Publikationen nicht mehr abgedruckt werden. Entsprechend lapidar klingt die Bemerkung, mit der Ursula Ragwitz, Abteilungsleiterin für Kultur bei der SED, am 9. Oktober 1981 die entsprechende Anweisung von Kulturminister Hans-Joachim Hoffmann bestätigte: »In der Angelegenheit Veronika Fischer bin ich Deiner Meinung, die Sache so sang- und klanglos wie möglich zu beenden.«⁸³



Bundesarchiv Berlin BILDY 3-448

Veronika Fischer mit Panta Rhei bei den X. Weltfestspielen in Berlin 1973.

Mindestens so gravierend war die Lage ihrer Begleitband 4 PS, mit der sie nach dem Weggang von Frank Bartzsch ihre Konzerte gespielt hatte. Die Bandmusiker standen nicht nur plötzlich ohne Sängerin da, sondern auch ohne Repertoire, da alle bisherigen Erfolgstitel über Nacht verboten wurden. Also gründeten sie eine neue Band mit den verbliebenen Mitgliedern Jürgen Ehle an der Gitarre, Jäcki Reznicek am Bass, Schlagzeuger Frank Hille und Rainer Kirchmann an den Keyboards. Als André Herzberg am Gesang hinzukam, war der Kern der neuen Formation Pankow perfekt. Sehr zum Ärger von Veronika Fischer übernahmen Pankow die Ton- und Lichtanlage⁸⁴ und präsentierten bald darauf mit *Paule Panke* ihre Version einer DDR-Rockoper.

Für Veronika Fischer entwickelten sich die weiteren Jahre in West-Berlin als Herausforderung. Ohne Rücksicht auf ihre stilistische Vielseitigkeit, die sie sich in Ostdeutschland erarbeitet hatte, wollten westdeutsche Manager, Redakteure

und Konzertveranstalter sie vor allem im Schlagerbereich platzieren. Das Westpublikum, das sie sich ab 1981 mit regelmäßigen Plattenaufnahmen und Tourneen neu erarbeitete, kannte ihre vor 1981 entstandene Musik kaum, zumal Amiga-Alben in der Bundesrepublik nicht zu kaufen waren und man sie nur in West-Berlin höchstens mal im Ostfernsehen gesehen hatte.⁸⁵ Das lange unvorstellbare Wiedersehen mit ihren Fans im Osten wurde dann plötzlich Realität, als TV-Showmaster Gunther Emmerlich sie in der Weihnachtszeit 1989 zur Sendung *Showkolade* kurzfristig nach Dresden einlud. Entgegen ihrer Sorge, dass bereits die Passkontrolle bei der Einreise zur unüberwindlichen Hürde werden könnte, stand sie wenige Wochen nach Mauerfall plötzlich wieder auf einer DDR-Bühne und wurde von ihren Fans in der alten Heimat frenetisch gefeiert.⁸⁶

Von West nach Ost.

Bettina Wegner *Für meine weggegangenen Freunde* (1979)

Als das amerikanische Folkrevival in den 1960er-Jahren mit Stars wie Pete Seeger, Bob Dylan und Joan Baez weltweite Begeisterung auslöste und im Zuge der Anti-Vietnam-Bewegung für Frieden und Versöhnung eintrat, fand es auch in der DDR rasch Nachahmer. Die Jugendorganisation FDJ bemühte sich, die politische Begeisterung der Jugend für ihre Zwecke zu nutzen und konnte doch nicht verhindern, dass Bettina Wegner zu einer zentralen und kritischen Stimme der Liedermacherszene wurde. Geboren 1947 in einem kommunistischen Elternhaus zog ihre Familie zwei Jahre später mit den sieben- und zweijährigen Töchtern Claudia und Bettina von West-Berlin in den Ostteil der Stadt. Um nach der Schulzeit eine sichere Alternative zum ersehnten Schauspielstudium zu haben, ließ sich Bettina Wegner zunächst an der Staatsbibliothek Berlin zur Bibliotheksfacharbeiterin ausbilden, bevor sie 1966 an der Ostberliner Schauspielschule zugelassen wurde.

Ein erster Riss zwischen ihrem Wunsch, sich zu politisch zu engagieren, und ihrer Beurteilung durch die DDR-Behörden zeigte sich, als noch während der Bibliotheksausbildung ihr SED-Mitgliedsantrag wegen mangelnder charakterlicher Reife nicht angenommen wurde. Sie war eine überzeugte Kommunistin wie ihre Eltern, gleichzeitig aber großer Beatles-Fan. Um ihre häufig melancholischen und traurigen Gefühle zu kanalisieren, begann sie eigene Gedichte und Lieder zu schreiben. Eine gute Möglichkeit, diese Lieder auch öffentlich zu singen und Gleichgesinnte zu treffen, fand sie beim sogenannten Hootenanny-Klub Berlin.⁸⁷ Mit Unterstützung der FDJ-Bezirksleitung und dem Jugendstudio DT64 beim DDR-Radio trafen sich dort begeisterte Jugendliche, um gemeinsam politische Lieder zu singen und sich gegenseitig eigene Songs vorzutragen. Bis heute am bekanntesten wurde das 1967 von Hartmut König gesungene Agitationslied *Sag mir, wo du stehst*, das häufig bei offiziellen Anlässen und FDJ-Veranstaltungen zu hören war.

Um der antiamerikanischen SED-Kulturmaxime zu genügen, schloss sich der Hootenanny-Klub 1967 offiziell der FDJ-Singebewegung an und verzichtete auf englischsprachige Lieder, benannte sich im Gedenken an die russische Revolution in Oktoberklub um und organisierte von 1970 bis 1990 das international beachtete »Festival des politischen Liedes«. Zu dieser Zeit war Bettina Wegner längst von einer überzeugten Jungkommunistin zur unerwünschten Person geworden. Denn die Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 hatte aus der kaum 21jährigen eine Oppositionelle gemacht, die selbstgestalteten Flugblätter zur Unterstützung von Alexander Dubček und seiner tschechischen Reformsozialisten verteilte. Kurz darauf, wenige Tage nach der Geburt ihres ersten Kindes, wurde Wegner verhaftet, im berüchtigten Stasi-Gefängnis Hohenschönhausen bis zur Erschöpfung verhört, vor Gericht gestellt und wegen staatsfeindlicher Hetze zu einer Freiheitsstrafe von einem Jahr und sieben Monaten verurteilt. Dank des guten Leumunds ihrer Eltern als verdiente Parteimitglieder wurde



Bettina auf Kuba-Reise

Vom 15. Juli bis 30. August unternimmt Bettina Wegner eine Kuba-Tournee. Sie wird internationale Chansons und Folklorelieder sowie eine Reihe selbstvertonter eigener Texte vortragen. Bettina, die Ende vorigen Jahres erfolgreich das Zentrale Studio für Unterhaltungskunst absolvierte, gehörte zwei Jahre dem Oktoberklub und vier Jahre dem Chansonklub Pankow an. Sie wirkte in der „Chanson-Boutique“ des Fernsehens mit, machte Aufnahmen im Rundfunk und gab in der Berliner Stadtbibliothek bereits ihren zweiten eigenen Abend zusammen mit den Mitgliedern des Lyrik-Song-Clubs Berlin: Knut Becker (Gitarre) und Petra Lange (Flöte). In dieser Veranstaltung der Reihe „Treffpunkt Chanson“, die vor zwei Jahren Clement de Wroblewsky ins Leben rief, war das Publikum von ihr begeistert und forderte Dakapo für das optimistische Lied „Nach einem Tag“.

Melodie und Rhythmus (1973), Heft 7

die Haftstrafe aber zur Bewährung ausgesetzt, die sie mit Fabrikarbeit ableistete.⁸⁸

In den folgenden Jahren war Wegner eine unbequeme, aber geduldete Stimme der künstlerischen Opposition: Da sie mit ihrer Verurteilung an der Schauspielschule exmatrikuliert worden war, holte sie ihr Abitur nach, ließ sich zur Unterhaltungssängerin ausbilden, um eine offizielle Einstufung als Berufsmusikerin zu erlangen, und lebte fortan als freischaffende Künstlerin. Zunächst stellten sich erste Erfolge ein und die Zeitschrift *Melodie und Rhythmus* berichtete im Sommer 1973 von einer bevorstehenden Tournee durch Kuba, wo sie »internationale Chansons und Folklorelieder sowie eine Reihe selbstvertonter eigener Texte vortragen«⁸⁹ sollte.

Bald aber wurde ihre Meinung zu unbequem. Intensiv überwacht durch die Staatssicherheit versuchte man, ihre Arbeit

möglichst zu erschweren und die Programme »Eintopp« und »Kramladen« zu verhindern, die sie für Newcomer und etablierte Talente in Berlin-Mitte sowie in Berlin-Weißensee organisierte. Da diese Lesungen und Konzerte auch Raum boten für kritische Diskussionen, wurden sie zur Mitte der 1970er-Jahren erst eingeschränkt und dann verboten.

Wegners Katz-und-Maus-Spiel mit den Behörden intensivierte sich, als sie sich der Petition gegen Wolf Biermanns Ausbürgerung anschloss. Da ihre Lieder und Gedichte sie auch im Westen immer bekannter machten und ihr Song *Kinder (Sind so kleine Hände)* 1979 dort zum Schallplatten-Hit wurde, war sie in der DDR vor weiteren Repressalien vorerst geschützt. Dass der in jeglicher Hinsicht antiautoritäre Liedtext nicht nur Gewaltfreiheit für Kinder einforderte, sondern auch als Stimmungsbeschreibung für die ganze DDR verstanden werden konnte, machte die letzte Strophe klar: »Gerade, klare Menschen / wärn' ein schönes Ziel. / Leute ohne Rückgrat / hab'n wir schon zuviel.«

Ein Dossier der Staatssicherheit für den internen Gebrauch aus dem Jahr 1977 fasste die repressive Taktik der Behörden am Beispiel dreier Auftrittsverbote zusammen. Da sie in dieser Zeit noch mit dem Schriftsteller Klaus Schlesinger verheiratet war, führte der Bericht sie unter diesem Familiennamen:

»Es ist bekannt, dass in drei Fällen Veranstaltungen mit der Schlesinger durch den Veranstalter abgesagt wurden (Januar 1977 in Wismar, Februar 1977 in Eisenhüttenstadt, 27.7.1977 in Berlin-Prenzlauer Berg). Die Absagen erfolgten, weil

- die Schlesinger sich teilweise weigerte, den Veranstaltern die von ihr vorzutragenden Lieder und deren Inhalt vorher bekannt zu geben,
- sie bereits in Vorverhandlungen mit den Veranstaltern auf dem Vortragen von Liedern beharrte, deren Inhalt geeignet war, politisch-negative Reaktionen beim Publikum auszulösen und

- den Veranstaltern bekannt wurde, dass die Schlesinger bei vorhergehenden Veranstaltungen sich nicht an die vereinbarte Programmfolge hielt und zusätzlich Lieder mit politisch-negativem Inhalt vortrug.«⁹⁰

In der folgenden Zeit durfte sie nur noch im Westen auftreten und absolvierte Konzerte in der Bundesrepublik, in Belgien, Österreich und der Schweiz, da dem SED-Regime die dort zu erwirtschaftenden Devisen weiterhin willkommen waren. Dennoch wollte sie ihre Heimat nicht verlassen und beschrieb ihre Zerrissenheit eindrucksvoll in ihrem Lied *Für meine weggegangenen Freunde*. Zu finden ist es auf dem erwähnten, 1979 bei CBS erschienenen Album *Sind so kleine Hände*, das einen Auftritt im Juni 1978 bei den West-Berliner Literaturtagen im Künstlerhaus Bethanien als Live-Mitschnitt dokumentierte. Anders als viele Freunde, die dem Druck der Obrigkeit nicht mehr standhielten, wollte sie bleiben. In leisen Tönen, nur begleitet von ihrer gezupften Gitarre, betrauerte sie ihre wachsende Einsamkeit und Entfremdung. Trotz eines 1980 ausgestellten dreijährigen Visum für die Bundesrepublik kehrte Bettina Wegner von ihren Konzertreisen immer nach Ostberlin zurück, sehr zum Ärger der DDR-Behörden. Erst als man ihr mit fingierten Beweisen ein Strafverfahren wegen Zoll- und Devisenvergehen androhte, das mit mehrjähriger Haft geahndet würde, siedelte sie schweren Herzens 1983 nach West-Berlin über und beobachtete von dort aus mit ihren Liedern die Entwicklungen jenseits der Mauer.

Märchen für Groß und Klein.

Reinhard Lakomy *Der Traumzauberbaum* (1980)

Als Reinhard Lakomy 1972 mit ersten selbstgeschriebenen Liedern von sich hören ließ, war seinem schnell wachsenden Publikum und den Verantwortlichen bei Rundfunk, Amiga und Kulturpolitik rasch klar, dass dieser klavierspielende Sänger

mit seiner eigenwilligen Erscheinung noch für manche Überraschung gut sein wird. Dass er maßgeblich aber den Erfolgsweg vom Klavier zum Synthesizer einschlagen und zum Ende des Jahrzehnts mit Alben für Kinder eine augenzwinkernde Alternative zu propagandistischen FDJ-Liedern und Agitationsstücken im Stil von Hans Naumilkat vorlegen würde,⁹¹ war zu diesem Zeitpunkt noch kaum zu erahnen.

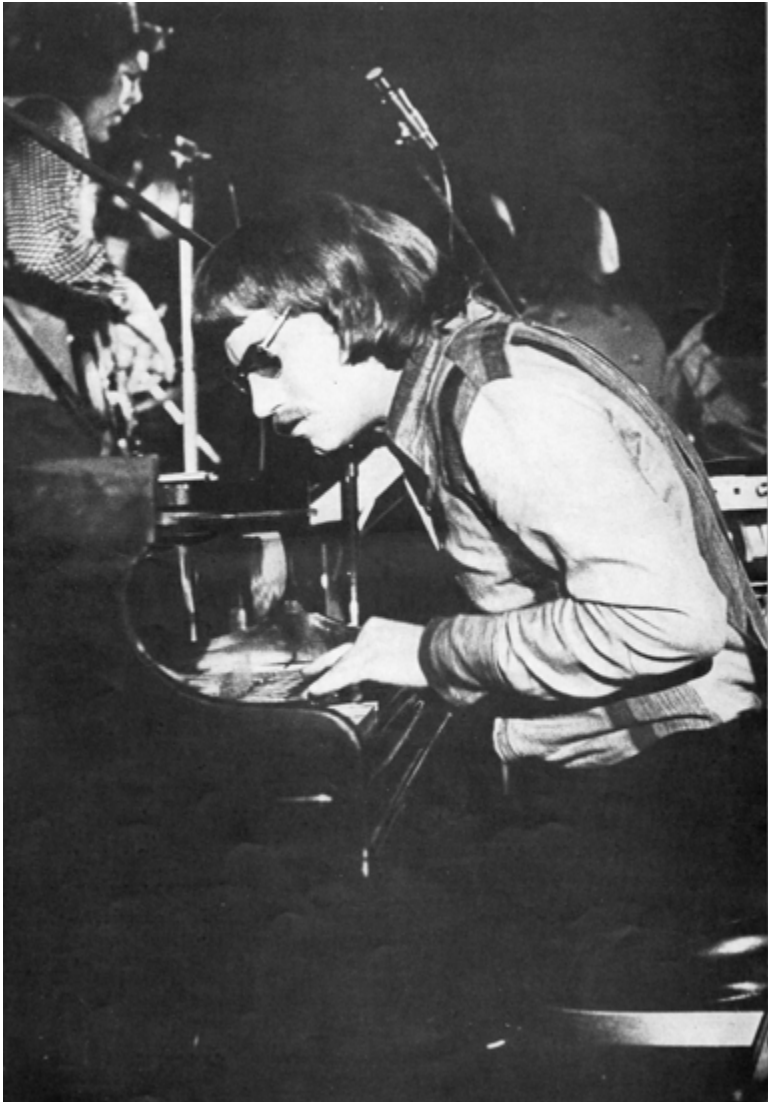
Im Alter von sechzehn Jahren war Lakomy 1962 als Mitglied der Jazz Youngsters in Halle in der Szene als versierter Pianist bekannt und nach kaum einem Jahr an der Musikhochschule Carl Maria von Weber in Dresden engagierte Klaus Lenz ihn 1966 für seine Big Band und sein Sextett. Noch bevor er 1969 Gründungsmitglied des Günther-Fischer-Quartetts & -Quintetts wurde, schrieb er schon mit Texter Fred Gertz Stücke u. a. für Thomas Lück, Uschi Brüning, Andreas Holm und Michael Hansen. Bald darauf war er auch als Arrangeur an drei LPs von Manfred Krug beteiligt.

Lakomy schien diese ersten Erfolge auch zünftig gefeiert zu haben, wie eine Hausmitteilung der SED vermuten lässt, die zwischen den Abteilungen Agitation und Kultur zirkulierte: Offenbar hatte er um das Jahr 1969 in einem Hotelzimmer ein Luftgewehrschießen veranstaltet, was nicht folgenlos blieb. Denn die Hausmitteilung stammt aus dem Jahr 1973, sodass man ihn mit einer jahrelangen Ausreisesperre belegt hatte.⁹² Nun, als er sich nach Ableisten seines Wehrdienstes als Solokünstler endgültig etablierte, war man durchaus willens, seinem Antrag auf Aufhebung dieser Sperre zuzustimmen. Neben seinem originellen Songwriting über alltägliche und ungewöhnliche Themen war ein weiterer Schlüssel zum Erfolg seiner Musik der Sound, für den er 1971 seinen eigenen Reinhard-Lakomy-Chor gründete,⁹³ dem zwischenzeitlich Uschi Brüning, Nina Hagen und Angelika Mann angehörten. Neben Hits für Uschi Brüning (*Jemand...* auf ihrem Album mit dem Günther-Fischer-Quintett, 1973) oder Hauff & Henkler, die 1975 mit *Als ich dich heute wiedersah* den internationalen Chanson-Grand-Prix in Paris gewannen, eroberten ihm Lieder

wie *Heute bin ich allein* und Duette mit Angelika Mann auf seinen ersten vier Solo-LPs (1973–1976) eine treue Fangemeinde. Auch die offizielle Presse war 1975 voll des Lobes und *Melodie und Rhythmus* bemerkte:

»In der Einheit lebenswahrer Gestaltung, realistischer Texte und Kompositionen liegen die Wurzeln des Erfolges. Was Lakomy vorträgt, wird als ehrlich, gradlinig, parteilich und wahr empfunden. Da gibt es weder in den Gedanken noch in den Gefühlen Aufgeblasenes, Verschwommenes, Schwülstiges. [...] Hier wird im Kleinen und Individuellen das Große sichtbar. Das ist eine neue Art der Durchdringung und Identifizierung mit der Wirklichkeit in unserer Republik. Und zweifelsohne läßt sie vielen Hörern nicht nur die Probleme unserer Zeit bewußter werden, sondern stimuliert auch deren Bewältigung.«⁹⁴

Im Unterschied zu anderen Unterzeichnern blieb seine Unterschrift unter die öffentliche Kritik an der Ausbürgerung Wolf Biermanns für Lakomy ohne Folgen und auch in den nächsten Jahren zeigen Dokumente des Kulturministeriums, wie selbstbewusst er mit staatlichen Stellen kommunizierte. Mal verhandelte er mit Amiga über die B-Seite einer Single, mal bat er um Erlaubnis, ein Haus kaufen zu dürfen. Vermutlich ab der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre richtete sich Lakomy dort ein eigenes Tonstudio ein mit einer stetig wachsenden Sammlung von Synthesizern, denen er auf seinen Alben immer mehr Raum gab. Eine enge Freundschaft verband ihn mit Edgar Froese, dem kreativen Kopf der westdeutschen Krautrock- und Elektronikpioniere Tangerine Dream, und um sich im Bereich der rasant entwickelnden elektronischen Musik auf dem neuesten Stand halten zu können, bat Lakomy im Oktober 1979 Kulturminister Hoffmann persönlich um mehr Bewegungsfreiheit für Studienreisen.⁹⁵ Wenn es um die Refinanzierung seiner Investitionen in seine Studiotechnik ging, für die er höhere Honorare zur Vergütung seiner LP-Produktionen forderte, schlug er



Melodie und Rhythmus (1973), Heft 7

mitunter auch einen sehr selbstbewussten Ton an und begann einen Brief an Hans-Joachim Hoffmann mit der jovialen Formulierung: »Auch auf die Gefahr hin, daß Sie glauben, ich will Sie zu meinem Privatminister degradieren, muß ich Sie wiederum bitten, mir Ihr wertees Ohr zu leihen.«⁹⁶

Monika Ehrhardt, gelernte Maurerin, Balletttänzerin, Schriftstellerin und ab 1978 Ehefrau Reinhard Lakomys, entwickelte über die Jahre eine sehr enge künstlerische Partnerschaft mit ihrem Mann. Darüber hinaus bemühte sie sich als künstlerische Mentorin um ihren Schützling Angelika Mann und setzte dabei auf das Gewicht ihres Familiennamens Lakomy im DDR-Kulturleben. In einem Brief vom 1. Februar 1981 wurde sie dabei außergewöhnlich deutlich und fordernd, ohne dass in der entsprechenden Akte des Kulturministeriums eine Reaktion oder Antwort überliefert wäre. Nach einer mehrseitigen Beschwerde über unzureichende Produktionsbedingungen im Bereich der Popularmusik und den eklatanten Mangel an notwendigen Materialien und Instrumenten mokierte sie sich über die jahrelang verzögerte Planung einer LP:

»Angelika Mann jedenfalls macht nach 12 Jahren Berufszeit im Herbst 1981 ihre erste LP. Ist sie etwa schlechter als unser Nachwuchs? Alle Vorstöße unserer Amigamaffia (ich weiß, warum ich Maffia sage, Nachfragen erwünscht) bleiben ohne Erfolg, erst 1981, nicht 1980, trotz Anmeldung, die rechtzeitig war und nicht dem Planungsargument unterliegen konnte. Verschiedene neue Interpreten haben längst ihre Portraits auf dem Markt. Damit ist nichts gegen diese gesagt, es liegt nicht nur an der Leistung der Interpreten, es liegt viel zu viel an Amiga. Diese ungesunde und anmaßende Atmosphäre teilt sich allerdings Amiga mit einigen für die Unterhaltungskunst wichtigen Institutionen wie die KGD's, die Künstleragentur und die Unterhaltungsredaktion vom Fernsehen der DDR.«⁹⁷

Nach Dutzenden Erfolgen Lakomys im Grenzbereich von Schlager, Chanson, Blues, Jazz und aktueller Unterhaltungsmusik führte 1978 das erste, gemeinsam mit seiner Frau realisierte Projekt in eine gänzlich andere Richtung. Zwei Jahre zuvor hatte er sich von der Bühne und dem aufreibenden Leben auf Tour in die Ruhe und Abgeschiedenheit seines Studios zurückgezogen.⁹⁸ Das Ergebnis war eine LP mit Geschichtenliedern, gesungen von Lakomy selbst, Angelika Mann und Veronika Fischer, und bereits der Titel *Der Regentropfen Paule Platsch* deutet an, dass jetzt Kinder sein neues Publikum sein sollten. Vorlagen für eine solche Produktion gab es keine und die Mischung von Liedern in sehr unterschiedlichen Stilen mit Hörspielementen und Zwischentexten ließ eine große experimentelle Neugier spüren. Monika Ehrhardts verschmitzte, elegant gereimten Texte sind von Kindern leicht zu verstehen, ohne sich dabei infantil anzubiedern. Dass das Ergebnis aber überzeugen konnte, ist vor allem Lakomys Musik zu verdanken, die kompositorisch weiter seine Handschrift trug, mit höchstem Geschick musiziert und bis ins Detail durchdacht war.

Während die *Geschichtenlieder vom Regentropfen Paule Platsch* noch ein liebevolles Sammelsurium relativ unzusammenhängender Einzelteile waren, folgte 1980 ein Meilenstein Lakomys, den man heute am ehesten als Kindermusical bezeichnen könnte, ohne dass dieses Genre bis dahin in der DDR existiert hätte: *Der Traumzauberbaum*. Mit einem klaren roten Faden erzählt Monika Ehrhardt die Abenteuer der beiden frechen und fröhlichen Waldgeister Moosmutzel und Waldwuffel, die dank der klingenden Zauberblätter des titelgebenden Traumzauberbaums musikalische Geschichten erleben. Nach überstandenen Schrecken, als der weise alte Baum fast ausgetrocknet wäre, da die beiden Waldgeister zwischenzeitlich den Regengeist vergault hatten, bleiben die wieder mit den Stimmen von Mann, Fischer und Lakomy selbst gesungenen Lieder als witzig getextete Ohrwürmer im Gedächtnis.

Während in den frühen 1980er-Jahren hochtragende Pläne Lakomys für ein mit der TU Ilmenau zu entwickelndes Steuergerät

für Synthesizer unrealistisch blieben – die benötigten Valutamittel von mehreren zehntausend Mark zum Import westlicher Synthesizer konnte selbst der erfolgsverwöhnte Lakomy beim Ministerium nicht loseisen⁹⁹ –, blieben die Musikmärchen für Jung und Alt ein Publikumsschlager. Für den Berliner Friedrichstadtpalast entstand mehr als ein Dutzend Kinderrevuen, beinahe nebenbei komponierte Reinhard Lakomy Musiken für Kinofilme und Fernsehproduktionen. Seine Synthesizer-Alben *Das geheime Leben* (1982) und *Der Traum von Asgard* (1983) sowie die mit Rainer Oleak produzierte LP *Zeiten* (1985) dagegen stießen bei seinem üblichen Publikum und der Musikkritik auf wenig Gegenliebe. Entsprechend baute das kreative Ehepaar nach der Wende weiter auf den Erfolg des *Traumzauberbaums* und entwickelte eine Bühnenfassung, die über den Tod seines Komponisten im Jahr 2013 hinaus mit diversen Fortsetzungsgeschichten bis heute als Kindertheater gespielt wird.

Brückenbauer.

Karat *Gefährten des Sturmwind* (1982)

Als zweite Band nach den Puhdys gelang es Karat ab den späten 1970er-Jahren, sich als DDR-Band im Westen einen Namen zu machen und dort mit ihrem Überhit *Über sieben Brücken mußst du gehen*, dem gleichnamigen Album und der Nachfolge-LP *Der blaue Planet* ernsthafte Verkaufserlöse zu erzielen. Der über Jahre erarbeitete Erfolg machte die Gruppe aber nicht unantastbar gegenüber behördlichen Gängelungen, im Gegenteil, denn die wachsende Anerkennung von DDR-Bands im Westen wurde zu einem immer größeren Problem für die zwanghaft kontrollwütige Kulturpolitik. Diese Ambivalenz von kreativem Freiheitsdrang und politischer Kompromissbereitschaft prägte die Bandgeschichte seit ihren Anfängen und findet sich auch in ihrer Musik.

Bereits die Gründung von Karat ist ein gutes Beispiel für das enge Netzwerk von Musiktalenten in der DDR: Nach dem

Weggang zahlreicher Mitglieder 1973, allen voran ihrer Frontfrau Veronika Fischer, die eine Solokarriere anstrebte, suchten die kreativen Köpfe der Jazzrock-Formation Panta Rhei nach einem Ausweg. Bassist Henning Protzmann tat sich zunächst mit Ulrich Pexa (Gitarrist in der Frank-Schöbel-Band), Hans-Jürgen Neumann (Gesang), Konrad Burkert (Schlagzeuger bei Lift) und Christian Steyer an den Keyboards zusammen. Innerhalb weniger Wochen kam für Steyer der Pianist Ulrich »Ed« Swillms von Panta Rhei, der seinen Bandkollegen Herbert Dreilich für Gesang und Gitarre mitbrachte.¹⁰⁰ Noch vor ihrem Gründungskonzert am 22. Februar 1975 in Heidenau machten Karat bereits Rundfunkaufnahmen und bald dominierten Swillms Ideen das Songwriting der Band. Im Juni 1976 kamen Gitarrist Bernd Römer und Schlagzeuger Michael Schwandt von der Horst-Krüger-Band als Ersatz für Pexa und Burkert und als ein Jahr später Hans-Jürgen Neumann seinen Militärdienst antreten musste, übernahm Herbert Dreilich als einziger Sänger das Mikrofon.

Mit der neuen Besetzung kam der Erfolg, auf eine Goldmedaille bei einer Leistungsschau der Musik und den Kunstpreis der FDJ 1977 folgte im nächsten Jahr der Sieg beim Internationalen Schlagerfestival in Dresden mit *König der Welt* und *Über sieben Brücken muß Du gehen*. Diese zwei Titel definierten maßgeblich den Stil von Karat und sicherten ihnen einen Platz an der Spitze der DDR-Popularmusik. Umgehend veröffentlichte die Amiga ein erstes, selbstbetitelltes Album mit einer Auswahl von Rundfunkaufnahmen und gleich 1979 schob man ein zweites nach mit ihrem vielleicht größten Hit, *Über sieben Brücken muß Du gehen*.¹⁰¹ Auch im Westen Deutschlands stieg langsam das Interesse, dort erschien die LP unter dem Titel *Albatros* mit einer modifizierten Songauswahl und der Westmanager der Puhdys, Peter Schimmelpfennig, organisierte auch für Karat erste Gastspiele jenseits der Mauer.

Stolz berichtete *Melodie und Rhythmus*, dass die erste Tournee 1979 Station in Wilhelmshaven, Oldenburg, Hannover und Osnabrück machte,¹⁰² im folgenden Jahr gaben sie Konzerte in

Hamburg, Moisburg, Pahlhude, Bevern, Harkebrügge, Liebenau, Oyten/Bremen, Hannover, Hildesheim, Lübeck, Kassel, Bielefeld, Wiesbaden, Troisdorf/Bonn, München und Hof. Wer mit der Geografie dieser Spielorte vertraut ist, bemerkt unmittelbar, dass Karat im Westen wieder ganz von vorne anfangen mussten und vor allem in der Provinz gastierten, um sich ein Publikum zu erspielen. Aber auch hier stellte sich der Erfolg bald ein, als Peter Maffay ein Konzert besuchte und so begeistert von den *Sieben Brücken* war, dass er eine eigene, etwas rockigere Coverversion veröffentlichte. Ihm selbst half das Lied, um den Imagewechsel vom Schlagersänger zum Rocker fortzusetzen, den er mit seinem Erfolgsalbum *Steppenwolf* (1979) begonnen hatte. Dank des Karat-Hits erklimmte seine LP *Revanche* (1980) den ersten Platz der Hitparade und wurde mit Doppelplatin ausgezeichnet. Karat wiederum konnten auf diese Erfolgswelle aufspringen und ihre Version von *Über sieben Brücken* stand im Januar 1981 auf Platz 9 der Single-Charts, hinter Maffays Coverversion auf Platz 1. Seit dem Album *Schwanenkönig* von 1980 erschienen ihre LPs immer parallel in Ost und West und ihr Nachfolgealbum *Der blaue Planet* (1982) wurde dank ihrer neuen Bekanntheit ein Jahr später mit einer Goldenen Schallplatte ausgezeichnet. Auch ihr erstes West-Album *Albatros* von 1979 (auf dem die *Sieben Brücken* erstmals veröffentlicht wurden) profitierte rückwirkend von diesem Hype und wurde 1984 ebenfalls mit einer Goldenen Schallplatte belohnt. Die DDR wiederum, die solche Verkaufsauszeichnungen nicht kannte, revanchierte sich bei der Band und verlieh den Karat-Musikern 1984 den Nationalpreis.

Nachdem ihr deutsch-deutscher Hit den Knoten gelöst hatte und ihnen der neue Starstatus kreative Freiräume ermöglichte, schoben Karat 1982 ihr Album *Der blaue Planet* nach, mit dem Hauptkomponist Ed Swillms wieder den Ton der Zeit traf. Zugleich ahnte man den Zwiespalt, den eigenen Funktionären ausreichend ideologisches Bekenntnis zu liefern, ohne die neugewonnenen Fans im Westen durch allzu platte Propaganda zu verprellen. Unmissverständliche Botschaften in



Karat 1982, Lippmann+Rau-Musikarchiv LRA 140Fo_017

Richtung der Machthaber und diskrete kritische Andeutungen für das eigene Publikum suchte man üblicherweise in DDR-Songtexten in und zwischen den Zeilen, selten in der musikalischen Gestaltung.

Da seit dem Amtsantritt von Ronald Reagan als US-Präsident im Januar 1981 die Angst vor einem atomar geführten Dritten Weltkrieg allgegenwärtig war, zeigte das Cover einen Globus mit einem tiefen Riss entlang der nordamerikanischen Küste und der Text des Titelstücks hüllte die Sorge um die Verwundbarkeit des blauen Planeten und seiner Bewohner in poetische Bilder, die auf beiden Seiten der Mauer als Friedensappell verstanden werden konnten. Die Anspannung, sich dank der neuen Eindrücke aus dem Westen auch künstlerisch

weiterzuentwickeln, ohne die neu gewonnenen Freiheiten von den Behörden mit dem Vorwurf zu großer Nähe zum Klassenfeind wieder entrissen zu bekommen, war hoch. Hier bot die Musik selbst den meisten Raum, da Klänge, Melodien und Rhythmen sich den starren Zensurvorgaben von Kulturfunktionären entziehen, wenn sie nicht – wie zu dieser Zeit Anfang der 1980er-Jahre der Punk – als eindeutig staatsfeindlich zu identifizieren waren.

Von Beginn an macht das Album klar, mit den dominierenden Synthesizern am Puls der Zeit zu sein. Zwar mischt das ouvertürenartige Instrumentalstück 45–01 einen ostinaten Sequenzer-Sound mit Streichern und einem solistischen Englischhorn, bevor Bass, Schlagzeug und diverse akustische und elektrische Gitarren die Band mit ins Spiel bringen. Dabei etablieren Dur-Melodien mit übermäßiger Quarte, Akkordrückungen in Nebentonarten und die Modulation in die doppelte Subdominante Swillms kompositorische Lieblingselemente, die Liedern wie *Jede Stunde*, *Blumen aus Eis* und *Wie weit fliegt die Taube* den Karat-typischen Wiedererkennungswert geben. In anderen Songs sind die Referenzen auf aktuelle Trends unüberhörbar, wie Ähnlichkeiten zu den Sparks in *Marionetten* und das Bemühen, *Spieler* wie einen Song der Neuen Deutschen Welle klingen zu lassen. Die für NDW-Bands wie Ideal, Extrabreit und insbesondere Trio unverzichtbare Ironie der Songtexte, auf die das übertriebene, häufig infantile Songwriting kongenial reagierte, war für eine DDR-Band allerdings schwierig, da öffentlich vorgetragene Ironie und Satire dem unantastbaren Herrschaftsanspruch jeder Diktatur widersprechen. Entsprechend war in keinem anderen Genre die Diskrepanz des DDR-Pop zum westlichen Ideal so offensichtlich wie in der NDW.

Im Schatten des Titelsongs *Der blaue Planet* findet sich als vorletzte Nummer auf der B-Seite des Albums das Lied *Gefährten des Sturmwindes*, das auf eigenwillige Weise mehrere Elemente subversiven West-Pops mit der Charakteristik ostdeutscher Popmusik zu fusionieren versucht. Zunächst drängt sich

der Preset-Sound eines Drumcomputers auf, der ein halbes Jahr vor dem Erscheinen des Karat-Albums den deutschsprachigen Pop revolutionierte. Wer jemals den Beginn des Trio-Klassikers *Da Da Da ich lieb dich nicht du liebst mich nicht aha aha aha* hörte (auf Single erschienen am 9. Februar 1982 und ikonisch performt im Mai in Dieter Thomas Hecks ZDF-Hitparade), erkennt sofort den Klang des legendären Casio VL-1-Taschenkeyboards. Anschließend fallen rückwärts abgespielte Gesangsstimmen auf, mit denen der Popmythos des sogenannten Backmasking herbeizitiert wird: Mit Beispielen seit den Beatles wird von Kritikern der Vorwurf erhoben, dass mittels rückwärts im Tonstudio aufgenommener Botschaften Drogenmissbrauch, Satanismus, ausschweifende Sexualität und andere Laster propagiert würden. Auf den vorwärts abgespielten Schallplatten – so der Vorwurf weiter – gelangten diese Botschaften nun ungefiltert ins Unterbewusstsein der jugendlichen Zielgruppe. Eine solche Manipulation ist musikpsychologisch nicht nachweisbar und die allermeisten Teenager verfügten nicht über die notwendige technische Ausrüstung, um die »geheimen Botschaften« mit einem Tonbandgerät rückwärts abzuspielen und dadurch im Original zu entziffern. Viele Bands wiederum ließen sich begeistert auf dieses »Spiel« ein und bauten Nonsense-Botschaften in ihre Songs ein.

Während Karat sich den subversiven Nimbus von Rückwärtsbotschaften zunutze machten, decodiert sich ihre Aussage – wenn man sie hörbar macht – als Parole »Geh nicht allein, sondern reih dich ein.« Ob hier allerdings eine kritische Distanzierung zu unterstellen wäre, ob man für eine mögliche Rechtfertigung des Soundeffekts sich über eine politisch interpretierbare Botschaft absicherte oder ob Norbert Kaiser und Herbert Dreilich als Autoren des Songtextes sich einen Spaß erlaubten – alle diese Deutungen bleiben spekulativ. Die übrigen Strophen berichten in verschiedenen Bildern vom Wind, der als Sturm über die Welt fliegt und für seine Streifzüge nach Weggefährten sucht. DDR-Songtexte verbrämten das gen Westen gerichtete Fernweh häufig mit Metaphern vom Fliegen, von

Wind, Drachen oder Zugvögeln. Wie es bereits der Songtitel erwarten lässt, finden sich solche Stellen zu Hauf in *Gefährten des Sturmwind*s («einsam und wild war mein Hunger nach Freiheit», «auch wenn der Sturm dein Dach zerbricht / und wenn er dich einmal fast besiegt / steh wieder auf – biet ihm die Stirn / denn er trägt dich weit, wenn du mit ihm fliegst»). Bezeichnenderweise wird genau an diesen Stellen, die metaphorisch auf das Thema Freiheit anspielen, wieder die Rückwärtsbotschaft eingespielt, sich einzureihen anstatt alleine zu gehen. Ob aber auch hier ein Zusammenhang zwischen verständlichen und kassierten Textinhalten hergestellt werden sollte, bleibt offen.

Mit Blick auf ihren steigenden musikalischen Erfolg in Ost und West zeigte sich am Beispiel von Karat die proportional wachsende Skepsis der Behörden besonders deutlich. Im April 1981 berichtete der *Stern* unter der selbsterklärenden Überschrift »Keine Sau wollte das Zeug hier haben«. *Rockgruppen aus der DDR sehen von den Platten-Umsätzen in der Bundesrepublik keinen Pfennig* und zog ein mitleidiges Fazit:

»Das angenehme Klingeln in der Karat-Kasse ist nicht durch Platten-Umsätze entstanden. Davon sehen die Musiker, wie gesagt, keinen Pfennig. Allerdings stieg der Marktwert der Gruppe seit dem Brücken-Hit auf 6000 pro Auftritt. Davon gehen 15 Prozent DDR-»Ausländersteuer« ab; zwölf Prozent kassiert Schimmelpfennigs Agentur »Nordrock«. Ferner müssen drei Helfer bezahlt und ein Viertel der Gage pflichtumgetauscht werden. Dennoch, meint Herbert Dreilich, »fahren wir finanziell gut mit«. Knapp 500 Mark-West verbleiben allabendlich jedem Karat-Mitglied. Die legen sie in Platten, salopper Kleidung und Auto-Ersatzteilen an, vor allem aber kaufen sie Instrumente. Um ihre altgedienten Modelle reißen sich in der DDR die Nachwuchsgruppen – Karat-Reliquien.«¹⁰³

Ein Artikel im West-Berliner Stadtmagazin *Zitty* äußerte dagegen 1982 deutliche Kritik am Stil der DDR-Bands, deren

vermeintlich kritischen Texte tatsächlich Kitsch seien, der höchstens noch im Westen auf Interesse stoße, im Osten aber gegen Westbands chancenlos sei:

»Bis auf die offiziellen Veranstaltungen im ›Palast der Republik‹ oder im ›Haus der jungen Talente‹ rangiert DDR-Rock mit ganz wenigen Ausnahmen im Abseits. Im Westen haben DDR-Gruppen ein völlig anderes Image. Bei uns gelten sie als musikalisch übermäßig anspruchsvoll, textlich progressiv-ideenreich und überhaupt ›so wahnsinnig drauf auf der Deutschrock-Szene‹. Im Wesentlichen beruht diese Einschätzung auf den berühmten Ausnahmen hervorragender Einzeltitel (z. B. City: ›Am Fenster‹, Karat: ›Albatros‹, ›Über sieben Brücken‹ u. a. oder Puhdys: ›Sturmvogel‹ u. a. und auf vereinzelt widerspenstigen Formationen, wie der Renft-Combo, die sich den Richtlinien des ›Staatlichen Komitees für Unterhaltungskunst‹ (gegründet 1972) nicht unterordnen wollten. Dieser Widerstand hat in der Rockmusik aber keineswegs solche Ausmaße erreicht, wie vergleichsweise bei Schriftstellern. Die Rockmusiker schweben auf abgehobenen Hitwolken. Lediglich die Liedermacher – inzwischen meist im Westen – haben eine kritische Distanz aufgebaut (Biermann, Panach, Kunert, Fuchs, Thalbach, Bettina Wegener oder Eva-Maria Hagen). [...] Karat und andere DDR-Gruppen ergehen sich in einem Hang zu verschlüsselter Metaphern- und Symbolsprache. Die Erklärung scheint nahe, daß dies der Ausdruck einer umfassend kontrollierten und zensierten Produktion ist. Aber diese nebulösen Ausschweifungen abseits vom brisanten Alltag sind – genauer betrachtet – ebenso viel- wie nicht-sagend, erscheinen nur vordergründig kritisch, im übrigen doch eher banal. Solche Allerweltsphilosophie läßt sich publikumswirksam verkaufen, besonders im Westen.«¹⁰⁴

In der DDR-Kulturverwaltung wurde die wachsende Westresonanz der eigenen Künstlerinnen, Bands und Musiker

misstrauisch beäugt. Zwar ließ man Karat mit dem Titel *Jede Stunde* am 4. September 1982 bei Frank Elstner im ZDF-Strassenfeger *Wetten, Dass...?* auftreten. Ein gutes Jahr vorher hatte im März 1981 Kurt Hager, der im Politbüro maßgeblich die Kulturpolitik der SED bestimmte, den zahlreichen Anfragen westlicher Fernseh- und Rundfunkstationen aber eine generelle Absage erteilt. Zwar gebe man den eigenen Künstlern und Bands im DDR-Fernsehen nicht genügend Raum, doch könne die Lösung dieses Engpasses nicht darin bestehen, sie stattdessen noch häufiger im Westfernsehen auftreten zu lassen. Darüber hinaus ließen sich solche Termine kaum kontrollieren und nützten vor allem den westlichen Plattenfirmen zur Vermarktung ihrer Produktionen, so Hager:

»Ich stehe auf dem Standpunkt, daß eine direkte Mitwirkung von Künstlern der DDR in Rundfunk- und Fernsehsendungen der BRD nicht genehmigt werden sollte und habe auch in diesem Sinne bisher immer entschieden. Allerdings ist dieser Standpunkt besonders bei ›Karat‹, ›Puhdys‹ u. ä. Gruppen nur schwer durchzusetzen, da ihre Schallplattenfirmen in der BRD daran interessiert sind, über Rundfunk bzw. Fernsehen die Titel bekannt zu machen; und auch die Gruppen selbst auf diese Weise noch bekannter werden möchten. Zudem beruft man sich in der Diskussion auf Auftritte einiger Schriftsteller in Life-Sendungen [sic] von Massenmedien der BRD.«¹⁰⁵

In den folgenden Jahren erwiesen sich die drei Erfolgsalben *Über sieben Brücken* (1979), *Schwanenkönig* (1980) und *Der blaue Planet* (1982) als Segen und Fluch zugleich. Denn Publikum, Kritik und Behörden waren an die Originalität von Karat so gewöhnt, dass dieses Leistungsniveau auf Dauer kaum zu halten war. Auch wenn daher bis zur Wende noch zwei Alben vorgelegt wurden, trafen sie nicht mehr vergleichbar den Puls der Zeit beim DDR-Publikum.

Widerborstige Kompromisse. Silly *Bataillon d'Amour* (1986)

Wenn Film- und TV-Produktionen eine Stimmung in der DDR zur Mitte der 1980er-Jahre zwischen Melancholie, Träumen, Frustration und Gemeinschaftsgefühl einzufangen versuchen, greift die musikalische Untermalung gerne auf Sillys Ballade *Bataillon d'Amour* zurück, ihren großen Hit vom gleichnamigen Album von 1986.¹⁰⁶ Da man aber selten eine vollständige Melodie erinnert, sondern mit einem kurzen Melodiefragment quasi die Quintessenz eines Liedes dramaturgisch auf den Punkt bringt, wird bei diesem Lied häufig der Refrain herausgegriffen, wenn die Instrumente auf die Stimme von Tamara Danz antworten und sie die drei entscheidenden Worte wiederholt, die dem Song seinen Namen gaben. In außergewöhnlicher Weise bringen dieses Lied und insbesondere seine musikalische Gestaltung den Werdegang von Silly und ihre Bedeutung für die DDR-Rockmusik auf den Punkt, was zunächst zurückführt an den Beginn ihrer Karriere.

Es dauerte bis zum dritten Album *Mont Klamott* (1983), bis die Band ihren endgültigen Stil gefunden hatte.¹⁰⁷ Als Ulk-Combos wie Insterburg & Co. und Komiker wie Otto Walkes im Westen ab den frühen 1970er-Jahren Sketch-Elemente mit Blödelsons zu Bühnenshows und TV-Programmen verbanden und auch als Schallplattenkünstler ein großes Publikum überzeugten, begannen Gitarrist Thomas Fritzsching und Bassist Mathias Schramm Musik zu machen und fanden in Tamara Danz eine ideale Frontfrau: selbstbewusst, hübsch und vor allem stimmungsgewaltig. Gemeinsam mit Keyboarder Ulrich Mann, Schlagzeuger Mike Schafmeier und dem zweiten Keyboarder Manfred Kusno produzierten sie zwei Alben, noch unter dem Namen Family Silly, da die Behörden einen ausschließlich englischen Namen nicht genehmigten. Mit dem Einstieg von Rüdiger »Richie« Barton 1982 änderte sich das musikalische Profil der Band und die Texte von Werner Karma, mit dem Silly für die nächsten Jahre kooperierten, lenkte sie in eine

deutlich politischere und kritische Richtung, nachzuhören auf *Mont Klamott*, das zum Album des Jahres 1983 gekürt wurde.

Mit regelmäßigen Tourneen innerhalb der DDR und ost-europäischen Ländern wuchs ihre Bekanntheit proportional zur Skepsis der DDR-Behörden. Zu spüren bekamen Silly dies beim Nachfolgealbum *Auf unbefahr'nen Gleisen*, das 1984 zwar fertig produziert vorlag, aufgrund dreier beanstandeter Songtexte aber nicht erscheinen durfte: Während *Tausend Augen* allzu leicht als Anspielung auf die allgegenwärtige Staatssicherheit zu entziffern ist, beschreibt der Titelsong statt blühender Landschaften, Fortschritt und Aufbruch in eindringlichen Bildern Verfall, Stillstand und Leerlauf (»Zwischen unbefahr'nen Gleisen / wird der braune Schotter grün / Gräser schießen dürr und fest und ein Hase baut sein Nest / eine Kröte nass und fett macht sich auf dem Moos ein Bett.«) Hinter dem harmlosen Titel *Nur ein Lied* verbirgt sich mindestens so viel Sprengstoff, verbrüdete er Band und Fans doch kaum verholen gegen die allmächtige Zensur: »Wo die Lieder sterben, da sterb ich auch / Doch wenn ihr sie im Herzen bewahrt / Kann mich keine Macht bekehren / Keine Ohnmacht verzehren / Was uns nicht tötet, das macht uns hart.« Nach einer Bemerkung Werner Karmas ging diese Zensur auf Gisela Steineckert zurück,¹⁰⁸ die frisch gekürte Vorsitzende im Komitee für Unterhaltungskunst beim Kulturministerium, und erst nach einer Umtextierung dieser drei Lieder konnte das Album schließlich unter dem Titel *Liebeswalzer* erscheinen. Die Grenzen der musikalischen Freiheit waren nun fürs Nächste gesetzt und Silly arbeiteten sich fortan daran ab, mit Tamara Danz als Rollenvorbild einer selbstbewussten, kritisch denkenden jungen Frau gegen die trüben Alltagsrealitäten um sie herum anzurennen.

Anfang 1986 begab sich eine Gruppe von Musikern und einer Musikerin unter dem Namen »Die Gitarreros« auf Tour durch die DDR. Im Zentrum standen sechs Gitarristen der bekanntesten einheimischen Bands, unter ihnen auch Uwe Haßbecker, der zu dieser Zeit bei Stern Meißen spielte. Das

Programm bestand aus einzelnen Nummern von Karat, Silly, City, Rockhaus und Pankow sowie diversen legendären Coversongs. Begleitet wurden sie am Bass von Hans-Jürgen »Jäcki« Reznicek und am Schlagzeug von Stefan Dohanetz (beide von Pankow), von Karat-Keyboarder Ed Swillms sowie am Mikrofon von Toni Krah (City), Tamara Danz, Herbert Dreilich (Karat) und Mike Kilian (Rockhaus). Auch wenn die Stimmung während der Konzerte ausgelassen war und die Fans das Best-of ihrer Stars feierten, war die allgemeine Lage weitaus trüber. In diese Lücke stießen Silly mit *Bataillon d'Amour* im Herbst 1986, sodass eine prominent in der *Melodie und Rhythmus* platzierte Rezension von Wolfgang Lange zunächst weit ausholte für eine Zustandsbeschreibung der gegenwärtigen Rockmusik:

»Der bedeutende Feuilletonist Alfred Polgar nannte es die übelste Göttergabe – mit unproduktivem Genie behaftet zu sein, zu schwach für das Große, zu groß für das Kleine... Gewiß, das meint die Individualität, aber ein bißchen erinnert mich der Polgar-Satz auch an unsere gegenwärtige Rockmusik-Situation. Mir scheint, die pragmatisch veranlagten Epikureer unter unseren Rockmusikanten haben augenscheinlich das Sagen, das meiste, was sie schreiben, gibt sich gewichtiger als es wirklich ist. Realität scheint in vielen Titeln nur als Wirklichkeitsgebaren auf. Die Gigantomanie des Scheins, eines Mißverhältnisses zwischen Inhaltlichem und den Wort- und Musik-Mitteln greift um sich. Mehr Zustandsanalyse scheint mir vonnöten.

Nur wenige Gruppen, die sich aus dem Gros positiv abheben. Man kann beobachten, daß es fast immer Bands sind, die sich nicht flink nach dem Modischen umschauchen. Die Gruppe Silly gehört zu ihnen, auch ihre neue LP »Bataillon d'Amour« belegt es. Diese ist nicht etwa nach dem Relativitätsprinzip, daß unter den Blinden stets der Einäugige König sei, zu bewerten, auffällig an ihr ist ihr großer künstlerischer Atem. Das ist das Entscheidende. Mag sein, daß diese Titel in Kauf nehmen müssen, nicht so populär

zu sein wie die von Karat oder den Puhdys. Es könnte damit zusammenhängen, daß Silly-Musik mehr Anwesenheit des Kopfes verlangt.«¹⁰⁹

An dieser Stelle ist zu ahnen, welchen Nerv Silly mit ihrem Album trafen, als sich die Zeitumstände mit Umbrüchen innerhalb der Band überschnitten: Als im Vorjahr 1985 Mikail Gorbatschow die Macht in Moskau übernahm, breiteten sich die Reformprozesse von Perestroika und Glasnost in die sozialistischen Satellitenstaaten aus. Zu diesem Zeitpunkt hatte die freie Gewerkschaft Solidarność bereits seit fünf Jahren die polnische Staatsführung herausgefordert und 1981 die Ausrufung des zwei Jahre aufrechterhaltenen Kriegsrechts provoziert. Die DDR dagegen ignorierte nicht nur die Hoffnung auf Wandel, sondern bekämpfte nach Kräften alle Bürgerrechts- und Friedensbewegungen. Beispielsweise widersprach Kurt Hager im *Neuen Deutschland* am 9. April 1987 Gorbatschows Reformpolitik und brach damit das über Jahrzehnte unantastbare Mantra »Von der Sowjetunion lernen, heißt siegen lernen«, um die häufig zitierte rhetorische Frage zu stellen: »Würden Sie, nebenbei gesagt, wenn Ihr Nachbar seine Wohnung neu tapeziert, sich verpflichtet fühlen, Ihre Wohnung ebenfalls neu zu tapezieren?«

Die erneut von Werner Karma für *Bataillon d'Amour* beige-steuerten Texte fingen diese Atmosphäre zwischen Aufbruch, Resignation, Lebenslust und Frustration treffend ein, zumal sich auch innerhalb der Band neue Strukturen gebildet hatten: Was während der Gitarreros-Tour als heimliche Affäre zwischen Tamara Danz und Uwe Haßbecker begonnen hatte, war inzwischen eine offene Liebesbeziehung, was wiederum die Trennung von Danz und Keyboarder Richie Barton zur Folge hat. Da Haßbecker allerdings auch von Stern Meißen als zweiter Gitarrist zu Silly wechselte, waren Spannungen unausweichlich.

Statt sich wie andere Bands in einer solchen Situation aufzulösen oder den Keyboarder zu verlieren, trugen Silly die Spannungen in die Musik und erzeugten die von Kritiker Lange

gerühmte künstlerische Atmosphäre. Dabei arbeitete die Band sehr detailverliebt und verlieh ihren Songs besondere Tiefe, was man beim Titelsong gut heraushört: Für Klangeffekte lieh sich Bassist Mathias Schramm von seinem Kollegen bei Pankow, Jäcki Reznicek, einen Fretless-Bass, der mit seinem bundlosen Griffbrett einen besonders singenden Ton ermöglicht. Auch hier wurde die Not zur Tugend, da ein solches Instrument in der DDR nicht zu kaufen war und Reznicek, inspiriert von seinen Vorbildern Jaco Pastorius und Pino Palladino, schlicht einen Luxor-Bass (eine Fender Jazz-Bass-Kopie aus DDR-Produktion) selbst umbaute, indem er die Bundstäbchen entfernte und den Hals anschließend aufbereitete. Zum Ende der Arbeit an *Bataillon d'Amour* brauchte Reznicek sein Instrument nun zurück und holte es eines Tages im Studio ab, als dort gerade die Aufnahmen liefen. Kurzerhand spielte er die kleinen Verzierungen der Melodie und diverse Begleitfiguren selbst ein, die dem Refrain sein einzigartiges Flair gaben. In letzter Konsequenz musste Schramm nach der Veröffentlichung des Albums seinen Platz für Reznicek räumen und Silly hatten für die kommenden Jahre ihre feste Besetzung gefunden.



Jäcki Reznicek (2025) mit seinem modifizierten Luxor-Bass sowie seinem fünfsaitigen Signature-Modell von Warwick

Nach den mutmaßlich von Gisela Steineckert verantworteten Zensurmaßnahmen beim letzten Album hatte die Band ihre Lektion diesmal gelernt. Zum einen enthielten die Songtexte nach einem Wort von Tamara Danz nun genügend »grüne Elefanten«, also bewusste Übertreibungen, die im Vorfeld garantiert zensiert wurden, damit die eigentlich beabsichtigten Inhalte relativ unbeschadet genehmigt würden. Zum anderen war die Silly-Frontfrau inzwischen nicht nur eine Berühmtheit (sie wurde von der DDR-Musikkritik gerade zum vierten Mal zur besten Rocksängerin gewählt), sondern auch politisch so aktiv, dass sie selbst über einflussreiche Kontakte verfügte, wie ein Ereignis im Herbst 1986 zeigte.

Wie umfangreiche Akten des Ministeriums für Staatssicherheit ab dem März 1986 berichten, plante die westdeutsche Aktion »Künstler für den Frieden« für den 18. und 19. Oktober einen Besuch der Gedenkstätte des Konzentrationslagers Buchenwald und des Goethe-Hauses in Weimar.¹¹⁰ Auch wenn dieser Verein politisch aktiver Künstlerinnen und Künstler heutzutage kaum noch bekannt ist, kündigte sich eine hochkarätige Delegation an: Dr. Jörg-Diether Dehm, Wolfgang Niedecken, Udo Lindenberg, Herbert Grönemeyer, Bettina Schlesinger-Wegner, Jacob Schlesinger, Benjamin Schlesinger, Klaus Lage, Stefan Stoppock, Peter Bursch, Heinz-Rudolf Kunze und Maren Kroymann. Bemerkenswert ist dabei zum einen das Interesse Bettina Wegners und ihrer Söhne an diesem Besuch, da sie als ehemalige DDR-Bürgerin und bekannte Dissidentin unter besonderer Beobachtung der Stasi stand; aus Krankheitsgründen (so die Akten weiter) reiste sie schließlich nicht mit. Zum anderen waren Lindenberg und Niedecken als besonders regimekritische Künstler bekannt, die in der DDR eine große Fangemeinde hatten.

Die Absage einer BAP-Tournee durch die DDR im Januar 1984 lag erst zwei Jahre zurück und der Name ihres Frontmanns war bei den Grenzbehörden eigentlich mit einer Einreisesperre vermerkt (»durch provokative Angriffe gegen die Friedens- und Verteidigungspolitik der DDR während seines Aufenthaltes der

Rock-Gruppe »BAP« im Januar 1984 in der DDR aufgefallen«),¹¹¹ gleiches traf auf Bettina Wegner zu. Für Udo Lindenberg dagegen galt keine generelle Einreisesperre, sondern eine operative Einreisefahndung, sodass jeder seiner Schritte auf dem Territorium der DDR durch lückenlose Observation zu dokumentieren war. Mit einem eigenen Beschluss (Nr. 420/86) vom 31. März 1986, der allen Politbüromitgliedern zugestellt wurde, überwog für das Sekretariat des ZK der SED dennoch der politische Zweck: »Da diese Personen trotz ihrer unterschiedlichen politischen Standpunkte sich stark in der Friedensbewegung der BRD engagieren und große Massenwirksamkeit haben, ist im Beschluß festgelegt, daß auch die Einreise solcher Personen, wie Udo Lindenberg und des Leiters der Rock-Gruppe BAP Niedecken-Humboldt zu gewährleisten ist.«¹¹²

Mindestens so schillernd wie die prominenten Künstler, denen sich bis zum Reisebeginn noch Katja Ebstein, Klaus Lage, Eckehard Ekkes und Dieter Süverkrüp anschlossen, war Dieter Dehm, musikalisches Multitalent, Politaktivist und neben Dietmar Schönherr, Heinz-Rudolf Kunze und Klaus Lage Vorstandsmitglied des 1985 gegründeten Vereins »Künstler in Aktion«. Als Übersetzer von Songtexten, Mitautor von Hits wie *1000 und 1 Nacht*, Liedermacher und Co-Autor für Albert Mangelsdorff, Klaus Lage, Dieter Hildebrandt und viele andere war er in der westdeutschen Musikszene bestens etabliert und organisierte seit dessen Ausbürgerung 1976 auch Wolf Biermanns Konzerte. Zu dieser Zeit war noch nicht bekannt, dass Dehm von 1971 bis 1978 als Inoffizieller Mitarbeiter tätig gewesen war und die Staatssicherheit über Biermanns labile Stimmung in der neuen bundesdeutschen Umgebung detailliert auf dem Laufenden hielt.¹¹³

Um der westdeutschen Delegation möglichst wenig Aufmerksamkeit zu schenken und Kontakt zu DDR-Bürgern zu erschweren, verpflichteten sich die »Künstler in Aktion«, erst nach ihrer Reise die Presse zu informieren und dort eine mit der DDR abgestimmte Erklärung zu veröffentlichen.¹¹⁴ Nach den offiziellen Programmpunkten zum Besuch der Gedenkstätte

Buchenwald am ersten Tag war für den folgenden Vormittag eine Aussprache »Kultur und Kunst der DDR für den Frieden« angesetzt unter Leitung von Gisela Steineckert. Neben ihrem Stellvertreter, Eike Sturmhövel, und Funktionären wie Hartmut König repräsentierten Tamara Danz und Toni Krahle die Spitze der DDR-Rockmusik und konnten als einzige ihren Westkollegen auf musikalischer Augenhöhe begegnen.

Dass Tamara Danz (kaum zwei Jahre nach der Niederlage bei Sillys Album *Zwischen unbefahr'ten Gleisen*) so unangefochten als Autorität auftreten konnte, verdankte die Band – neben den musikalischen Qualitäten und der Hartnäckigkeit ihrer Mitglieder – auch dem steten Einsatz von Jim Rakete. Aufmerksam geworden durch ihr Album *Mont Klamott* (1983) hatte der Fotograf und Manager Rakete, der unter anderen auch Nina Hagen, Spliff, Nena und Die Ärzte betreute, Kontakt zu Silly aufgenommen und machte bei westdeutschen Plattenfirmen für sie Werbung.¹¹⁵ Nach langen Vorbereitungen konnte daher *Bataillon d'Amour* als Co-Produktion von Amiga mit CBS realisiert werden und auch im Westen erscheinen. Zwar wuchs dort das Interesse an der Band nun stetig, doch die Behörden verweigerten Silly weiterhin alle Konzerte im sogenannten Nichtsozialistischen Wirtschaftsgebiet (NSW). Erst, nachdem Tamara Danz mit einem Ausreiseantrag 1986 den Druck auf die Behörden entscheidend erhöhte,¹¹⁶ kam man ihr und ihren Musikkollegen entgegen. Keine drei Wochen später konnte sie (offiziell zu Studienzwecken) ein Konzert von Tina Turner in West-Berlin besuchen und ihre Bandkollegen konnten auf Einladung von CBS zur Musikmesse nach Frankfurt am Main fahren, seinerzeit eine der wichtigsten internationalen Drehscheiben für Instrumente und Businesskontakte. Das Ergebnis konnte sich hören lassen, da Uwe Haßbecker nicht nur langersehnte, exklusive Engl-Gitarrenverstärker mit nach Hause bringen konnte, sondern Jäcki Reznicek sogar seine bis heute bestehende Zusammenarbeit mit der fränkischen Bassfirma Warwick anbahnte.

Auch Konzertreisen in die Bundesrepublik, nach Dänemark, Frankreich, Portugal und die Schweiz waren nun problemloser

möglich, zumal sie der DDR dringend benötigte Devisen einbrachten. Allerdings passten die Eindrücke, die die Band im Westen sammelte, immer weniger zur bedrückenden Atmosphäre zu Hause, längst klafften der immer mühsamer aufrechtzuerhaltende sozialistische Schein und die politischen Realitäten dort zu weit auseinander. Diese Atmosphäre verdichteten Silly ab Herbst 1988 auf ihrem Album *Februar*, bei dem sie endgültig der Zensur bei Amiga und im Kulturministerium ein Schnippchen schlugen.¹¹⁷ Denn nach Probeaufnahmen in den Amiga-Studios durften sie die endgültige Fassung im West-Berliner Preußentonstudio einspielen und die dort geänderten, wesentlich kritischeren Songtexte konnte Amiga-Chef René Büttner nicht mehr verhindern, da die Masterbänder im Westen lagen und vom kooperierenden Ariola-Label ohnehin veröffentlicht wurden. Die Zeit war überreif, die Silly-Fans im Osten feierten das Album, in der Fach- und Tagespresse wurde es kritisch und wohlwollend besprochen und sogar noch zum Album des Jahres gewählt (dem letzten der DDR).

Auch organisatorisch hatten Silly in den zurückliegenden Jahren dazugelernt und – als Novum in der DDR – eine Umsatzbeteiligung an ihren Lizenzeinnahmen im Westen erstritten. So genehmigte der Kulturminister am 11. Februar 1989, dass Silly an den Einnahmen des *Februar*-Albums mit DM 14.400 prozentual beteiligt wurden, sobald mehr als 60.000 Stück verkauft wären.¹¹⁸ Vier Wochen später stimmte das Finanzministerium dieser Vereinbarung zu und die Begründung, mit der das Kulturministerium diese Ausnahme bei Finanzminister Ernst Höfner erbat, liest sich wie ein Abgesang auf die Bedingungen von Rockmusik in der DDR, denn weniger als ein Jahr später wurden alle Zukunftspläne und Rettungsversuche von der Realität überholt:

»Die Gruppe ist gegenwärtig die einzige Rock-Formation der DDR, deren Produktionen über den deutschsprachigen Raum hinaus internationale Verbreitungschancen besitzen. Die Marktchancen werden aber international immer

stärker durch die technische Perfektion der Aufnahmen und die Qualität der Instrumente und Anlagen bestimmt. Die technische Ausrüstung unserer Amiga-Studios entspricht gegenwärtig nicht den internationalen Erfordernissen. So entstand die Notwendigkeit, Mischung und Endfertigung der Aufnahmen über den Co-Produktionsvertrag in einem Studio in West-Berlin vornehmen zu lassen, um den Intentionen der Gruppe und den Ansprüchen der BRD-Firma zu entsprechen. [...] Da ich um die Rechtssituation und um den Präzedenzcharakter in einem solchen Fall weiß, habe ich sehr lange gezögert mich mit der Bitte um Zustimmung zu einer Sonderentscheidung an Sie zu wenden. Ein Eingehen auf den Wunsch der Gruppe mindert die Einnahmen des Betriebes, dient aber der weiteren Zusammenarbeit unseres VEB Deutsche Schallplatten mit ›Silly‹. In unserer gegenwärtigen technischen Situation im Amiga-Bereich ist anderenfalls damit zu rechnen, daß die Gruppe künftig Anträge auf Produktion bei Firmen der BRD stellen und dafür auch künstlerisches und vor allem politisches Interesse finden würde. Damit wären politische Konflikte verbunden, denen wir im Interesse unserer Tanzmusik und in Berücksichtigung der Popularität der Gruppe rechtzeitig und mit vertretbaren Mitteln begegnen müssen. Im Falle einer Zustimmung zur Beteiligung an den Valutaeinnahmen würden sich die Möglichkeiten der Gruppe verbessern, hochwertige Technik und Instrumente aus dem NSW zu erwerben, die aus DDR-Produktion nicht zur Verfügung gestellt werden können.

Ich will und muß offen sagen, daß sich solche Anträge von Künstlern des Tanz- und Unterhaltungsmusikbereiches wiederholen können, sofern die Aufnahmen in Co-Produktion mit einer westeuropäischen Firma durchgeführt werden müssen. Im Klassikbereich steht diese Problematik nicht, da unsere führenden Interpreten über die Künstler-Agentur verpflichtet werden können und aus dem Honorar nach Abzug von Provision und Pflichttransfer Valutaeinnahmen

erhalten. Für den Bereich der Tanz- und Unterhaltungsmusik schließt sich ein solcher Weg aus, da es in unserer politischen Verantwortung liegt, diese Art der Produktion unter staatlicher Kontrolle zu halten.

Wir werden alle Anstrengungen unternehmen, weitere Anträge dieser Art weitestgehend zu verhindern, was die schrittweise Verbesserung der technischen Ausrüstung unseres Amiga-Studios einschließt.«¹¹⁹

Zwischen Gestern und Morgen. *City Halb und Halb* (1987)

Als einzige DDR-Band bekamen City am 8. Dezember 1978 Gelegenheit, im Rahmen der WDR-Reihe *Rockpalast* ein Konzert in der Dortmunder Westfalenhalle zu geben, das anschließend als Fernsehaufzeichnung gesendet wurde; einen Tag später stellte am selben Ort Nina Hagen ihr legendäres erstes Album vor.¹²⁰ Wenn man allerdings die Biografien der meisten Bandmitglieder kennt, ist es kaum verwunderlich, dass die Musiker selbst von ihrer Reiseerlaubnis überrascht waren: Denn Bandgründer und Gitarrist Fritz Puppel war Kind einer Industriellenfamilie, deren Fripuwerke (ein Großbetrieb zur Fertigung von Haushaltsgeräten) 1953 enteignet worden war, Schlagzeuger und Mitbegründer Klaus Selmke war wegen Widerstands gegen Vollstreckungsbeamte polizeibekannt, der erste Sänger Emil Bogdanow hatte sich 1975 dank seiner bulgarischen Staatsangehörigkeit in den Westen abgesetzt, um dem Militärdienst zuhause zu entkommen, und der neue Sänger Toni Krahel hatte 1968 gegen die Niederschlagung des Prager Frühlings protestiert und war nach drei Monaten Stasihaft zu drei Jahren Gefängnis verurteilt worden, die man nach der Untersuchungshaft in eine Bewährungsstrafe umwandelte. Die Antwort, weshalb City als zweite Band nach den Puhdys in den Westen reisen durften, gab ihre Musik, genauer gesagt ihr größter Hit *Am Fenster*: Entstanden 1976 aus einer

Jamsession mit einem überlangen Geigensolo, hatte eine Demoversion des Liedes es per Zufall ins Radio geschafft, die dank außergewöhnlicher Hörerrückmeldungen anschließend auf Single veröffentlicht wurde und sich blendend dies- und jenseits der Mauer verkaufte. Als Peter Schimmelpfennig in die Produktion einer ganzen LP investierte, die ebenfalls in beiden Teilen Deutschlands erschien, war die Karriere von City nicht mehr aufzuhalten und es folgten Auftritte in West-Berlin und der Bundesrepublik.

Zu dieser Zeit blickten alle in der Band schon auf mehr als ein Jahrzehnt als Musiker zurück. 1972 hatten Fritz Puppel und Klaus Selmke die City Band Berlin gegründet, die im Verlauf der Jahre ihren Namen auf das erste Wort verkürzte, auch wenn englische Bandnamen von den Behörden nicht geschätzt wurden, und bei einer ersten Umbesetzung stießen 1974 die beiden Bulgaren Emil Bogdanow (Gitarre und Gesang) sowie Georgi »Joro« Gogow (Bass) hinzu; dass Joro auch Violine spielte und dabei seine Kenntnisse bulgarischer Volksmusik einbrachte, entdeckte man per Zufall während einer Jamsession zu *Am Fenster* und entwickelte daraus das eigenwillige Flair des Songs.

Nachdem Bogdanow wie erwähnt dem bulgarischen Militärdienst durch Flucht nach Schweden entkommen war, stieß mit Toni Krahle eine mindestens so schillernde Figur zur Band: Als zweites Kind einer jüdisch-kommunistischen Familie hatte sich die Zeitgeschichte tief in seine Biografie eingeschrieben. Der erste große Bruch in seiner geradlinigen Entwicklung war eine Verhaftung 1968, als er (wie Bettina Wegner) mit einigen Freunden spontan gegen die Niederschlagung des Prager Frühlings protestierte. Neben seiner eigenen Inhaftierung, die alle Pläne auf ein Studium begrub, trafen die Konsequenzen auch seinen Vater, der als Korrespondent der offiziellen Parteizeitung degradiert und ins Archiv des *Neuen Deutschland* versetzt wurde. In seiner Autobiografie *Rocklegenden* schilderte Krahle diese dramatische Zeit ausführlich und die umfangreiche Akte seiner Stasi-Verhöre liegt heute im Museums- und



Bundesstiftung Aufarbeitung, Harald Schmitt, stern-scb-N-8008_79_0439_1_17

City bei einem Auftritt 1979 in Karl-Marx-Stadt.

Informationsbereich der Stasi-Unterlagenbehörde in Berlin als Musterbeispiel staatlicher Verfolgung aus.

Nach dem großen Erfolg des ersten Albums durften City im Jahrestakt neue Scheiben einspielen, das dritte davon sogar für den internationalen Markt mit englischen Übersetzungen von Titeln der ersten beiden LPs. Inzwischen waren Keyboarder Richie Barton und Gitarrist Gisbert Piatkowski von der Band Magdeburg dazugekommen, da man sich über die Weiterentwicklung des eigenen Stils uneins war und von den Neuzugängen frische Impulse erhoffte. Die Zeichen standen aber nicht auf Entspannung und auch bei den Behörden wurden City trotz oder vielleicht auch wegen ihres Erfolgs mit Argwohn beäugt, wie ein Zwischenfall im Winter 1981 dokumentierte: Mit Datum vom 4. Dezember 1981 berichten umfangreiche Papiere des Kulturministeriums, wie zwei City-Techniker nach einem Auftritt der Band in West-Berlin beim Grenzübertritt mit ihrem LKW gestoppt wurden.¹²¹ In der Ladung entdeckten die Grenzbeamten diverse nichtdeklarierte Gegenstände, darunter drei

Farbfernsehgeräte, einen Audioverstärker, zwei Kartons mit elektronischen Bauteilen, drei Tonbandkassetten und zehn Zeitschriften. Die anschließenden Ermittlungen ergaben, dass die Managerin der Band, Ehrentraud »Traudl« Gogow (die Ehefrau des Bandbassisten), den Kauf der Fernseher und deren Bezahlung mit nichtdeklarierten Devisen ebenso wie die Reparatur eines Mischpultes in West-Berlin ohne bewilligten Auftrag oder behördliche Genehmigung veranlasst hatte. Ferner stellte sich heraus, dass dieses bandeigene Mischpult im Wert von DM 10.000 sowie die Gesangsanlage von City im Wert von DM 20.000 mit nichtgenehmigten Darlehen von Peter Schimelpfennig und Peter Jannel (dem Inhaber eines West-Berliner Musikgeschäfts) finanziert wurden, wovon DM 25.000 durch nichtdeklarierte Westgagen bereits zurückgezahlt worden waren.

Wie im Nachhinein herauskam, berichtete Traudl Gogow als »IM Irina« der Staatssicherheit aus dem direkten Umfeld der Band.¹²² Ob sie sich bei diesem Grenzschnuggel vielleicht besonders sicher gefühlt hatte, bleibt spekulativ, da ihre IM-Tätigkeit in den Akten des Kultusministeriums nicht erwähnt wird. Zumindest beschrieb Toni Krahle im Gespräch mit dem Autor seine damaligen Zweifel an Traudl Gogows politischer Redlichkeit, da sie bereits 1976 nach der Ausbürgerung von Wolf Biermann die Bandmitglieder hatte überreden wollen, die öffentliche Befürwortung dieser Maßnahme zu unterzeichnen, was Krahle und seine Kollegen aber entschieden ablehnten. In jedem Fall sanktionierten die DDR-Behörden die Unterschlagung von Devisen sowie den versuchten Schnuggel technischer Geräte scharf und verurteilten Traudl Gogow zur Zahlung von 10.000 Mark (umgerechnet einem halben Jahreseinkommen). Während die Farbfernsehgeräte konfisziert wurden, händigte man das Mischpult und die Gesangsanlage wieder aus, da City sonst nicht arbeitsfähig gewesen wären.

Da der kreative Neubeginn bei City ausblieb, spaltete sich die Band 1981 auf: Joro Gogow und Piatkowski gründeten die Band NO 55 und Manfred Hennig kam als Ersatz für Barton, der

zu Silly wechselte. Unter dem Slogan »ohne Bass und Haare mit City durch die achtziger Jahre« (ein Tribut an den inzwischen spärlichen Haarwuchs von Puppel und Krah) begannen City von vorn und gaben in ihrem Sound den Keyboards noch mehr Raum, um den fehlenden Bass zu ersetzen. Im Abstand von zwei Jahren erschienen die Alben *Feuer im Eis* (1983) und *Unter der Haut* (1985), mit denen die Band ihren Status bei den Fans weiter ausbauen konnte.

Dass zur Mitte der 1980er-Jahre der schöne Schein einer staatlich gelenkten und international konkurrenzfähigen Rockmusik »Made in GDR« kaum noch aufrechtzuerhalten war, musste selbst die Jugendorganisation FDJ schließlich einsehen, wie interne Akten vom Juni 1987 zum FDJ-Festival *Rock für den Frieden* dokumentieren. Zwar gebe es in der DDR derzeit »110 Berufs- und mehr als 2.000 Amateurrockgruppen. Dieser für die Größenordnung der DDR vergleichsweise hohen Anzahl stehen noch 120 Berufs- und über 5.000 Amateurdiskotheken gegenüber, die gleichfalls zur Befriedigung des Tanz- und Unterhaltungsbedürfnisses Jugendlicher mit Rockmusik beitragen.«¹²³ Das quantitative Ungleichgewicht zwischen Ost und West sei aber erdrückend: Den jährlich in den Studios des Rundfunks und der VEB Deutsche Schallplatten eingespielten rund 1.200 Titeln mit Rock- und Popmusik stünden in der Bundesrepublik täglich 200 Titel und in den USA sogar 2.000 produzierte Titel gegenüber (umgerechnet entspräche das einer Quote von gerundet 3:200 bzw. 3:2.000). Auch inhaltlich herrschte bei der FDJ ein hoher Grad an Unzufriedenheit, da bereits bei der Eröffnungsveranstaltung der musikalische Funke nicht übersprang und viele Gruppen sich nicht mehr mit den vorgegebenen Inhalten auseinandersetzen wollten:

»Im Gegensatz zu progressiven internationalen Trends der Rockmusik (vgl. Projekte wie ›Sun City‹, ›Life Aid‹, Aktivitäten von ›Künstler in Aktion‹ in der BRD und ›Roter Keil‹ in Großbritannien) ist die Bereitschaft selbst führender DDR-Rockgruppen gesunken, parteilich, geistig-offensiv

solche die Menschheit bewegenden Fragen wie die Sicherung des Weltfriedens, den Kampf gegen Apartheid, das Eintreten für antiimperialistische Solidarität zu thematisieren und künstlerisch überzeugend zu gestalten. In offensichtlicher Verknennung der realen inhaltlichen Erwartungen der Mehrheit des Rockpublikums werden Bedenken gegen ›politische Überfrachtung‹ und eine ›Überstrapazierung vordergründiger Friedens- und Solidaritätsthematik‹ geäußert, was im Fall von ›Rock für den Frieden‹ 1987 zu einem deutlichen Rückgang bei der Erarbeitung und Vorstellung von Titeln und Programmen mit dieser Tendenz führte.«

Diese Unwilligkeit, noch länger den schönen Schein der DDR-Propaganda aufrechtzuerhalten, zeigte sich besonders deutlich bei Citys Album *Casablanca*, das im Jahr 1987 mit provokanten Texten von sich reden machte. Auf Vermittlung von Henry Hübchen, der am Titellied mitschrieb, entstand ein Kontakt zu Alfred Rösler, der als geschasster Fernsehautor nicht mehr unter seinem Namen publizieren durfte. Daher bestand Amiga-Chef René Büttner auf Pseudonymen für Rösler, der unter den Namen Titti Flanell, Kuno Kleinfeld oder Friedrich S. Hein über das gesamte Album verstreut als Textautor zu finden ist.¹²⁴ Im Gespräch mit Kahl entwickelte er die Idee, ausgehend vom Wort »halb« ein Konzeptalbum zu entwerfen, das zum einen Teil in der Filmwelt und zum anderen in der realen Welt angesiedelt wäre. Der dabei entstehende Zwischenraum, nicht immer genau entscheiden zu können, in welchem Teil die Handlung gerade spielt, ermöglichte dabei ungeahnt deutliche Anspielungen.

Die im Albumtitel *Casablanca* und diversen Zitaten mitschwingenden Anspielungen auf den legendären Film von Michael Curtiz aus dem Jahr 1942, der zu Max Steiners Score Ingrid Bergmann und Humphrey Bogart zu Ikonen der Kinogeschichte machte, spiegelten zusätzlich Toni Krahl's eigene Familiengeschichte jüdischer Flüchtlinge während des Zweiten Weltkriegs: Seine Großmutter mütterlicherseits war promoviert

(was für diese Generation höchst unüblich war) und beide Familienteile konnten sich nach 1933 vor den Nationalsozialisten zunächst nach Prag retten, wo sich seine Eltern kennenlernten.¹²⁵ Vor der Einnahme der Stadt durch die Wehrmacht gelang ihnen die Flucht nach England, während alle zurückbleibenden Familienmitglieder im Ghetto von Theresienstadt inhaftiert wurden und starben. Als großes Sprachtalent (er lernte neben Deutsch, Englisch, Französisch, Russisch und Hebräisch autodidaktisch auch Chinesisch), Widerstandskämpfer und überzeugter Antifaschist beteiligte sich sein Vater nach Kriegsende als Journalist am Aufbau des Sozialismus und ging mit seiner Mutter in den 1950er-Jahren als Korrespondent für das *Neue Deutschland* nach England, während Toni Krahl und seine Schwester in Berlin in einem Kinderheim lebten. Anschließend ging die Familie gemeinsam für einige Jahre nach Moskau. Man hat sich die Atmosphäre im Hause Krahl als sehr politisch und zugleich international vorzustellen: Während einerseits beide Kinder zu überzeugten Sozialisten nach sowjetischem Vorbild erzogen wurden, sprachen die Eltern andererseits zuhause Englisch, wenn sie von den Kindern nicht verstanden werden wollten. Auch aus Angst vor dem in der DDR unterschwellig präsenten Antisemitismus wurde die jüdische Familiengeschichte aber nie bewusst thematisiert. Entsprechend begeistert machte sich Toni Krahl vierzig Jahre später mit seiner Band nun an die Vertonung von Röslers Texten.

Trotz der Unterstützung dieses Konzepts durch René Büttner waren manche Formulierungen doch zu offensichtlich, wenn etwa in der Berlin-Hymne *Z. B. Susann* die Textzeile »da ging die Liebe vom Frühling 68 bis in den August« als Bewunderung der Prager Reformer um Alexander Dubček leicht zu entschlüsseln war. Die von Büttner genehmigte Änderung »da ging die erste Liebe bis in den August« wurde allerdings unfreiwillig zum Eigentor für die Amiga-Funktionäre, da die City-Fans nun eine Anspielung auf den Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961 herauslasen. Es brauchte aber gar nicht so

versteckte Andeutungen, denn ein Lied wie *Wand an Wand* fiel quasi mit der Tür ins Haus: »Wenn du lachst, klingt es herüber wie aus einem andern Land / Wand an Wand«.

Noch deutlicher wird *Halb und Halb*, der vorletzte Titel des Albums. Im Sound eines eingängigen Rocksongs, der schnörkellos auf den Punkt kommt, spielt Krahls Gesang die pessimistische Sichtweise durch, ein Glas sei bereits halbleer und die Hälfte des Lebens schon vorbei, was die Frage »Worauf wartest Du noch?« immer drängender werden lässt. Nach kaum zwei Minuten und einem kurzen Gitarrensolo fällt dann das letzte Tabu der offiziellen Sprachregelung und die Schlussstrophe spricht die Teilung Berlins als Zentrum der beiden Deutschlands in aller Deutlichkeit aus: »Im halben Land und der zerschnittenen Stadt, halbwegs zufrieden mit dem, was man hat. / Halb und halb.« Dank des Rückhalts von Amiga-Chef Büttner erschien das Album im Frühjahr 1987 und schlug ein wie eine Bombe, bei Fans und Kritikern gleichermaßen. Die Band erfuhr davon, als sie gerade im Westen tourte, wo das Album ebenfalls herausgekommen war, und sie konnte die Debatte zu ihren Gunsten nutzen, da der Erfolg sie inzwischen schützte: Im Juli wurden City von Teldec für 250.000 verkaufte LPs und Kassetten mit einer Goldenen Schallplatte geehrt, nachdem sie eine bereits in Griechenland erhalten hatten. Ferner vermied die SED-Führung nach Möglichkeit öffentliche Kontroversen, da zum einen das Jahr 1987 im Zeichen des großen Jubiläums zum 750. Geburtstags von Berlin stand und die Feierlichkeiten von Erich Honecker persönlich beaufsichtigt wurden. Zum anderen sollten die hochsensiblen Vorbereitungen des ersten offiziellen Staatsbesuchs von Honecker bei Bundeskanzler Helmut Kohl nicht gefährdet werden, der ihm als Staatsratsvorsitzenden und Generalsekretär des ZK der SED vom 7. bis 11. September 1987 den größten außenpolitischen Triumph seiner politischen Laufbahn bescheren sollte.

Bei der sogenannten »Friedenswoche der Berliner Jugend« plante die FDJ vom 16. bis 19. Juni 1988 auf der Radrennbahn in Berlin-Weißensee einen Konzertmarathon, um

mit Auftritten von DDR-Bands und den Rainbirds, Bob Marleys ehemaliger Begleitband The Wailers, James Brown, Fischer-Z, Marillion, Bots, Heinz Rudolf Kunze, Hannes Wader, Big Country und Bryan Adams ein konkurrenzfähiges Gegenangebot zu zeitgleichen Konzerten von Pink Floyd, Rio Reiser, Udo Lindenberg, Nina Hagen und Michael Jackson auf dem West-Berliner Reichstagsgelände auf die Beine zu stellen. Im Jahr zuvor hatten Konzerte von Genesis und David Bowie in Mauernähe auf Ostberliner Seite zu erheblichen Auseinandersetzungen von Fans mit der Volkspolizei geführt. Während die zwischenzeitlich mehr als 120.000 Zuschauer die Westbands frenetisch feierten, reagierten sie äußerst kritisch auf die Auftritte der meisten Ostmusiker und bedachten, wie der TV-Mitschnitt der Konzerte zeigt, auch Moderatorinnen wie Eislauf-Superstar Katharina Witt mit einem Pfeifkonzert. Kurz bevor City als zweite Band im Vorprogramm von Headliner Bryan Adams die Bühne betraten, wurden sie von Oktoberklub-Veteran und FDJ-Funktionär Harmut König, der inzwischen zum stellvertretenden Kulturminister aufgestiegen war, darüber informiert, dass Honeckers Stellvertreter Egon Krenz im Publikum auf keinen Fall *Halb und Halb* in ihrem Konzertprogramm zu hören wünschte. Vor der riesigen internationalen Öffentlichkeit dieses Konzerttages waren solche Anweisungen aber kaum noch mehr als leere Drohungen und sobald City ihr Konzert begonnen hatten, teilte Toni Krahle diesen »Wunsch« den Zehntausenden im Publikum zunächst mit und hielt sich auf seine eigene Art dann sogar an die Anweisung, indem er den Songtext nicht mit seiner Band sang, sondern als Gedicht vortrug.

Auch wenn ein so kritischer Geist im Kulturministerium inzwischen lieber integriert als ausgrenzt wurde, sodass man Toni Krahle 1988 in Abwesenheit zum Vorsitzenden der Sektion Rockmusik beim Komitee für Unterhaltungskunst ernannte, eckte er mit seiner offenen Kritik auch bei einigen Fans an. Der Druck nach Reformen stieg in der DDR zwar stetig an, noch hatte das SED-Regime aber auch unter jungen Rock-Fans überzeugte Unterstützer. In Unterlagen der FDJ hat sich hierzu ein

Schreiben eines Konzertbesuchers erhalten, der über die Redaktion der FDJ-Zeitung *Junge Welt* am 14. Juni 1989 seiner Lieblingsband City einen offenen Brief zukommen ließ:

»Hiermit möchte ich Euch meine Gedanken zu dem Rockkonzert, daß Ihr am 9. Juni in Blankenburg gegeben habt, mitteilen. Etwa 750 erwartungsvolle Jugendliche, darunter auch ich, bildeten eine stimmungsvolle Kulisse auf unserer Freilichtbühne. Das ich nach dem Konzert mit sehr gemischten Gefühlen den Heimweg antrat, lag nicht an Eurer wohlgemerkt ausgezeichneten Musik, sondern an den Wortbeiträgen Toni Krahls. Ich bin auf das Äußerste empört, daß er die amtlichen Meldungen der chinesischen Partei- und Staatsführung zu den konterrevolutionären Ausschreitungen, die in unseren Medien veröffentlicht wurden, als Märchen bezeichnete. Dabei müßte auch dem Letzten, der die Bilder aus China im Fernsehen gesehen hat, klar geworden sein, daß es nicht die Soldaten waren, die brutal gewütet haben, sondern ein aufgeputschter extremistischer Mob (Konterrevolutionäre ist hier das treffendste Wort), die den Streik der Studenten auf dem Tiananmenplatz scham- und gewissenlos ausnutzten, um die gesellschaftlichen Verhältnisse in China ändern zu wollen. [...] Sicherlich gibt es auch bei uns einiges, was uns noch nicht zufrieden stellt. Aber, um das in Ordnung zu bringen, was noch nicht in Ordnung ist, brauchen wir die Mitwirkung aller. Vorschläge und Taten, auch Eure sind dazu gefragt, damit unser Land noch schöner wird und warum nicht sogar tausendmal schöner. Aber stattdessen bezeichnet Ihr unser Land als halbes Land. Bei allem Für und Wider empfinde ich die DDR keinesfalls als halbes Land. Sie ist meine Heimat, mein Vaterland, das einzigste Land, in dem ich leben möchte und deshalb für mich schon heute das schönste Land.«¹²⁶

Zweifeln, mahnen, versöhnen.

Gerhard Schöne *Mit dem Gesicht zum Volke* (1989)

Aus den Beispielen kritischer Künstlerinnen und Künstler, die sich in der Wendezeit aktiv für eine Reform der DDR engagierten, ragt Gerhard Schöne mit Liedern heraus, in denen sein pazifistisches Engagement ebenso zum Tragen kommt wie seine Herkunft aus einem kirchlichen Elternhaus. Geboren 1952 in Coswig im Umland von Dresden als jüngstes von fünf Kindern, wuchs Schöne im sogenannten »Tal der Ahnungslosen« auf, wo Radio und später Fernsehen aus dem Westen nicht zu empfangen waren. Sein Vater, ein protestantischer Pfarrer, der als Soldat während des Zweiten Weltkriegs einen Kopfschuss überlebt hatte, spielte Flöte, betätigte sich nebenbei auch als Schriftsteller und engagierte sich mit seiner Frau, die gelegentlich am Spinett saß, bei kulturellen Veranstaltungen in der Umgebung. Nach ersten Versuchen auf Geige und Mandoline fand Schöne als Teenager zur Gitarre und schwärmte für Joan Baez und Pete Seeger, bald darauf für Reinhard Mey und politische Liedermacher wie Franz-Josef Degenhardt und Hannes Wader. Eine Besonderheit war seine bereits damals autodidaktisch entwickelte Spielweise mit einem Open Tuning auf einem offenen Moll-Akkord E-H-E-G-H-E. Die aus dieser Saitenstimmung abgeleiteten Stimmführungen gaben seinen Begleitakkorden insbesondere bei Dur-Moll-Wechseln über verminderte Akkorde und Dominant-Sept-Klänge, aber auch bei Terzparallelen einen eigenen Sound.

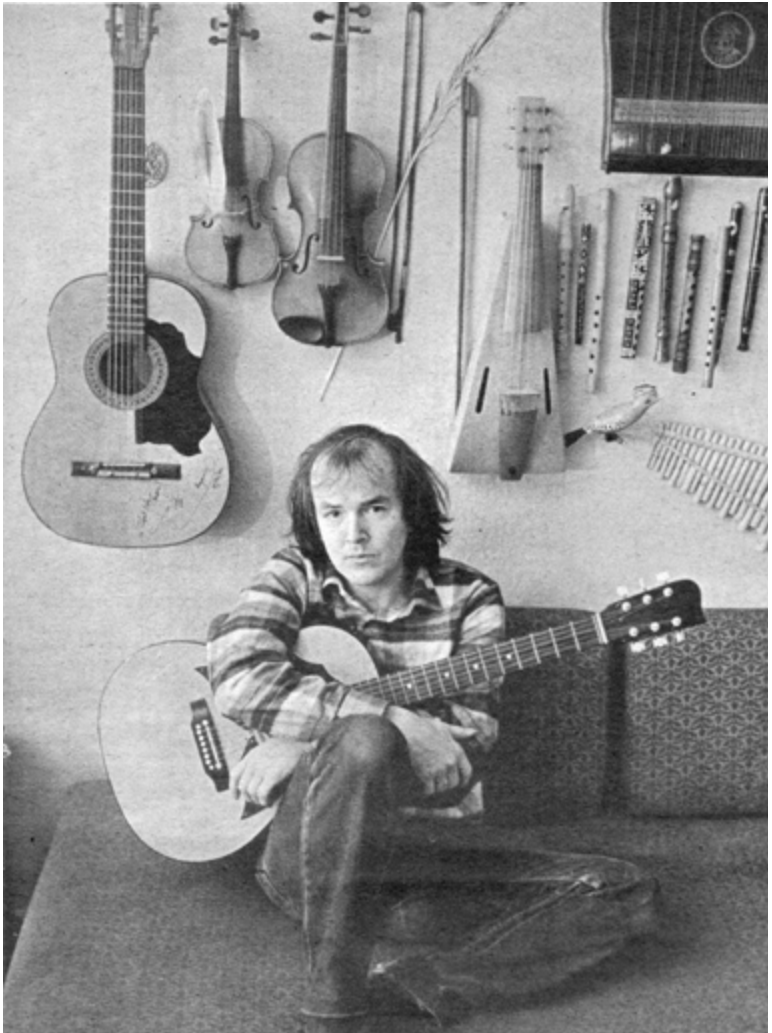
Bereits als Dreizehnjähriger fand er 1965 bei einem Talentwettbewerb im Haus der Pioniere in Meißen ein interessiertes Publikum und kurz darauf bot ihm ein namensgleicher Freund der Familie, der Pfarrer Joachim Schöne, eine außergewöhnliche Möglichkeit: Geduldet vom Staat unterhielt die Landeskirche Sachsen ein eigenes kleines Tonbandstudio, um Musikaufnahmen – ebenso wie Bücher aus der eigenen Bibliothek – auf Bestellung einzelner Gemeinden zu verleihen. Im Jahr 1967, Gerhard Schöne war inzwischen fünfzehn, nahm er dort (neben

Coverversionen von Mey, Degenhardt und Wader) erste eigene Lieder auf, deren Texte in einem kleinen Büchlein erschienen und die ihn in den sogenannten Jungen Gemeinden rasch bekannt machten.¹²⁷

Gerhard Schönes Entscheidung, die eigene Musik zum Beruf zu machen, bahnte sich über mehrere Jahre an: Nachdem er sich zum Korpusgürtler hatte ausbilden lassen, um Sakralschmiedearbeiten anfertigen zu lernen, wurde er 1972 an der Schauspielschule in Berlin angenommen. Als er sich gegen den obligatorischen Wehrdienst entschied und seiner christlich-pazifistischen Überzeugung nach höchstens als Bausoldat dienen wollte, wurde diese Zusage in Berlin zurückgenommen. Neben intensiver Mitwirkung in Laienschauspielgruppen und Kirchenkonzerten hielt sich Gerhard Schöne in den folgenden Jahren als Postbote über Wasser, bis er im Studienjahr 1977/78 an der Musikhochschule in Dresden ein einjähriges Fernstudium als Unterhaltungsmusiker absolvierte, um einen Berufsausweis zu erhalten und auch außerhalb von Kirchenkonzerten auftreten zu dürfen.

Während der folgenden Armeezeit in Stralsund als Bausoldat sammelten sich immer mehr Lieder an, von denen eine Auswahl 1981 auf dem Amiga-Album *Spar Deinen Wein nicht auf für morgen* erschien, das ihn auf einen Schlag auch über die engen Grenzen der DDR hinaus bekannt machte. Im selben Jahr durfte Schöne erstmals einer Einladung in die Bundesrepublik folgen, eingefädelt über die Liedermacherin Barbara Thalheim und den Nürnberger Jugenddiakon Marcus Köhler. Auf seinen ausgedehnten Konzertreisen in der DDR erspielte er sich in den 1980er-Jahren eine immer größere, treue Fangemeinde, bei Erwachsenen mit hintersinnigen, kritischen Texten. Vor allem aber bei Kindern schlugen seine witzigen, antiautoritären Lieder ein wie eine Bombe und seine Ode *Jule wäscht sich nie* wurde zum Evergreen.

Die durch Gorbatschows Politik von Perestroika und Glasnost stetig steigende Spannung kartographierte Schöne in seinen Liedern und er legte ein besonderes Augenmerk auf den



Melodie und Rhythmus (1983), Heft 10

kleinen zentralamerikanischen Staat Nicaragua als Vorbild für sozialistische Wandlungsfähigkeit. Denn nachdem Daniel Ortega 1977 an der Spitze der Sandinisten den Bürgerkrieg beendet und die Regierung von Diktator Anastasio Somoza Debayle abgelöst hatte, erfasste eine groß angelegte Alphabetisierungs- und Aufbaukampagne das Land, vorangetrieben vom Dichter und Priester Ernesto Cardenal als neuem Kulturminister. Die Bemühungen der sandinistischen Regierung, den Umsturzplänen von US-Präsident Ronald Reagan zu trotzen, fanden international große Solidarität. Als die DDR im Jahr 1987 Nicaragua u. a. mit der Stiftung einer Bibliothek unterstützte, war Gerhard Schöne Teil der Delegation von Politikern und Künstlern, die der Zeremonie in Managua beiwohnte. Dort erlebte er unter dem bezeichnenden Namen »De cara al pueblo« (»den Menschen zugewandt«) ein populäres Veranstaltungsformat, bei dem sich Politikerinnen und Politikern den kritischen Fragen der Bevölkerung stellten. Diese Offenheit einer sozialistischen Führungsriege war für Schöne völlig überraschend und motivierte ihn zum Lied *Mit dem Gesicht zum Volke*. Im Folgejahr 1988 erschien es auf dem Album *Du hast es nur noch nicht probiert* und bei seinen Konzerten mit dem Ensemble l'Art de Passage wurde es schnell zu einem Publikumshit.

In seinem Lied *Weißes Band* kritisierte Schöne die Ausreisewelle seiner Mitbürger und plädiert für Reformen, Versöhnung und Solidarität. In der von Danuta und Matthias Görnandt verfassten Komponistenbiografie findet sich hierzu ein ausführliches Statement:

»Ausreiseantrag oder Flucht waren nie ein Thema für mich. Besonders, nachdem ich dann zu Auftritten in den Westen fahren konnte. Da merkte ich vor allem den Unterschied im Publikum. Im Westen war ich ein Exot, die Leute fanden mich nett und interessant. Aber in der DDR, da fühlte ich mich wirklich gebraucht. [...] Hier hatte ich mit meinem Publikum zusammen immer ein unheimlich gutes Gefühl. Das

war etwas ganz anderes. Da kam Ausreise nicht in Frage. Es ging mir sogar so, daß ich ärgerlich wurde, wenn andere gingen oder gehen mußten. Vor allem, wenn es Leute waren, die ich schätzte, Bettina Wegener z.B. Da fühlte ich mich alleingelassen. Als ich dann selbst die Möglichkeit hatte, im Rahmen von Konzerten den Westen kennenzulernen, da hat sich dann sowieso vieles relativiert, was auch ich vorher in großartigen und rosaroten Bildern sah. Ich hatte da auf einmal so manches Verständnis für die kleine DDR, die da so herumklickerte. Und bei dem vielen, was einen hier störte und nervte, sah man doch das meiste als veränderbar an. Das war entscheidend für mich.«¹²⁸

Die Verhaftung des oppositionellen Liedermachers Stefan Krawczyk und seiner Frau, der Künstlerin Freya Klier, entfachte im Januar 1988 bei Westmedien eine intensive Debatte über den Umgang des SED-Staates mit kritischen Stimmen.¹²⁹ Auslöser war die öffentliche Forderung von Krawczyk und Klier an SED-Chefideologen Kurt Hager gewesen, ihr faktisches Berufsverbot aufzuheben. Nach mehrtägiger Isolationshaft im Stasi-Gefängnis Berlin-Hohenschönhausen stimmten beide schließlich ihrer Ausreise zu, um einer angedrohten langjährigen Haftstrafe zu entgehen, und wurden innerhalb weniger Stunden in die Bundesrepublik abgeschoben. Dort verstummte ihr Protest dank großer medialer Aufmerksamkeit allerdings nicht und innerhalb der Künstlerszene in der DDR entbrannte eine Debatte vergleichbar zur Ausbürgerung von Wolf Biermann zwölf Jahre zuvor.

Für Gerhard Schöne wurde diese Situation zur Gewissensfrage als Christ, Pazifist und erfolgreicher Künstler: Lauter Protest war seine Sache nicht, lieber pflanzte er Kindern musikalischen Widerspruchsgeist ein, sang zwischen den Zeilen und überließ es seinem Publikum, eine hintersinnige Formulierung mit lautem Applaus und Gelächter in eine Protestnote zu verwandeln. Auch schlug er offizielle Ehrungen wie den Kunstpreis der FDJ oder den Kunstpreis der DDR 1987 nicht

aus, sondern beruhigte mit deren Annahme ängstliche Veranstanter, trotz seiner christlich-pazifistischen Überzeugungen und seiner Westtourneen weiterhin engagierbar zu sein. Noch im Oktober 1989 zeichnete man ihn mit der höchsten Ehrung des sterbenden Staates aus, dem Nationalpreis. Umgehend teilte er den zuständigen Stellen mit, sein Preisgeld zu spenden. Eine Hälfte bekam eine Unterstützungsinitiative für inhaftierte Protestierende gegen den niedergeschlagenen Aufstand auf dem Pekinger Platz des Himmlischen Friedens, die andere Hälfte ging an ein Projekt, das mit Nähmaschinen Aufbauarbeit in Vietnam leistete.

Gegen Stefan Krawczyks Inhaftierung und Ausbürgerung nicht öffentlich protestiert zu haben, ging Schöne lange nach. Denn entgegen seiner ursprünglichen Überzeugung hatte er Gisela Steineckert geglaubt, der mächtigen Vorsitzenden des Komitees für Unterhaltungskunst, noch nicht alle Hintergründe und Tatsachen in diesem Fall zu kennen. Diese Schere im Kopf, das voreilige Zögern und Zaudern, über das er bis heute selbstkritisch spricht, inspirierte ihn zu seinem *Lied von der zu früh aufgestandenen Wahrheit*. Gerade noch 1989 produziert und auf Live-Konzerten häufig gespielt, erschien es im Jahr der deutschen Wiedervereinigung 1990 auf seinem Album *Lebenszeichen*. Als sich am 4. November 1989 auf Initiative von Mitgliedern mehrerer Berliner Theater mehr als eine halbe Million Menschen auf dem Berliner Alexanderplatz zusammenfanden, um für Bürgerrechte wie Versammlungs-, Presse- und Meinungsfreiheit zu demonstrieren, war auch Gerhard Schöne mit von der Partie. Auf einer improvisierten Bühne auf der Pritsche eines LKW sang er zwei seiner gerade aktuellsten Titel, *Mit dem Gesicht zum Volke* sowie das *Lied von der zu früh aufgestandenen Wahrheit*.

Nach dem Ende der DDR äußerte sich Gerhard Schöne noch einmal explizit musikalisch, als sich der Umgang mit Stasispitzeln zu einer gesamtgesellschaftlichen Kontroverse entwickelte. In seinem 1993 veröffentlichten Lied *Bruder Judas* (geschrieben wurde es bereits 1990) wick er auch jetzt nicht

von seiner Überzeugung ab und plädierte für Vergebung und Versöhnung: »Nimm ein heißes Bad und schrubb' dich! Bist noch lang nicht rein. Lern bereu'n, ich lern vergeben, müssen doch zusammen leben, Judas, Brüderlein«.



Bundesarchiv, Bild 183-1990-0906-403, Hartmut Reiche

Demonstration am 6. September 1990 vor der Stasi-Zentrale in Ost-Berlin zur Unterstützung von drei Dutzend Vertretern von Bürgerrechtsbewegungen, die seit zwei Tagen das Stasi-Zentralarchiv besetzt hielten und die sofortige Herausgabe aller personenbezogenen Akten und die vollständige Auflösung der noch bestehenden Strukturen der Stasi verlangten.



picture alliance / ddrbildarchiv, Thomas Uhlemann 312727991

Besucher und Zuschauer von Bruce Springsteens Konzert in Ost-Berlin am 19. Juli 1988.

III. Wie weiter?

Während die Unzufriedenheit der DDR-Bevölkerung mit ihren Lebensumständen stetig wuchs und die Bürgerrechts- und Oppositionsbewegungen immer offener gegen die Repressalien der Behörden aufbegehrten, konnte sich die FDJ nur noch bemühen, die Jugend durch überfällige Einladungen von West-Künstlern und internationalen Bands zu besänftigen. Im April 1989 begannen bei der Künstleragentur der DDR Vorabsprachen zur sogenannten »Rockpoetentour«, um in der Zuständigkeit der FDJ im August Purple Schulz, Ulla Meinicke, Heinz-Rudolf Kunze, Danny Deutschmark sowie Julia Neigel mit Band durchs Land zu schicken, moderiert von Dr. Diether Dehm und Ingolf Lück.¹³⁰ Im Gespräch waren ferner Manfred Maurenbrecher, Stefan Stoppok, Yarinistan / Morgenland, Anne Haigis und Band sowie Ina Deter. Bereits am 21. März 1989 hatte man den US-amerikanischen TV-Star und Sänger David Hasselhoff in Ost-Berlin begrüßen können, worüber die Bild-Zeitung am darauffolgenden Tag ausführlich berichtete. Im Juli folgten für sieben Termine die West-Berliner Rainbirds.

Weit mehr aber als auf westdeutsche Namen wartete das DDR-Publikum auf die angesagten Superstars aus England und den USA. Den Auftakt machte im Jahr 1987 Bob Dylan.¹³¹ Nach einem Gastspiel von Depeche Mode im März 1988 folgte Joe Cocker im Juni mit zwei Konzerten in Berlin-Weißensee und Dresden vor mehr als 100.000 Menschen, ebenso wie Bruce Springsteen am 19. Juli 1988 vor über 160.000 begeisterten Fans. Wie bereits erwähnt, traten bei der Friedenswoche der Berliner Jugend, einem Festival vom 16. bis 22. Juni 1988, west- und ostdeutsche Acts wie die Rainbirds, Heinz Rudolf Kunze, Hannes Wader, die Zöllner, NO 55, Rockhaus und City neben den Wailers, Fischer-Z, Marillion, Big Country und den

Stargästen Bryan Adams und James Brown auf. Für das folgende Jahr 1989 hatte man mindestens so ambitionierte Pläne und beabsichtigte, insbesondere auch die Konkurrenz mit West-Berlin aufzunehmen, nachdem Konzerte der Eurythmics, von David Bowie und Genesis im Jahr 1987 und vor allem von Pink Floyd auf dem Reichstagsgebäude am 16. Juni 1988 mit riesigen Lautsprechanlagen die angrenzenden Ostbezirke jenseits der Mauer akustisch gleich mitversorgt hatten, zur großen Freude der Fans und sehr zum Unmut der Behörden.

Bekanntlich steckt der Teufel aber im Detail und die Behäbigkeit der DDR-Administrationen konnte mit dem Planungstempo multinationaler Produktionen kaum mithalten. So informierte am 20. Februar 1989 Olga Djatschkowa, Mitarbeiterin in der Abteilung Internationale Verbindungen des Zentralkomitees des Sowjetischen Jugendverbandes WLKSM, über ein kürzlich geführtes Gespräch mit den westdeutschen Konzertveranstaltern Marcel Awram und Fritz Rau in der Bonner Botschaft der UdSSR. Die beiden Manager schlugen anlässlich des 50. Jahrestages des Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges ein Musikereignis unter dem Motto »Nein dem Krieg« vor, dass am 2. September 1989 parallel in der UdSSR, den USA, in Frankreich, Großbritannien, der Volksrepublik Polen der DDR und der Bundesrepublik durchgeführt werden könnte. Diese Nachricht stiftete in Moskau allerdings Verwirrung, da – so die erhaltenen Akten der DDR-Jugendorganisation FDJ – bislang mit den Konzertmanagern Peter Rieger und Fritz Lang über ein Sommerprojekt gesprochen worden sei, das vom Saarländischen Ministerpräsidenten Oskar Lafontaine und dem Sowjetischen Botschafter in Bonn, Juli Alexandrowitsch Kwizinski, unterstützt würde.¹³²

Andere unrealisierte Pläne der FDJ-Leitung betrafen ein für den 26. und 27. August 1989 angedachtes Konzert zum 20. Jahrestag des Woodstock-Festivals, bei dem Joe Cocker, U2, Paul McCartney, Bruce Springsteen, Bryan Adams, die Rolling Stones, Ray Charles, Aretha Franklin, Elton John und die Dire Straits hätten auftreten sollen. Auch mit dem Iren Chris de

Burgh, der durch das Tribute-Konzert im Londoner Wembley-Stadio für Nelson Mandela 1988 schlagartig bekannt gewordenen Tracy Chapman, mit Konstantin Wecker, der Italienerin Gianna Nanini und dem Österreicher Reinhard Fendrich stellte man (schließlich nicht umgesetzte) Überlegungen an. Auch Whitney Houston, Sting, den Gitarristen von Springsteens E-Street-Band Little Steven, Harry Belafonte und Peter, Paul and Mary hatte man im Blick, ebenfalls ohne Ergebnis.

Auch wenn das Publikum solche Konzerte mit großem Vergnügen als Musikevents genoss, sorgten die zeitgleichen internationalen Protest- und Reformbewegungen dafür, dass Zusammenkünfte dieser Größenordnungen stets auch politische Ereignisse waren, allerdings nicht mehr zwangsläufig im Sinne der DDR-Obrigkeit: Während in Polen, Ungarn und der Tschechoslowakei die von Gorbatschow in Moskau initiierten Reformbestrebungen spürbar wurden, stemmte sich die SED im Mai 1989 mit massiven Fälschungen der Kommunalwahlen gegen eine demokratische Erosion ihrer Alleinherrschaft. Die sich daran entzündende öffentliche Debatte konnte sie aber nicht mehr eindämmen. Wenige Tage später gingen schockierende Fernsehbilder um die Welt, als die chinesische Regierung am 3. und 4. Juni 1989 die friedlichen Reformproteste auf dem Pekingener Tian'anmen-Platz gewaltsam mit Panzern niederschlagen ließ. Die greise SED-Führung befürwortete diese Maßnahmen öffentlich, aber entgegen früherer Zeiten regte sich öffentlicher und ungeschminkter Widerspruch.

Zu diesem Zeitpunkt im Sommer 1989 hatte die Massenfucht von DDR-Bürgern, die über Ungarn und die Tschechoslowakei das Land verließen, bereits unkalkulierbare Ausmaße angenommen. Dieser Exodus vor allem hochqualifizierter und junger Menschen beunruhigte die Staatsführung immens, spätestens als ungarische Grenzsoldaten im Mai 1989 den Stacheldraht an der schwer befestigten Grenze nach Österreich abbauten. Im August flüchteten tausende DDR-Bürger in die Botschaften der Bundesrepublik in Warschau, Budapest und Prag, bis sie Anfang Oktober mit Sonderzügen in den Westen

ausreisen durften. Zu diesem Zeitpunkt traf man sich in Leipzig im Anschluss an das traditionelle Friedensgebet in der Nikolai-kirche bereits seit vier Wochen zu Montagsdemonstrationen und forderte neben der Abschaffung des Staatssicherheitsdienstes uneingeschränkte Reisefreiheit.

Ab September überschlugen sich die Ereignisse, manchmal von einem Tag auf den anderen. Zu einem zentralen Sprachrohr der sich organisierenden Opposition wurde dabei die Bürgerrechtsbewegung Neues Forum. Am 10. September 1989 setzte die ungarische Regierung ihre seit 1969 geltenden Vereinbarungen mit Ostberlin vorläufig außer Kraft und genehmigte aus humanitären Gründen mehr als 60.000 DDR-Flüchtlingen die Ausreise in den Westen. Zufällig am selben Tag veröffentlichte das Neue Forum seinen Aufruf *Die Zeit ist reif – Aufbruch 89*,¹³³ unterzeichnet von 30 Personen, darunter Katja Havemann (die Witwe des 1982 verstorbenen Regimekritikers Robert Havemann), die Malerin Bärbel Bohley, die Ärztin Jutta Seidel sowie der Molekularbiologe Jens Reich (Mitglied der Akademie der Wissenschaften der DDR).¹³⁴ Zwei Tage später, am 12. September 1989, veröffentlichte die Bürgerbewegung Demokratie Jetzt ihren *Aufruf zur Einmischung in eigener Sache* und verstärkte den öffentlichen Druck der neuen Oppositionsgruppen.

Wenige Tage später schlossen sich die führenden musikalischen Köpfe aus den Bereichen Rockmusik, Liedermacher, Pop und Schlager den Forderungen des Neuen Forums mit einer Solidaritätsbekundung an und erhoben eigene Forderungen zur Lösung der gesamtgesellschaftlichen Krise. Diese am 18. September 1989 veröffentlichte *Resolution der Rockmusiker* fasste die damalige Stimmung in so präzise und weit-sichtige Worte, dass ein genauerer Blick auf ihre Entstehung und Wirkung lohnt. In der Erinnerung von Toni Krahl kontaktierte ihn Hugo Laartz,¹³⁵ Mitglied der Modern Soul Band, nachdem dieser abends im Westfernsehen einen Beitrag über den Aufruf des Neuen Forums *Die Zeit ist reif* gesehen hatte. Krahl selbst war gerade von einer Sitzung beim Komitee für

Unterhaltungsmusik nach Hause zurückgekehrt, die nur noch das Ziel gehabt hatte, den Mangel an LKW-Reifen, Schlagzeugstöcken und anderen unverzichtbaren Dingen irgendwie weiter zu verwalten. Er hielt Rücksprache mit Wolfgang Schubert, der als Manager von Pankow erfahren war im Umgang mit Behörden und politischen Instanzen, und nahm Kontakt zu Bärbel Bohley auf. Gemeinsam mit Tamara Danz, Jürgen Ehle und dem Liedermacher Jürgen Eger stattete man ihr einen Besuch ab. Während im Nebenzimmer der Theologe und Bürgerrechtler Friedrich Schorlemmer mit dem Neuen Forum diskutierte, informierte Bohley über die Absichten und Ziele der neuen Bewegung. Da aber nicht alle der beteiligten Musikerinnen und Musiker sich dem Aufruf direkt anschließen wollten, entschied man sich für eine Solidaritätserklärung, um eigene Akzente aus Sicht der Musik zu setzen.¹³⁶

Wenige Tage später traf man sich wieder, inzwischen als Gruppe von etwa 20 Personen. Sowohl das Duo Steffen Mensching und Hans-Eckardt Wenzel als auch Jürgen Eger hatten eigene Resolutionstexte entworfen, die man nach kontroversen Debatten und unter Wenzels Federführung zu einem Kompromisspapier zusammenfasste. In dieser zweiseitigen *Resolution der Rockmusiker* forderten am 18. September 1989 knapp 50 Prominente, unter ihnen alle Silly-Mitglieder, der Schlagersuperstar Frank Schöbel, André Herzberg und Jürgen Ehle von Pankow, Gerhard Schöne und Toni Krahle, weitreichende Reformen, nicht aber einen Systemwechsel. Entsetzt über den »massenhaften Exodus vieler Altersgenossen, über die Sinnkrise dieser gesellschaftlichen Alternative und über die unerträgliche Ignoranz der Staats- und Parteiführung« plädierte man für Reformen zum Erhalt des Sozialismus und eine Einbeziehung der neuen basisdemokratischen Initiativen. So in dem Papier weiter:

»Wir begrüßen ausdrücklich, daß Bürger sich in basisdemokratisch orientierten Gruppen finden, um die Lösung der anstehenden Probleme in die eigene Hand zu nehmen;

dieses Land braucht die millionenfache Aktivierung von Individualität; die alten Strukturen sind offenbar kaum in der Lage dazu. [...] Das Anwachsen rechtsextremer und konservativ-nationaler Elemente auch bei uns, das Beliefern gesamtdeutscher Anschauungen ist ein Ergebnis fehlenden Reagierens auf angestaute Widersprüche und historisch unverarbeitete Tatsachen. Linke Kräfte fallen dieser Politik des Festhaltens erneut zum Opfer. Wir wollen in diesem Land leben und es macht uns krank, tatenlos mitansehen zu müssen, wie Versuche einer Demokratisierung, Versuche der gesellschaftlichen Analyse kriminalisiert bzw. ignoriert werden. [...] Wir fordern Änderung der unaushaltbaren Zustände. Wir wollen uns den vorhandenen Widersprüchen stellen, weil nur durch ihre Lösung und nicht durch ihre Bagatellisierung ein Ausweg aus dieser Krise möglich sein wird. Feiges Abwarten liefert gesamtdeutschen Den kern Argumente und Voraussetzungen. Die Zeit ist reif. Wenn wir nichts unternehmen, arbeitet sie gegen uns.«

Die Vervielfältigung der Resolution übernahm Gerhard Schöne mit einem Fotokopierer, den er bei einer seiner Westreisen per Auto nach Hause geschmuggelt hatte. Wie vom Autorenkollektiv auf dem Dokument festgehalten, schickte man das Papier u. a. an die DDR-Nachrichten-Agentur ADN, die offizielle Tageszeitung der SED *Neues Deutschland*, die FDJ-Zeitung *Junge Welt*, das Fernsehen und den Rundfunk der DDR, das Zentralkomitee der SED, den Staatsrat, den Generaldirektor beim Komitee für Unterhaltungskunst, die Volkskammer sowie die Ministerien des Inneren und für Staatssicherheit. Da man allerdings davon ausging, dass die DDR-Presse die Resolution so lange wie möglich ignorieren und verschweigen werde, verpflichteten sich alle Unterzeichnenden, bei ihren Konzerten die entscheidenden Passagen des Textes zu verlesen und die Botschaft auf diesem Wege zu verbreiten, bis die DDR-Presse sie veröffentlicht. Wie zahlreiche Dokumente im Bundesarchiv Berlin belegen, nahm die Staatssicherheit die Resolution sehr

Sach-Nr.: 77	
Datum	Zeit
21.9.89	12:15
Sig. 600	
Engl. versch. von:	von:

2311

TK 82

BY KARL-MARX-STADT
ABTEILUNG ROEN. 20

UND BY KARL-MARX-STADT
R K G

IN EINEM PERSOENLICHEN GESPRACH AM 20.09.89 RPT 280989 WURDE
EINEM IM UNSERER DE DURCH DOIE PERSON

BSIU
000200

SEKTION „ WORTINTERPRETEN“ FRANKFURT/ODER

FOLGENDER SACHVERHALT BEKANNT.

VON SEITEN DER SEKTION „ROCKMUSIK“ BEI DER GENERALDIREKTION DES
KOMITEES FUER UNTERHALTUNGSKUST IN BERLIN SOLL EINE RESOLUTION
AN DAS ZK DER SED ERARBEITET WORDEN SEIN. IN DER MAN ULTIMATIV
FORDERUNGEN BEZUEGLICH REFORMEN IN DER DDR FORDERT UND BEI NICHT-
ERFUELLUNG BOIKOTTMASZNAHMEN ANDROHT.

URHEBER DIESER RESOLUTION SOLLEN U.A. DIE PERSONEN

- TAMARA TANZ RPT TAMARA TANZ
- TONY GRAHL RPT TONY GRAHL

SEIN.

DURCH DEN [REDACTED] WURDE WEITER MITGETEILT, DASS IHM BEKANNT SEI,
DASS MITGLIEDER DER SEKTION „ ROCK“ IHRSEITS DARZEIT VERSUCHEN
WUERDEN VERBINDUNGEN MIT VERSCHIEDENEN SEKTIONEN IN DEN BEZIRKEN
AUFZUNEHMEN, UM DIESE BEI MOEGLICHEN BOYKOTTMASZNAHMEN EINZUBE-
ZIEHEN

ZUM GEGENWAERTIGEN ZEITPUNKT LIEGEN NOCH KEINE KONKRETEN HINWEISE
AUF DERARTIGE AKTIVITAETEN VOR.

DIE INFORMATION IST NICHT UEBERPRUEFT. QUELLENSCHUTZ IST UNBEDINGT
ZU BEACHTEN.

BY KARL-MARX-STADT
KD ANNABERG - 4116-
I. V. PFEIFFER

Bundesarchiv MfS/BV/KMSt/AGK 5096

Protokoll der Staatssicherheit zum Verlesen der Resolution der Rockmusi-
ker in Karl-Marx-Stadt.

ernst und notierte akribisch, wie sie sich in Windeseile in allen Bezirken der DDR verbreitete.

Die Reaktionen der Behörden gegenüber den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern waren unterschiedlich hart, abhängig von ihrem Bekanntheitsgrad. In einem Rückblick aus der Nachwendezeit schilderte Tamara Danz, dass ihre Prominenz und die große Öffentlichkeit, die Silly erreichte, sie vor allzu drastischen Sanktionen schützte:

»Ehrlich gesagt, ist uns damals der Arsch auf Grundeis gegangen. Wir wußten genau, daß die Aktion überwacht wird. Der Handlungsbedarf war so akut und der kollektive Adrenalinspiegel so hoch, daß der Selbsterhaltungstrieb ausgeschaltet war. Aber immerhin war klar, daß die jeweilige Fan-Schar mitzieht. Das war sowas wie 'ne kugelsichere Weste. Die Unterschriftensammlung hat sich übrigens sehr aufschlußreich gestaltet. Viele, die jetzt den Widerstandskämpfer raushängen lassen, haben unter fadenscheinigen Begründungen verweigert. Egal, wir haben das Pamphlet mit einem Rundumverteilerschlüssel versehen und losgeschickt. Der Wisch ist auch angekommen, bei der Regierung und beim letzten Blockflötenwurschtblatt. Trotz unserer Androhung, es von der Bühne zu lesen, falls es nicht veröffentlicht wird, hat sich nichts getan. Wir haben also verlesen und Unterschriften gesammelt. Die Garderobe war voll von Leuten, die das ganze handschriftlich vervielfältigt haben, um es in der Uni oder sonstwo anzupinnen.«¹³⁷

Anders erging es Liedermacher Hans-Eckardt Wenzel: Zwar war er gerade in Halle an der Saale mit einem Literaturpreis geehrt worden und hatte in seiner Dankesrede einen Auszug der Resolution vorgetragen. Nach einem Konzert in Hoyerswerda, als er diese Aktion entgegen der Aufforderung der örtlichen Veranstalter wiederholte, wurde er von der Volkspolizei verhaftet und schließlich an der Stadtgrenze mit der Auflage wieder freigelassen, die Stadt für ein Jahr nicht mehr zu betreten.¹³⁸

Da der Mitinitiator der Resolution Toni Krahl nicht nur eine der prominentesten Musikerpersönlichkeiten zu dieser Zeit war, sondern als Vorsitzender der Sektion Rock beim Komitee für Unterhaltungskunst ehrenamtlich auch in die Arbeit des Kultusministeriums eingebunden war, ersuchte ihn der Vorsitzende der FDJ, Eberhard Aurich, mit einem Brief vom 28. September 1989 um Vermittlung zwischen der unzufriedenen Musikbranche und den Behörden:

»In den letzten Tagen erreichen uns viele Informationen von Leitungen unseres Verbandes über Veranstaltungen mit Rockmusikern und Liedermachern. Sie sind besorgt darüber, daß durch das Verlesen der Resolution von Unterhaltungskünstlern während der Konzerte Stimmungen beim Publikum mobilisiert werden, die sich gegen die Ziele der FDJ richten und von Kräften mißbrauchbar sind, die mit dem Sozialismus in der DDR nichts im Sinn haben.

Wir haben Euren Brief an uns als eine Aufforderung zum Dialog über Probleme und Sorgen verstanden, die wir sehr ernst nehmen. Zu diesem Gespräch sind wir, wie Ihr wißt, jederzeit bereit. Ja, es ist bereits seit längerem im Gange und hat schon manche Früchte getragen. Dazu gehören die tausenden Konzerte mit Rockgruppen und Liedermachern, die die FDJ als Veranstalter überall im Lande für die Jugend organisiert ebenso wie das gemeinsam gestaltete Rockzentrum beim Pfingsttreffen der FDJ, die langjährige Tradition der Suhler Werkstattwochen der Jugendtanzmusik und die vielfältige Zusammenarbeit mit Liedermachern nicht zuletzt beim Festival des politischen Liedes.

Das schließt natürlich auch noch viele offene Fragen ein, die nur im vertrauensvollen Miteinander gelöst werden können. Wir sind ebenfalls beunruhigt, daß die erreichten Ergebnisse und die möglichen Perspektiven unserer Zusammenarbeit dadurch gefährdet werden, daß Künstler Eurer Sektion die berechtigten Einwände und Forderungen von Leitungen der FDJ und deren Veranstaltern offensichtlich ignorieren.

Das einseitige und fortgesetzte Verlesen einer Resolution hat unserer Auffassung nach nichts mit einem verantwortungsvoll geführten Dialog zu tun. Es birgt die ernsthafte Gefahr in sich, daß die Durchführung von Veranstaltungen, entgegen unserem gemeinsamen Interesse, in Frage gestellt werden könnte.

Ich bitte Dich eindringlich, Deinen Einfluß geltend zu machen, daß die unverantwortliche Propagierung der Resolution im Interesse der aufgezeigten Gesprächsmöglichkeiten im Komitee für Unterhaltungskunst und natürlich mit uns, dem Zentralrat der FDJ, eingestellt wird und bin auch jederzeit zu Gesprächen bereit.«¹³⁹

Anstatt der erhofften Deeskalation stieg der Druck aber auch in diesem Kessel stetig. Während die Staatsführung am 7. Oktober 1989 mit besonderem Pomp den 40. Jahrestag der Republikgründung feiern wollte, betonte Ehrengast Mikail Gorbatschow die Notwendigkeit von Reformen und machte beiläufig die inzwischen historische Bemerkung »Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben.« Zwei Tage zuvor hatte Eberhard Aurich eine öffentlich verbreitete Presseerklärung der bereits erwähnten westdeutschen Organisation »Künstler in Aktion« zur Kenntnis nehmen müssen. Nach zahlreichen vermittelnden und ausgleichenden Initiativen äußerte sie nun deutliche Kritik am rigorosen Vorgehen gegen die DDR-Opposition, unterzeichnet u. a. von Mikis Theodorakis, Peter Maffay, Ulla Meinecke, Klaus Lage, Heinz Rudolf Kunze, Franz-Josef Degenhardt, Katja Ebstein, Bettina Wegner, Purple Schulz, Hannes Wader, Ina Deter, Dieter Dehm, Haindling, Anne Haigis, Dieter Süverkrüp und Albert Mangelsdorff:

»Wir sehen einerseits Tausende von Menschen aus der DDR hier bei uns ankommen, andererseits wollen sich in der DDR selbst viele an der Umgestaltung beteiligen und melden sich zu Wort. Wir lesen von der Resolution der Rockmusiker, Liedermacher und Unterhaltungskünstler, die

eine Veränderung im Sozialismus wollen. Stefan Hermlin hat Vorschläge unterbreitet, die zum Nachdenken anregen.

Wir sind entsetzt, wie solche Wortmeldungen mit propagandistischen Feindbildern belegt werden. Das kann kein Beitrag zu Frieden und Verständigung sein, die uns alle angehen. Wir wissen, daß über das Handeln der Menschen in der reichen Welt (wozu auch die DDR zählt) gegen Umweltzerstörung und Rüstungswahnsinn möglichst breit gesprochen werden muß. Darum darf der Dialog zwischen Ost und West und der Dialog zwischen politisch engagierten Menschen in Ost und West und besonders zwischen uns Künstlern nicht abreißen. Gerade auch weil ohne diesen Dialog das in unserer Erklärung im Dezember '88 skizzierte Neue Denken ›von der einen Welt gegen die Profilogik der Multis‹ nicht angestoßen und in Gang gesetzt werden kann.

Aussiedeln hilft da wenig. Ausgrenzen hilft da gar nicht. Miteinander reden hilft da viel. Wir fordern die Verantwortlichen der DDR auf, unsere Wortmeldung für breite und angstfreie Diskussion entgegenzunehmen. Wir würden uns freuen, wenn es einer Delegation von Künstler in Aktion möglich wäre sie auch persönlich vorzubringen.«

Statt dass die Resolution der Rockmusiker aber ihren Weg in die DDR-Presse fand, berichtete die Speerspitze des Axel Springer-Konzerns, die von der DDR inständig gehasste *Bild*-Zeitung, unter der Überschrift *Aufstand der Rockmusiker* von dem Protestpapier.

Nun reagierte die FDJ. Ihr Vorsitzender Eberhard Aurich lud Tamara Danz, Toni Krahl, André Herzberg, Marcus Lönning (Mitglied der Band Mixed Pickles), die Liedermacher und Texter Matthias Görnandt, Dietmar Halbhuber und Gerhard Gundermann sowie die Sängerin Gina Pietsch für Montag, den 9. Oktober 1989 zum Gespräch ein. Statt aber den Konflikt beizulegen, wie von der FDJ suggeriert, vertiefte die mediale Berichterstattung über das Treffen das Misstrauen in die Reformfähigkeit der DDR.¹⁴⁰ Denn nun hieß es am 11. Oktober 1989

im FDJ-Blatt *Junge Welt*, die Musikerinnen und Musiker hätten in der kameradschaftlich und leidenschaftlich geführten Debatte ein klares Bekenntnis abgelegt, künstlerische und politische Verantwortung für den Sozialismus zu übernehmen und keinesfalls die Forderungen des Neuen Forums zu unterstützen. Weiter heißt es in den entsprechenden Unterlagen der FDJ:

»Sie seien froh darüber, daß die FDJ gesprächsbereit sei und im Komitee für Unterhaltungskunst eine Präsidiumssitzung vorbereitet werde, wo über alles gesprochen werden soll, was sie gegenwärtig bewege. Eberhard Aurich dankte den Unterhaltungskünstlern für ihren engagierten Beitrag zur Entwicklung des geistig-kulturellen Lebens in der Republik, wie es besonders augenfällig zum Pfingsttreffen der FDJ in diesem Jahr zum Ausdruck gekommen sei. Einige ihrer Besorgnisse teilend, verwies er auf die kämpferische Haltung der FDJ-Haltung während des Fackelzuges und informierte über Schritte der FDJ zur Vorbereitung des XIII. Parlaments der FDJ. Die Zusammenarbeit mit Unterhaltungskünstlern sei für die FDJ dabei unverzichtbar. Deshalb wurde vereinbart, gemeinsam noch in diesem Jahr ein großes Rock- und Liedkonzert durchzuführen, gemeinsam und auf neue Weise den DDR-Beitrag für das 20. Festival des politischen Liedes sowie den Rock- und Liedersommer der FDJ 1990 vorzubereiten. Der 1. Sekretär des Zentralrats nahm eine Einladung zur Teilnahme an der Vollversammlung der Sektion Rock Mitte Oktober an.«¹⁴¹

So hatte man allerdings nicht gewettet und die Reaktion der Musikprofis kam postwendend. Ultimativ stellten sie in einem Schreiben an Aurich erstens klar, dass der zentrale Punkt der Diskussion »natürlich nicht die Vereinbarung von neuen Auftrittsmöglichkeiten [war], sondern der Dialog über Inhalt und Veröffentlichung unserer Resolution. [...] Richtig ist, daß wir Verantwortung für den Sozialismus übernehmen wollen, aber richtig ist auch, daß wir Gewalt als Mittel der politischen

Auseinandersetzung ablehnen und einen ›Himmlischen Frieden‹ befürchten.« Zweitens forderten sie den FDJ-Vorsitzenden auf, ihre Richtigstellung unverzüglich bis zum Freitag, den 13. Oktober 1989 in der *Jungen Welt* zu publizieren. »Ansonsten sehen wir uns gezwungen, diese Klarstellung veröffentlichtungsbereiten Medien zu übergeben.«

Die Dramatik der sich überstürzenden Ereignisse verdeutlicht der zeitliche Kontext dieses Schlagabtauschs: Nachdem der greise Honecker den ganzen Sommer über kaum in Erscheinung getreten war und damit Vermutungen über seinen Gesundheitszustand und seine Urteilsfähigkeit befeuert hatte, konnte er vor einer gespenstischen Kulisse am 7. Oktober 1989 im Beisein des sowjetischen Generalsekretärs und Reformers Mikail Gorbatschow noch den vierzigsten Geburtstag der DDR begehen. Zwei Tage später nun, am 9. Oktober 1989, trafen die Rockmusiker und Eberhard Aurich aufeinander. Auch dieses Datum ging in die Geschichtsbücher ein: Im Vorfeld des traditionellen Friedensgebetes in der Leipziger Nikolaikirche und der anschließenden Montagsdemonstration wurden in der Innenstadt circa 8.000 bewaffnete Polizisten, Kampfgruppenmitglieder und NVA-Soldaten zusammengezogen. Um die zu befürchtenden blutigen Auseinandersetzungen mit den friedlichen Demonstranten in letzter Sekunde zu verhindern, wandten sich um 18 Uhr die sogenannten »Leipziger Sechs« – Gewandhauskapellmeister Kurt Masur, der Sekretär für Kultur der SED-Bezirksleitung Kurt Meyer, der Sekretär für Wissenschaft und Erziehung Roland Wötzel, der Kabarettist Bernd-Lutz Lange, der Theologiedozent an der Karl-Marx-Universität Leipzig Peter Zimmermann sowie der Sekretär für Agitation und Propaganda Jochen Pommert – an die Öffentlichkeit. Über den Stadtfunk in Leipzig, ein Netz aus 200 Lautsprechern an öffentlichen Gebäuden, Straßenbahnhaltestellen und zentralen Plätzen, verbreiteten sie einen Appell zum friedlichen Verlauf der Demonstration und hatten Erfolg: Die sich zurückziehenden Sicherheitskräfte überließen den mehr als 70.000 Demonstrierenden und ihrem Ruf »Wir sind das Volk« die Leipziger

Innenstadt.¹⁴² Zwei Tage später, also am 11. Oktober 1989, als Aurich die geschönte Gesprächszusammenfassung in der *Jungen Welt* verbreiten ließ, erklärte das SED-Politbüro unter Führung von Egon Krenz, Stellvertreter des Generalsekretärs, gegen den erbitterten Widerstand seines Vorgesetzten Erich Honecker erstmals Bereitschaft zu einem Dialog mit der Bevölkerung und gestand ein, dass die Ursachen für die anhaltende Fluchtbewegung in der DDR selbst zu suchen seien und keine vom Westen initiierte, konterrevolutionäre Initiative.¹⁴³

Beflügelt vom rasanten Tempo der Ereignisse leitete Toni Krahel am 16. Oktober 1989 die ins Kreiskulturhaus Berlin-Weißensee verlegte Vollversammlung der Sektion Rock beim Komitee für Unterhaltungskunst. In Anwesenheit von schätzungsweise 500 Musikerinnen und Musikern, von Funktionären wie Eberhard Aurich und Gisela Steineckert und begleitet von Fernsehteams der ARD, des ZDF sowie des DDR-Jugendmagazins *Elf 99* fasste Krahel ausführlich die Entstehung der Resolution der Rockmusiker und die von ihr ausgelösten Reaktionen und Debatten zusammen, einschließlich der zahlreichen Zwischenfälle und Sanktionen, denen einzelne Künstlerinnen und Künstler nach der Verlesung der Resolution ausgesetzt waren. Das Protokoll der Sitzung nennt zwei wesentliche Punkte der Debatte:

- »Heftige Vorwürfe wurden an die Parteiführung gerichtet, weil sie erst sehr spät reagiert habe und sich einem echten Dialog nicht stellte. Trotz der mit viel Beifall aufgenommenen Bemerkungen hat die übergroße Mehrheit für die Bewertung der Politbüroerklärung als einen ›richtigen Schritt‹ zum notwendigen Dialog gestimmt.
- Außerordentlich scharf wurde die Forderung nach Veröffentlichung der Resolution vom 18. 9. 1989 in unseren Medien wiederholt und bekräftigt. Einige wollten davon die Dialogfähigkeit der FDJ abhängig machen, konnten sich jedoch nicht durchsetzen. Die Forderung nach Veröffentlichung konstruktiver Standpunkte in unserer Presse bleibt eine zentrale Forderung der Unterhaltungskünstler und beeinflusst entscheidend das Diskussionsklima.«¹⁴⁴

Nach einem langwierigen Abstimmungsprozess einigte sich die Sektion Rock auf eine Ergänzung zur Resolution vom 18. 9. 1989, die das neue Selbstbewusstsein der unzufriedenen Musikerinnen und Musiker widerspiegelte:

»Wir erwarten, daß alle Geldstrafen, Vertragskündigungen, verleumderische Nachreden oder sonstige Repressalien gegen unsere Kollegen wegen ihres Umgangs mit der Resolution eingestellt bzw. rückgängig gemacht werden. Wir fordern, daß alle offiziellen und inoffiziellen Auftrittsverbote, die in diesem Zusammenhang in den Bezirken und Kreisen ausgesprochen wurden, aufgehoben werden. Wir bilden eine komiteeinterne Kommission zur Erfassung und Klärung derartiger Vorgänge.

Desweiteren fordern wir die Annullierung der ausgesprochenen Ordnungsstrafmaßnahmen, die Zurücknahme ungerechtfertigter gerichtlicher Urteile und Geldstrafen gegen alle Personen, die mit friedlichen Mitteln und gewaltfrei in der Vergangenheit demonstriert haben. Wir solidarisieren uns mit allen Bürgern und Institutionen, die sich im Sinne unserer Resolution und dieser Erklärung engagieren [...].«¹⁴⁵

Als Egon Krenz zwei Tage später am 18. Oktober 1989 den greisen Erich Honecker an der Spitze der SED ablöste, hatte die Neuregelung von Auslandsreisen oberste Priorität, sodass am 6. November ein neues Reisegesetz verabschiedet wurde. Zwei Tage zuvor, am 4. November 1989, hatte eine halbe Million Menschen auf dem Ostberliner Alexanderplatz friedlich ihre Forderungen nach Veränderungen und Reformen bekräftigt. Die Verwirrung der politisch Verantwortlichen resultierte am 9. November in der legendären Pressekonferenz, bei der Günther Schabowski auf die Rückfrage eines Journalisten die Grenzöffnung verkündete. Damit war die für 28 Jahre unüberwindliche Berliner Mauer Geschichte und der Fall des Eisernen Vorhangs besiegelt.

Im Dezemberheft 1989 räumte die populäre Musikzeitschrift *Melodie und Rhythmus* offen ein, mit diesem Tempo

nicht schritthalten zu können.¹⁴⁶ Auch die öffentlich bisher unantastbaren Musikfunktionäre mussten sich plötzlich unbequemen Fragen stellen und Reinhard Heinemann, der im September 1988 zum Generaldirektor der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst ernannt worden war, flüchtete sich in halbwegs selbstkritische Bestandsaufnahmen und alte Lösungsangebote. Zwar räumte er ein, dass »in den festgefügtten Strukturen andere als kleine Schritte nicht zu machen [waren]. Da galt die neue Tanzmusikordnung oder die längst überfällige Ordnung, die die Arbeit der privaten Tonstudios legalisiert, schon als stolzer Erfolg.« Der für Februar 1990 angekündigte neue Arbeitskreis, um für die nächste Komiteesitzung ein »Programm zur Teilnahme von Unterhaltungskünstlern an der geistig-kulturellen Erneuerung« zu erarbeiten, war aber kaum noch mehr als ein hilfloser Versuch, mit Rezepten von vorgestern zukunftsfähige Lösungen zu finden.¹⁴⁷

Denn kaum hatte man beschlossen, zum 1. Januar 1990 die Generaldirektion des Komitees für Unterhaltungskunst in eine GmbH umzuwandeln, um unter marktwirtschaftlichen Bedingungen einheimische Künstlerinnen und Künstler ins Ausland zu vermitteln und ausländische Stars ins Land zu holen, war das Komitee selbst aufgelöst worden, wie *Melodie und Rhythmus* im zweiten Heft des Jahrgangs 1990 meldete. Dessen Arbeit sollte nun von einem unabhängigen Dachverband weitergeführt werden. Mit den ersten freien Wahlen zur Volkskammer am 18. März 1990, die zugleich die letzten der DDR waren, hatte der überwiegende Wunsch der Wahlberechtigten nach Wiedervereinigung und Währungsunion alle weiteren Pläne hinfällig werden lassen. Die nun in PDS (Partei des demokratischen Sozialismus) umbenannte ehemalige Staatspartei SED landete weit abgeschlagen auf dem dritten Platz (16,4 %) hinter der neugegründeten Ost-SPD (21,9 %) und der Ost-CDU-geführten Allianz für Deutschland (40,8 %) mit ihrem Spitzenkandidaten Lothar de Maizière, der am 3. Oktober 1990 als letzter Ministerpräsident den Beitritt der DDR zur Bundesrepublik feierlich vollzog.

IV. Vergessen, Vermissen, Verklären? Ostalgie und Musik

Die ersten Jahre der Nachwendezeit verzeichneten in jeder Familie im Osten sehr unterschiedliche biografische Brüche und Wendungen. Während die Strukturen der untergegangenen DDR beispielsweise in Kindergärten und Hochschulen, der öffentlichen Verwaltung, den Industriebetrieben und dem Finanzwesen abgewickelt wurden, blieben die Spuren der Vergangenheit im Alltag noch präsent. Straßen, Plätze und Schulen hatten zwar nun neue Namen und waren nicht mehr nach Wilhelm Pieck, Ernst Thälmann oder Feliks Dzierzynski benannt. Die Erinnerung war aber allgegenwärtig für alle, die die ostdeutschen Bundesländer nicht verlassen hatten und sich in den neuen Zeiten einrichten mussten.

Unter dem neuen Sammelbegriff »Ostrock« wurden nun pauschal alle Bands und Namen zusammengefasst, die in der DDR eine erfolgreiche Karriere gehabt hatten oder sogar – wie Veronika Fischer – sich im Westen eine zweite Karriere erarbeiteten. Eine musikalische Differenzierung zwischen Pop, Schlager, Rock oder Liedermacherszene war dabei unwichtig, es reichte eine ostdeutsche Herkunft, um mit dem Label »Ostrock« bei Festivals oder Ostalgieparties vermarktet zu werden. André Herzberg, der 1990 seine angestammte Band Pankow verließ und sechs Jahre später zurückkehrte, berichtet in seiner Autobiografie von der Schwierigkeit, sich zu dieser Ost-Nostalgie zu verhalten. Einerseits erzeugte die Verklärung der SED-Diktatur bei ihm Unbehagen, andererseits bekamen die ehemaligen DDR-Bands nur unter dem neuen Schlagwort überhaupt noch Konzertangebote und diese bezeichnenderweise auch fast nur in den neuen Bundesländern:

»Ostrock« bediente eine Sehnsucht nach dem Gestern, befreit von allen unliebsamen Erinnerungen. Ich war unwillig, wegen der vielen alten Fahnen mit dem Emblem der DDR im Publikum, für mich Symbol der Diktatur. Pankow stand nicht für das, was diese Fahne bedeutete. Ich wollte mich damit nicht gemein machen, mit diesem ›Friede, Freude, Eierkuchen‹-Gefühl, damals war alles schön. Auf meiner inneren Reise war ich längst woanders. Aber zur Wahrheit gehörte auch, dass wir zur Popmusik der DDR gehörten. Also nahmen wir trotz aller Vorbehalte doch daran teil.«¹⁴⁸

Die Erfindung des Ostrock als Soundtrack der Ostalgie-Welle barg für die alte DDR-Musikelite einige Identitätskonflikte: Die Sehnsucht nach einem idealisierten Gestern suchte das Publikum bei Bands zu stillen, die sich aber stilistisch weiterentwickelten und nicht auf die Rolle von Museumskapellen reduziert werden wollten, um nur die Sounds der Vergangenheit lebendig zu halten.¹⁴⁹ Zugleich bot die Musik aber die einmalige Möglichkeit, das zu einer früheren Zeit liebgewonnene Gemeinschaftsgefühl wiederzuerwecken und nostalgisch zu genießen. Für Bands, die unter den neuen marktwirtschaftlichen Bedingungen nur schwer Fuß fassen konnten, war die enge Bindung ihrer treuen alten Fanbase zugleich unverzichtbar.

Bekanntlich hatte die DDR-Fanszene über Jahrzehnte vor allem auch gemeinsam den Mangel an Tonträgern und Instrumenten verwaltet: Man tauschte, teilte und kopierte die raren Westplatten und traf sich bei Konzerten und Tanzveranstaltungen. Die bis 1990 lange unerreichbaren Stars, Alben oder das professionelle Equipment waren jetzt zwar verfügbar, allerdings war das sauer verdiente neue Geld knapp, während die alten Alben weiterhin im Plattenschrank standen und die positiven Erinnerungen an die eigene Jugend und die damaligen Freundeskreise und Fangemeinschaften lebendig hielten. Inmitten der Verlorenheit, die viele Ostdeutsche im wiedervereinigten Deutschland empfanden, suchten die Ostrockfans bei Konzerten und Parties mit den alten Lieblingsliedern daher

ihre eingeschworene Gemeinschaft. Zudem konservierten Alben aus der Wendezeit wie Citys *Casablanca* und Sillys *Februar* das rebellische Erbe des Rock'n'Roll als grundlegende Skepsis gegenüber einem mächtigen Staat. Dieses Lebensgefühl projizierte man nun auf die gegenwärtigen Zeiten.

In Jahresberichten zum Stand der deutschen Einheit wird regelmäßig das breite Feld der Kultur als Schlüssel genannt, um gesamtdeutsche und regionale Eigenheiten zu entdecken. Hervorgehoben wird dort regelmäßig die Literatur, die mit dem sogenannten »Wenderoman« sogar ein eigenes Genre hervorbrachte, das Schicksale und Kontroversen im Übergang der DDR zum wiedervereinigten Deutschland portraitiert. Auch im Film und in Fernsehproduktionen finden sich entsprechende Themen in einer großen Bandbreite, von kritischen Dokumentationen und Portraits bis zu Kinofilmen und TV-Serien. Allein die Musik wird als Ausdruck der DDR-Alltagskultur bislang weniger beachtet, sodass die populäre Geschichtsschreibung besonders von privaten Internetseiten und Podcasts gepflegt wird, die den politischen Kontext in der SED-Diktatur auf ein Minimum beschränken. Dass Populärmusik der DDR aber ein ideales Beispiel ist, um diesen noch viel zu unbekannten Teil der deutschen Kulturgeschichte zu entdecken und dabei auf überraschende, hörenswerte, nachdenkliche, aufmüpfige und widersprüchliche Momentaufnahmen zu stoßen, ist das zentrale Anliegen und Fazit dieses Buches.¹⁵⁰



picture alliance / SZ Photo, Jose Giribas 513256382

Demonstration von »Theater- und Kulturschaffenden« in Ost-Berlin, 4. November 1989.



picture alliance / zb | Reinhard Kaufhold 46669644

Der Radiosender 100,6 steht mit einem Fahrzeug am Abend vor den Feierlichkeiten zur Deutschen Einheit vor dem Palast der Republik in Ost-Berlin, 2. Oktober 1990.

Literatur- und Quellenverweise

- 1 Im Jahr 1983 veröffentlichte Olaf Leitner, Musikredakteur beim RIAS in Berlin, eine Studie zur Rockmusik in der DDR. Da er bestens in dieser Szene vernetzt war, ist sein Buch in vielen Details und Analysen bis heute aktuell. Siehe Olaf Leitner: *Rockszene der DDR. Aspekte einer Massenkultur im Sozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1983.
- 2 Friedrich Geiger hat zur Analyse von Musik in Diktaturen ein sehr praxisnahes Modell entworfen. Friedrich Geiger: *Musik und Diktatur. Konturen eines Forschungsfeldes*, in: Mattes Haase et al. (Hg.): *Musik in Diktatur(en). Propaganda, Exil und Machtinstrument*, Münster (Waxmann) 2025, pp. 11–17.
- 3 Gerd Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR. Band I Kultur in der Übergangsgesellschaft 1945–1957*, Bonn 2019, S. XXXII–XXXIV.
- 4 Guido Masanetz: *Unterhaltungsmusik steht nicht außerhalb der Kulturrevolution. Schöpferische Probleme dieses musikalischen Genres*, in: *Melodie und Rhythmus* 1958, Heft Mai, S. 6.
- 5 *Melodie und Rhythmus* 1969, Heft 1, Artikel 1969: *Jahr der grossen Initiativen* (gezeichnet »Ewert«), ohne Seitenzahl.
- 6 *Melodie und Rhythmus* druckte eine ausführliche, von Kulturminister Hans Bentzien am 15. Juni 1964 erlassene Prüfungsordnung 18. Heft des Jahrgangs 1964, S. 26f. Siehe zur Besonderheit der Musikschule in Berlin-Friedrichshain Toni Krah: *Rocklegenden*, Berlin 2016, S. 49f.
- 7 *Melodie und Rhythmus* im Jg. 2, 2. Märzheft 1958, S. 28.
- 8 Roland Weise: *Ein Gesetz wird Praxis*, in: *Melodie und Rhythmus* 1962, Heft 7, April, S. 26f. Im 18. Heft des Jahrgangs 1964 veröffentlichte *Melodie und Rhythmus* die überarbeitete Prüfungsordnung für die Ausstellung von Berufsausweisen zur hauptberuflichen Ausübung von Tanz- und Unterhaltungsmusik, S. 26f. Im 5. Heft des Jahrgangs 1968 von *Melodie und Rhythmus* findet sich ein Portrait der Arbeit im Zentralen Studio für Unterhaltungskunst, S. 2–3 und 6.
- 9 Bundesarchiv Berlin [im Folgenden BArch], Signatur DR 1-25927 mit Dokumenten zur Gründung des Komitees für Unterhaltungskunst vom 1. März 1973.
- 10 Uschi Brüning (mit Krista Maria Schädlich): *So wie ich. Autobiografie*, Berlin 2019, S. 161.
- 11 Toni Krah: im Gespräch mit dem Autor am 10. März 2025.
- 12 BArch, Signatur DR 1-25747.
- 13 Manfred Krug: *Abgehauen. Ein Mitschnitt und ein Tagebuch*, Düsseldorf und München 1996, S. 157f.
- 14 Krah: *Rocklegenden*, S. 63.
- 15 BArch, Signatur DY 30–18802 mit einem Brief von Hans-Joachim Hoffmann vom 28. September 1977 an Willi Stoph, Vorsitzender des Ministerrates der DDR. Vgl. auch ebenda das Schreiben von Hilderose Kirschnick, Komitee für Unterhaltungskunst, 1. Stellvertreter des Generaldirektors, vom 25. Juni 1977 über den anhaltenden Instrumentenmangel.
- 16 Ebenda, Brief von R. Singer an Ursula Ragwitz vom 27. September 1979.
- 17 *Melodie und Rhythmus* 1989, Heft 4, Rubrik Verkauf.
- 18 Alexander Osang: *Tamara Danz*, Berlin 1997. Darin: *Harte Zeiten. Der Schlagzeuger Herbert Junck über das Ende einer Idylle*, S. 94.
- 19 Michael Custodis: *Wie klingt Schwarz-Rot-Gold? Deutsch-deutsche Musikgeschichten* (mit Illustrationen von Niklas Schwartz), Münster 2024, Kapitel *Keimzeit der Wende. Udo, Tamara und die Scorpions*.
- 20 BArch, Signatur DR 1-6223, Abschnitt *Ministerium für Kultur (1977–78)*.
- 21 Ebenda.
- 22 Heinz P. Hofmann: *ABC der Tanzmusik*, Berlin 1971, S. 88.
- 23 *Melodie und Rhythmus* 1959, Heft 2.

- 24 <https://www.mdr.de/geschichte/ddr/wirtschaft/sowjetisches-erdoel-ergas-pipeline-drushba-druschba-100.html> (Abruf 7. September 2025); Brüning: *So wie ich*, S. 141.
- 25 *Gute Unterhaltung für 1969! Künstleragentur der DDR. Erfolgreiche Bilanz 1968 – vielversprechende Pläne im Jahr des 20. DDR-Geburtstages*, in: *Melodie und Rhythmus* 1969, Heft 3.
- 26 Rüdiger Bergien: *Im »Generalstab der Partei«. Organisationskultur und Herrschaftspraxis in der SED-Zentrale (1946–1989)*, Berlin 2017, S. 310.
- 27 *Musik und Gesellschaft* 1952, Heft 2, S. 43.
- 28 Ilko-Sascha Kowalczuk: *Stasi konkret. Überwachung und Repression in der DDR*, München 2013.
- 29 André Herzberg: *Keine Stars. Mein Leben mit Pankow*, Berlin 2021, S. 222.
- 30 Joachim Walther: *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1996, S. 315.
- 31 Ebenda, S. 583.
- 32 Krah: *Rocklegenden*, S. 58.
- 33 Ebenda, S. 117f.
- 34 *Bild-Zeitung* vom 6. März 2013. Siehe auch die ausführlichen Anmerkungen von Tom Koltermann: *Rock im Osten. Die Erfindung der DDR-Rockmusik und ihr Weg in das vereinte Deutschland*, Berlin ²2025, S. 191–194.
- 35 Joachim Hentschel: *I. M. Rock. Was die Stasi mit der Musik der DDR zu tun hatte*, in: *Rolling Stone*, 3. August 2011.
- 36 Florian Lipp: *Punk und New Wave im letzten Jahrzehnt der DDR. Akteure – Konfliktfelder – musikalische Praxis*, Münster 2021, S. 61.
- 37 Als Jazzenthusiast wurde Rudolf den staatlichen Stellen immer verdächtiger. Nach seiner Verhaftung durch die Staatssicherheit im Jahr 1957 und einer zweijährigen Haftstrafe einschließlich Zwangsarbeit in einem Steinbruch floh er in die Bundesrepublik. Dort veröffentlichte er u. a. das aufschlussreiche Buch *Jazz in der Zone*, Köln und Berlin 1964.
- 38 Michael Rauhut: *Beat in der Grauzone. DDR-Rock 1964 bis 1972*, Berlin 1993, S. 128.
- 39 Elimar Schubbe (Hg.): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, Stuttgart 1972, S. 1076–1081.
- 40 Ilko-Sascha Kowalczuk: *Freiheitsschock. Eine andere Geschichte Ostdeutschlands von 1989 bis heute*, München 2024, S. 653.
- 41 Ebenda, S. 493–496.
- 42 Schubbe: *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, S. 1083.
- 43 Stefan Woll: *Die heile Welt der Diktatur. Herrschaft und Alltag in der DDR 1971–1989*, Berlin ⁴2013, S. 214–217.
- 44 *Berliner Zeitung* vom 24. März 1976, S. 3; Helmut Meier: *Sozialismus bringt neuen Typ der Nation hervor*.
- 45 Wie aus Unterlagen der Stasiunterlagenbehörde hervorgeht, stand Demmler seit 1965 unter Beobachtung. Insbesondere sein anzügliches Verhalten Frauen und Mädchen gegenüber wurde immer wieder in den Akten vermerkt. Nach der Friedlichen Revolution musste sich Demmler nach einer ersten Geldstrafe im Jahr 2002 wegen Missbrauchs sechs Jahre später erneut vor Gericht verantworten. Dieses Mal wurde wegen 200fachem Missbrauch an sechs Mädchen in den Jahren 1995 bis 1999 gegen ihn verhandelt. Siehe Artikel *Kurt Demmler. Liedermacher wegen Kindesmissbrauchs angeklagt*, in: *Spiegel-Online* vom 4. November 2008 (<https://www.spiegel.de/panorama/justiz/kurt-demmler-liedermacher-wegen-kindesmissbrauchs-angeklagt-a-588339.html>, Abruf 7. September 2025). Am 3. Februar 2009 nahm er sich in der Untersuchungshaft das Leben. Siehe auch Veronika Fischer: *Das Lügenlied vom Glück. Erinnerungen*, gemeinsam verfasst mit Manfred Maurenbrecher, München 2013, S. 60f.
- 46 Ebenda, S. 253.
- 47 Gerd Dietrich: *Kulturgeschichte der DDR. Band 2 Kultur in der Bildungsgesellschaft 1958–1976*, Bonn 2019, Kapitel 6 *Die Erfindung der sozialistischen Nation 1971–1976*.

- 48 *Abenteuer Puhdys*, hg. von Angela Kaiser und Christian Hentschel, Berlin 2009, S. 25.
- 49 John Littlejohn: *Wenn eine Band lange Zeit lebt. Puhdys, Politics, and Popularity*, in: *German Politics and Society* 35 (2017), Nr. 123, S. 80–98.
- 50 Marc Silberman und Henning Wrage (Hg.): *DEFA at the Crossroads of East German and International Film Culture. A Companion*, Berlin und Boston 2014; Yvonne Weihrach: *Leben in der DDR. Zur filmischen Darstellung des Alltags im Sozialismus*, Hamburg 2015; Dominik Orth und Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Mauerschau – Die DDR als Film*, Berlin und Boston 2020.
- 51 Ulrich Pramann: »Keine Sau wollte das Zeug hier haben«. *Rockgruppen aus der DDR sehen von den Platten-Umsätzen in der Bundesrepublik keinen Pfennig*, in: *Stern* vom 30. April 1981, S. 288–290.
- 52 BArch, Signatur DR 1-22187, Material zur 14. Ostseewoche 1971.
- 53 Brüning: *So wie ich*, S. 81.
- 54 Uschi Brüning auf dem Titel von *Melodie und Rhythmus* 1971, Heft 10 und Werner Sellhorn: *Man spricht von Uschi Brüning*, in: *Melodie und Rhythmus* 1973, Heft 11, S. 1.
- 55 Brüning: *So wie ich*, S. 119
- 56 Siehe für den Zusammenhang das Kapitel *Wolf, Bettina und Nina Grenzgänge in ein anderes Deutschland*, in: Custodis: *Wie klingt Schwarz-Rot-Gold?*.
- 57 Brüning: *So wie ich*, S. 137.
- 58 Ebenda, S. 159.
- 59 <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/210407/45-jahre-schlussakte-von-helsinki/> (Abruf 7. September 2025).
- 60 <https://www.stasi-mediathek.de/sammlung/stasi-und-ksze-prozess/> (Abruf 7. September 2025).
- 61 Aktivitäten von Mitgliedern der »Klaus-Renft-Combo« 23. Februar 1976. Information Nr. 146/76 über weitere negativ-feindliche Aktivitäten von Mitgliedern der ehemaligen Tanzmusikformation »Klaus-Renft-Combo«, Leipzig. <https://www.ddr-im-blick.de/jahrgaenge/jahrgang-1976/report/aktivitaeten-von-mitgliedern-der-klaus-renft-combo/> (Abruf 7. September 2025).
- 62 <https://www.stasi-mediathek.de/medien/bericht-des-volkspolizeikreisamts-leipzig-zu-jugendtanzkapellen/blatt/13/>, <https://www.stasi-mediathek.de/medien/tatortbefund-zu-fan-protest-freiheit-fuer-alle-beatfans/blatt/199/> sowie <https://www.ddr-im-blick.de/jahrgaenge/jahrgang-1964/report/randale-von-jugendlichen-in-leipzig/> (Abruf 7. September 2025).
- 63 *Die Bewaffnung der Nachtigall. Tagebücher von Klaus Renft 1968 bis 1997*, hg. von Undine Materni und Heike Stephan, Berlin 2015.
- 64 Jens Schöne: *Das sozialistische Dorf. Bodenreform und Kollektivierung in der Sowjetzone und DDR*, Leipzig 2008.
- 65 Vgl. den Wortlaut unter <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/radiowissen/ddr-rockgruppe-renft-verbieten-100.html> (9. Juni 2025).
- 66 <https://www.spiegel.de/kultur/kreuz-vom-funktionaer-a-28e3c440-0002-0001-0000-000041392742?context=issue> (Abruf 7. September 2025).
- 67 <https://www.ddr-im-blick.de/jahrgaenge/jahrgang-1976/report/aktivitaeten-von-mitgliedern-der-klaus-renft-combo/> (Abruf 7. September 2025).
- 68 Siehe die Renft-Dokumentation *Saitenwechsel* <https://www.youtube.com/watch?v=FquosW8SyY> (Abruf 7. September 2025).
- 69 *Lebensumstände von in die Bundesrepublik ausgereisten DDR-Künstlern*, 19. Oktober 1977. Information Nr. 636/77 über die Situation und soziale Lage ehemaliger Kulturschaffender der DDR, die in die BRD, nach Westberlin und andere kapitalistische Staaten übersiedelt sind bzw. von Auslandsaufenthalten nicht wieder in die DDR zurückkehrten. <https://www.ddr-im-blick.de/jahrgaenge/jahrgang-1977/report/lebensumstaende-von-in-die-bundesrepublik-ausgereisten-ddr-kuenstlern/> (Abruf 7. September 2025).
- 70 BArch, Signatur DR 1-6223 Ministerium für Kultur 1977–78.

- 71 *Musik und Gesellschaft* 1977, Heft 4.
- 72 *Melodie und Rhythmus* 1975, Heft 2, S. 12f.: *Veronika Fischer und Band: Voller Pläne.*
- 73 BArch, Signatur DR 1-25747 Hausmitteilung der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst, Generaldirektor, 30. August 1976, an die Abteilung Unterhaltung beim Ministerium für Kultur, Genossin Inge Sakowsky.
- 74 Fischer: *Das Lügenlied vom Glück*, S. 170–183.
- 75 Alfred Sterzel: *Die Anmacher von Drüben. Nachdem die DDR mit ihren Sportlern internationales Ansehen gewonnen haben, müssen jetzt die Popmusiker ran. Sozialistische Künstler machen Tourneen durch die Bundesrepublik und steigen ins Schallplattengeschäft ein*, in: *Stern* Nr. 20, 1978.
- 76 BArch, Signatur DR 1-19366 Informationsschreiben der Künstler-Agentur, 13. Juni 1979.
- 77 BArch, Signatur DR 1-1936, Brief von Franz Bartzsch, 3. Dezember 1980 aus West-Berlin an Minister Wagner, als Ergebnis eines Gesprächs einige Tage zuvor mit Herrn Eisenbarth.
- 78 Ebenda, Schreiben von Veronika Fischer, 17. Oktober 1980, an das Ministerium für Kultur.
- 79 Fischer: *Das Lügenlied vom Glück*, S. 212 sowie BArch, Signatur DR 1-19365.
- 80 *Stern* vom 23. April 1981; *Bunte* 1981, Heft 44; ZDF-Sendung *Aspekte* vom 6. November 1981 sowie *Bild am Sonntag* vom 30. August 1981.
- 81 BArch, Signatur DR 1-19365, Aktennotiz von Bodo Zabel, Abteilung Unterhaltungskunst, 10. März 1981.
- 82 Ebenda, Aktennotiz von Bodo Zabel, 19. Mai 1981; Notiz vom 4. Juni 1981.
- 83 Ebenda, Schreiben von Ursula Ragwitz, Abteilungsleiter für Kultur bei der SED, an Kulturminister Hans-Joachim Hoffmann, 9. Oktober 1981.
- 84 Fischer: *Das Lügenlied vom Glück*, S. 215f.
- 85 Alfred Sterzel: *Im Westen was Neues. Drüben im anderen Deutschland war sie schon ein gefragter Showstar – hier bei uns muß Veronika Fischer wieder ganz unten anfangen*, in: *Bunte* vom 22. Oktober 1981, S. 52–54.
- 86 *Melodie und Rhythmus* 1990, Heft 2, S. 1.
- 87 David Robb: *The GDR »Singebewegung«. Metamorphosis and Legacy*, in: *Monatshefte* 92 (2000), Heft 2, S. 199–216.
- 88 Wolfgang Pilz: *Bettina Wegner zum 75.*, in: *Der Kunstkenner – Kultur aus MV* (Sendung für NDR 1 Radio MV vom 4. November 2022).
- 89 *Melodie und Rhythmus* 1973, Heft 7.
- 90 <https://www.ddr-im-blick.de/jahrgaenge/jahrgang-1977/report/dossier-ueber-die-saengerin-bettina-wegner-schlesinger/> (Abruf 7. September 2025).
- 91 Michael Custodis: Kapitel *Antifaschistische Volksmusik. Hans Naumilkat und Herbert Keller »Junge Pioniere lieben die Natur (Unsere Heimat)«*, in: *Singen, um die Welt zu ändern. Zum politischen Potenzial von Liedern nach 1945*, Erfurt 2017, S. 19–34.
- 92 BArch, Signatur DY 30/23266, SED Hausmitteilung Abteilung Kultur vom 16. März 1973.
- 93 *Melodie und Rhythmus* 1973, Heft 7, S. 12f.
- 94 *Melodie und Rhythmus* Heft 1, 1975, S. 17.
- 95 BArch, Signatur DR 1/19368, Reinhard Lakomy 1977–1983.
- 96 Ebenda, Brief von Reinhard Lakomy vom 22. März 1981.
- 97 BArch, Signatur DY 30/23266, Schreiben von Monika Lakomy vom 1. Februar 1981, S. 4.
- 98 *Melodie und Rhythmus* 1984, Heft 2, S. 4f.: Alexander Jereczinsky: *Auf kreativer Exkursion.*
- 99 BArch, Signatur DR 1/26932, Reinhard Lakomy 1979–1983.
- 100 *Melodie und Rhythmus* 1974, Heft 4, *Portrait neuer Komponisten: Herbert Dreilich.*
- 101 Roswitha Baumert: *Über »sieben Brücken« zum Grand Prix*, in: *Melodie und Rhythmus* 1978, Heft 11, S. 13.
- 102 *Melodie und Rhythmus* 1979, Heft 4.

- 103 Ulrich Pramann: »Keine Sau wollte das Zeug hier haben«. Rockgruppen aus der DDR sehen von den Platten-Umsätzen in der Bundesrepublik keinen Pfennig, in: *Stern* vom 30. April 1981, S. 288–290.
- 104 Zitty (*Berlin-Magazin*) 1982, Heft 12, S. 56ff.
- 105 BArch, Signatur Bldy 11–7322.
- 106 Ein aktuelleres Beispiel ist die Eröffnungsszene der ZDF-Serie *Der Palast* aus dem Jahr 2021, wenn die Hauptfigur Christine Steffen (gespielt von Svenja Jung) nach einer erfolgreichen Jubiläumsrevue zum 40. Jahrestag der DDR im Oktober 1989 beseelt durch eine Pankower Straße tanzt.
- 107 Siehe für die anekdotenreiche Bandgeschichte Michael Rauhut: *Raus aus der Spur. Silly und die DDR*, Erfurt 2025.
- 108 Werner Karma: *Abschiedsbrief an meine tote Freundin*, in: Osang: Tamara Danz, S. 218: »Im September 1984 sind sie uns mal ziemlich dicht auf der Pelle gewesen, die verdammten Beamten. Davon erholt ihr euch nicht! hechelte mir ein schweinsleibiger Domestik der Unterhaltungspräsidentin ins Ohr, während wir auf das Eintreffen der hohen Würdenträgerin warteten. Es hatte eine kleine Panne gegeben. Das Tape unseres neuen Albums war ein paar Wochen vor der Veröffentlichung in die falschen Hände geraten. Erinnerst Du Dich noch an das nette Kaffeekränzchen, bei dem sie uns zu überreden suchten, die eigene Arbeit von einem Jahr reumütig und zerknirscht zurückzunehmen? Wir haben einander angeschaut und gelacht. Und dankend abgelehnt.«
- 109 *Melodie und Rhythmus* Heft 9 1986, Rezension von Wolfgang Lange, S. 4
- 110 BArch, Signatur MfS ZOS/2173. Rauhut berichtet ausführlich über diese Reise und zeigt auf Fotos von Wolfgang Niedecken und Klaus Lage bei der Niederlegung eines Kranzes in Buchenwald. Siehe Michael Rauhut: *Schalmei und Lederjacke. Rock und Politik in der DDR der achtziger Jahre*, Erfurt 2002, S. 170ff.
- 111 Ebenda, Blatt 289.
- 112 Ebenda.
- 113 Hubertus Knabe: *Der Fall Diether Dehm*. In: *Civis mit Sonde*, Vierteljahresschrift für eine offene und solidarische Gesellschaft, 2007, 53, Heft 3–4, S. 12–17. Online unter http://www.kas.de/wf/doc/kas_1193-1442-1-30.pdf?100702105854. Dehms Stasi-Tätigkeit war Gegenstand mehrerer Gerichtsverfahren und wurde erst ab 1996 öffentlich. <https://www.spiegel.de/kultur/treu-und-einsatzbereit-a-11ebcf66-0002-0001-0000-000008917100?context=issue>. Spiegel-Artikel (1996) von Wolf Biermann <https://www.spiegel.de/kultur/ein-ehrenwerter-mann-a-4dc1ac33-0002-0001-0000-000008917131?context=issue> (alle Abrufe 7. September 2025). Nach Mitgliedschaften in der SPD, der PDS, der Linken und einer gescheiterten Aufnahme in das Bündnis Sarah Wagenknecht rückte Dehm immer weiter an den Rand des politischen Spektrums. In den vergangenen Jahren machte er auch durch die Verbreitung von Verschwörungsmythen von sich reden.
- 114 BArch, Signatur MfS ZOS/2173.
- 115 *Der Onkel aus Amerika. Jim Rakete hat in den 80er Jahren versucht, Silly für den Westmarkt ein anderes Image zu geben*, in: Osang: Tamara Danz, S. 110.
- 116 *Gib mir Asyl. Hier im Paradies. Ein letztes Interview*, in: ebenda, S. 20.
- 117 Custodis: *Udo, Tamara und die Scorpions*.
- 118 BArch DR 1-25348.
- 119 Ebenda.
- 120 <https://rockpalastarchiv.de/concert/city.html> (Abruf 7. September 2025).
- 121 BArch, Signatur DY 30–18981.
- 122 Toni Krahel im Gespräch mit dem Autor am 10. März 2025.
- 123 BArch, Signatur DY 30–70294 Entwicklungstendenzen der DDR-Rockmusik und Vorschläge für ihre weitere Förderung.
- 124 Krahel: *Rocklegenden*, S. 131f.

- 125 Alle diese biografischen Angaben stammen aus dem Gespräch von Toni Krahl mit dem Autor am 10. März 2025.
- 126 BArch, Signatur DY 24/20627.
- 127 Danuta und Matthias Görnandt: *Gerhard Schöne. Ich bin ein Gast auf Erden*, 2000 sowie Gerhard Schöne im Gespräch mit dem Autor am 30. Januar 2024.
- 128 Görnandt: *Gerhard Schöne*, S. 70.
- 129 BArch, Signatur DY 30–18732. Aus Solidarität mit Stefan Krawczyk und Freya Klier sagte Hanns Dieter Hüsch am 26. Januar 1988 einen Auftritt in der DDR ab.
- 130 BArch, Signatur DY 30–70294 Zentralrat der FDJ, Information über den Ablauf der »Rock-Poeten-Tour« vom 17. bis 22. August 1989.
- 131 Jens Schöne: *Bob Dylan. Ost-Berlin 17. September 1987*, Erfurt 2021.
- 132 BArch, Signatur DY 24–20627.
- 133 <https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/dokument-aufbruch-89.html> (Abruf 7. September 2025).
- 134 <https://www.bpb.de/themen/deutsche-teilung/ddr-kompakt/521595/gruendungsauf-neues-forum/>, <https://www.havemann-gesellschaft.de/en/themen-dossiers/baerbel-bohley/> (Abruf 7. September 2025).
- 135 Toni Krahl im Gespräch mit dem Autor am 10. März 2025.
- 136 Ebenda.
- 137 Tamara Danz: *Ein Höchstmaß an Freiheit. Das stürmische Jahr 89*, in: Osang: *Tamara Danz*, S. 211f. Weitere Details finden sich bei Rauhut: *Raus aus der Spur*.
- 138 Hans-Eckardt Wenzel in einer Interviewpassage, die für die biografische DVD *Wenzel – Glaubst nie, was ich singe* (Regie Lew Hohmann, 2023) am Originalschauplatz des Konzerts in Hoyerswerda gedreht wurde.
- 139 BArch, Signatur 24–26510 Brief von Eberhard Aurich an Toni Krahl vom 28. September 1989.
- 140 BArch, Signatur DY 24–26510.
- 141 Ebenda.
- 142 <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/kurt-masur-aufruf-friedliche-revolution-konzert-100.html>; <https://www.leipzig.de/buergerservice-und-verwaltung/unsere-stadt/herbst-89/der-9-oktober-89/> (Abruf 7. September 2025).
- 143 <https://www.bundesregierung.de/breg-de/schwerpunkte-der-bundesregierung/deutsche-einheit/kontroverse-in-sed-ueber-dialog-mit-buergern-471340> (Abruf 7. September 2025).
- 144 BArch, Signatur DY 30–70294.
- 145 Ebenda.
- 146 *Melodie und Rhythmus* 1989, Heft 12, S. 2.
- 147 Ebenda.
- 148 Herzberg: *Keine Stars*, S. 244.
- 149 Siehe ausführlich Kapitel III in Koltermann: *Rock im Osten*, S. 205–314.
- 150 Für Ratschläge, Kritik, Unterstützung und Gesprächsbereitschaft ist folgenden Personen herzlich zu danken: Frank Bartsch, Dr. Simon Bretschneider (Lippmann+Rau-Musikarchiv Eisenach), Ute Conradt (Stasi-Unterlagen-Archiv beim Bundesarchiv), Britta Drewitz (Rock'n'Popmuseum Gronau), Jürgen Ehle, Veronika Fischer, Toni Krahl, Jäcki Reznicek, Prof. Dr. Christina Richter-Ibáñez, Bernd Römer, Peter Schimmelpfennig, Gerhard Schöne, Dr. Jens Schöne (stellvertretender Berliner Beauftragter zur Aufarbeitung der SED-Diktatur) und Tim Storch (Bundesarchiv Berlin).