

Vier Jahrzehnte Jazz in der DDR: verfolgt, geduldet, gefördert ...

Jazz ist eine höchst individualistische Musik, sie funktioniert nur in einem engen Beziehungsgeflecht mit der internationalen Jazzszene. Macht es angesichts der zunehmenden Globalisierung auch der Musikszene überhaupt noch Sinn, nationale Szenen gesondert zu betrachten, noch dazu, wenn sich ein Staat wie die DDR im Nachhinein als nicht viel mehr als eine Episode der Weltgeschichte herausgestellt hat? »Think global, act local« – dieser seit den siebziger Jahren überstrapazierte Slogan gilt letztendlich auch für die nationalen Jazzszenen, auch wenn das Internet heute jeden lokal oder regional aktiven Jazzmusiker durch mediale Verfügbarkeit zum »Global Player« macht. Selbst aus einem gut isolierten Gewächshaus, als das die DDR von wohlwollenden Kritikern immer mal wieder bezeichnet wird, fanden so freie Töne nach draußen, in die weite Welt. Und auf oftmals kompliziert verschlungenen Wegen drangen freie Töne aus dem »kapitalistischen Ausland« auch in das sorgsam abgeschirmte Refugium DDR – bisweilen durch eine ratlose und überforderte Kulturpolitik gefiltert, zumeist aber pur und unverfälscht. Die Position des Jazz schwankte immer zwischen strikter Ablehnung und leiser Anerkennung, mehr oder weniger offener Verfolgung und verschämter Duldung, offener Antipathie und heimlicher Sympathie. Das Paradoxon vom »Überholen ohne einzuholen« wurde auch auf den Jazz übertragen, auch hier strebte die DDR-Kulturpolitik nach einem imaginären »Weltniveau«. Trotzdem wurde der Jazz in der DDR nie zum DDR-Jazz. Seine weltweite Reputation insbesondere in den

siebziger und achtziger Jahren erspielte er sich durch die tagtägliche Auseinandersetzung mit einer restriktiven Kulturpolitik, die den Jazz, nachdem Verbote in den fünfziger Jahren nicht griffen, in den sechziger Jahren duldete, um dann in den letzten beiden DDR-Jahrzehnten zu versuchen, ihn zu vereinnahmen. Was nicht zu verbieten war, wurde schließlich staatlich gefördert – in Verkennung der Tatsache, dass Jazz a priori Protestmusik ist und in seinen besten Beispielen vom Affront gegen jegliches Establishment lebt. In diesem Spannungsfeld gedieh der Jazz jeglicher Couleur prächtig – die DDR wurde zum »Jazzland«. Jazzmusiker hatten ein großes Publikum und damit ein, wenn auch bescheidenes, Aus- und Einkommen. Musiker aus dem »Westen« staunten immer wieder über die Besucherzahlen ihrer Konzerte im »Osten«, Jazz-Platten des VEB Deutsche Schallplatten mit Musikern aus dem westlichen Ausland erreichten Traumauflagen.

Jazz ist eine improvisierte, spontane Musik und spielt deshalb eine besondere Rolle bei der Freisetzung schöpferischer Potenzen – sowohl beim Musiker/Sänger als auch beim Rezipienten. Im Jazz gibt es nicht wie in der klassischen Musik eine Verpflichtung zur Werktreue, Kompositionen bzw. die ihnen zugrunde liegenden Harmonien und Akkorde liefern lediglich thematische Vorgaben, die in individuellen oder kollektiven Improvisationen auszuloten sind, wobei intensive kommunikative Prozesse zwischen den Musikern, aber auch zwischen Musiker(n) und Publikum ablaufen. Diese Prozesse sind weder planbar noch vorhersehbar – was den Jazz gerade

auch in der DDR immer wieder für die Regierenden suspekt machte. Die 60:40-Regelung der Tanzmusik griff hier ebenso wenig wie der abrechenbare, nachweisbare und damit kontrollierbare Umgang mit schriftlich notierten Stücken. Das eröffnete den Jazzmusikern Handlungsspielräume, von denen die Beat- bzw. Rockmusiker nur träumen konnten. Da konnte es eben vorkommen, dass der Pianist und Keyboarder Reinhard Lakomy, der gerade seinen Grundwehrdienst ableistete und für ein Konzert bei »Jazz in der Kammer« Urlaub bekommen hatte, einen Titel mit »Chausseestraße 131« (die Adresse Wolf Biermanns in Berlin) ansagte. Ernst-Ludwig Petrowsky, Klaus Koch und Günter Sommer spielten bei einem Konzert im »Westen« ein Stück mit dem Titel »Ein Sandsack zuviel«. Der »Sandsack« war ihr Aufpasser von der Stasi ... Die staatlich bestellten Kontrolleure gleich welcher Couleur waren hier oftmals einfach überfordert. Und die Assoziationen der Rezipienten waren auf der nach oben offenen Interpretationsskala ohnehin nicht nachweisbar. Das schützte den Jazz vor eilfertigen Zugriffen. Auch wenn Produzenten und Rezipienten kontrollierbar waren – ihre Musik war es nicht.

Das Phänomen Jazz entzieht sich ohnehin jeglichen Definitionsversuchen – sowohl was die Musik selbst als auch die Wirkungsmechanismen angeht. Wer würde schon versuchen, die Termini »klassische Musik« oder »Volksmusik« zu definieren? Endlos wurde im Ministerium für Kultur versucht, den Jazz in eine Schublade zu stecken – erfolglos. Jazz war und ist ein Universum von Tönen und Klängen, von den Musikern immer wieder neu zueinander in Beziehung gesetzt. Und seit dem Urknall irgendwann in New Orleans oder wo auch immer dehnt es sich mit unglaublicher Geschwindigkeit ständig weiter aus. Der Jazz in der DDR ist

in diesem Universum weniger als ein Staubkorn, nicht mehr als eine Episode in einer unendlichen Geschichte. Dass sich in diesem Staubkorn, bevor es verglühte, größere Entwicklungen fokussierten, und dass der Jazz in der DDR einen historischen Moment lang – in diesem konkreten Fall vier Jahrzehnte lang – auch das Jazzgeschehen in anderen Ländern beeinflusste, ist unbestritten. Im Unterschied zu Musikern anderer Länder sahen sich die Jazzer der DDR nicht als »Ergänzungsspieler« amerikanischer Kollegen und nutzten die Chance, eine eigene Musik zu kreieren, die zwar bisweilen etwas teutonisch geriet, zumeist aber erstaunlich progressiv und weltoffen war. Das musste nicht automatisch Verzicht auf Tradition bedeuten. So fand zum Beispiel der Pianist und Keyboarder Hannes Zerbe große Mengen unausgenutzten Materials bei deutschen Dadaisten wie Kurt Schwitters, deren Vorlagen kreativ zum Fortspinnen und Weiterträumen nutzend. Der Pianist Ulrich Gumpert bediente sich im deutschen Liedgut, der Saxophonist Manfred Schulze wilderte in der Klassik.

Der Widerspruch zwischen dem starren Ordnungsprinzip der Kulturbürokratie, die anstehende Probleme aufgrund des großen Apparaten immer innewohnenden Beharrungsvermögens lieber aussaß, als sie löste, und der innovativen Kraft des Jazz, der a priori eine Musik der Veränderung ist, brach in der DDR immer wieder auf – oft in Zeiten und an Orten, die sich der staatlichen Reglementierung sowieso entzogen. Gegen die Konzerte in Peitz, die quasi illegalen Auftritte internationaler Jazzmusiker im Kreiskulturhaus Treptow oder die in Galerien und Wohnungen organisierten privaten Konzerte kamen weder repressive Methoden noch vordergründige Integrationsstrategien zum Zuge. Die Jazzszene in der DDR war kein statisches Phänomen, sondern wan-

delte sich fortwährend – bedingt durch innere und äußere Einflüsse. Und sie war zu keinem Zeitpunkt eine rein jugendliche Subkultur, auch wenn es Querverbindungen zur mittlerweile gut dokumentierten Blueser- und Tramperszene gab.¹ Wenn es das Wort »Nischenkultur« nicht bereits gäbe, müsste es für die Jazzszene der DDR erfunden werden.

Jazz gehört zu den wenig erforschten Quellen der jüngeren Kultur- und Musikgeschichte wie der politischen Zeitgeschichte. Auch dieses Buch kann sicher nicht all die zahlreich vorhandenen Forschungs- und Dokumentationslücken schließen, die es zum Jazz in der DDR nach wie vor gibt. Als sich das 3. Darmstädter Jazzforum 1993 mit dem »Jazz in Europa« befasste, wurde deutlich, dass viele der Entwicklungen in den europäischen Ländern vergleichbare Ursachen hatten. Deutschland wurde damals ausgespart – nicht zuletzt deshalb, weil die Ausnahmesituation des vier Jahrzehnte geteilten Landes eine gesonderte Betrachtung erforderte. Erst zwei Jahre später stand dann Deutschland im Zentrum. Der Leipziger Jazzpublizist Bert Noglik versuchte unter dem Motto »Hürdenlauf zum freien Spiel« einen »Rückblick auf den Jazz in der DDR«, Ernst-Ludwig Petrowsky begeisterte mit launigen »Gedanken eines Menschen aus Güstrow, der zwischen Nazi-Märschen, Stalin-Panzern und FDJ-Liedern der Faszination des Jazz erlag«. Wolfram Knauer, seit 1990 Leiter des Jazz-Instituts Darmstadt, konstatiert im Vorwort zum Protokollband: »Zeitgleich mit der Jazzentwicklung im Westen Deutschlands gab es natürlich auch interessante Entwicklungen im Osten. Vor allem in der Free-Jazz-Phase entwickelten ostdeutsche Musiker einen Stil, der weit mehr als der im Westen ein eigenständiges Gesicht bewahrte, der darüber hinaus nicht nur ein

elitäres, sondern ein relativ breites Publikum ansprach.«²

Das Buch will nicht historische Fakten stapeln, sondern neugierig machen auf historische Entwicklungen. »Der erste Teil der ostdeutschen Jazz-Geschichte hatte zu dem üblichen kommerziellen auch den Druck politischer Probleme zu ertragen«, stellt Ernst-Ludwig Petrowsky rückblickend fest.³ »Angesiedelt zwischen Legalität und Subkultur, verband sich Free Jazz in der DDR – zumindest emotional bzw. unterbewusst – vielfach auch mit politischen Konnotationen«, konstatiert auch Bert Noglik.⁴ Waren die Jazzmusiker in der DDR »Deserteure in bleierner Zeit«?⁵ War der Jazz in der DDR eine jugendliche Protestkultur, eine subversive Kraft oder gar ein gesellschaftsverändernder Faktor? Gehörte er zur dissidentischen Intelligenz? Oder war er, wie offiziell postuliert, lediglich Bestandteil der Unterhaltungskunst à la DDR? Wie konnte sich eine ursprünglich antiautoritäre Musik unter den Dogmen einer autoritären, doktrinären Kulturpolitik entwickeln? Allein aus der produktiven Musizierhaltung eines Jazzmusikers ist keine reale Einschätzung seiner gesellschaftlichen Position möglich. Vorurteile à la »Dixieland ist demokratisch und volksverbunden, moderner Jazz snobistisch und intellektuell« sind durch die Musiker selbst längst ad absurdum geführt worden. Jedes Stilmittel kann sowohl progressiven als auch reaktionären Absichten dienen. Deshalb spielt in diesem Buch auch die Haltung der Musiker, die soziale Funktion ihrer Musik innerhalb konkreter gesellschaftlicher – hier »sozialistischer« – Bedingungen eine wichtige Rolle.

Der Protest der Jazzmusiker – sofern als solcher überhaupt nachweisbar – resultierte primär aus der Abweichung von den Normen der »sozialistischen Gesellschaft« und aus deren Ablehnung des von der Kul-

turbürokratie zumeist als provokatorisch empfundenen Jazz. Unbewusst und unab-sichtlich zog der Jazz Gruppen der Gesellschaft an, die gegen die herrschenden Verhältnisse opponierten, die nach Nischen im System suchten, in denen sie leben und den politischen Druck minimieren konnten. Der Jazzpublizist Joachim-Ernst Berendt bewies eine nahezu prophetische Weitsicht, als er 1956 postulierte: »Es ist menschlich und psychologisch verständlich, dass der Jazz zu einer Ideologie wurde. Die Jazzfreunde bilden eine Minderheit. Sie lieben etwas, was die meisten ablehnen. Und sie fühlen, dass manch einer ihre Liebe lächerlich findet. Wer in solcher Lage liebt, kann kaum vermeiden, dass ihm das, was er liebt, zur Ideologie wird. Das geht nicht erst dem Jazz so. Das gibt es auch in Liebesgeschichten – in der Literatur wie im Leben. Und in allem, was dazwischen liegt. ... Nur unter dem Druck derer, die ihnen entgegenstehen, zogen sich die Fans – die an und für sich eine sehr unideologische Menschenrasse sind – in die Festung der Ideologie zurück. Sie würden die Festung verlassen, wenn sie eines Tages bemerkten, dass die Belagerer abgezogen sind. Die Ideologie würde zur Ruine oder zum Denkmal (wozu ohnehin jede Ideologie neigt).«⁶ Pech oder Glück für die Jazzfans in der DDR: Die Belagerer ihrer Festung zogen bis zum November 1990 nicht ab, sie verbesserten lediglich ihre Tarnung.

Politische Bedeutung wurde der Jazzszenen vor allem von außen zugeschrieben, die Akteure und Konsumenten waren politisch zumeist wenig interessiert. Gemeinsamer Nenner vor dem Hintergrund einer alles vereinheitlichenden Kollektivgesellschaft war die Distanz zur dominanten Staatskultur, waren unvergessliche Erfahrungen von Öffentlichkeit in der geschlossenen Gesellschaft. Mit seinen spezifischen Möglichkeiten der künstlerischen Selbsttätigkeit

steht der Jazz schließlich auch für eine demokratische Grundhaltung. Der Jazz übersprang die alles und jeden einengende Mauer, ließ sein Publikum in weitere Welten blicken und war Mittel politischer Identitätsfindung – sowohl für den Einzelnen als auch für Gruppen, aber ebenso der Abgrenzung – und damit letztendlich Teil eines deutschen Identitätsproblems.

Die Jazzmusiker und ihr Publikum waren in der DDR immer auf der Flucht aus der »durchherrschten Gesellschaft«⁷, sie versuchten, dem politisierten Alltag, der Langeweile, dem Spießigen, Muffigen zu entfliehen. »Die Strategie der Szene war nicht der Angriff, sondern der Rückzug, war nicht die Attacke, sondern die Verweigerung.«⁸ Die Trennungslinien zwischen den Generationen, zwischen den Musikwelten, die da U- und E-Musik und später Pop, Rock, Jazz und Neue Musik hießen, zwischen den Peripherien und den Zentren waren in der DDR immer fließend. Oft kreuzten sich die Wege der einzelnen Szenen – zumindest, was das Publikum anbetrifft. Die Musiker selbst achteten auf Integrität: »Jazzler hatten sich einander verschworen, wie eine musikalische Eliteeinheit. Sie vergötterten gemeinschaftlich ihre großen Leitfiguren, kontrollierten sich gegenseitig, damit die stilistischen Raffinessen nicht zugunsten von Banalitäten verschwanden. Und sie verehrten die Besten ihrer Zunft, die folglich – wie Lenz⁹ – jede Autorität genossen. Das Verrückte daran war, dass diese Rituale, die an eine Sekte erinnern, nie abgesprochen waren, keine Hierarchien existierten, keine Sanktionen. Die einzige Strafe war, ausgeschlossen zu sein aus der Musik-Elite dieses Landes, aus der DDR-Jazzfamilie.«¹⁰ Was für die Bluesszene gilt, trifft auch für die Jazzszenen zu: »In der kollektiven Erschaffung von Freiheiten an den Rändern der als beengend empfundenen Umwelt

liegt das kreative Moment der Szene ... Es gab nicht *die* Subkultur, zu verstehen und zu beschreiben als ein holistisches System, in dem die Akteure nur als identische Teile eines einheitlichen Ganzen vorkommen. Vielmehr war die Szene ein Sammelbecken von eigensinnigen, auf ihrer Individualität beharrenden Nonkonformisten, die sich kaum über einen Leisten schlagen lassen.«¹¹ Eine Einheitsgesellschaft wie die ostdeutsche provozierte natürlich per se das Entstehen von quasi subkulturellen Szenen: Wo im Gleichschritt marschiert wird, gibt es immer Menschen, die anders laufen wollen – wenn schon nicht in die Gegenrichtung, dann zumindest im eigenen Schrittmaß. Aber auch wenn die Jazzszene in der DDR als Gemeinschaft Gleichgesinnter empfunden wurde – ihre soziale Struktur war äußerst heterogen. Dieses Buch beschreibt und analysiert das Charakteristische und Signifikante der Jazzszene – und widersteht (hoffentlich) dem Zwang, das Bild einer homogenen Gruppe zu entwerfen, was dem Individualitätsstreben der Musik ebenso zuwiderläuft wie der zutiefst individuellen Konsumtion des Jazz in all seinen Facetten – live oder aus der Konserve. Bisweilen mag es an Anschaulichkeit fehlen, die nur durch den Gegenstand des Buches, die dazugehörige Musik, die Atmosphäre des Konzertes und die persönliche Präsenz der Musiker zu erreichen ist.

Jazz ist in seinen guten Beispielen immer kontrovers. Dieses Buch versammelt deshalb Schreib- und Sichtweisen und Positionen, die zumindest teilweise ebenfalls kontrovers sind. Überblicksdarstellungen des Herausgebers bilden dabei den Horizont für vertiefende Beiträge in Form von Einzeldarstellungen, Exkursen und Interviews. Da der Jazz als musikalisches Phänomen immer in konkreten Zeitabläufen stattfindet, werden zu jedem Jahrzehnt die

politischen Prämissen erläutert, die das Spannungsgefüge zwischen der Jazzszene und den politischen Machthabern bestimmten. Bezüglich der Interviewpartner und der auf andere Weise einzubeziehenden oder auch nur zu erwähnenden Personen und Aktivitäten standen Autoren und der Herausgeber angesichts der Vielfalt der Jazzszene in der DDR immer wieder vor der Qual der Wahl. Alle Nichtgenannten mögen uns verzeihen!

Über den Jazz ist von den »Machern«, den Musikern, den Veranstaltern, den Plattenleuten, immer mehr zu erfahren als aus Urteilen über sie. Dieses Buch lässt deshalb vor allem die »Macher« zu Wort kommen – in Interviews, Zitaten und eigenen Beiträgen. Und da Musik ohne Reflexion, ohne eine wie auch immer geartete Fangemeinde nicht viel mehr ist als pure Selbstbefriedigung, schreiben auch einige Fans, sprich Jäger und Sammler, und auch ein Helfer, sprich Techniker, ohne den der Transport der Botschaft vom Produzenten zum Rezipienten nicht möglich gewesen wäre, über ihre ganz persönlichen Erlebnisse mit dem Jazz. Insgesamt ergibt sich so ein Bild sowohl von der inneren Struktur des Jazz in der DDR als auch von seinem tatsächlichen, erhofften oder imaginären Stellenwert in der Kulturszene und in der Kulturpolitik.

Wer sich dem Jazz mehr intellektuell als emotional nähert, erfasst sein Wesen nur zur Hälfte und bewertet seine Bedeutung außerhalb der Musik über, indem er in diese Musik Absichten hineininterpretiert, die völlig absurd sind. Man sollte deshalb auch nicht vergessen, dass der Jazz lange Zeit als reine Tanzmusik existiert hat. Das Risiko, eine so inhomogene Musik wie den Jazz in einem Buch zu versammeln, war Autoren und Herausgeber bewusst. Der traditionelle Jazz – Dixieland und Swing – hat mit dem Jazz der siebziger und acht-

ziger Jahre ungefähr noch so viel zu tun wie die Musik der *Beatles* mit der Musik in zwischen gerade angesagter Rock-Bands. Um die Szenen durch eine wie auch immer geartete Rubrizierung nicht noch weiter zu divergieren, haben wir uns für eine im Wesentlichen chronologische Abfolge entschlossen. Schließlich gibt es in der Jazzentwicklung eine gewisse Folgerichtigkeit. Selbst neue Ausdrucksformen beziehen sich letztendlich immer auf die Jazztradition. Die Beiträge und Interviews enden – dem Thema des Buches entsprechend – mit dem offiziellen Ende der DDR im Oktober 1990. Nur in Ausnahmefällen wird kurz auf weitere Entwicklungen verwiesen. Auf eine Diskographie wird verzichtet, hier sei auf die Bücher Mathias Brülls und Werner Josh Sellhorns verwiesen. Die Chronologie am Schluss des Buches schließlich liefert den knappestmöglichen historischen Kontext zur Einordnung einzelner Ereignisse und Aktivitäten.

Der aufmerksame Leser wird an mehreren Stellen über die Unschärfe der Begriffe stolpern. »Moderner Jazz«, »zeitgenössischer Jazz«, »Free Jazz«, »New Jazz«, »improvisierte Musik« z. B. sind zwar nicht synonym zu verwenden, bezeichnen jedoch in unterschiedlicher Kongruenz die Musik, um die es in diesem Buch – neben dem traditionellen Jazz – im Wesentlichen geht. Gemeinsam ist allen Musikern das Bestreben, sich von konventionellen Spielweisen zu befreien und neue musikalische Strukturen jenseits tradiert Schemata zu entwickeln. Begrifflichkeiten sind da zweitrangig. Sicher ist es in der Musik manchmal besser, keine historisch besetzten Begriffe zu verwenden, als vorschnelle Etikettierungen vorzunehmen. Hinzu kommt, dass Musiker in unterschiedlichem Maße in der Lage sind, sich über ihre Musik zu äußern. Was zählt, ist immer ihre Musik, und diese

ist selbst mit Begriffen wie »Cool Jazz« oder »Free Jazz« nur unzureichend einzuordnen. Auch wenn z. B. der Terminus »Fan« seit Adorno eindeutig negativ besetzt ist, wird er in diesem Buch gelegentlich verwendet. Es wird zudem relativ häufig zitiert – weil die Zitierten über Insider-Wissen verfügen, das den Autoren aus den verschiedensten Gründen fehlen muss, und manchmal auch, weil die Zitate aus der jeweiligen Zeit in Sprache und Redeweise ein Stück DDR-Atmosphäre transportieren. Die Orthographie/Orthografie folgt den Regeln der neuen Rechtschreibung, Zitate aus der Zeit vor der Rechtschreibreform wurden den neuen Regeln behutsam angepasst. Als kleines Äquivalent für viel zu viele und manchmal vielleicht auch abgenutzte oder langweilige Worte bietet die beiliegende CD etwas »oral history«. Auch hier stand das Team vor der Frage, was darauf zu verewigen wäre: Ein Titel pro Interpret? Eine Seite für den traditionellen, eine für den freien Jazz? Wo anfangen, wo aufhören? Die Entscheidung für bisher unveröffentlichte Aufnahmen trägt dazu bei, ein Stück Jazzmusik zu erhalten.

»Wir müssen aufpassen, dass die DDR nicht Kult wird«, sagte Klaus Wowereit, Berlins Regierender Bürgermeister, am 13. August 2003 in einer Rede zum 42. Jahrestag des Mauerbaus.¹² Spätestens mit dem Film »Good Bye, Lenin« war dann der Ostalgie-Hype omnipräsent. Der mancherorts beklagten zunehmenden Verklärung der DDR-Vergangenheit sollen mit diesem Buch keine weiteren Krokodilstränen hinzugefügt werden. »Wir leben in Zeiten, in denen die Rückschau auf die DDR-Geschichte in einem immer milderem Licht erscheint«, erklärte Kultur-Staatsministerin Christina Weiss aus diesem Anlass.¹³ Wenn es so sein sollte: Dieses Buch setzt dieser vermeintlichen oder tatsächlichen Beschönigung Fakten

entgegen. Urteilen möge der Leser. Sprache ist natürlich kein Ersatz für Musik, und für richtig guten Jazz schon gar nicht. Vielleicht gewinnt dieses Buch dem Jazz ein paar neue Freunde oder animiert zum Besuch eines Jazzkonzertes – vielleicht sogar mit Musikern aus der ehemaligen DDR. Dass die meisten von ihnen heute national und international noch oder wieder gut »im Geschäft« sind, belegt einmal mehr ihre musikalischen Qualitäten.

An mehr oder weniger exponierter Stelle eines jeden Buches finden sich die Danksagungen. Hier müssten an erster Stelle einige hundert Namen von Musikern stehen, ohne die es keinen Jazz in der DDR und damit auch keinen Anlass gegeben hätte, dieses Buch zu schreiben. Trotz oft widriger und bisweilen schlimmer Umstände haben sie ihre Musik gespielt – DANKE! Ein extra Dankeschön den Musikern, die sich zusätzlich zu ihrer Musik für dieses Buch aufs Schreiben oder auf Interviews eingelassen haben: Luten, Conny, Joachim, Hartmut, Hannes ... Es hat Spaß gemacht! Ein extra Dank an Ernst-Ludwig

Petrowsky und Joachim Kühn für die Überlassung der Aufnahmen für die beiliegende CD. Danke den Autoren, die sich durch mein ständiges Drängen nerven ließen. Ich hoffe, es war auch für euch nicht nur Arbeit. Ein Dank an die Fotografen, die uns die Fotos für dieses Buch zur Verfügung gestellt haben. Der Verleger Christoph Links war dem schreibenden Team immer ein verständnisvoller und entscheidungsschneller Partner und hat uns die Freiheit gelassen, die ein Buch über die »freien Töne« braucht. Ohne die Unterstützung der Bundeszentrale für Politische Bildung wäre dieses Projekt nicht zu realisieren gewesen.

Jürgen Knaack hat entscheidenden Anteil an der technischen Umsetzung.

Dank auch an meine Frau und alle Freunde, die mir geholfen haben. Für mich hat sich der Aufwand gelohnt: Ich habe neue Freunde gefunden.

Berlin im Juni 2005

Rainer Bratfisch