

Über Sieben Brücken

Anmerkungen zu den Parallelen west- und ostdeutscher Popgeschichte

Dietmar Elflein

Einleitung

„Über sieben Brücken mußt du gehn“, das Lied der Ostberliner Band Karat, erschien 1978 als Single und Titelmelodie eines gleichnamigen TV-Films und erreichte Platz eins der posthumen DDR-Jahreshitparade 1978.¹ Das Stück wurde 1979 ohne größeres Echo auch in der BRD veröffentlicht (Karat 1979), erreichte 1980 in der Fassung von Peter Maffay (1980b) Platz vier der BRD-Charts und 1981 dann in der wiederveröffentlichten Originalversion von Karat Platz 15. Die Erlaubnis für die Bearbeitung holte sich Maffay von Karat bei einem Konzert, denn Karat durften bereits ab 1978 im Westen auftreten. Maffay erhielt dagegen erst 1986 erstmals die Erlaubnis für zwei Konzerte in der DDR. Karats erste Westveröffentlichung war bereits vor „Über sieben Brücken mußt du gehn“ (1978b) die Single „König der Welt“/„Reggae Rita Star“ (1978a). Maffays erste DDR-Veröffentlichung scheint 1980 die Single „Weil es dich gibt“/„Ist es gut – ist es schlecht“ (1980a) aus dem Album *Revanche* (1980c) gewesen zu sein, das auch seine Version von „Über sieben Brücken musst du geh'n“ enthält.² Karat veröffentlichten 1990 eine Neuauflage des Stücks mit Maffay als Gastsänger auf ihrem Album *...im nächsten Frieden*, die damals eher unterging, im neuen Jahrtausend jedoch gerne als Referenzaufnahme genutzt wird.³

1 Die DDR-Jahreshitparade wurde erst nach der deutschen Wiedervereinigung für die Jahre 1975-1990 erstellt und ist aus vier Wertungssendungen des DDR-Rundfunks kompiliert. Vgl. <https://www.deutsche-mugge.de/ddr-hitparaden.html> und [https://de.wikipedia.org/wiki/Jahreshitparade_\(DDR\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Jahreshitparade_(DDR)) (Zugriff: 25.7.2023).

2 Von seiner vorhergehenden LP *Steppenwolf* waren von AMIGA 1979 wohl nur unverkäufliche Testpressungen angefertigt worden (Maffay 1979a). Vgl. <https://www.discogs.com/de/release/10658669-Peter-Maffay-Steppenwolf> (Zugriff: 25.7.2023).

3 Vgl. die vom Deutschen Musikrat, dem Bundesbeauftragten für Kultur und Medien und der Popakademie Mannheim herausgegebene 8-CD Box *Popmusik in Deutschland 1950-2010*. Auf der

Dass die Parallelität des Ost-West-Erfolges von „Über Sieben Brücken“ keine Ausnahme darstellte, sondern in Bezug auf die Aneignungsprozesse britischer und US-amerikanischer Popmusik in beiden deutschen Staaten eher den Normalfall, war eine – zumindest für mich – erstaunliche Erkenntnis meiner Forschung zu deutscher Popgeschichte. Deshalb soll es in diesem Aufsatz um derartige Parallelen gehen, die ich aus der Geschichte der Aneignung und/oder Adaption von Rhythm & Blues, Soul, Funk und Disco in beiden deutschen Staaten extrahiere. Diese Forschung mündete in die Monografie *Ja. Herr! Ich kann Boogie* (Elflein 2022). Der vorliegende Text geht insofern darüber hinaus, als hier eine Rahmung der Beispiele und die Kritik einer Diskursformation bezüglich der großen Erzählung(en) deutscher Popmusikgeschichte unternommen wird, die das Trennende von Ost- und Westmusik betont und nicht das Verbindende. Außerdem gehe ich mit Kreis und Gruppe Elefant auf zwei DDR-Bands ein, die Philly Soul adaptierten und in der Monographie leider fehlen.

Einen möglichen Endpunkt der Parallelität markiert übrigens die Rezeption und Aneignung des Tanzfilmes *Dirty Dancing* (Ardolino 1987) mit Zuschauer*innenrekorden und Dirty Dancing-Tanzkursen in beiden deutschen Staaten, die in Ost und West, in Potsdam und Hamburg, jeweils 1990 wieder enden, wie der Dokumentarfilm *Die Zeit meines Lebens – Dirty Dancing in Ost und West* (Zintner 2021) beschreibt (s. auch Pilarczyk 2012). Damit wäre die gesamte Geschichte der Parallelexistenz zweier deutscher Staaten auch eine Geschichte popmusikalischer Parallelentwicklungen.

Diskursfragmente der Trennung

Dagegen steht eine Erzählung bzw. eine aufgeschriebene deutsche Popgeschichte, die auf die Trennung von Ost und West setzt. Dabei nimmt der ehemalige Westen, die alte BRD, meist die Rolle der Normalität und der ehemalige Osten, die DDR, die des Anderen ein (vgl. Oschmann 2023). Es gibt viele Veröffentlichungen zu Popmusikstilen, Genres, Szenen etc. im Osten Deutschlands, etwa zu HipHop (Schmieding 2014), Punk (Lipp 2021), Metal (Zaddach 2018, Okunew 2021), aber kaum welche, die Westdeutschland im Titel oder Untertitel führen. Auch ein Bezug auf beide deutsche Staaten ist selten; Michael Rauhuts Blues-Studie (2016) darf als Ausnahme von der Regel gelten, die im Titel *Ein Klang – Zwei Welten* jedoch ebenfalls auf das Trennende hinweist. Meist ist einfach und verallgemeinernd von „... in Deutschland“ die Rede oder „deutschem [xyz]“, auch wenn der Inhalt hauptsächlich bis ausschließlich (ehemals) westdeutsche Phänomene behandelt.

den 1970er Jahren gewidmeten CD findet sich nicht das Original, sondern die Karat/Maffay-Version von 1990.

Bei älteren Veröffentlichungen wird häufig die Begründung des gesamtdeutschen Anspruchs über ein meist eher kurzes Sonderkapitel zur DDR versucht. So besteht, um ein Beispiel willkürlich herauszugreifen, die Anthologie *20 Jahre HipHop in Deutschland* (Verlan/Loh 2000) aus 290 Seiten über westdeutschen HipHop, einem kurzen, achtseitigen Kapitel über HipHop in der DDR und 19 Seiten über HipHop in Österreich. Wieso das Buch *HipHop in Deutschland* heißt, vermittelt sich inhaltlich nicht. In der Diskographie der ersten 200 deutschen HipHop Veröffentlichungen⁴ (ebd.: 328–338) sind mit der Electric Beat Crew (1989), A Real Dope Thing (1995) und dem *Vibrazone 8/93*-Sampler (V.A. 1993) zwar wichtige (Ex-)DDR-Veröffentlichungen enthalten, die Genannten kommen im Buch aber ansonsten laut Register nicht vor.⁵

Man muss wahrscheinlich wirklich sagen: Deswegen erschien eine eigenständige Monografie zum HipHop in der DDR notwendig, die 2014 auch veröffentlicht wurde (Schmieding 2014).⁶ Gleichzeitig wäre es zu kurz gegriffen, das Schreiben von Geschichten mit dem Fokus auf populäre Musik in der DDR darauf zu reduzieren, dass man ansonsten in den gesamtdeutschen Geschichten vergessen würde. Vielmehr geht es u.a. darum, DDR-Geschichte auch in Bezug auf Popmusik aktiv als different zu konstruieren: DDR HipHop-Geschichte ist eben nicht vergleichbar mit HipHop im Westen und ist nur vor der Folie der spezifischen sozialen und politischen Auswirkungen staatlicher Herrschaft in der DDR zu verstehen – gleiches gilt für Heavy Metal, Punk, Blues und vieles andere. Rauhut konstatierte bspw. eine auch musikalische Eigenständigkeit der DDR-Rockmusik ab den 1970er Jahren:

„Die eigenwillige Verquickung von Ambition und Zwang gebar eine Musik, die ‚DDR-typisch‘ und zugleich hochgradig populär war. [...] Kompositionen, die diesem Idiom verhaftet waren und bald unter der Rubrik ‚liedhafte Rockmusik‘ subsumiert wurden, machten den mit Abstand größten Teil der Medienproduktionen der 1970er Jahre aus“ (Rauhut 2002: 58).

Leider begründet er diese Eigenständigkeit nicht musikanalytisch, auch nicht beim „größten Hit der DDR-Rockgeschichte“ (ebd.) – „Am Fenster“ von City (1977a) –, sieht aber einen qualitativen Unterschied zu „Strömungen im Fahrwas-

4 Österreichischer HipHop bekam eine eigene Kurzdiskographie (vgl. Loh/Verlan 2000: 321).

5 Die erweiterten Neuauflagen zu *25 bzw. 35 Jahre HipHop in Deutschland* (Verlan/Loh 2006 und 2015) verschlimmerten das Ost/West-Verhältnis noch, da der Erzählung zum Westen viel und zum Osten wenig bis nichts hinzugefügt wurde; zumindest blieb das kurze „HipHop im Osten“-Kapitel auch in *35 Jahre HipHop in Deutschland* im Umfang unverändert, während der Gesamtumfang des Buches von 363 auf 592 Seiten anwuchs.

6 Gleichtes gilt natürlich auch für HipHop in Österreich. Eine Monografie erschien 2021 (Dörfler-Trummer 2021).

ser der angloamerikanischen Trends“ (ebd.: 62). Gleichzeitig war „Am Fenster“ (1977b) auch ein internationaler Hit, „die erste Platte, die im Westen (Griechenland und BRD) vergoldet wurde“ (ebd.: 58), so dass ein musikalisches Argument, das das Stück aus dem „Fahrwasser der angloamerikanischen Trends“ hervorhebt, erfreulich gewesen wäre.

Man könnte nämlich „Am Fenster“ auch als Beispiel deutscher Folk-Rock/Pop-Aneignung im Rahmen des Progressive Rock-Feldes analysieren. Anstelle der im angelsächsischen Bereich üblichen Adaption indischer Ragas bspw. bei den Beatles u.a. oder der Querflöte bei Jethro Tull treten eine Balkanklischees und Sehnsucht evozierende Geige sowie eine Refrainmelodik auf Basis einer Pendelharmonik zwischen erster und zweiter Stufe (erstere in Dur, letztere in Moll). Unterstützt wird die Balkan-Assoziation noch durch die Polka-artige Four-to-the-Floor Bass Drum. Ähnliche Versuche hört man im Westen gleichzeitig von Embryo und anderen zwischen Folk, Fusion, Prog und früher Weltmusik pendelnden Gruppen, allerdings meist mit weniger Pop-Appeal.

Im Ergebnis wird bei beiden Beispielen, einem West-Autorenpaar und einem in der DDR aufgewachsenen Autor, das Trennende der kulturellen Auswirkungen der unterschiedlichen politischen Systeme in beiden deutschen Staaten betont und das Verbindende der relativ gleichzeitigen kulturellen Aneignung angelsächsischer und afroamerikanischer Populärkultur in beiden deutschen Staaten eher unterschätzt.

Diese Diskursformation produziert eine Normalität, die sich in den Erzählungen über Popmusik im wiedervereinigten Deutschland widerspiegelt und bestehende Schieflagen fortschreibt. Für Veröffentlichungen, deren Fokus inhaltlich und zeitlich im 21. Jahrhundert liegt, sind Ost- und Westproblematiken naturgemäß erst einmal Geschichte. Ein Nachdenken über deren Auswirkung auf aktuelle Phänomene wird jedoch durch einen neuen und notwendigen Fokus auf intersektionale, postkoloniale und/oder genderkritische Perspektiven eben nicht ergänzt, sondern leider eher ersetzt.

Beispielsweise verspricht der Klappentext des 2022 erschienenen, 520 Seiten starken, von Michael Rappe und Thomas Wilke herausgegebenen Sammelband *HipHop im 21. Jahrhundert* viel:

„Der Band liefert eine Bestandsaufnahme der bisherigen Entwicklungen von HipHop in Deutschland und geht der Vielfältigkeit der Zugänge, den Formen der inhaltlichen Auseinandersetzungen sowie der Ausdrucksformen nach. Es werden im Wesentlichen folgende Felder thematisiert und kartographiert: HipHop & Wissenschaft, Gender, (Post-)Migration, Empower-

ment & Bildung, mediale Repräsentationen, Archivierung & Tradition sowie Gesellschaftskritik“⁷.

Gleichzeitig konzentrieren sich die Herausgeber und Autor*innen fast ausschließlich auf die westdeutsche HipHop-Szene. Den Aufsatztiteln zufolge spielt nur ein einziger der 24 Artikel des Sammelbandes in den fünf nicht mehr so neuen Bundesländern: Konkret geht es um ein HipHop-Projekt und -Festival in Halle/Saale (Rademacher 2022). Eine Wortsuche im e-book findet dagegen das westdeutsche Rap-Urgestein Torch mindestens 44-mal verteilt auf drei Kapitel, von denen sich zwei (Margara 2022; Vit 2022) explizit auf dessen Heimatstadt Heidelberg beziehen, während man die Gründungsgeneration ostdeutschen HipHops à la Electric Beat Crew vergebens sucht. Selbst aktuelle HipHop-Stars mit ostdeutschem Hintergrund wie Trettmann oder Marteria kommen im Buch im Vergleich zu Torch kaum, nämlich nur zwei- (ostdeutsche Herkunft und Vaterschaft) bzw. dreimal (Vaterschaft, Geburtstagsgast bei Torch und Beispiel für Männlichkeit) vor. Gleichzeitig re-formuliert der das Buch abschließende Aufsatz von Co-Herausgeber Wilke (2022) zur Medialität von HipHop noch einmal den gesamtdeutschen Anspruch und integriert – nach Lektüre des Buches überraschenderweise bzw. plötzlich – doch Filme über Rap in der DDR in seine Ausführungen. Gerade diese abschließende Inkonsistenz, der plötzliche, aber eben nur sehr partielle Einschluss des bisher ignorierten, unterstreicht meiner Ansicht nach die Wichtigkeit der Beschäftigung mit diesem Ungleichgewicht der Repräsentation von West und Ost.

2017(a), fünf Jahre vor Rappe und Wilke, veröffentlichten Michael Ahlers und Christoph Jacke den Sammelband *Perspectives on German Popular Music* auch mit der Idee einer Außendarstellung der deutschsprachigen Populärmusikforschung für die internationale Community. Sie versuchten derartige Ein- und Ausschlüsse zu vermeiden, indem sie zwei einleitende Aufsätze, je einen mit West- und einen mit Ostfokus projektierten. Allerdings titelt der West-Aufsatz (Rösing 2017⁸) im Einklang mit der eben behaupteten Tendenz wieder allgemein „Popular Music in Germany“, während der Ost-Aufsatz (Wicke 2017) natürlich „Looking East“ heißt. Während Peter Wicke sich dort auf die detaillierte Aufarbeitung der mit dem Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt Universität zu Berlin (FPM) assoziierten Forschung und Geschichte beschränkt, schreibt Helmut Rösing unter dem Titel „Popular Music in Germany“ eine westdeutsch dominierte (und in Teilen österreichische) Geschichte wissenschaftlicher Veröffentlichungen zum

7 <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-658-36516-5#about-this-book> (Zugriff: 25.7.2023)

8 Es handelt sich um die Übersetzung eines älteren Artikels (Rösing 2002), allerdings wird von den Neu-Herausgebern darauf an keiner Stelle hingewiesen. Der Artikel wird als neu und exklusiv verkauft.

Thema, integrierte aber auf der zehnten Seite seines Aufsatzes unter der Überschrift „Institutions and Associations“ unvermittelt das Ost-Berliner FPM in sein Pantheon, wie um den gesamtdeutschen Anspruch seines Titels zu legitimieren (Rösing 2017: 25). Gleichzeitig ignoriert er aber die Veröffentlichungen zu Popmusik aus der DDR – diese hat ja mit Wickes Aufsatz ihren eigenen abgetrennten Ort im Sammelband – integriert diese aber wiederum für die Nachwendezeit der 1990er Jahre zumindest teilweise mit Rauhuts Dissertation zu Beat in der Grauzone (1993) sowie Wickes und Lothar Müllers (1996) Sammelband zu Rock und Politik in der DDR. Diese Unentschiedenheit kippt mit der Behauptung, dass ein studentisches Symposium in Köln 1993 die erste westdeutsche Popmusikkonferenz an einem musikwissenschaftlichen Institut gewesen sei, noch weiter in Richtung Westdominanz, denn drei Jahre nach der Wiedervereinigung lässt sich nur über diese regionale Zuschreibung die ebenfalls 1993 stattgefunden VI. Konferenz der IASPM in Gosen bei Ost-Berlin ignorieren, obwohl diese via FPM im Prinzip auch von einem musikwissenschaftlichen Institut veranstaltet wurde. Ostdeutsche Forschung wird bei Rösing nur dann zur westdeutschen addiert, wenn sie im Westen nachhaltig auffällig wurde, wie die schwer zu ignorierende Gründung des FPM und die ersten kulturpolitisch grundierten Veröffentlichungen zur Aufarbeitung bzw. Besonderheit der Geschichte populärer Musik in der DDR.

Dies setzt sich im gesamten Sammelband fort – trotz des Versuches mit den beiden einleitenden Aufsätzen. Jenseits von „Looking East“ thematisieren nur drei der 34 Aufsätze (Binas-Preisendorfer/Wachtmann 2017; Schiller 2017; Schulze 2017) auch Produktionen aus der DDR, zwei erwähnen die DDR nur, um sie explizit auszuschließen (Elflein 2017; Nathaus 2017) und drei weitere kommen auf die DDR je einmal in Form einer fußnoten-artigen Ergänzung zu sprechen (Ahlers/Jacke 2017b; Baßler 2017; Brunner 2017).

Auch der 2021 erschienene Sammelband *Made In Germany. Studies in Popular Music*, herausgegeben von Oliver Seibt, Martin Ringsmuth und David-Emil Wickström, versucht in zwei einleitenden Kapiteln eine Gleichgewichtung von Ost- und Westerfahrung und reproduziert im Anschluss leider doch wieder die Konstruktion der DDR-Erfahrung als etwas Besonderes. Diese wird immerhin nicht nur in einem, sondern in zwei Kapiteln (Rauhut 2021; Binas-Preisendorfer 2021) abgehandelt. Gemeinsam mit zwei Kapiteln, die um die Weimarer Republik und Nazi-Deutschland kreisen, bilden sie bezeichnenderweise die Sektion „Historical Spotlights“ – die DDR tritt damit nicht nur politisch, sondern auch im Rahmen der *Studies in Popular Music* der heutigen BRD bei. Sie wird im Gegensatz zur alten BRD Historie. Die sechs explizit westdeutschen Kapitel des Sammelbands (Adelt, Herbst, Hornberger, Michaelsen, Solomon, Wandler) verteilen sich dementsprechend auf die vier weiteren Hauptkapitel des Buches namens „Globally German“, „Also Made in Germany“, „Explicitly German“ und „Reluctantly German“, auch wenn sie historisch abgeschlossene Phasen der westdeutschen Popgeschichte wie

Krautrock und die Neue Deutsche Welle behandeln. Unter diesen vier Schwerpunktthemen finden sich wiederum nur zwei Kapitel, die Ost- und West-Perspektiven vereinen (Mrozek 2017; Ringsmuth 2017).

Der dritte, relativ aktuelle Sammelband in englischer Sprache zu Popmusik aus Deutschland, der von Uwe Schütte editierte Band *German Pop Music* (2017a), schließt ostdeutsche Popmusik in der Einleitung gleich völlig aus, vertritt aber trotzdem den gesamtdeutschen Anspruch, „German Pop Music“ und nicht nur „West German Pop Music“ zu repräsentieren:

„The development of popular music in East Germany, however, will not be discussed at length in this volume, due to the repressive cultural politics in the German Democratic Republic (GDR). Even though bands there often found cunning ways to escape state pressures by retreating into subculture niches, official control of the media and record companies restricted the development of interesting, innovative pop music. Furthermore, musical transfer across the wall was mostly a one-way affair, from West to East. West Germans, let alone the wider world, took little or no notice of East German pop music“ (Schütte 2017b: 5).

Die westdeutsche Arroganz, die aus diesen Zeilen spricht, muss nicht weiter kommentiert werden.

Fragmente der Parallelität

Als Konsequenz meiner bisherigen Forschung beschränke ich meine Ausführungen hier auf die Jahre 1945-1980. In Bezug auf bspw. Punk, Metal und HipHop sowie die beginnende elektronische Tanzmusik sei deshalb auf die oben angeführte Literatur als Ausgangspunkt für weitere Recherchen verwiesen.

Die Parallelitäten in der Popadaption in den vier deutschen Besatzungszonen und später den beiden deutschen Staaten begannen bereits kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Ein möglicher Ansatzpunkt ist die in den Besatzungszonen zeitgleich einsetzenden Boogie-Mode (vgl. Wicke 2001: 194), die auch den Beginn meiner Beschäftigung mit Rhythm & Blues, Soul, Funk und Disco in *Ja, Herr, ich kann Boogie!* markiert:

Bereits 1947 erschien auf Amiga – d.h. nicht im zukünftigen Westen, sondern mit Erlaubnis der sowjetischen Besatzungstruppen – eine Aufnahme namens „Boogie-Woogie“ der Swing-Band des Berliner Rundfunks unter der Leitung von Walter Dobschinski (1947). Boogie war ein gesamtdeutsches oder genauer gesagt: Besatzungssektoren übergreifendes Phänomen (Elflein 2022: 166).

Die Boogie-Mode ist auch ein Startschuss für die durchaus parallele Entwicklung der Jazz-Szenen in Ost und West, die einerseits den Vorkriegs-Jazz weiter pflegen und andererseits die aktuellen Entwicklungen des US-Jazz nachvollziehen und zum dritten auch einen eigenständigen Ausdruck suchen (vgl. etwa Wolfram Knauers (2019) *Geschichte des Jazz in Deutschland*, die der BRD (alt) 100 Seiten und der DDR 80 Seiten widmet). Knauer fasst zusammen:

„Dennoch unterschieden sich die Anfänge des Jazz im Osten Deutschlands nur graduell von denen im Westen. Das Radio Berlin Tanzorchester (RBT), das sich im Mai 1946 gründete, existierte genauso mit sowjetischer Genehmigung wie das Orchester Kurt Henkels, dessen erste Aufnahmen von 1948 ähnlich klingen wie jene vergleichbarer professioneller Ensembles aus dem Westen“ (Knauer 2019: 282).

Interessant ist ein unterschiedlicher Umgang der Jazzmusiker*innen in Ost und West mit Ausflügen in vermeintlich kommerziellere Bereiche. Während im Westen bei Popprojekten, die Schwarze Tanzmusik adaptieren, Pseudonyme helfen müssen, die Identität zu verschleiern, um den guten Namen für den Jazz rein zu halten, steht man im Osten zu den Projekten: Klaus Doldinger veröffentlicht im Westen Rhythm & Blues und Soul nur als Paul Nero (vgl. Elflein 2022: 128). Unter eigenem Namen durften und/oder wollten nicht nur er sondern bspw. auch Ingfried Hofmann aka Memphis Black keine „sweet music“ bzw. Rhythm & Blues oder Soul veröffentlichen. Volker Kriegel (1983: 43) schrieb dazu 1983: „Ausflüge in die Gefilde der kommerziellen Popmusik hätten ihn in den Augen von Kritik und Publikum disqualifiziert. Das war keine Frage der Musik, sondern eher eine Frage der Moral.“ Der Ostdeutsche Conny Bauer blieb dagegen auch als Musiker der Modern Soul Band Conny Bauer und resümierte: „1970 bin ich als Posaunist zur Berliner Modern Soul Band gekommen. Soul-Musik war damals noch ganz neu und modern. [...] Wir haben damals drei- bis viermal die Woche gespielt, zum Tanz, so sechs Stunden“ (Osterhausen 2003: Abs. 9).

Auch den Rock'n'Roll entdeckten die Unterhaltungsmusiker*innen in beiden deutschen Staaten etwa gleichzeitig und begriffen ihn jeweils als variierende Fortsetzung des bereits im Zuge der Boogie-Mode ab Ende der 1940er Jahre Gelernten. Angeeignet wurde die Musik über das Nachspielen von Schallplatten oder über Engagements in entsprechend vorgebildeten Bands, Combos oder Orchestern, die bspw. in den Clubs auftraten, die exklusiv für die Angehörigen der britischen oder amerikanischen Besatzungsarmeen reserviert waren. Nach Knauer (2006: 5) waren für die Jazzmusiker die EM Clubs⁹ der einfachen Soldaten am

9 „Es gab drei Arten von GI-Clubs: EM Clubs (Enlisted Men Clubs) für die einfachen Soldaten, NCO Clubs (Noncommissioned Officer Clubs) für die unteren Ränge sowie die Officer Clubs für die Offiziere“ (Knauer 2006: 5).

interessantesten, während die Offiziere eher an anderen, konventionelleren Klängen interessiert waren (vgl. Elflein 2022: 163). Hier gingen nicht nur viele West-Jazzer in die Lehre bzw. verdienten ihr täglich Brot, sondern, glaubt man Simon Bretschneider (2018: 274–77), vielmehr eine gesamt-deutsche Tanzmusiker*innen-schaft: „Wie die meisten (gesamt)deutschen Tanzmusiker der Nachkriegszeit, die der ‚Jazzbazillus gebissen‘ hatte (Friwi Sternberg), ebenso wie die meisten der in dieser Arbeit besprochenen Dresdner Kapellen, eignete sich auch [Theo] Schumann die aktuelle jazz- und rockaffine Tanzmusik in Musikklubs der US-amerikanischen Besatzungsmacht an. Zum Jahreswechsel 1955/56 arbeitete er mit der Kapelle Helmut Wernicke für ein viertel Jahr in Augsburg“ (ebd.: 277).

Das Ende dieser Praxis blieb in den Bretschneider zugänglichen Quellen im Dunkeln. „Die Spielgenehmigung für die BRD musste Schmidt vierteljährlich im MfK [Ministerium für Kultur] beantragen, bis sie ihm irgendwann nicht mehr ausgestellt wurde“ (ebd.: 276).

Im Gegensatz zu Knauers obigen Ausführungen gilt für die frühen deutschen Rock'n'Roll-Aufnahmen, dass das Rundfunktanzorchester Leipzig unter der Leitung von Kurt Henkels meiner Ansicht nach nicht nur vergleichbar mit West-Ensembles ist, sondern insbesondere rhythmisch schmissiger klingt als diese. So zitierten 1956 sowohl Max Greger in München als auch Henkels in Leipzig den Saxophon-Break aus Bill Haleys „Rock Around The Clock“ (1955) mit seinem charakteristischen Wechsel zwischen On- und Offbeat-Phrasierung: Greger in „Dufte und Funky“ (1956), Henkels in „Rock'n'Roll Again“ (RTO Leipzig 1956). Dabei ließ es Greger mit einem Tempo von 113–117 bpm erheblich gemächerlich angehen als Haley mit 180 und Henkels mit 220 bpm. Auch stellte Henkels die Snare bzw. den zu hörenden Rimshot Rockabilly-artig in den Vordergrund – zumindest in einem der zwei wiederkehrenden Formteile. Bei Greger ist die Snare dagegen im Hintergrund eines eher konventionellen Jazzcombo-Klangbilds verschwunden, das vom Frage- und Antwortspiel von Saxophon und Piano dominiert wird.

„Rock'n'Roll Again“ ist die B-Seite einer Shellac 10-Inch, auf deren A-Seite das von Werner Hass gesungene „Simsalabim“ (RTO Leipzig 1956) zu finden ist, eine Bearbeitung von Haleys bzw. Big Joe Turners „Shake Rattle & Roll“ (beide 1954). Vergleicht man dies mit Peter Kraus' „Tutti Frutti“-Bearbeitung aus dem gleichen Jahr (1956), so fällt auch hier der Unterschied in der Beherrschung der Rhythmisierung zwischen dem RTO Leipzig und dem Kraus begleitenden Orchester Erwin Halletz aus Wien auf. Trotzdem (?) verließ Henkels die DDR 1959 in Richtung BRD, da er laut Knauer (2019: 286) „die Tanzmusik spielen [wollte], die außer den Funktionären in der Zone alle am liebsten hören“.

Auch im Kino beschäftigte man sich in beiden deutschen Staaten recht gleichzeitig mit den staatlich und pädagogisch unerwünschten Folgen jugendlicher Rock'n'Roll-Begeisterung wie jugendlicher Kriminalität und Orientierungslosigkeit: Im Westen erschien *Die Halbstarken* (1956), im Osten ein Jahr später *Berlin –*

Ecke Schönhauser (1957). Auch deren Filmmusik von Martin Böttcher bzw. Günther Klück ähnelte sich mit ihrem Schwerpunkt auf Boogie und Jazz und der Vermeidung von Rockabilly und Rhythm & Blues. Allerdings versuchte nur die DDR mit dem Lipsi, eher erfolglos, einen Gegentanz zum Rock'n'Roll zu popularisieren, der im Gegensatz zu diesem aber nicht im 4/4-, sondern im 6/4-Takt stand und in seinen auf Schallplatte gepressten Inkarnationen eher von karibischen bzw. Latin-Tänzen wie dem Calypso oder Cha-Cha-Cha inspiriert schien (vgl. RTO Leipzig 1959). Möglicherweise war der Zwang zum Lipsi ein Grund für Kurt Henkels, das RTO Leipzig zu verlassen und in den Westen zu wechseln, zumindest kann man den oben zitierten Verweis auf die Tanzmusik für Funktionäre so lesen.

Die auf Rock'n'Roll folgenden US-amerikanischen Modetänze wie der Twist wurden in beiden deutschen Staaten Anfang der 1960er Jahre ebenfalls parallel rezipiert und von Bear Family Records auch für die Nachfolgenden dokumentiert. In meine obige Argumentation bestätigender Art und Weise nannte man die Zusammenstellungen *Twist in der DDR* (V.A. 2003) und verallgemeinernd auf Englisch *Twist in Germany* (V.A. 2000) für die BRD-Zusammenstellung. Die hier versammelten Twist-Adaptionen wurden von Schlagersänger*innen, frühen Beatbands und Big-Bands/Tanzorchestern veröffentlicht und schlossen neben Twist auch andere zeitgenössische Modetänze wie den Hully Gully, Madison, Mashed Potato oder Watussi ein. Diese wurden auch gern in einen Topf geworfen, wie beim „Watussi Twist“ der ostdeutschen Theo Schumann Big Beat Combo (1965). Während sich Adaptionen und deutsche Kompositionen im Westen abwechselten, wurden im Osten offiziell ausschließlich Eigenkreationen veröffentlicht. Die auch musikindustriell befeuerte Twist-Mode verebbte im Westen mit dem Aufkommen der Beat-Welle, die übergroße Mehrheit der Titel der obigen Zusammenstellung stammt aus dem Jahr 1962. Dagegen hält sich der Twist in der DDR auch noch parallel zum Beat, die Mehrheit der Aufnahmen von *Twist in der DDR* stammt aus den Jahren 1963 und 64.¹⁰

Beat respektive der Erfolg und die damit einhergehende Vorbildfunktion der Beatles führten in beiden deutschen Staaten zu Amateurbandgründungen in bisher ungekanntem Ausmaß. Instrumentenverkäufe insbesondere von Gitarren und Schlagzeug stiegen steil an. Damit einher ging die Durchsetzung des Bandprinzips (zwei Gitarren, Bass, Schlagzeug, Harmoniegesang) im Vergleich zu Sänger*in und Begleitung sowie die Idee, dass es besser wäre, eigene Lieder zu schreiben, als bestehende nachzuspielen. Eine ungesicherte Quelle spricht für 1964 allein für die DDR von 4500 Tanzkapellen, „ein Großteil davon beschäftigt sich mit der neuen Beatmusik“ („green-brain“ 2006: Abs. 12).¹¹ Hauptinforma-

¹⁰ West: 23 von 30 Stücken aus dem Jahr 1962; Ost: 21 von 31 Stücken aus den Jahren 1963 und 1964.

¹¹ Es handelt sich um einen Artikel aus der Nummer 31/2006 der Zeitschrift *Rock News* des German Rock e.V., der wiederum 2006 online im Forum [musikzirkus.eu](http://www.musikzirkus.eu) gepostet wurde. Quellenangabe:

tionsquelle für die deutschen Beat-Interessierten waren die entsprechenden Programme der alliierten britischen und US-amerikanischen Soldatensender, die in weiten Teilen der BRD und der DDR zu empfangen waren.¹² Die Staatsorgane in beiden Staaten tolerierten die neue Musik und die Welle der musikalischen Aktivität anfangs, obwohl es sich in Bezug auf die DDR eindeutig um Musik des „Klassenfeindes“ handelte und das konservative, gerade zwangsdemokratisierte westdeutsche Bürgertum antiamerikanische und antibritisiche Einstellungen pflegte. Die Arbeiterklassenherkunft der Beatles galt zumindest auf den Covertexten der in der DDR veröffentlichten Lizenzschallplatten als Begründung für die positive Wirkung dieser Musik für die sozialistische Persönlichkeitsentfaltung (vgl. Kloth 2022). Im Westen versuchte das konservative Bürgertum die Musik zu zähmen – eine Strategie, die beim Rock'n'Roll gut funktioniert hatte –, musste aber schließlich kapitulieren. Beat-Adaptionen im Schlager waren weniger Zähmung denn Hommage. Zudem schossen in Ost und West Amateur-Beatwettbewerbe aus dem Boden. Nach dem Bau der Mauer 1961 und der Schließung der Grenzen zum Westen herrschte in der DDR innenpolitisch Tauwetter. Höhepunkt und Ziel der ‚Toleranz‘ war das Deutschlandtreffen der Jugend 1964, in dessen Schatten mit DT 64 auch ein Jugendradiosender gegründet wurde, der für entsprechende Musik offen war. 1965 veröffentlichte die staatliche Plattenfirma Amiga schließlich zwei Zusammenstellungen ostdeutscher Beatbands unter dem Namen *Big Beat* und *Big Beat II*.¹³ Ein derartiger staatlich geprüfter Ritterschlag der einheimischen Beat Szene war im Westen noch nicht vorstellbar. Die allmähliche Integration von Beat in den öffentlich-rechtlichen Rundfunk und TV via kurzen Nischensendungen à la Beat Club war das höchste der offiziellen Gefühle. In der berühmten Erstansage des damals noch zukünftigen Tagesschau-Sprechers Wilhelm Wieben entschuldigte sich dieser vorab bei der schweigenden Mehrheit der vermuteten Zuschauer*innen für die Zumutung. Trotzdem wurde westdeutsche Beatmusik natürlich auch auf Tonträger veröffentlicht. Die Industrie wollte die potentiellen „west-deutschen Beatles“ in kommerzieller Hinsicht nicht verpassen. Dementsprechend wurde mehr Beatmusik sowohl bei den deutschen Filialen internatio-

ben sind nicht in den Text integriert, sondern allgemein angehängt. Hier wird u.a. auf Wikipedia verwiesen. Im Abschnitt „Beatmusik“ des Artikels „Musik in der DDR“ auf Wikipedia wird wiederum ohne Quellenangabe von 4500 Tanzkapellen im Jahr 1964 gesprochen.

12 Der (Ost)-Berliner Komponist Arnold Fritzsch exemplifiziert im Interview: „Man muss aber dazu sagen, dass es in der DDR die offizielle Kultur- und Popmusik-Schiene gab, die im DDR-Rundfunk stattfand, aber ich habe zu dieser Zeit nur AFN gehört. Für mich gab es gar keinen DDR-Sender“ (Reder 2010: Abs. 14).

13 Bezogen auf Tonaufnahmen muss für die DDR zwischen Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen unterschieden werden. Erstere konnten zwar ebenfalls auf Tonträger erscheinen, hatten aber den Rundfunk als Auftraggeber und nicht eines der staatlichen Label – die (kulturpolitischen) Zuständigkeiten waren andere (vgl. Rauhut 1993).

naler Konzerne als auch bei kleinen bis mittelständischen unabhängigen Schallplattenfirmen Westdeutschlands veröffentlicht als unter der staatlich gelenkten Veröffentlichungspolitik der DDR. Wiederum Bear Family Records dokumentierte diese (veröffentlichte) westdeutsche Beat-Szene Anfang der 2000er Jahre mit einer 30 CDs umfassenden, regional kuratierten Anthologie (V.A. 2000-2004).

Die Sprache der Beatmusik war Englisch. Deutsche Songtexte waren im Bewusstsein der Beatfans für Schlager – oder als anspruchsvollere Alternative: Chanson und Liedermacher*innen – reserviert. Dementsprechend selten waren Beatstücke mit deutschem Text, die auch als Beat rezipiert wurden und nicht wie z.B. Drafi Deutschers „Shake Hands“ (1964) oder „Marmor, Stein und Eisen bricht“ (1965) in den deutschen Schlager verschoben wurden.¹⁴ Westdeutsche Bands versuchten dementsprechend ihr bestes „Denglisch“ in den Ring zu werfen. DDR-Beatbands wollten aus ähnlichen Gründen wie ihre Westkollegen nicht Deutsch singen, durften aber aus ideologischen Gründen nicht Englisch singen. Aus diesem Grund ist die Mehrzahl der auf Tonträger dokumentierten DDR-Beatmusik instrumental.

Die auf den Rolling Stones-Auftritt 1965 in der West-Berliner Waldbühne folgenden Krawalle zeigten insbesondere in der DDR schwerwiegende Folgen. Man nahm dies als willkommenen Anlass für eine Änderung der Politik in Richtung Repression. Deren Folgen wie Band- und Versammlungsverbote sind umfassend dokumentiert und erforscht (vgl. Rauhut 1993). In der BRD erfolgten ab 1965 stattdessen Modernisierungen der öffentlich-rechtlichen Programme im Sinne der stärkeren Integration aktueller Popmusik von Beat bis Soul in Radio und TV. Die DDR verlor über die restriktive Politik bspw. das Momentum, das sie in der deutschsprachigen Radiolandschaft mit der Gründung von DT 64 hatte. Diese Phase der Restauration endete offiziell erst mit dem Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker 1971.

Während die West-Beatbands auf ihrem Weg zum Rock nicht nur Soul entdeckten und adaptierten, sondern auch Folk-, Blues-, Psychedelic- oder Progressive-Rock, war in der DDR in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre die praktische Umsetzung eines derartigen Interesses also schwieriger bzw. komplizierter. Die Aneignung neuer angelsächsischer und afroamerikanischer Stile wurde in diesen Jahren deswegen kaum auf Tonträger dokumentiert. Ab 1967 stiegen die Chancen für Beat- und Rockbands aber wieder, zumindest eine Rundfunkproduktion zu ergattern, die auch auf Tonträger veröffentlicht werden sollte. Ab 1969 war es für DDR-Amateurbands sogar wieder möglich, im TV in der Sendung *Die Notenbank* aufzutreten.

14 Deutscher war zwar in der West-Berliner Beatszene verankert, wurde aber vom Meisel Musiker-verlag unter Vertrag genommen, der stark mit dem deutschen Schlager assoziiert und an dessen Modernisierung interessiert war. Bei Meisel trifft er unter anderem auf Giorgio Moroder.

Anfang der 1970er Jahre hatte die DDR damit in Sachen Popmusikaneignung wieder aufgeholt. Die von Rauhut referierte liedhafte DDR-Rockmusik entstand ab diesem Zeitpunkt und verarbeitete jetzt öffentlich Inspirationen aus Progressive-, Folk-, Hard-, Blues Rock und Fusion. Zusätzlich verlief die Adaption von Funk in beiden Staaten nicht mehr zeitversetzt, sondern wieder fast zeitgleich. Funk war bezogen auf die jeweilige Gesamtproduktion populärer Musik in beiden deutschen Staaten ein Nischenthema, nichtsdestotrotz existierten in West und Ost kompetente Bands wie Randy Pie aus Hamburg und Panta Rhei aus Berlin.¹⁵

Ansätze sozialer Netzwerke

Von Randy Pie lassen sich Verbindungen zur Band des eingangs erwähnten Peter Maffay ziehen und auch – vermittelt – zu Panta Rhei, die wiederum teilweise in Karat aufgingen.

Randy Pie wurden 1972 in Hamburg vom ehemaligen Schlagzeuger der Hamburger Beatband The Rattles, Reinhard „Dicky“ Tarrach, dem Gitarristen und Sänger Bernd Wippich von The Petards, die 1968 das Burg-Herzberg-Festival ins Leben gerufen hatten, dem Bassisten Manfred Thies und dem Keyboarder Werner Becker gegründet. Ab dem zweiten Album 1974 spielte Jean Jaques Kravetz als zweiter Keyboarder mit.¹⁶ Für das fünfte und letzte Album 1977 ersetzte Frank Diez Wippich an der Gitarre,¹⁷ Keyboarder Becker stieg ebenfalls aus. Diez spielte schon vor Randy Pie, nämlich seit 1974,¹⁸ in der Band von Maffay. Er holte 1977 Kravetz von Randy Pie zu Maffay. Maffay arbeitete anfangs mit West-Berliner und Münchener Studiomusikern, 1976 wurden die Münchener erst wichtiger und 1977 dann von Hamburger Musikern abgelöst. Verbindendes Glied in dieser Zeit des Wechsels in der Maffay-Band war Diez, der zwischen Hamburg und München pendelte. In München wurde er häufiger von Giorgio Moroder und Pete Bellotte für Produktionen von Donna Summer, Moroder selbst oder Munich Machine gebucht. Die Hamburger Studiomusiker waren wiederum eng verwoben mit Udo Lindenberg's Panik Orchester, bei dem bspw. Kravetz schon seit 1973 aktiv war. Kurz nach Maffay wurde Kravetz auch Mitglied der neuen Band von Marius Müller-Westernhagen, die vom Bassisten und musikalischen Direktor Lothar Meid

¹⁵ In *Ja, Herr, ich kann Boogie!* gehe ich auch noch genauer auf Atlantis aus Hamburg, Soul (Xhol) Caravan aus Wiesbaden, Lift aus Dresden, die Modern Soul Band aus Berlin und die Arbeiten von Günther Fischer für Manfred Krug und Uschi Brüning ein.

¹⁶ Außerdem kam der Saxophonist und Gitarrist Jochen Petersen für drei Alben.

¹⁷ Zudem ersetzte Peter French Wippich als Sänger.

¹⁸ Laut Wikipedia (https://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Diez, Zugriff am 27.2.2024); das erste Maffay-Album mit Diez wurde 1975 veröffentlicht.

aus Hamburger und Münchner Musikern zusammengestellt wurde. Meid gehörte wie Diez zum erweiterten Kreis der Munich Disco Studio-Szene. Vor Maffay spielte Kravetz u.a. bei Frumpy und Atlantis, Meid spielte bei Doldinger Jazz und bei Amon Düül II Krautrock.

Becker und Wippich tauchten in den hier interessierenden Zusammenhängen 1983 als Mitwirkende am zweiten West-Album des DDR-Gesangstars Veronika Fischer wieder auf. Fischer wiederum sang in der DDR ab 1971 bei Panta Rhei, gründete 1975 die Veronika Fischer Band und verließ 1981 die DDR. Ihr erstes West-Album entstand noch in Zusammenarbeit mit ihrem alten musikalischen Direktor Franz Bartsch, der 1980 von einem West-Gastspiel nicht in die DDR zurückgekehrt war. Die Texte schrieben mit Michael Kunze und Bernd Meinunger zwei erfolgreiche westdeutsche Autoren, die beide auch für Maffay gearbeitet hatten.¹⁹ Für das zweite Album wurde die Mannschaft um Fischer wahrscheinlich komplett ausgetauscht und Becker kam als Arrangeur und Wippich als Chorsänger in Spiel. Eine komplett neue Band spielte dann auch das dritte West-Album von Fischer ein. Sie konnte in der BRD trotz allem nicht mehr an ihre DDR-Erfolge anknüpfen.

Panta Rhei waren in der DDR das, was Randy Pie in der BRD waren: eine der Funkbands. Randy Pie wurden in den Liner Notes ihres Debüts wie folgt beschrieben: „Da kam mit einem Mal für deutsche Gruppen Unfaßbares aus den Monitorboxen“ (o.N. 1974). Ganz ähnlich hieß es über Panta Rhei in den Liner Notes ihres Debüts (Panta Rhei 1973): „Sie gehören unbestritten zu den Spitzengruppen der DDR“ (Gerlach 1973). Panta Rhei wurde 1971 von Herbert Dreilich (Gesang und Gitarre), Henning Protzmann (Bass und Gesang) und Ulrich „Ed“ Swillms (Piano und Orgel) gegründet. Sängerin Veronika Fischer, Schlagzeuger Frank Hille und ein Bläzersatz bestehend aus Bernd Richter (Tp.), Joachim Schmauch (As., Fl.), Ralph Stolle (Tb.) und Rudolf Ulbricht (Ts., Fl.) komplettierten die Besetzung, die 1973 ihr Debüt auf Amiga veröffentlichte und sich 1974 bereits wieder auflöste. Protzmann gründete in der Folge 1974 Karat; Dreilich und Swillms folgten ihm kurze Zeit später zu seiner neuen Band. Hille schloss sich 1975 der Veronika Fischer Band an. Die anderen ehemaligen Bandmitglieder waren u.a. bei Klaus Lenz und der Modern Soul Band aktiv.

Randy Pie und Panta Rhei spielten nicht nur – und im Falle von Panta Rhei sogar eher ausnahmsweise – Funk. Da beide Bands auch an der ausführlichen Präsentation ihrer solistischen Virtuosität interessiert waren, lagen ihnen insbesondere auch Jazz Rock und Fusion nahe.

Die Mitte der 1970er Jahre aktuelle und in Westdeutschland auch in den Charts erfolgreiche Soul-Spielart aus Philadelphia, die mit Barry White in Kali-

¹⁹ Kunze nahm den damals unbekannten Maffay in München unter Vertrag, der bereits mit seiner von Kunze getexteten und von Peter Orloff komponierten Debütsingle „Du“ 1970 einen großen Erfolg erzielte.

fornien und TK Records in Miami ästhetisch ähnlich interessierte Mitstreiter in anderen Regionen der USA hatte, wurde von beiden Bands deswegen eher nicht aufgegriffen. Philly Soul wurde in der BRD insbesondere von dem West-Berliner Komponisten und Produzenten Joachim Heider adaptiert. Heider hatte wie Deutscher in der Berliner Beat-Szene begonnen, wurde Schlagerkomponist und Produzent beim Meisel Musikverlag West-Berlin und produzierte zwischen 1974 und 1978 auch vier Studioalben sowie eine Live-LP für und mit Peter Maffay. Parallel dazu adaptierte er als Leiter des Alfie Khan Sound Orchestra (1974; 1976) aktuelle Funk- und Soul-Hits aus Philadelphia, Miami sowie von Barry White (vgl. Elflein 2022: 293-299). Randy Pie-Keyboarder Becker betrieb unter dem Namen Orchester Anthony Ventura seit 1973 ein ähnlich gelagertes Easy Listening-Projekt, das jedoch klanglich um dessen Liebe zur Hammond Orgel zentriert war und dementsprechend meist weit entfernt von einer am Originalklang und -groove orientierten Philly Soul-Adaption. Becker aka Ventura war kommerziell jedoch erheblich erfolgreicher als Heider mit Alfie Khan – inklusive eines Nummer-Eins-Albums mit *Je t'aime 6 (zo Traum Melodien)* (Orchester Anthony Ventura 1977).

Heider konnte seine Philly-Ambitionen dagegen vor allem mit der Sängerin Marianne Rosenberg ökonomisch gewinnbringend ausleben. Rosenberg war als von Heider produzierte Schlagersängerin bereits etabliert und erfolgreich, als Philly Soul ihre Single-Veröffentlichungen zu dominieren begann – mehr oder weniger parallel zu Heiders Erfindung des Alfie Khan Sound Orchestra. Beginnend mit „Wären Tränen aus Gold“ (1974) wurden zwischen 1974 bis 1979 zehn Singles in diesem Stil veröffentlicht, die mit „Er gehört zu mir“ (1975), „Lieder der Nacht“ (1976a) und „Marleen“ (1976b) drei der größten Hits in Rosenbergs Karriere beinhalteten (vgl. Elflein 2022: 305-312).

Parallel zu Alfie Kahn und Rosenberg entstand während der Zusammenarbeit von Maffay und Heider die für Maffay typische Mischung von Pop- und Rockelementen. Ohne Heider und mit einer Konzentration auf die mit Udo Lindenberg's Panikorchester in Verbindung stehende Hamburger Studiomusiker-Szene erreichte Maffay dann mit seinen beiden folgenden Alben *Steppenwolf* (1979b) und *Revanche* (1980c) seine größten Karriereerfolge. *Revanche* ist sein meistverkauftes Album, „Über sieben Brücken musst du geh'n“ steht auf diesem Album für das Pop-Element.

Philly Soul aus der DDR

Im Gegensatz zum in *Ja, Herr, ich kann Boogie!* Behaupteten erschienen auch in der DDR in dieser Zeit einige wenige, aber durchaus kompetente Philly-Adaptionen, deren Musiker*innen jedoch fast nichts mit den im Zusammenhang mit Panta

Rhei und Karat beschriebenen Netzwerken zu tun hatten.²⁰ Es handelt sich zum einen um die Gruppe Kreis²¹, die 1972 von Studierenden der Ost-Berliner Musikhochschule Hanns Eisler gegründet worden war, und zum anderen um die Gruppe Elefant, die 1976 von Studierenden der Musikhochschule Franz Liszt Weimar aus der Taufe gehoben worden war. An der Hochschule für Musik Hanns Eisler soll es lose Verbindungen von Kreis-Komponist Arnold Fritzsch zu Hille (Panta Rhei, Veronika Fischer) und Bauer (Modern Soul Band) gegeben haben (vgl. Reder 2010: Abs. 12 und 8). Da die DDR-Musiker*innen eine offizielle Ausbildung benötigten um professionell arbeiten zu dürfen, waren Musikhochschulen in Berlin, Leipzig oder Dresden und insbesondere auch die Musikschule Friedrichshain in Berlin wichtig für deren Netzwerke (vgl. Kaiser 2014).

Kreis hatten 1975 mit „Doch ich wollt' es wissen“ einen Überraschungserfolg, der in der nachträglich veröffentlichten DDR-Jahreshitparade 1975 Platz 2 erreichte und 1976 (b) auch in der BRD veröffentlicht wurde, allerdings relativ erfolglos. Komponist Fritzsch meinte im Interview 2010: „Das Lied wurde ein solcher Riesenerfolg, der uns wirklich überrollt hat und mit dem wir in der Form auch nicht gerechnet haben. [...] Ich habe dann auch in der Folge drei Jahre lang im Stile von „Doch ich wollt' es wissen“ komponiert“ (Reder 2010: Abs. 10). Trotzdem blieben Philly-Adaptionen im auf Tonträger veröffentlichten Repertoire von Kreis in der Minderheit. Sie umfassten jeweils drei von zehn bzw. elf Stücken auf den ersten drei (Kreis 1976a; 1978; 1979a) der insgesamt vier Kreis-Alben. Das letzte Album (1980) war frei von Philly Soul-Adaptionen.

Das Eröffnungsstück des Debüts von Kreis, „Phillys Tanz“, war nicht nur dem Namen nach eine Adaption von Philly Soul, sondern auch formal und klanglich. Es beruht auf der Reihung und Wiederholung dreier Formteile und verharrt im Playout auf der dritten Idee (vgl. Elflein 2022: 99-104). Dagegen war der Hit „Doch ich wollt' es wissen“ ein Strophenlied in Verse/Chorus-Form und ohne Bridge. Als typisch für die Philly-Adaptionen von Kreis erscheinen insgesamt eine Vorliebe für von der Formzahl vier abweichenden Teillängen²² sowie die (mehrfache) harmonische Rückung von grundlegenden (Bass)Riffs und damit eine Kombination von Groove-Orientierung und harmonischem Interesse des bekennenden Beatles-Fans Fritzsch.

20 Die folgenden Beispiele sind mir erst nach Abschluss der Arbeiten an *Ja, Herr, ich kann Boogie!* zu Ohren gekommen und damit ein schönes Beispiel dafür, dass Vollständigkeit unmöglich ist.

21 Auf den Tonträgern firmiert die Band teils unter „Kreis“, teils unter „Gruppe Kreis“, vgl. <https://www.discogs.com/search/?q=kreis+gruppe&type=all&type=all> (Zugriff: 3.8.2023).

22 Vgl. „Doch ich wollt' es wissen“ (Anfang des Verses), „Philly's Tanz“ (Teil B), „Denn ich liebe“ (Teil B).

Ost- und/oder Westveröffentlichungen

Die Veröffentlichungsgeschichte von Kreis ist ein Beispiel für die Unwägbarkeiten der DDR-Kulturpolitik, obwohl die Band um Fritzsch es penibel vermied, politisch auffällig zu werden, und gleichzeitig für die Durchlässigkeit des *Eisernen Vorhangs*. Am Anfang der Karriere standen, wie in der DDR häufig, Rundfunkaufnahmen. Die B-Seite der ersten Single, „Doch ich wollt' es wissen“ (Kreis 1975), wurde zum Hit, machte Amiga auf die Band aufmerksam und wurde an Decca in der BRD lizenziert (1976b). Auf Amiga erschienen dann zwei Alben, *Kreis* (1976a) und *Alle Mann an Deck* (1978), vier begleitende Singleauskopplungen, die Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen vereinten, sowie eine Single mit lizenzierten Bearbeitungen zweier West-Hits (Gruppe Kreis 1976), die nicht auf diesen beiden Kreis-Alben enthalten sind.²³ Kreis konnten den Überraschungserfolg von „Doch ich wollt es wissen“ zwar nicht wiederholen, blieben aber eine gefragte Band.²⁴ Amiga veröffentlichte jedoch in den Jahren 1978 und 79 nur noch Rundfunkaufnahmen der Band auf gerade einmal zwei Singles und kein weiteres Album – laut Fritzsch aufgrund eines Wechsels auf dem Posten des Amiga-Chefredakteurs (vgl. Reder 2010, Abs. 16f.). Stattdessen erschien in der ČSSR auf Supraphon sowohl 1978 eine Single in deutscher Sprache (Skupina Kreis 1978) als auch 1979 das dritte, mit englischen Texten versehene Album.²⁵ 1978 trat die Band trotzdem mit einer in der DDR bis dahin unveröffentlichten Bearbeitung von „Hello Mary Lou“ in *Ein Kessel Bunes* auf, der großen Samstagabend-Show des DDR-Fernsehens. 1979(b) konnten außerdem zwei weitere Rundfunkaufnahmen als Single in der BRD, aber nicht in der DDR erscheinen. Das vierte und letzte Album wurde schließlich 1980 ebenfalls nur in der BRD beim zur Hansa/Meisel-Gruppe gehörenden Label Rocktopus veröffentlicht. Eine durchdachte Karriereplanung sieht anders aus.²⁶

Verbindungen der ersten Besetzung von Kreis zu anderen DDR-Bands oder -Netzwerken existierten kaum. Ein Besetzungswechsel 1978 brachte jedoch Bandmitglieder mit Vergangenheit in der DDR-Szene ins Boot, allerdings war die Band da

23 „Ein Bett im Kornfeld“ von Jürgen Drews (1976), das wiederum eine deutsche Bearbeitung von „Let Your Love Flow“ der Bellamy Brothers ist und „Save Your Kisses For Me“ der britischen Eurovision Song Contest-Gewinner von 1976, Brotherhood Of Man.

24 Kreis spielen bspw. bis zu ihrer Auflösung jedes Jahr eine ČSSR-Tournee und sind dort sehr populär (vgl. Reder 2010: Abs. 16).

25 Das 1978 in der ČSSR auf erst mit deutschem und später mit englischem Text erschienene „Komm, komm näher“ (Skupina Kreis 1978) bzw. „Come Come Closer“ (Kreis 1979) ist eine simplifizierte und als Eigenkomposition ausgegebene Adaption des Cole Porter-Stücks „Love For Sale“ (1930), das ein Jahr vorher auch Frank Farian für Boney M. (1977) bearbeitet hatte.

26 Zuvor hatte Rocktopus im gleichen Jahr das Album-Debüt von Silly veröffentlicht. Auf Kreis folgte das siebte West-Album der Puhdys (1980). Die sechs vorhergehenden West-Alben waren direkt bei Hansa erschienen.

schon über ihren Karrierezenit hinaus. Komponist Fritzsch arbeitete im Anschluss in der DDR erfolgreich an anderen Projekten und verschob nach der Wiedervereinigung den Schwerpunkt seiner Tätigkeiten auf Kompositionen für TV-Filme.

Vom Funk zum Pop

Im Jahr nach dem ersten Kreis-Erfolg gründete sich in Weimar 1976 die Gruppe Elefant, die bereits im selben Jahr eine erste Single veröffentlichen durfte. Die Besetzung bestand aus Bass, Schlagzeug, zwei Gitarren, Keyboards und Saxophon sowie drei Sängerinnen. Die diesen Umstand thematisierende A-Seite der Debüt-Single „Drei Mädchen und eine Band“ (1976) ist der Versuch einer Philly-Adaption. Allerdings handelt es sich strukturell eher um einen Popsong mit dreimal wiederholter Verse/Prechorus/Chorus-Abfolge, bei der der erste Chorus weggelassen wird. Hier eine reihende Tanzmusik-Struktur hineinzuinterpretieren, weil bspw. die Bridge fehlt, also die drei Formteile gereiht werden etc., fällt schwer. Philly-typisch bildet die Rhythmusgruppe jedoch das Zentrum des Mixes. Wah-Wah-Gitarre und Schellenkranz sind links, das Keyboard mit Streichersounds rechts vorortet. Sowohl die Solostimme als auch der Chor der drei Sängerinnen sind mittig platziert. Vorbild für den Mix ist dementsprechend eine Bühnensimulation, die nur bedingt von den Gamble und Huff-Mixen in Philadelphia inspiriert sein muss. Allerdings evozieren die hohen Streicherklänge die Philly-Assoziation sehr direkt.

„Drei Mädchen und eine Band“ blieb nach meiner Kenntnis das einzige Funk-Stück von Elefant und ihrer Hauptsängerin Ute Freudenberg. Spätere Stücke wie „Disco-Fieber“ (Freudenberg 1981) heißen nur so, erklingen aber als Boogie-Rock. Neben Rocknummern spielten Elefant vor allem auch an Schlager erinnernde Balladen und Popstücke. Das Debut-Album von Freudenberg und Elefant erschien 1981 wiederum parallel in Ost und West. „Drei Mädchen und eine Band“ fehlt auf dem Album. Dass die Adaption von Philly Soul eher einen einmaligen Versuch darstellte, bestätigte Freudenberg im Interview: „Das war natürlich ein großes Sammelsurium. [...] Wir komponierten, arbeiteten an den Songs und guckten, wie das alles klingt und so weiter. Die ganz stetigen Geschichten entstanden erst später“ (Freudenberg, in Brettschneider 2012: Abs. 13).

Auch „Über sieben Brücken musst du gehen“ ist sowohl bei Karat als auch bei Maffay weniger ein Soul- oder Funk-Stück, denn eine Popballade. Die Funk-Vergangenheit der Karat-Musiker Dreilich, Protzmann und Swillms ist allerdings in Ansätzen hörbar. Verantwortlich ist dafür der Beat von Schlagzeuger Michael Schwandt, der von der Horst Krüger Band²⁷ kam und bis dahin noch nicht mit

27 Schwandt ist wahrscheinlich auf keinem Tonträger der Horst Krüger Band zu hören. Deren 1976 erschienene Novelty-Single „Ach Nee, Nanu, Wer Bist Denn Du...“ (Krüger 1976) beinhaltet als

Funk- und Soul-Affinität aufgefallen war. Die Backbeat Variation mit bewegter Bass Drum und Sechzehntel-HiHat im Shuffle-Feeling wird insbesondere über den die Snare zurücknehmenden und die HiHat betonenden Mix funky. Sie unterscheidet sich insbesondere vom statischen und minimalen Backbeat, den Bertram Engel auf der Maffay-Version anbietet. Einzig die Bass Drum auf 3+ durchbricht bei Engel die Betonung der Viertel im Beat des Chorus, während bei Karat Sechzehntel dominant sind. Beide vertonen die Strophen mittels eines Achtel-Pulses, der bei Maffay für den Chorus verlangsamt wird, während bei Karat mit den Sechzehntel nicht nur die Spannung steigt.

Fazit

Blickt man mit dem entsprechenden Erkenntnisinteresse auf die Popgeschichte in beiden deutschen Staaten, so zeigen sich vielfältige Parallelen, die sich auch in meiner Forschungsarbeit zu *Ja, Herr, ich kann Boogie!* herauskristallisieren. US-amerikanische oder britische Trends im Zusammenhang mit Rhythm & Blues, Soul, Funk und Disco werden bspw. häufig relativ gleichzeitig adaptiert und es wäre falsch, DDR-Aneignungen nur als nachträgliche Reaktionen auf bundesdeutsche Prozesse zu erklären.

Gleichzeitig zeigt der detailliertere Fokus auf Einzelbeispiele in den vorliegenden Fällen einige Lücken im Eisernen Vorhang. West-Veröffentlichungen von ausgewählten Titeln ostdeutscher Bands und Künstler*innen waren so selten nicht. Die kulturpolitischen Interessen vor allem der westdeutscher Akteur*innen, die hinter diesen häufig erfolglosen Veröffentlichungen stehen, bleiben bisher in Dunkeln. Dagegen konnten West-Bands selten in der DDR veröffentlichen, sie waren aber, einen gewissen Erfolg vorausgesetzt, sowieso via Radio in weiten Teilen des Staatsgebietes der DDR präsent.

Darüber hinaus scheint mir die bisher eher wenig im Fokus aktueller Forschung stehende Untersuchung von sozialen und Akteur*innen-Netzwerken, die hinter den Kulissen der Popmusikproduktion aktiv sind, wie auch die in *Ja, Herr, ich kann Boogie!* beispielhaft untersuchte Münchner Studioszene zeigt (vgl. Elflein 2022: 320-347), interessante und wichtige Aufschlüsse sowohl für die Sozialgeschichte als auch die Stilentwicklung populärer Musik in West-, Ost- und Gesamt-Deutschland zu versprechen.

Ausnahme im Repertoire der Band auch Funk-Anklänge. Schwandt verlässt die Host Krüger Band 1976.

Literatur

- Adelt, Ulrich (2021). „The Krauts Are Coming. Electronic Music and Rock in the 1970s.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 71–80.
- Ahlers Michael/Jacke, Christoph (Hg.) (2017a). *Perspectives on German Popular Music*. Oxford, New York: Routledge.
- Ahlers Michael/Jacke, Christoph (Hg.) (2017b). „A fragile kaleidoscope. Institutions, methodologies and outlooks on German popular music (studies).“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 3–15.
- Baßler, Moritz (2017). „‘White punks on dope’ in Germany. Nina Hagen’s punk covers.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 185–189.
- Binas-Preisendorfer, Susanne (2021). „‘Party on the Death Strip’. Reflections on a Historical Turning Point.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 58–68.
- Binas-Preisendorfer, Susanne/Wachtmann, Arno (2017). „Rammstein under observation.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 158–164.
- Bretschneider, Simon (2018). *Tanzmusik in der DDR. Dresdner Musiker zwischen Kulturturpolitik und internationalem Musikmarkt, 1945–1961*. Bielefeld: transcript.
- Brettschneider, Mike (2012). „Zu Gast bei Deutsche Mugge: Ute Freudenberg.“ In: *DM deutsche-mugge.de*, <http://www.deutsche-mugge.de/interviews/archiv/117-2012/872-ute-freudenberg.html> (Zugriff: 21.2.2023).
- Brunner, Georg (2017). „Music of the right-wing scene. Text content, distribution and effects.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 149–157.
- Dörfler-Trummer, Frederik (2021). *HipHop in Österreich. Lokale Aspekte einer globalen Kultur*. Bielefeld: transcript.
- Elflein, Dietmar (2017). „Restless and wild. Early West German heavy metal.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 116–122.
- Elflein, Dietmar (2022). *Ja, Herr, ich kann Boogie! R&B, Soul, Funk und Disco in Deutschland 1945–1980*. Braunschweig: TU Braunschweig, <https://doi.org/10.24355/dbbs.084-202209021024-0> (Zugriff: 21.2.2023).
- Gerlach, Jan (1973). „Liner Notes.“ In: Panta Rhei: *Panta Rei*, Amiga 855318.
- „green-brain“ (2006). „Musik in der DDR – vom Staat misstrauisch beäugt und in den Grenzen des Landes gefangen.“ In: *Musikzirkus*, <https://musikzirkus.eu/forum/topic.php?t=1066> (Version vom 6.8.2006, Zugriff: 21.2.2023).
- Herbst, Jan- Peter (2021). „German Metal Attack. Power Metal in and from Germany.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 81–89.
- Hornberger, Barbara (2021). „Neue Deutsche Welle. Tactical Affirmation as a Strategy of Subversion.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 135–144.
- Kaiser, Ulrich (2014). „Pop- und Rockmusikausbildung in der DDR.“ In: *Musikanalyse.net*, <https://musikanalyse.net/tutorials/ms-friedrichshain/> (Version vom 4.4.2016, Zugriff: 21.2.2023).

- Kloth, Friedericke (2022). *Zum Umgang mit westlicher Popmusik in der DDR. Zwischen sozialistischem Anspruch und Wirklichkeit am Beispiel der AMIGA-Lizenzplatten und der Zeitschrift Melodie und Rhythmus*. Unveröffentlichte Masterarbeit. TU Braunschweig, Institut für Musik und ihre Vermittlung.
- Knauer, Wolfram (2006). „„Jazz, GI's und German Fräuleins‘. Einige Anmerkungen zur deutsch-amerikanischen Beziehung im musikalischen Nachkriegsdeutschland.“ In: *Popscriptum* 8, S. 1–11, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21044/pst08_knauer.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Zugriff: 21.2.2023).
- Knauer, Wolfram (2019). „*Play yourself, man!*“ *Die Geschichte des Jazz in Deutschland*. Ditzingen: Reclam.
- Kriegel, Volker (1983). „Jazz & Rock.“ In: *Jazz Rock. Tendenzen einer modernen Musik*. Hg. v. Burghard König. Reinbek: Rowohlt, S. 35–77.
- Lipp, Florian (2021). *Punk und New Wave im letzten Jahrzehnt der DDR. Akteure – Konfliktfelder – musikalische Praxis*. Münster, New York: Waxmann.
- Margara, Andreas (2022). „„Sag mir, welcher Pfad zur Geschichte führt‘. Historisierung und Archivierung von Hip-Hop in Deutschland am Beispiel des Heidelberger Hip-Hop Archivs.“ In: Rappe/Wilke (2022), S. 129–148.
- Michaelsen, René (2021). „„Meine Lieder sind anders‘. Hildegard Knef and the Idea(l) of German Chanson.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 165–174.
- Mrozek, Bodo (2021). „G.I. Blues and German Schlager. The Politics of Popular Music in Germany during the Cold War.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 122–132.
- Nathaus, Klaus (2017). „The history of the German popular music industry in the twentieth century.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 247–252.
- o. N. (1974). „Liner Notes.“ In: Randy Pie: *Randy Pie*, Zebra 2949 015.
- Okunew, Nikolai (2021). *Red Metal. Die Heavy-Metal-Subkultur der DDR*. Berlin: Ch. Links.
- Oschmann, Dirk (2023). *Der Osten: eine westdeutsche Erfindung*. Berlin: Ullstein.
- Osterhausen, Hans Jürgen von (2003). „Die Klangwelt des Konrad Bauer.“ In: *Jazzpodium* (Dezember), S. 22–27, <https://web.archive.org/web/20160423223114/http://www.intaktrec.ch:80/osterbauer-a.htm> (Zugriff: 21.2.2023).
- Pilarczyk, Hannah (Hg.) (2012). *Ich hatte die Zeit meines Lebens. Über den Film „Dirty Dancing“ und seine Bedeutung*. Berlin: Verbrecher.
- Rademacher, Max (2022). „Hip Hop und Empowerment. Erkenntnisse aus dem halleschen Versuchslabor ‚Breathe in Break out!‘.“ In: Rappe/Wilke (2022), S. 235–266.
- Rappe, Michael/Wilke, Thomas (Hg.) (2022): *HipHop im 21. Jahrhundert. Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*. Wiesbaden: Springer VS.

- Rauhut, Michael (1993). *Beat in der Grauzone. DDR-Rock 1964–1972 – Politik und Alltag*. Berlin: Basis-Druck.
- Rauhut, Michael (2002). *Rock in der DDR*. Bonn: BpB.
- Rauhut, Michael (2016). *Ein Klang – zwei Welten. Blues im geteilten Deutschland, 1945 bis 1990*. Bielefeld: transcript.
- Rauhut, Michael (2021). „Conflicting Identities. The Meaning and Significance of Popular Music in the GDR.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 48–57.
- Reder, Christian (2010). „Arnold Fritzsch.“ In: *DM deutsche-mugge.de*, <http://www.deutsche-mugge.de/interviews/archiv/42-2010/2125-arnold-fritzschr-kreis.html> (Zugriff: 21.2.2023).
- Ringsmut, Martin (2021). „The German Connection. German Reggae Abroad.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 197–206.
- Rösing, Helmut (2002). „Populärmusikforschung“ in Deutschland – von den Anfängen bis zu den 1990er Jahren.“ In: *Musikwissenschaft und populäre Musik*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider und Martin Pfleiderer (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Frankfurt am Main: Lang, S. 13–35.
- Rösing, Helmut (2017). „Popular music studies in Germany. From the origins to the 1990s.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 16–32.
- Schiller, Melanie (2017). „From soundtrack of the reunification to the celebration of Germanness. Paul van Dyk and Peter Heppner's ‚Wir sind Wir‘ as national trance anthem.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 217–222.
- Schmieding, Leonard (2014). „Das ist unsere Party“: *HipHop in der DDR*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Schütte, Uwe (Hg.) (2017a): *German pop music. A companion*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Schütte, Uwe (2017b): „Introduction – Pop Music as the Soundtrack of German Post-War History.“ In: *German pop music. A companion*. Hg. v. Uwe Schütte. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 1–24.
- Schulze, Holger (2017). „Pophörspiel: popular music in radio art.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 67–74.
- Seibt, Oliver/Ringsmut, Martin/Wickström, David-Emil (Hg.) (2021). *Made in Germany. Studies in Popular Music*. Oxford, New York: Routledge.
- Solomon, Thomas (2021). „Made in Almanya. The Birth of Turkish Rap.“ In: Seibt/Ringsmut/Wickström (2021), S. 111–121.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes (2000). *20 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes (2006). *25 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes (2015). *35 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal.
- Vit, Bryan (2022). „Hip-Hop als urbane Geschichtsschreibung am Beispiel der Historisierung von Hip-Hop in Heidelberg.“ In: Rappe/Wilke (2022), S. 149–167.

- Wandler, Heiko (2021). „How Munich and Frankfurt Brought (Electronic) Dance Music to the Top of the International Charts with Eurodisco and Eurodance – and Why Germany Was Not Involved.“ In: Seibt/Ringsmuth/Wickström (2021), S. 175–183.
- Wicke, Peter (2001). *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wicke, Peter (2017). „Looking east. Popular music studies between theory and practice.“ In: Ahlers/Jacke (2017a), S. 33–52.
- Wicke, Peter/Müller, Lothar (Hg.) (1996). *Rockmusik und Politik. Analysen, Interviews und Dokumente*. Berlin: Ch. Links.
- Wilke, Thomas (2022). „Doing Mediality. Zu einigen konstitutiven und phänomenalen medialen Aspekten von HipHop & Rap.“ In: Rappe/Wilke (2022), S. 491–543.
- Zaddach, Wolf (2018). *Heavy Metal in der DDR. Szene, Akteure, Praktiken*. Bielefeld: transcript.

Diskographie

- A Real Dope Thing (1995). „Take The Rough With The Smooth“. MZEE Records MZEE 010.
- Bellamy Brothers, The (1976). „Let Your Love Flow“/„Inside My Guitar.“ Warner Bros. Records WB 16 690.
- Boney M. (1977). „Love For Sale.“ Auf: *Love For Sale*. Hansa 28 888 OT.
- Brotherhood Of Man (1976). „Save Your Kisses For Me“/„Let's Love Together.“ Pye Records 16 791 AT.
- City (1977a). „Am Fenster“/„Mein alter Freund.“ AMIGA 4 56 277.
- City (1977b). „Am Fenster“/„Traudel.“ Telefunken 6.12 231.
- Deutscher, Draf, And His Magics (1964). „Shake Hands“/„Come On, Let's Go.“ Decca D 19 523.
- Deutscher, Draf, And His Magics (1965). „Marmor, Stein und Eisen bricht“/„Das sind die einsamen Jahre.“ Decca D 19 735.
- Dobschinski, Walter und die Swingband des Berliner Rundfunks (1947). „Boogie Woogie“/„Wenn ich dich seh“. AMIGA 1113.
- Drews, Jürgen (1976). „Ein Bett Im Kornfeld“/„Mein Engel In Bluejeans.“ Warner Bros. Records WB 16 740.
- Electric Beat Crew (1989). *Electric Beat Crew*. AMIGA 5 56 210.
- Freudenberg, Ute & Gruppe Elefant (1981). „Disco-Fieber.“ Auf: *Jugendliebe*. AMIGA 8 55 813/Pool 6.24 846.
- Greger, Max Big Band (1956). „Dufte & Funky.“ Auf: *Max & Sax*. Brunswick EPB 10057.
- Gruppe Elefant (1976). „Drei Mädchen Und Eine Band“/„Ur-Ur-Lied.“ AMIGA 4 56 203.

- Gruppe Kreis (1976). „Ein Bett Im Kornfeld“/“Save Your Kisses For Me.“ AMIGA 4 56 207.
- Haley, Bill and his Comets (1954). „Shake, Rattle And Roll“/“A. B. C. Boogie.“ Decca 9-29204.
- Haley, Bill and his Comets (1955). „Rock Around The Clock“/“A.B.C. Boogie.“ Brunswick 12 031.
- Karat (1978a). „König Der Welt“/“Reggae Rita Star.“ Telefunken 6.12399 AC.
- Karat (1978b). „Über Sieben Brücken Mußt Du Gehn“/“Rock-Vogel.“ AMIGA 4 56 316.
- Karat (1979). „Über Sieben Brücken Mußt Du Gehn“/“Blues.“ Pool 6.12 646.
- Karat (1990). ...*Im Nächsten Frieden*. AMIGA. 8 56 461.
- Khan, Alfie, Sound Orchestra (1974). *Woman*. Atlantic 63 673.
- Khan, Alfie, Sound Orchestra (1976). *Gettin' Vibrations*. Atlantic ATL 50 315.
- Kraus, Peter und die Rockies (1956). „Tutti-Frutti“/“Die Straße der Vergessenen.“ Polydor 23 376.
- Kreis (1975). „Eva weiß immer einen Dreh“/“Doch Ich wollt es wissen.“ AMIGA 4 56 149.
- Kreis (1976a). „Philly's Tanz“/“Denn ich liebe.“ Auf: *Kreis*. AMIGA 8 55 480.
- Kreis (1976b). „Doch ich wollt' es wissen“/“Doch ich wollt' es wissen (Instrumental) (Disco-Version).“ Decca 6.11893.
- Kreis (1978). *Alle Mann An Deck*. AMIGA 8 55 582.
- Kreis (1979a). „Come Come Closer.“ Auf: *Kreis*. Supraphon 1113 2525.
- Kreis (1979b). „Auf Engel schießt man nicht“/“Nenn' mich einfach Robinson.“ Hansa 101 133.
- Kreis (1980). *Kreis*. Rocktopus 202 815-320.
- Krüger, Horst und seine Band (1976). „Ach nee, nanu, wer bist denn du...“/“Heinrich der Löwe.“ AMIGA 4 56 202.
- Maffay, Peter (1970). „Du“/“Jeder Junge braucht ein Mädchen.“ Telefunken U56 048.
- Maffay, Peter (1975). *Meine Freiheit*. Telefunken 6.22296 AS.
- Maffay, Peter (1979a). *Steppenwolf*. Testpressung. AMIGA 6.23777.
- Maffay, Peter (1979b). *Steppenwolf*. Telefunken 6.23 777.
- Maffay, Peter (1980a). „Weil es dich gibt“/“Ist es gut – Ist es schlecht.“ AMIGA 4 56 464.
- Maffay, Peter (1980b). „Über sieben Brücken mußt du geh'n“/“Erst dann hat der Teufel gesiegt.“ Metronome 0030.352.
- Maffay, Peter (1980c). *Revanche*. Metronome 0060.340.
- Orchester Anthony Ventura (1977). *20 Traummelodien (Je t'aime 6)*. K-Tel – TG 1163.
- Panta Rhei (1973). *Panta Rhei*. Amiga 855318.
- Puhdys (1980). *Heiß wie Schnee*. Rocktopus 202 816.
- Randy Pie (1974a). *Randy Pie*. Zebra 2949 015.
- Randy Pie (1974b). *Highway Driver*. Polydor 2371 555.
- Randy Pie (1975). *Kitsch*. Polydor 2371 666.

- Randy Pie (1977): *Fast/Forward*. Polydor 2417 109.
- Rosenberg, Marianne (1974). „Wären Tränen aus Gold“/“Ein Brief von dir.“ Philips 6003 379.
- Rosenberg, Marianne (1975). „Er gehört zu mir“/“Am Tag, an dem die Liebe kam.“ Philips 6003 431.
- Rosenberg, Marianne (1976a). „Lieder der Nacht“/“Liebe kann so weh tun.“ Philips 6003 530.
- Rosenberg, Marianne (1976b). „Marleen“/“Wieder zusammen.“ Philips 6003 570.
- RTO (Rundfunk-Tanzorchester) Leipzig/Henkels, Kurt (Leitung)/Hass, Werner (Gesang) (1956). „Simsalabim“/“Rock And Roll Again.“ AMIGA 150 138.
- RTO (Rundfunk-Tanzorchester) Leipzig/Hagara, Willy (1959). „6 aus 49“/“Mandolinen und Mondschein.“ AMIGA 450 074.
- Schumann, Theo Big Beat Combo (1965). „Watussi Twist.“ Rundfunkaufnahme. Auf: V.A. (2003): *Twist In Der DDR*. Bear Family BCD 16371 AH.
- Silly (1980). *Silly*. Rocktopus 202 814-320.
- Skupina Kreis (1978). „Komm, komm näher (Pojd', Pojd' Blíž)“/“Er war der Clown (Byl To Klaun).“ Supraphon 143 2162.
- Turner, Joe and his Blues Kings (1954). „Shake, Rattle And Roll“/“You Know I Love You.“ Atlantic 45-1026.
- V.A. (1965a). *Big Beat*. AMIGA 850 039.
- V.A. (1965b). *Big Beat II*. AMIGA 850 049.
- V.A. (1993). *VibraZone 8/93*. Eigenveröffentlichung (SWAT Posse, Insel der Jugend, Jugendförderung Berlin Treptow).
- V.A. (2000). *Twist In Germany*. Bear Family BCD 16186 AH.
- V.A. (2000–2004). *Smash...! Boom...! Bang! Beat in Germany – The 60s Anthology*. 30 CDs. Bear Family, <https://www.discogs.com/de/label/1015586-Smash!-Boom!-Bang!-Beat-in-Germany-The-60s-Anthology> (Zugriff: 21.2.2023).
- V.A. (2003). *Twist in der DDR*. Bear Family BCD 16371 AH.
- V.A. (2010). *Popmusik in Deutschland 1950–2010*. 8 CD-Box. Sony Music 88697645922.

Audiovisuelle Medien

- Ardolino, Emile (Regie) (1987). *Dirty Dancing*. Great American Films, Vestron Pictures, USA.
- Klein, Gerhard (Regie) (1957). *Berlin – Ecke Schönhauser*. DEFA, DDR.
- Tressler, Georg (Regie) (1956). *Die Halbstarken*. Inter West Film GmbH, BRD.
- Zintner, Frank (Regie) (2021). *Die Zeit meines Lebens – Dirty Dancing in Ost und West*. Ecomedia/MDR/Arte, DE.

Abstract

This essay describes the connecting elements and simultaneities in the appropriation of US pop music in East and West Germany, using R&B soul, funk and disco as examples. The author argues that the focus of German pop historiography has so far been on what separates East and West. This argument is supported by an examination of the literature on the subject, including three recent anthologies on German pop music in English. Special attention is paid to Philly Soul from the GDR, as well as the bi-national hit „Über sieben Brücken mußt Du gehn“ and the networks of studio musicians associated with it.

Biographische Information

Dietmar Elflein lehrt populäre Musik und Systematische Musikwissenschaft am Institut für Musik und ihre Vermittlung der TU Braunschweig. Er forscht insbesondere zu deutscher Popgeschichte (als Akteur-Netzwerke), Gender und postkolonialen Themen. Seine neuste Open Access-Monografie *Ja, Herr, ich kann Boogie!* beschäftigt sich mit R&B, Soul, Funk und Disco in Deutschland 1945–1980.