

**Eberhard Bretschneider:** [...] Eigentlich schon 1945. Und der war auch relativ groß. Die hatte zu der Zeit ich glaube an die hundert Mitarbeiter. Und ein eigenes Orchester. Da hat Hans-Hendrik Wehding, der war musikalischer Oberleiter, wenn man das so bezeichnen darf. Hatte auch ein Orchester hier. Hatte auch viele Aufnahmen. Und vor allem viele Live-Übertragungen gemacht. Weil ja zu der Zeit das mit den Aufnahmen nicht ganz so einfach war. Es gab zwar Magnetofon-Geräte, aber natürlich sehr begrenzt. Und deshalb war eben in den ersten Jahren Live-Übertragung das A und O. Es gab Konserven natürlich. Als ich zum Beispiel mich beworben habe, kann ich mich immer noch entsinnen, im Hygienemuseum. Da saß ich dann an der Anmeldung, und da kam jemand und wollte eine Schallplatte. Und da kam dann ein Musikredakteur und sagte so ganz: Also mit Schallplatten arbeiten wir nicht mehr! [lacht] Das war also die Zeit schon, ich habe die Schallplatte beim Rundfunk so schon nicht mehr erlebt. Da gab es also schon Magnetton-Geräte, 76 cm Bandgeschwindigkeit, natürlich alles monofon zu der Zeit. Und gecuttert wurde auch bei Musikaufnahmen. Nass, also bei 76 ist ja die Länge etwas größer, da kann man also schon mal auf so ein Stückchen verzichten. Und da wurde das dann übereinander geklebt. War nicht so ganz einfach, von diesen Assistentinnen. Denn oft konnten sie die Stelle nicht wieder aufmachen. Und es musste ja auch halten. Es durfte ja dann nicht während der Sendung auseinander gehen. Ja. Dann wo ich angefangen habe, haben die Dresdner Tanzsinfoniker Aufnahmen gemacht, im Sender. Heinz Kunert, hatten Sie ja schon erwähnt, mit seinem Quartett. Der war also immer präsent, bis zum Schluss, wo ich dort war. Aber die Aufnahmen-Möglichkeiten waren natürlich schon sehr begrenzt. Es gab im Sender fünf Kondensator-Mikrofone. Das war alles. Und ich weiß, ich war ja in der Außen-Übertragung, wenn wir rausfahren, habe ich dann Sonntags gewartet, bis die Sendung zu Ende war, und habe dann das Sprecher-Mikrofon noch mitgenommen. Klang beeinflussende Maßnahmen gab es bis auf einen Hallraum, wo also, das war ein glatt verputzter Raum, da stand in der einen Ecke ein Lautsprecher und in der anderen war dann ein Mikrofon. Und dann wurden diese Anteile die verhallt werden sollten, wurden dort eingespielt, mit dem Mikrofon aufgenommen und dann dazu gemischt. Waren natürlich sehr begrenzt, die Möglichkeiten, ne. Und ansonsten gab es nichts. Also wer bis 1960 versucht hätte, einen Frequenzgang zu beeinflussen, der wäre raus geflogen. Also das war tabu.

**Interviewer (Simon Bretschneider):** Was heißt Frequenzgang?

**B.:** Also, na ich sage jetzt mal, ganz einfach eine Tonblende. Wo man die Höhen abgeschnitten

hätte oder die Tiefen. Oder irgendwas dazu gemacht, das war also verpönt. Es wurde fast alles mit Kugel-Mikrofon aufgenommen. Und eingerichtet wurde das Ganze eben so, dass man die Musiker entsprechend gesetzt hat. Zum Beispiel bei den Tanzsinfonikern. Der Saxofonsatz. Da stand ein Mikrofon, und dann wurden die Saxofonisten darum gesetzt. Und wenn eben eins zu laut war, dann wurde der ein Stückchen zurück genommen. Was so schlecht nicht ist. Es ist ja dann später durch die Kunstkopf-Stereofonie wieder dorthin gelaufen.

**I.:** Warum ist das nicht so schlecht?

**B.:** [überlegt] Das schneiden Sie raus: Weil Technik scheiße ist. Ich werde Ihnen das auch noch ein bisschen erläutern. Wobei, das hört nicht 60 auf, das geht eigentlich nahtlos. Ich, als ich dann so richtig ins Musikgeschäft eingestiegen bin... Ach so, vielleicht sage ich erst mal noch ein bisschen was zum Sender. Der war also relativ groß. Waren auch namhafte Leute damals beschäftigt bei dem Sender. Und dann kam die erste Zentralisierungswelle. Das war 52. Und da wurden eigentlich fast alle entlassen. Da ist ein Teil nach Berlin gegangen, ein Teil ist nach dem Westen gegangen, und ein ganz kleiner Teil ist hier geblieben. Und die haben dann wieder angefangen. Damals, also in den allerersten Jahren, war es, lief es unter Mitteldeutschem Rundfunk, das gab es also schon einmal, Landessender Dresden. Und dann, wo dann die Zentralisierung kam, ging also alles nach Berlin. Beziehungsweise in Teilen nach Leipzig, die hatten ja auch eigene Orchester in Leipzig. Und hier, das waren dann Bezirkssender. Und als ich dann dazu gekommen bin, 1957, da wurde das langsam wieder größer. Also in Führungsstrichen größer. Wie konnten uns natürlich mit Leipzig und Berlin nie messen. Aber wir spielten im Ranking dann doch schon eine entscheidende Rolle, durch die Dresdner Kunstszene. Wir hatten die Philharmonie, wir hatten die Staatskapelle, und wir hatten auch von der Unterhaltungskunst einige. Wobei eben viele Dresdner dann auch abgewandert sind. Baby Sommer zum Beispiel. Die dann eben nach Berlin gegangen sind und dort produziert haben, weil sie dann auch ganz andere Möglichkeiten hatten. Dort wurde natürlich dann rein gepumpt, soweit es möglich war. Dann kam ja die Schallplatte dazu. Die waren ja auch ganz bescheiden in den ersten Jahren. Und die haben dann ja auch Anfang der 60er Jahre auch investiert. Wobei, die Schallplatte in Dresden eine wichtige Rolle gespielt hat durch die Staatskapelle. Die haben dann so Co-Produktionen mit West-Plattenfirmen gemacht. Und das geschah dann hier in Dresden, in der Lukaskirche. Also die Staatskapelle hat dort unheimlich viel Aufnahmen gemacht. Hatte zu der Zeit auch den Vorteil, dass das bezahlbar war. Da konnten sie eben so ein Orchester im Monat so zu

sechs, sieben, acht Terminen einladen und bezahlen. Was heute kaum noch möglich ist. Deshalb werden ja die Sachen in der Regel alle mitgeschnitten. Auch von der Schallplatte. Wenn eben ein Konzert ist, dann wird das eben, die Generalprobe und die drei Aufführungen werden aufgezeichnet und aus dem wird dann ein Ganzes gemacht. Weil sie es sonst nicht mehr bezahlen könnten. Und dadurch spielte Dresden schon eine gewisse Rolle. Also in der klassischen Musik hat es eigentlich nie einen großen Einbruch gegeben. Aber in der U-Musik-Produktion, da war dann natürlich Berlin im Vormarsch. Die hatten dann einfach mehr Möglichkeiten. So, nun kommen wir nochmal zum Technischen. Als wir dann auch mehr Möglichkeiten hatten, sprich nicht bloß fünf Mikrofone, konnte man natürlich auch größere Sachen machen. Und ich hatte das Glück, es gab in der DDR eine so genannte Abhörgruppe oder Abhör-Kommission. Und da hatte der Rundfunk, genauso wie der Westrundfunk, die hatten das FTZ und bei uns hieß es das RFZ. Das war also ein Labor, die speziell für Rundfunk und Fernsehen gearbeitet haben. Die also neue Technologien ausgearbeitet haben, die neue Geräte getestet haben. Es wurde also ein neues Gerät nicht sofort gekauft, das wurde also erst mal ein Jahr lang getestet. Und dann haben die einen Bericht geschrieben und haben es empfohlen. Und dann wurde das aber sprich DDR-weit oder auch in der Bundesrepublik, bei allen Sendern eingeführt. Also es konnte nicht so wie heute, heute kauft jeder alles. Und das finde ich eben nicht so sehr gut. Es hatte schon was für sich. Dort waren entsprechende Leute mit dem entsprechenden Fachwissen, die sich eben da drum gekümmert haben. Und da gab es diese Abhörgruppe. Und da gab es einen Abhörraum. Der entsprach der europäischen Norm. Und dort haben wir uns aller vier Wochen getroffen, und haben anonym Aufnahmen bewertet. Man wusste also nicht, wer die Aufnahme gemacht hat. Und man hatte schon, was es beim Jauch jetzt auch gibt, so ein kleines Kästchen. Wobei damals die Möglichkeiten größer waren. Man konnte also Räumlichkeit, Halligkeit, später dann die Stereo-Aufteilung, das waren glaube ich sieben Parameter. Und da konnte man fünf Wertungen abgeben. Und die wurden dann ausgewertet. Und anschließend wurde dann gesagt, was man gehört hat, und dann wurde drüber diskutiert. War eine tolle Einrichtung. Und da habe ich auch viel gelernt. Weil ich ein bisschen auf verlorenem Posten war, in Dresden. In Berlin, na da ist man mal zu seinem Kollegen ins Studio gegangen und hat mal gehört, das ging hier eigentlich nicht. Ich war so alleiniger Kämpfer. Es gab schon noch ein zwei Toningenieure, aber die spielten da nicht so die große Rolle. Und insofern war für mich dieses Abhör-Gremium da in Berlin schon sehr wertvoll. Dort habe ich Hören gelernt. Es ist auch so, Tonmeister und Toningenieur brauchen natürlich eine entsprechende Fachausbildung. Aber das Entscheidende lernen sie dann erst im Beruf. Man kann das nicht lernen. Und es war auch so,

manche hatten es, von zu Hause aus, und manche hatten es eben nicht. Ne, die haben dann eben Parteitage und so was übertragen. Man musste, na ja, wie soll ich sagen, es war schon fast autodidaktisch, was man da gemacht hat. Mit dem Hören. Und dann kam eben die Erkenntnis, je mehr Technik man zu Verfügung hatte, um so schlechter wurden die Aufnahmen. Ist ja logisch, wir waren damals auch jung. Und wenn man, wir hatten dann schon viele Mikrofone, wir haben dann gesagt, ich habe ein Konzert gemacht, wir hatten 25 Mikrofone pro Einsatz. Man war stolz. Ist ja unter Umständen auch nicht ganz schlecht. Aber man muss es eben ganz dezent einsetzen. Und das macht man eben nicht wenn man neue Technik hat, dann will man es auch hören. Und das war der Grund, weshalb das eigentlich ein bisschen bergab ging. Und ich hatte dann mal bei irgendeiner Tagung waren Holländer da, die waren ja immer ein bisschen führend. Und die haben dann propagiert für die Klassik die so genannte AB-Technik. Das heißt, es wurden zwei Kugel-Mikrofone wieder, man musste eben genau wissen, wo die zu hängen hatten, als Hauptmikrofone genommen. Und die Stütz-Mikrofone, die dann überall noch standen, aber wirklich nur ganz dezent dazu gemischt. Und damit kriegte man den Raum wieder mit aufs Band. Und das ist das Entscheidende. Also als ich anfing, da gab es noch den Cheftonmeister Prof. Mitlacher, der ist dann auch nach München gegangen und dort jahrelanger Chef. Der hat gesagt, der beste Tonmeister ist der Raum. Und das ist auch richtig, denn Musik findet in einem Raum statt, und den muss man möglichst mit rüber bringen. Und das ist eben nun das Fingerspitzen-Gefühl, wo eben dann die Mikrofone nun genau zu stehen haben. Und das war nun wieder mein Vorteil, dass ich immer hier in Dresden gearbeitet habe. Da gab es den Kulturpalast, später gab es die Semperoper, und durch viel Probieren hat man dann ganz genau gewusst, hier müssen die Mikrofone stehen. Dann wird es halbwegs gut. Ja, [überlegt].

**I.:** Wann haben Sie angefangen?

**B.:** 57. Ich bin also 39, habe sehr jung angefangen, habe mit 17 angefangen. Hatte zu der Zeit Glück, weil da die Leute, die schon beim Reichsrundfunk gearbeitet haben, das Alter hatten und sich zurückgezogen haben aus dem aktiven Aufnahme-Geschehen. Das war also ein Generationswechsel im wahrsten Sinne des Wortes. Wir waren alle sehr jung. Und man konnte auch so viel noch nicht falsch machen, weil man nicht die Möglichkeit hatte, was falsch zu machen. Und insofern haben wir den ganzen Entwicklungsweg ganz kontinuierlich mitbeschritten. Es kam dann die Stereophonie, es kamen dann mehr Möglichkeiten, auch den Klang zu beeinflussen. Heute ist das

wesentlich schwieriger. Weil man natürlich wahnsinnige Möglichkeiten hat, die Aufnahmen schlecht zu machen. Und jeder, der irgendwelche Effektgeräte produziert, will sie natürlich auch verkaufen. Und wenn dann Leute, wie es hier leider beim MDR ist, das sagen hatten, die keine Ahnung haben, die haben alles gekauft was nur möglich war. Und es gibt ja da vor allen Dingen für den Dudelfunk sehr viele Möglichkeiten. Weil Sie sagten, Geräte wo man das nach vorn bringt. Der erste Direktor den wir hier hatten, beim MDR in Dresden, der hat gesagt, der Inhalt interessiert mich überhaupt nicht. Wenn ich auf Arbeit fahre früh ins Funkhaus, und durchdrücke und es ist ein Sender lauter als uns, wohlgemerkt, ein Sender lauter als unserer, dann ist der der Bessere. Ist natürlich sehr fragwürdig.

**I.:** Das war nach der Wende?

**B.:** Das war nach der Wende. Sehr fragwürdig so was.

**I.:** Also als Sie anfangen, fand ein Generationswechsel statt?

**B.:** Ja.

**I.:** Gab es den Sender schon seit den 20er Jahren?

**B.:** Den gab es auch schon vor dem Krieg. Aber natürlich ganz klein. Da war er auch wieder ein Anhängsel von Leipzig. Der Leipziger Sender war eben einer der allerersten. Aber es gab schon bedeutende Aufnahmen auch hier in Dresden und der Frauenkirche. Gab es Orgelaufnahmen, und in der Semperoper, bevor sie zerstört wurde, gab es also auch schon Mitschnitte. Aber das lief natürlich alles anders ab, als wir es dann gewöhnt waren. Eine Opernproduktion passierte dort in zwei Tagen. Das war wie eine Live-Aufführung. Da gab es es also nicht, das man Stückchen für Stückchen aufgenommen hat. Nun ja, und das brach dann eben 45 zusammen und dann haben sich die Leute, die eben ein bisschen was davon verstanden, und die auch vorher schon beim Funk gearbeitet haben, haben sich zusammen getan und haben dann hier aus nichts wieder was gemacht. Und da ging das ganze zuerst wohl auf der Wiener Straße, in der Villa von diesem großen Kaufhausmenschen da, Renner hieß die Firma. In dessen Villa ging es dort los. Dann sind sie für eine kurze Zeit nach Gorbitz, wo dann die DEFA war. Ich weiß nicht ob Sie das wissen, da war ja

das Trickfilmstudio. Ja, und dann ging der Sender ins Hygienemuseum. In den linken Anbau. Und da im Steinsaal, das war der so genannte Saal 1, da wurden also größere Aufnahmen gemacht. Und dann wurde in dem Seitenflügel, haben sie dann einen Saal eingebaut, in der Mitte. Das hatte den großen Vorteil, dass er also sehr gut schallisoliert war. Da haben sie ausgebaggert, da haben sie dann noch eine Bombe gefunden. Ja, und dort haben wir dann Studioproduktionen bis zur Wende gemacht. Im kleinen Rahmen. Kunert, Tanzsinfoniker, und dann gab es ja x Gruppen noch, mit Blasmusik und was weiß ich. Es war eben ein Stamm von Musikern in Dresden, gerade der Herr Liebscher, der hat eben auch Blasmusik mit gemacht. [...] Da gab es die Elbflorentiner, das hatte der Herr Hartmann von den Tanzsinfonikern, [...] und da haben viele von der Staatskapelle mitgespielt. Herr Damm, Professor Damm, [...], ja. Friwi Sternberg, [...], er hat eigentlich nur für die Musik gelebt. [...]

**I.:** Warum haben Sie sich beim Sender beworben, sind Sie Musikliebhaber gewesen?

**B.:** Nein, das ist ganz profan. Ich habe in Flöha Rundfunkmechaniker gelernt. Und da kam aus Chemnitz immer mal einer, der hatte auch dort Rundfunkmechaniker gelernt, der Herr Werwitz. Und der war beim Rundfunk. Und dann habe ich im Radio gehört, Toningenieur war Wolfgang Werwitz. Und dann kam bei mir: das willst du auch! Ich hatte keine Ahnung. Und als ich dann ausgelernt habe, habe ich mich hier beworben und kriegte auch eine Einladung. Nun war ich ja vom Dorf, da habe ich mich überhaupt nicht hin getraut. Das sah so sehr repräsentativ aus. Wie das Bundeskanzleramt heute [lacht]. Dieser Springbrunnen da. Und da habe ich dann gefragt, und da haben die mich zum Stadtfunk geschickt. Aber das wollte ich nicht, und da bin ich dann doch wieder dort hin. Und da bin ich dann vorgeladen worden, beim Chef. Und er sagte, passen Sie mal auf, ich habe ich glaube 50 Bewerbungen, aber die können alle erst am 1. September anfangen. Und da müssen Sie eigentlich schon ausgebildet sein. Also Sie müssten am 1. August anfangen können. Na ja, und dann habe ich dann ja gesagt, und habe dann mitten, obwohl ich ja eigentlich in der Ausbildung bis September dort gebunden war. Und na ja, der war aber sehr einsichtig, der Chef da in Flöha. Und der hat mich dann gehen lassen. Er war zwar traurig, hat mich ausgebildet, und dann bin ich weg. Und da habe ich dann in Dresden, mit 17 Jahren wohlgermerkt, angefangen. Keine Ahnung vom Radio. Ich habe gedacht, große Säle und riesige Schalter und so, keinen blassen Dunst. Und dann sind wir im Schnelldurchgang ausgebildet worden. Da waren dann noch drei. Eigentlich waren wir vier. Dieser Hans Joachim Wolfram, der dann zur Redaktion gegangen ist,

und noch zwei andere. Wir waren ein Team und sind in die Sendung gegangen. Also hörte sich toll an. Wir hatten aller, also war ja in Schichten, hatten aller vier Wochen einmal 20, eine Woche lang 20 Minuten Sendung. Das war alles, mehr haben wir zu der Zeit nicht gesendet. Na ja, und das haben sie uns in vier Wochen dort eingetrichtert, um was es da ging. Ich weiß noch, damals spielte ja der Rundfunk noch eine größere Rolle als heute. Also, als ich dort das erste mal den Regler aufmachen sollte, habe ich gedacht, ich bin gelähmt, ich kann das gar nicht [lacht]. Ja, und da bin ich dann, habe ich ein Jahr lang dort im Sendedienst gearbeitet. Und wollte aber dann in die Ü-Technik. Also im Haus die Produktionen, das war erstmal tabu. Ich wollte auf den Ü-Wagen. Und das hat dann auch geklappt. Und da bin ich dann genau ein Jahr später auf den Ü-Wagen, ja und da bin ich dann bis zu meinem Ausscheiden beim Funk geblieben. Ja ich habe also, das ist heutzutage unvorstellbar, das man so was macht. Habe dann, die Technik gehörte ja zur Post, das war ja beim DDR-Rundfunk so, gab es ja ein eigenes Ministerium. Die Studiotechnik, den Rundfunk und Fernsehen. Und wir haben für den Rundfunk gearbeitet. Mehr stand das auf dem Papier, wir fühlten uns alle als gleichberechtigte Kollegen. Und da kriegten wir dann, das war so 61 glaube ich, wurden wir attestiert, mussten wir also auch einen Posttitel kriegen. Und da hat der große Chef in Berlin zu mir gesagt, ich sage Ihnen das, wenn Sie das weiter machen wollen, müssen Sie studieren. Das wird ohne Studium nicht möglich sein. Bis dahin war alles möglich. Und da habe ich mich dort sofort bereit erklärt, ein Studium aufzunehmen. Fernstudium, weil Direktstudium, das ging bei mir nicht. Da hätte ich kein Geld gehabt. Ja, und da habe ich dann, was man letztendlich studiert hat, war denen auch egal. Und da habe ich dann in Mittweida drahtgebundene Nachrichtentechnik studiert, ja, und so ging das dann weiter.

**I.:** Haben Sie in der Ü-Technik aus dem Wagen heraus gesendet?

**B.:** Wir haben a) Veranstaltungen gemacht. Also live und auch aufgezeichnet. Also damals haben wir bunte Veranstaltungen gesagt, das war natürlich nicht das Entscheidende. Wir haben dann viele Konzertaufzeichnungen gemacht. Es ging also schon immer hier in Dresden in Richtung Klassik. Kreuzchor, Philharmonie, Staatskapelle. Und dann war der Regieraum, der zu diesem Saal im Hygienemuseum dazu gehörte, der war nicht stereofähig. Und da war auch kein Geld da. Und da haben wir das dann mit dem Ü-Wagen gemacht. Da war es dann halt so, dass wir manchmal 14 Tage dort vor diesem Funkhaus standen. Wir hatten dann feste Leitungen uns verlegt, brauchten uns bloß anstecken. Und haben dann dort regelrechte Studioproduktionen gemacht. Mit diesen

Musikern, die Sie ja nun auch kennen.

**I.:** Haben Sie auch Tanzveranstaltungen aufgenommen?

**B.:** Nein. Also das haben wir nicht gemacht. Na ja, es gab schon mal, aber ganz selten. Ja, da gab es dann spezielle Sendungen vom Funk organisiert. So was haben wir schon auch gemacht, ja. Aber das war nicht so oft.

**I.:** Gehörte der Dresdner Sender als Bezirkssender dann noch zum MDR?

**B.:** Nein, wir gehörten zu Radio DDR. Und dann wurde Radio DDR II ins Leben gerufen. Und da kamen dann die ganzen Bezirkssender dazu, Leipzig, Dresden. Und wir hatten dann noch Studios. Zum Beispiel Chemnitz gehörte dann zu uns. Die haben dann natürlich keine eigene Produktionen gemacht, die haben dann wirklich bloß ihr Regionalprogramm gemacht. Das haben wir dann mit abgedeckt. Und da war es eben in der Hierarchie so, dass eben das große Funkhaus in Berlin, dann kam Leipzig, die hatten in der Regel immer einen Ü-Wagen mehr als wir. Und dann kam der Rest. Cottbus und was da so noch, und Rostock. Die haben aber eigentlich eine sehr untergeordnete Rolle gespielt. Also dort passierte mit eigener Musikproduktion ganz ganz wenig. Das war also wirklich bloß in diesen dreien, Berlin, Leipzig, Dresden.

**I.:** Von den fünf Leuten waren Sie für die Musik zuständig?

**B.:** [...] Das war damals im Sendedienst. Und als wir dann raus gegangen sind, sind da andere rein gekommen. [...] Und ich bin der einzige gewesen, der von uns Vieren damals in die Aufnahme gegangen ist. [...] Am Anfang auf dem Ü-Wagen habe ich natürlich vorwiegend, da wurden ja die Reportagen alle noch mit dem Ü-Wagen aufgenommen. Und dann wechselte das so bis 1960. Dann habe ich schon mehr Musik gemacht. Und dann eben zum Schluss fast ausschließlich.

**I.:** Wer war da Ihr Vorgänger, haben Sie von dem was gelernt?

**B.:** Ja, es gab Max Rauschenbach. Der schon beim Reichsrundfunk war. Aber da konnte man nicht viel lernen. Also zwar prinzipielle Sachen vielleicht schon, aber, ne, da ist nicht viel gekommen.



Wir hatten dann natürlich das Glück, durch das RFZ, als die Stereophonie so langsam in Sichtweite kam. Hatten wir jeden Monat, Geld spielte ja im Sozialismus keine Rolle, zumindest nicht in unserem Bereich [lacht]. Hatten wir einen Tag, wo wir uns in Leipzig getroffen haben, und dann kriegten wir eine richtig fundamentierte Grundausbildung. Wir sind also dort nicht so irgendwie rein geschmissen worden, wir wussten ganz genau, wo es dann lang geht. Als es los ging mit der Stereophonie. Und die ging ja so Mitte der 60er Jahre, wurden dann vor allem auch Produktionen der Schallplatte, so in speziellen Sendungen ausgestrahlt und dann ging das relativ problemlos. Anfang der 70er Jahre wurde dann alles in Stereo gemacht.

**I.:** Wurden bei der Produktion Unterschiede gemacht, ob man ein Sinfonie-Orchester aufnimmt oder eine Bigband? Bei der gleichen Zahl an Musikern?

**B.:** Na ja, nee. Also bei der Tanzmusik hat man dann schon mehr Mikrofone eingesetzt und ist auch dichter ran gegangen an die Instrumente. [...] das ist dann auch durch die Stereophonie gekommen. Um möglichst oben am Regietisch das Klangbild selbst in der Hand zu haben. Und bei der klassischen Musik eben nun genau das Gegenteil. Da gibt es einen Dirigenten, und der ist letztendlich verantwortlich. Und da wollten wir das, was dargeboten wird, in dem Raum, eben unverfälscht aufs Band bringen. Natürlich gab es da auch kleine Tricks. Die Pauken wurden so ein ganz kleines bisschen gestützt mit Mikrofonen. Aber ein Außenstehender hat das so gar nicht mitgekriegt, was da gemacht wurde.

**I.:** Sind die Dresdner Tanzsinfoniker auch in Dresden aufgenommen worden?

**B.:** Ja. [...] Es sind einmal auch Aufnahmen in Berlin gemacht worden. Da waren wir aber unglücklich. Die haben sich dort nicht wohl gefühlt. [...]

**I.:** Haben die Tanzsinfoniker Wünsche geäußert, wie sie aufgenommen werden wollen?

**B.:** Nein. Die hatten da wirklich richtiges Vertrauen zu uns. Ne, das ist ja auch entscheidend. Das Aufnahmepersonal muss schon zu den Interpreten einen gewissen Draht haben. Wenn der nicht da ist, dann wird es nichts. Gegenseitiges Vertrauen. Und das ist ganz entscheidend.

**I.:** Die sind also hier aufgenommen wurden, und dann in Berlin zu Platten gepresst worden?

**B.:** Ja, wobei man da unterscheiden muss. Amiga hat ja dann selbst produziert. Die haben also ganz selten was übernommen vom Rundfunk. Das gab es schon. Also auch ich habe gerade mit den Tanzsinfonikern Produktionen gemacht, die dann bei Amiga erschienen sind. Aber die Regel war das nicht. Die hatten dann selbst ihr Studio. Und die Schallplatte hatte einen großen Vorteil. Der DDR-Rundfunk war einfach zu groß. Und wenn Sie jetzt West-Importe brauchten, zum Beispiel Mikrofone, dann wurden die möglichst für alle angeschafft. Und das war natürlich schon ein ganz schönes Volumen. Die Schallplatte, die hatte ein Studio, und die haben das dann entsprechend ausgerüstet. Und hatten dann durch ihre Gestattungs-Produktion eben auch mehr Westgeld zur Verfügung. Also gerade hier in der Lukaskirche, das war ja nun das größte Studio von Eterna, wo Klassik produziert wurde. Na die waren natürlich top ausgerüstet. Also da gab es keine Abstriche. Aber für die war natürlich nach der Wende der Einbruch auch größer. Weil bis dato mussten die Westleute immer mit den DDR-Leuten zusammenarbeiten, da hat schon der Staat drauf geachtet. Ja und dann brauchten die das aber nicht mehr. In der Lukaskirche werden noch Produktionen gemacht, aber nicht mit den Leuten von Eterna. Die sind in ein großes Loch gefallen. [...]

**I.:** Sie haben Ihr Handwerk sozusagen am lebenden Objekt gelernt?

**B.:** Ja. Und das baute sich auf. Man hatte Ideen und hat gesagt, das nächste mal könnte man das machen. Es war nicht so, dass es welche gab, die das schon brachten. Und wo man dann geguckt hat, dass man es auch irgendwann bringt. Das gab es eigentlich nicht.

**I.:** Würden Sie sagen dass vorher die Musikaufnahmen hier in Dresden ein bisschen stiefmütterlich behandelt wurden?

**B.:** [überlegt] Ja und nein. Es wurde in Berlin auch nicht anders produziert, in den ersten Jahren. Es war eben, der Rundfunk, und letzten Endes die Schallplatte auch, sind eben nach dem Zweiten Weltkrieg erst so richtig, haben die sich entfaltet. Es musste nicht irgend etwas nachgeholt werden, was es schon mal gab, es baute sich alles so nach und nach auf.

**I.:** Man ist also mit der sich entwickelnden Technik mitgegangen?

**B.:** So ist es. [...] Und dann ist es natürlich drüben anders gelaufen, weil es dort viele in der Rock- und Popszene, gab es ja viele Privatstudios. Und die haben natürlich dann freie Hand gehabt. Und die haben ja auch bloß ganz gewisse Gruppen gemacht. Das war ja nicht so wie bei uns. Und die haben dann eben wirklich Stilrichtungen entwickelt. Da klang eben, na die Abbas klangen eben wie Abba. Die hatten eben ihr eigenes Studio. Und haben an ihrem Sound getüftelt. Das war ja auch nicht die Aufgabe des Rundfunks. Das war natürlich zu DDR-Zeiten, der Rundfunk war der größte Musikproduzent. Und dann kam die Schallplatte. [...] Private Tonstudios gab es erst ganz zum Schluss, und das waren dann aber meistens Leute, im ganz beschränkten Umfang, die ihre Handwerk beim Rundfunk gelernt haben. Also, die waren dann nicht mehr den Zwängen unterworfen, in so einer großen Anstalt zu arbeiten, die haben sich eben dann privatisiert. Und dort, wo sich Musiker an den Regler gesetzt haben, das ist eigentlich immer schief gelaufen.

**I.:** Warum?

**B.:** Ja, das sind zwei ganz unterschiedliche Berufe. Ein Musiker ist ein Musiker, und ein Toningenieur ist eben doch mehr ein Techniker. Und die Musiker waren eben dann doch manchmal ein bisschen überheblich, haben sich gesagt, ach, setzen wir uns doch mal dort oben hin, hinter die Glasscheibe, das bringen wir auch. Und da haben sie eben nicht gebracht. Weil da eben gewisse Grundvoraussetzungen dazugehörten, und die hatten sie einfach nicht. Genauso wie eben ein Toningenieur oder Tonmeister keine Musik machen kann, zumindestens nicht so, dass man sagt, so nehmen wir es.

**I.:** Spielen Sie ein Instrument?

**B.:** Ich spiele kein Instrument [lacht].

**I.:** Warum zählt bei der Klassikaufnahme der Raum und bei der Tanzmusik nicht?

**B.:** [Überlegt] [...] Na ja nun, das geht in einem Raum schon nicht mehr ohne weiteres, weil einfach die Bläser, wenn Sie das jetzt mit so einem Hauptmikrofon aufnehmen würden, wären ja die Bläser viel zu laut. Und deshalb musste man eben bei den Geigen sehr dicht ran gehen

beziehungsweise die hatten dann sogar so, da gab es so Mikrofone, die da aufgeklebt wurden. Und da klingt natürlich eine Geige nicht so wie bei der Anne-Sophie Mutter. Soll sie ja auch gar nicht. Die haben ja meistens bloß Teppich gemacht. Und schon daher war das eben eine ganz unterschiedliche Aufnahmetechnologie.

**I.:** Aber die gruppenweise Abnahme mit Mikrofonen wurde nicht nur wegen der Lautstärke praktiziert, oder? Beim Orchester gibt es ja auch Blechbläser.

**B.:** Ja, schon [lacht]. Aber die Saxophone waren eben doch leiser als die Trompeten. Und um das auszugleichen wurden eben dann mehr Mikrofone benutzt. Und dann kam natürlich eben die Stereophonie. Sie wollten ja möglichst ein breites Klangbild abgeben. Und das wäre dann Mitschmatsch geworden, wenn Sie ein Hauptmikrofon genommen hätten. Da kam dann aber eben die Kunstkopf-Stereophonie, wo man dann doch wieder auf zwei Mikrofone zurückgegangen ist. Aber das konnten Sie eben bloß mit Kopfhörer richtig ordentlich hören.

**I.:** Das war dann ab den 70ern?

**B.:** Das war dann 70er, ja.

**I.:** Welche neuen technischen Trends gab es Ende der 50er?

**B.:** [überlegt] Na ja, eine künstliche Hallplatte gab es dann. Die haben wir auch relativ zeitig gekriegt. Die wird glaube ich sogar heute noch verwendet. Das war eine Stahlplatte, dünn. Ja zwei mal anderthalb Meter oder, also ziemlich groß. Und die wurde dann an einer Stelle erregt mit einem Lautsprecher, sage ich jetzt mal. Und an der anderen Stelle wurde die abgenommen, mit einem Mikrofon. Und dann gab es eine Dämmplatte, und die konnte man mit Motoren, mit Servomotoren, ranfahren an die Platte. Damit wurde die Nachhallzeit kürzer. Oder man konnte wegfahren. Und das war ein sehr natürlicher Hall. Also das war eigentlich perfekt. Und das wurde dann auch immer mehr eingesetzt. Aber so direkt ein Bruch gab es eigentlich nicht. Es kam dann eben bei den Musikern, da gab es dann schon Trends. Da kam dann der Synthesizer auf, und dann noch später kamen die auch schon mit Computern. Da haben wir ja noch gar nicht gewusst, was das ist. Aber man konnte Streicher zum Beispiel vom Computer sehr gut wiedergeben, oder beziehungsweise

sampeln und was es da alles gab. Aber die Musiker, die richtig gut waren, sind alle wieder zu den normalen Streichern zurückgegangen. Also ich weiß, Udo Jürgens hieß es dann, der benutzt jetzt wieder nur noch normale Streicher. Weil es einfach besser klingt. [...]

**I.:** Wurden in der Ausbildung E und U gleich gewichtet?

**B.:** In Berlin war die Trennung schon sehr groß. Deshalb hat es mich auch dort nie richtig hingezogen. Da haben Sie eben, sage ich mal Tanzstreichorchester gemacht, dann haben Sie eben ein Leben lang Tanzstreichorchester gemacht. Das wollte ich eigentlich nicht. Und da war eben hier in Dresden überhaupt nicht der Fall. Also wir hatten die gesamte Bandbreite. Und das hat einem auch irgendwo geholfen so was. Weil man ja immer Erfahrungen von dem einen Genre auch ins andere mitnehmen konnte.

**I.:** Von Tanzmusik ins Klassische?

**B.:** Genau. Und umgedreht.

**I.:** Was haben Sie da mitgenommen?

**B.:** Zum Beispiel hatten wir mal eine Rocktruppe. Und die wollten so eine richtig fette Gitarre haben. Ach und wir haben gebastelt und probiert, und es ist uns nicht gelungen. Und dann haben wir abgehört, im Funkhaus. Und dann hatten wir immer ein Mikrofon im Saal stehen, wo wir die Musiker, wo wir uns verständigen konnten mit denen. Und das Mikrofon war an, und der übte an seiner Gitarre, und da sagte der Boss dort: so muss es klingen! Und da sind wir dann der Sache auf den Grund gegangen und haben festgestellt, dass wir mit den Mikrofonabständen viel zu dicht dran waren. Die hatten dann ja Lautsprecherboxen, und da sind wir ganz dicht ran gegangen, möglichst um keinen Klang vom Nachbarinstrument mit drauf zu kriegen. Und das war eben der große Fehler. Ist ja auch logisch, wenn Sie sich die Membran angucken, dann von einem Lautsprecher, wenn Sie sehr dicht ran gehen, kriegen Sie eben bloß die hohen Frequenzen. Und da muss man schon ein Stück weggehen. Auch ein Lautsprecher braucht einen gewissen Raum, um sich entfalten zu können. Das sind aber alle Sachen, die man eben nicht gelernt hat. Ich habe dann mal versucht, noch ein Musikstudium anzuhängen, und bin dann auch mal zwei Semester hier an der Hochschule gewesen.

Dann habe ich aber gemerkt, das hat mir überhaupt nichts gebracht. [...] Wenn ich dann das alles nochmal von vorne angefangen hätte, dann hätte ich schon ein Musikstudium gemacht. Ich wäre vielleicht sogar dann lieber Musiker geworden.

**I.:** Warum?

**B.:** Das hat mich schon sehr geprägt, also ich habe die immer beneidet. Das hätte mich schon interessiert. Aber das war dann zu spät. [...] und ich muss auf der anderen Seite sagen, ich bin glücklich, dass ich keine Noten kann. Ich hatte dann einen Kollegen in Dresden, der war auch Ingenieur, genauso wie ich. Und der hat dann noch dieses Tonmeisterstudium gemacht, in Berlin. Was ja zu 50 Prozent in Richtung Musik geht. Und der war eben dann so verträumt, wenn der die Partitur neben sich liegen hatte, da hat der sich gefreut, was der Mozart da alles für Harmonien rein geschrieben hatte, und in der Zwischenzeit hat er verpasst, die entsprechenden Stellen auszugleichen. Und da habe ich dann gedacht, so schlecht ist das überhaupt nicht. [...] Ich habe gewusst wie es klingen muss, aber die musikalischen Sachen haben mich letztendlich nicht interessiert. [...]

**I.:** Haben Sie auch Techniken aus dem Popbereich auf die Klassik angewendet?

**B.:** Weniger.

[...]

**I.:** Den für den Rock`n`Roll so typischen Hall auf der Gesangsstimme, haben Sie das in den 50ern auch schon angewendet?

**B.:** [...] Zum Beispiel Kunert, der hatte ja eine Sängerin. [...] Und da haben wir auch so künstlich ein bisschen Hall drauf gemacht, auf diese Gesangsstimme. Aber sonst nicht. Also so Kompressoren, und was es da alles, das ist alles später gekommen.

**I.:** Meinen Sie die Helga Endlich?

**B.:** Ja.

**I.:** Aber nur ein bisschen Hall, nicht so viel wie beim Rock`n`Roll?

**B.:** Nein, also den Hall als gestalterisches Mittel haben wir nicht gemacht.

**I.:** Aber Sie kannten dieses Stilmittel aus westlichen Aufnahmen?

**B.:** Na wir waren da ein bisschen im Tal der Ahnungslosen. Wir haben ja kaum was. Wir wussten es schon, aber es spielte nicht so die Rolle. Da hat dann auch das Fernsehen gefehlt. Wir haben das dann nicht gesehen und...

**I.:** Weil Sie sagten, Tal der Ahnungslosen, gab es hier einen schlechten Radioempfang?

**B.:** Also nur zu Information. Ich habe im Keller unten Rias gehört, aber eben mit Pfeifen und was weiß ich, und ein Schwund, also mit heute gar nicht zu vergleichen.

[...]

**I.:** Was konnte man hier gut empfangen?

**B.:** Gar nichts.

**I.:** Wann hat sich das gebessert?

**B.:** Nach der Wende.

**I.:** Das heißt, die Leute haben hier gar kein Radio gehört?

**B.:** Die haben Radio DDR gehört.

**I.:** Also Rias war ganz schlecht zu empfangen?

**B.:** Ja. Also eigentlich nur Insider haben das gehört. Wir haben es schon gehört, um uns eben auch ein bisschen zu informieren. Aber große Erkenntnisse konnte man da nicht gewinnen. Es war also rein zur Information.

**I.:** Und die amerikanischen Soldatensender.

**B.:** Ja gab es auch, aber alles Kurzwelle. [...] Mittelwelle und Kurzwelle, was anderes nicht. UKW gab es nur unsere drei oder vier Sender.

**I.:** Konnte man auch Radio Luxemburg empfangen?

**B.:** Haben wir auch gehört. Aber eben schlecht. Also ich weiß, ich hatte dann einen Kollegen, der war dann nach mir dort in diesem Sendedienst, wo man auch Nachtdienst machen musste. Und aber nichts zu tun hatte. Und da hatten wir so eine Seefunk-Empfänger. Und da hat der Radio Luxemburg, wie hieß er, der Camillo, hat der pausenlos aufgenommen. Natürlich eben doch in einer relativ schlechten Qualität. Also da konnte man nichts damit anfangen.

**I.:** War da immer Pfeifen?

**B.:** Und Schwund. Viel Fading.

**I.:** Lag das auch an den Störsendern?

**B.:** Störsender hat sich hier eigentlich nur beim Rias ausgewirkt. Da gab es ja richtig einen auf der Neuländer Straße, da gab es einen Sender, der hat den Rias gestört. Weil der Rias war ja der schlimmste Feindsender den es gab.

**I.:** Kam es bei Ihrer Arbeit zu politischer Beeinflussung durch Partei oder Staat?

**B.:** Also bei der Aufnahme haben sie sich überhaupt nicht eingemischt. Es war dann zum Schluss so, selbst als Techniker hatte man ja dann irgendwo die Schere im Kopf. Und wenn da eben eine



Strophe war mit einem gewissen Text, da haben wir gleich gesagt, das brauchen wir doch gar nicht aufnehmen, das ist Schade um die Zeit, das wird sowieso nie abgenommen. [...] Aber so dass da direkt jemand gekommen ist, und mit dem Daumen, überhaupt nicht. Also wir waren in der Beziehung waren wir ja alles Klassenfeinde. Wenn wir Betriebsvergnügen hatten, da haben wir schon Westmusik, die wir irgendwo ergattert hatten, eingespielt. [...] Und da hat es auch keine Probleme gegeben. Und es war ja dann immer so: Ein gewisser Anteil an Westmusik durfte ja auch gesendet werden. Und da gab es ja später den Jugendsender, die hatten natürlich mehr Möglichkeiten, so was einzusetzen. Und wenn wir mit denen zusammengearbeitet haben und mal an solche Bänder ran gekommen sind, die haben wir sofort kopiert und haben sie mit nach Hause genommen in unser Funkhaus. Also ganz so abgeschieden waren wir nun auch wieder nicht. [...]

**I.:** Welche Bands wurden in Ihrer Anfangszeit häufig aufgenommen, außer den Tanzsinfonikern und dem Kunert?

**B.:** Ja da gab es dann, das waren aber immer wieder die gleichen Musiker. Da hatte dann der Günter Karpa von den Tanzsinfonikern, der hatte dann eine Truppe, wie hieß denn die, [überlegt] Ludwig Lustig oder so ähnlich. Das waren dann immer wieder die gleichen Musiker, aber bisschen ein anderer Stil. [...] Es war so ein gewisser Pool an Musikern in Dresden, egal wo die gespielt haben, und die hat man dann immer wieder getroffen.

**I.:** Welche Leute aus diesem Pool haben Tanzmusik gemacht?

**B.:** [überlegt] Es gab da noch, die DEFA hat ja auch noch eine gewisse Rolle gespielt. Da waren aber auch wieder die Dresdner Tanzsinfoniker, die am meisten dort oben produziert haben. [...] Erst später kamen Gruppen hinzu, von denen aber keiner groß was geworden ist. Der Theo Schumann hat dann auch bei uns produziert, später.

[...]

**B.:** In der Anfangszeit waren ja wirklich große Leute hier, Bully Buhlan. Wie hieß der, der die Caprifischer gesungen hat. Die haben alle hier nach dem Zusammenbruch Aufnahmen gemacht.

**I.:** Warum gerade hier?

**B.:** Weiß ich nicht.

**I.:** War das in Berlin alles zerstört?

**B.:** Na ja, zu der Zeit gab es ja die Nalepastraße noch nicht. Da wurde ja alles im heutigen oder späteren SFB aufgenommen, Westberlin. [...] Keine Ahnung warum, ob da irgendwelche persönlichen Beziehungen eine Rolle gespielt haben.

[...]

**I.:** Haben Sie noch Aufnahmen aus der Anfangszeit, aus den 60ern?

**B.:** Nein. Ich habe von den Hörigs eine Schallplatte, die hatten die aber bei Amiga aufgenommen. [...] Das waren aber auch ganz schlechte Aufnahmen. Da war der Hall neu erfunden. Ich dachte, die haben überhaupt bloß den Hall aufgenommen, nichts Anderes. Das ist erschütternd wenn man das jetzt hört.

**I.:** Wann war die Produktion?

**B.:** [...] Na die war so Anfang der 60er Jahre.

[...]

**I.:** Wann hatten Sie die Hallplatte eingeführt?

**B.:** [überlegt] Ich würde sagen so Mitte der 60er Jahre, [...] von der Firma EMT. [...]

**I.:** Sie hatten vorhin erzählt, dass der ästhetische Blick auf die Aufnahme in Ost und West derselbe gewesen ist?

**B.:** War der gleiche, ja.

**I.:** Wann sind Sie das erste mal mit Westleuten in Kontakt gekommen?

**B.:** Nach dem Grundlagenvertrag, wann war der, 72 glaube ich.

**I.:** Und dann haben Sie sich mit denen unterhalten?

**B.:** Ja. Und da war auch keiner dabei der aufgepasst hat. Das war eigentlich sehr locker. Und dann gab es eine so genannte Tonmeister-Tagung, die gibt es heute noch, alle zwei Jahre. Und da durften dann von uns, natürlich handverlesene Kollegen aus Berlin, die durften dorthin fahren. Das war immer in Karlsruhe. Und die haben dann, wenn die zurück kamen, bei uns eine Nachfolge-Konferenz gemacht und haben dann die neuesten Erkenntnisse uns gesagt. Insofern war da schon ein gewisser Gleichstand da.

[...]

**I.:** Hatten Sie auch Aufnahmeprotokolle angefertigt?

**B.:** [...] Ja, die Redaktion. [...] Aber das ist dann nach der Wende leider Gottes alles weg geschmissen worden. [...] Selbst unsere Hallplatte hat dann glaube ich noch die Semperoper sich geholt. Da haben wir denen gesagt, passt mal auf, die wird hier auch verschrottet. Weil wir ja dann schon wussten, dass wir hier keine Musikproduktion mehr haben.

[...]

**I.:** Gab es zu Ihrer Zeit noch Tonband-Mangel?

**B.:** Nein, das war nicht. Mit Einführung der Stereophonie kriegten wir dann Westband. Wir haben ja bis zum Schluss auf Agfa-Band geschnitten. Es war nicht so dass wir im Überfluss geschwelgt sind, aber es war kein Mangel.

[...]

**I.:** Sind Sie als Jugendlicher auch tanzen gegangen?

**B.:** Nein. Ich hatte gar keine Zeit. Wissen Sie, ich habe ja auch keine Oberschule. Das wollte ich nicht. Ich bin dann aus der achten Klasse eben in die Lehre gegangen. Und die jungen Leute lernen das ja auf der Oberschule. [...] Da hatte ich keine Zeit dazu. Ich habe dann das tanzen gelernt, von einem von den vier Kollegen, im Nachtdienst. Der war nämlich auf der Oberschule, und der hat mit dann das Tanzen beigebracht. [...]

**I.:** War die Rundfunktechnik in Ihrer Lehrzeit noch Mangelware?

**B.:** Ja.

**I.:** Welche Teile waren da besonders betroffen?

**B.:** Alle. Also die Leute kamen ja da noch mit der Goebbels-Schnauze, also mit Geräten von vor dem Krieg. Und dann gab es schon neue Geräte, aber das war eben nicht ganz einfach, so was zu ergattern. Also das war schon ein bisschen schwierig. Und ich weiß, bestimmte Röhren, da gab es einen Musiker dort in Flöha, der durfte nach Westberlin fahren. [...] Und der hat dann Zeug mitgebracht, Röhren die es bei uns eben nicht gab.

**I.:** Hat sich die Schere im Kopf bei den Aufnahmen nur auf den Text bezogen, oder auch auf die Musik?

**B.:** Nicht auf musikalische Sachen, überhaupt nicht. [...]

**I.:** Kamen die Musiker zu Ihnen mit den Noten?

**B.:** Na es gab ja eine Redakteurin oder einen Redakteur, der das betreut hat, die Gruppe. Und die haben schon vorher da drüber gesprochen. Was da im Einzelnen abgesprochen wurde, weiß ich nicht. Aber das stand schon fest, in welche Richtung das gehen soll. [...]

**I.:** Wer war das in Ihrem Fall?

**B.:** Na da gab es für jede Stilrichtung gab es da einen der Truppen betreut hat.

**I.:** Und wer war für die Tanzmusik zuständig?

**B.:** Na da war zum Beispiel die Frau Rahm, Sonnhild Rahm, die lebt noch.

**I.:** In der Zeit wo Sie angefangen haben?

**B.:** Die kam später. Die hatte Musik studiert, hier an der Hochschule, und kam dann zu uns.

**I.:** Die war zuständig für die Tanzmusik?

**B.:** Ja. Wobei, das hier beim Sender Dresden so war, dass das eigentlich Musikredakteure waren, die Programm gemacht haben, die also anhand der Karteikarten eine Stunde Programm zusammengestellt haben. Und die haben das dann nebenbei gemacht, diese Musikaufnahmen. Und später, das war dann auch so Ende der 60er Jahre, da gab es in Berlin schon Musikproduzenten. [...] Bei uns hier in Dresden hat es das so nie gegeben, [...].

**I.:** Wer war der Vorgänger von Frau Rahm?

**B.:** Na, das könnte der Musikchef gemacht haben, Rudolf Seifert. Aber den gibt es glaube ich nicht mehr, der ist auch gestorben.

**I.:** War das der Musikchef für alles oder gab es die Unterscheidung zwischen Klassik und Pop?

**B.:** Nein. Und dann kam Max Spielhaus, der war Musikchef. [...] Der war gut. [...]

**I.:** Wann war das?

**B.:** Mitte Ende der 60er. [...] Der hat sich aber dann mehr um die Klassik gekümmert. Der hat dann die Dresdner Abende eingeführt. [...] Zu meiner Zeit war Helga Schwarz Chefredakteur Musik und Ton. [...]

**Ende des Interviews.**

Weitere Informationen finden Sie unter [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de)



Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>.