

Heiner Stahl

Skizze einer Stadtgeschichte des Klangs Hörfunk, Popmusik und Jugendkultur im Ostberlin der späten 60er Jahre

»Das Radio plärrte eine Art Musik, die ursprünglich von Wolfgang Amadeus Mozart war, nun aber als ›Mister-Mozart-Marsch‹ lief. Da sagte hinter ihnen eine Mädchenstimme: ›Na, Jugendfreunde, habt ihr den Geist wieder auf Sparflamme gedreht?«¹

Musik ist ein Mittel, die Welt wahrzunehmen, ein Wissenswerkzeug.² Sichtbarkeit, Hörbarkeit und Körperlichkeit sind dabei Strategien, um Abgrenzungen und Abhebungen im Alltag zu markieren. Die Geschichte jugendkultureller Klänge im Ostberlin der 1960er Jahre ist eine Erzählung performativer Widerständigkeiten im öffentlichen Raum. »Musik war ein populäres Vehikel für allerlei Transporte«³ stellte Christoph Diekmann mit Blick auf seine DDR-Generation fest. Widerstand durch Rituale zeigte und zeigt sich in den Sprechweisen über und in der Verwendung von Kommunikationstechniken. Dies beinhaltete die Sicherung und Verteidigung von Plätzen, Aufenthaltsorten und Treffpunkten, an den Kreuzungen von Straßenbahnlinien, Bushaltestellen, Bahnstufenunterführungen und -vorplätzen und Parkanlagen. Dort waren die Bühnen und Tribünen, auf denen die Spiele um Aufmerksamkeit stattfanden, auf denen Komödien und Tragödien jugendlicher Langeweile inszeniert wurden, bis schließlich die Sicherheitsorgane durch ihr Einschreiten und ihre sichtbare oder unsichtbare Präsenz Wertungen vergaben.

Gerade in den 60er Jahren erweiterten sich die medialen Zugriffsbereiche der Konsumenten, da leistungsfähigere technische Empfangsgeräte die Wahlmöglichkeiten vervielfachten. Das Transistorradio symbolisierte als Gerät und in seiner Verwendung den neuen Trend. Daraus resultierten vielgestaltige Effekte auf die Produktion und die Vermarktung von Popkultur in beiden deutschen Staaten. Die starren, ritualisierten Abgrenzungsbemühungen – auf unterschiedliche Weise in Ost- wie in West-Berlin – verloren dadurch zusehends ihre Wirkungen. Vielmehr näherten sich musikalische Trends und Gestaltung von jugendbezogenen Rundfunkprogrammen in den 60er Jahren über die Mauer hinweg an.

1 *Gerd Bieker*: Sternschnuppenwünsche, Berlin 1965, S. 45.

2 Vgl. *Jacques Attali*: Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique, Paris 1977, S. 12.

3 *Christoph Diekmann*: My Generation, in: *ders.* (Hg.): My Generation. Cocker, Dylan, Honicker und die bleibende Zeit, Berlin 1999, S. 9–23, S. 14.

Pop beschrieb Gabriele Klein als kulturelle Praktik, die sich in einem Feld entfalten, das unter einer Spannung des Austausches zwischen globalen Einflüssen und lokalen Aufnahmen und Verarbeitungen stehe.⁴ Popkultur setze sich nicht aus lokalen Wiederabbildungen einer globalen Kulturindustrie zusammen, sondern sei als ein performatives kulturelles Verfahren der Aufführung, Darbietung und Selbstinszenierung zu verstehen. Popmusik ist eine Spiegelfläche der Aushandlung kultureller Umgangsweisen mit Tönen, Bildern und technischen Geräten. Sie ist eine Arena symbolischer und klanglicher Kämpfe um Deutungen und Missverständnisse. Pop war in Ost-Berlin ein Baustein zur Selbstkonstruktion. Durch ihre medialen und technischen Kompetenzen öffneten sich die »jungen Neuerer« in Ost-Berlin Zugänge zu transnationalen Zeichenrepertoires und erschlossen sich unterscheidbare musikalische Quellen. Das Verfahren »Pop« als Aneignungsweise sozialer Umwelten – mitsamt deren Brüchen und Verwerfungen – war im geteilten Berlin ein auf ähnliche Weise eingesetztes Instrument der Wechselwirkungen und Rückkopplungen. Daran wird gekreuzte und durchkreuzte Geschichte erzählbar.⁵

An der Schnittstelle Hörfunk, Popmusik und Jugendkultur ist es möglich, die Jugend- und Kulturpolitik der SED auf die klangliche Beherrschung des öffentlichen Raumes hin zu lesen und in einer Stadtgeschichte des Klanges die subkulturellen Gegenstrategien herauszuarbeiten. Adrian Rifkin versuchte für Paris zwischen 1900 und 1940 eine Stadtkarte des Klanges zu zeichnen, einen »soundplan«.⁶ Diese Klanghistorie war immer auch eine Geschichte der offiziellen und alltäglichen Umgangsweisen mit Sound, Geräusch und Lärm,⁷ ein Spielfeld, auf dem »gute« Musiken »schlechten« Tönen gegenüberstanden und auf dem die Körperlichkeit der jungen sozialistischen Persönlichkeiten über die Gehörgänge bestimmt werden sollte. Die feinen Grenzen des Geschmacks lagen nicht an den Rändern der Sektoren, die der Pop mühelos überwand, sondern an den verschiedenen Erinnerungen und Erwartungen an »saubere« und »unsaubere« Musik. Deshalb sind Sound, Jugendkultur, Hörfunk und Stadt Gegenstände einer audiovisuellen Zeitgeschichte der Mithörenden.⁸ An ihnen werden kulturelle Austausch-, Übertragungs- und Umfor-

4 *Gabriele Klein*: Image, Body and Performativity. The Constitution of Subcultural Practice in the Globalized World of Pop, in: David Muggleton/Rupert Weinzierl (Hg.): *The Post-subcultures Reader*, Oxford/New York 2004, S. 41–49, S. 48.

5 *Michael Werner/Bénédicte Zimmermann*: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 4/2002, S. 607–636.

6 *Adrian Rifkin*: *Street noises. Parisian pleasures 1900–40*, Manchester/New York 1993, S. 176.

7 *Rossitza Guentcheva*: Sound and Noise in socialist Bulgaria, in: John R. Lampe/Mark Mazower (Hg.): *Ideologies and national identities. The case of 20th Century Southeastern Europe*, Budapest, NY: Central European University Press, 2004, S. 211–234.

8 *Thomas Lindenberger*: Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 1, 2004, S. 72–85, S. 79.

mungsprozesse – wie Amerikanisierung⁹, aber auch Sowjetisierung und deren Gegenentwicklungen – sichtbar. Dieser akustische Zugang könnte die Zeitgenossenschaft des »sounds« als massenmediale Gravur des Alltags und des nicht kontrollierbaren medialen Eigen-Sinns¹⁰ der Konsumenten freilegen.

Der popkulturelle Raum Berlins in den 60er Jahren war eine Anordnung aus Wechselwirkungen und Rückkopplungen zwischen West und Ost, auf der Ebene der Anbieter von Rundfunkprogrammen, der Musikproduzenten und Tanzkapellen und der verschiedenen jugendkulturellen Strömungen in ihren jeweiligen zeitlichen Überlagerungszuständen. Popkultur war darin ein Durchsetzungsfeld von Herrschaftsansprüchen und -verweigerungen, die sich beispielsweise an der Politisierung des Rowdiums durch die SED und in den politischen Aufladungsstärken des Konkurrenzkampfes um das Rundfunkhörverhalten und die Zeichenverwendungen von Jugendlichen zeigten. Ritualisiertes Aufbegehren und widerständige Langeweile in Räumen städtischer Öffentlichkeit waren Gegenstrategien zur »staubfreien« Planung sozialistischer Veranstaltungs-, Versammlungs- und Freizeitöffentlichkeiten.

Die Bruchlinien in der popkulturellen Integrationsmaschine SED

Die Integrationsanstrengungen des West-Berliner Senats sowie des Ost-Berliner Magistrats und der SED gegenüber den jugendlichen Nachkriegsgenerationen sind ein fester Bestandteil der geteilten Stadtgeschichte. Sie veränderten sich beiderseits der Mauer in den 60er Jahren dahingehend, dass sich neben den Angeboten organisierter Jugendverbände, die staatlichen und bezirklichen Einrichtungen der Jugendpflege und -fürsorge, die Bandbreite von Aktivitäten in Jugendfreizeithäusern und Jugendklubs erweiterte,¹¹ um den Kommerzialisierungs- und Verrohungsgefahren zu begegnen, die in Teenagerlokalen, Automatenclubs, Kellerklubs und Vortragslokalen lauerten.

Auch in Ost-Berlin geschah auf diesem Gebiet einiges. Selbst wenn über dem Modell des Jugendklubs der Herrschaftsanspruch der Partei hing, so schufen diese jugenddominierten Orte doch auch Raum für eigensinnige Freizeitgestaltung. Dieser Widerspruch zeichnete sich deutlich in einer Analyse des Rates des Stadtbezirkes Prenzlauer Berg aus dem Jahr 1965 ab: »Der Inhalt der Arbeit der Jugendklubs soll-

9 Konrad H. Jarausch/Hannes Siegrist: Amerikanisierung und Sowjetisierung. Eine vergleichende Fragestellung zur deutsch-deutschen Nachkriegsgeschichte, in: *dies.* (Hg.): Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970, Frankfurt/New York 1997; Michael Lemke (Hg.): Sowjetisierung und Eigenständigkeit in der SBZ/DDR(1945–1953), (=Zeithistorische Studien, 13) Köln/Weimar/Wien 1999, S. 11–30, S. 13.

10 Thomas Lindenberger: Geteilte Welt, geteilter Himmel? Der Kalte Krieg und die Massenmedien in gesellschaftsgeschichtlicher Perspektive, in: Klaus Arnold/Christoph Classen (Hg.): Zwischen Pop und Propaganda. Radio in der DDR, Berlin 2004, S. 27–44, S. 42.

11 Vgl. Wolfgang Müller: Der Jazz Saloon und seine Folgen, in: deutsche jugend. Zeitschrift für Jugendfragen und Jugendarbeit, 9. Jg. 1961, H. 4, S. 162–167.

te bestimmt sein von den Forderungen des Jugendkom. (Jugendkommuniqués, H. S.). Die Absicht der Abteilung besteht darin, vor allem der Forderung nach mehr Verantwortung und Vertrauen und nach einer sinnvollen Freizeitgestaltung nachzukommen. Es stehen zur Zeit 5 Jugendklubs unter der eigenen Leitung von Jugendlichen.« Die Kulturabteilung zeigte sich jedoch darüber unzufrieden, dass politische Themenabende immer wieder ausfielen und dass »die übernommene Verantwortung in fast keinem Falle von den Jugendlichen erfüllt wird. Ihre Aktivität entwickelt sich zu Tanzabenden bei der Beschaffung von Tanzkapellen und alkoholischen Getränken«. Die Mehrzahl der Jugendlichen, die in dieser Analyse natürlich dem offiziellen sozialistischen Jugendbild entsprachen, mieden daher die Jugendklubs. Deshalb übten diese jungen »sozialistischen« Persönlichkeiten auch keinen »positiven« ideologischen Einfluss auf die sich dort treffenden Jugendlichen aus. In »den ehrenamtlich geleiteten Klubs« äußere sich dies darin, »dass des öfteren die klubeigenen Fernseh- bzw. Radioapparate auf Westsender eingestellt werden und die aufgenommene Ideologie sich in Gesprächen und dem Ablehnen jeder Politik ausdrückt«. ¹²

In dieser Expertise deuteten die Mitarbeiter der Kulturabteilung des Stadtbezirks Prenzlauer Berg auf eben die Freiräume hin, die sich Jugendliche mit den Transistorradios schufen und die sich in öffentlich inszenierten Soundidentitäten, z. B. in den Straßenszenarien an der Dimitroffstraße, auf dem Mirbachplatz vor dem Krankenhaus oder auf dem Grünstreifen an der Anton Saefkow-Straße dokumentierte. Die Eckensteher-Cliquen der 50er Jahre und die Gämmler-Sitzungen der 60er hatten in den tragbaren Transistorradios ihre Mittelpunkte. Die Geräte waren modisches Accessoire und gleichzeitig Distinktionsmittel für moderne Frauen und Männer. Ausweise dafür, mit der Zeit zu gehen; und Zeichen, dass man genügend Geld dafür hatte. Die »Heulen« plärrten in Wohngebieten, in Parks und an Straßenecken. Sie waren Gegenstände sowohl der Vergemeinschaftung als auch der Unterscheidbarkeit, ¹³ deren Verwendung im Zusammenhang mit geist- und planloser Freizeitgestaltung kodiert wurde.

Durch einfache Manipulationen an der Frequenzleiste ließen sich die Empfangsergebnisse verbessern, konnten Beschränkungen aufgehoben und bislang verschlossene Horizonte erreichbar werden. Man zeigte sich im öffentlichen Raum, bestimmte dessen Geräusche mit, erregte Aufmerksamkeit, spielte lässig mit der Ablehnung, die man durch die anderen, die ordentlichen sozialistischen Bürger und Facharbeiter und -arbeiterinnen, erfuhr. Transistorradios, mit ihnen dann auch Tonbandgeräte und später Musikkassetten, stellten die Verbindungen zu den wechselnden Musiktrends und Moden des Westens her und durchlöcherten den »Eisernen Vorhang«.

12 Alle Zitate stammen aus: Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv [im Folg. SAPMO-BArch], DY 30/IV A 2/16/123, unpag., Rat des Stadtbezirkes, Prenzlauer Berg, Abt. Kultur, Analyse Jugendklubs, Berlin 12. 5. 1965, S. 1–5.

13 *Dorothee Wierling*: Wie (er)findet man eine Generation? Das Beispiel des Geburtsjahrgangs 1949 in der DDR, in: Jürgen Reulecke (Hg.): *Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert* (=Schriften des Historischen Kollegs, 58), München 2003, S. 217–228, S. 222.

Politisierter Pop: Herrschaftsanspruch und Popkultur

Die Strategie der Jugendlichen, sich im popkulturellen Milieu von Jugendklubs und Eckenstehern Freiräume zu erkämpfen, provozierte ein Eingreifen von Seiten der Partei. Diese reagierte jedoch nicht mit eindimensionalen Verbotsstrategien auf die westliche Konsum- und Musikorientierung der DDR-Jugend. Vielmehr versuchte sie, den Pop mit ihren eigenen sozialistischen Idealen und Vorstellungen aufzuladen. Die Gewinnung und Rückgewinnung von Deutungen kennzeichneten zentrale Aspekte eines dynamischen Verständnisses von »Pop«¹⁴, wie es Dick Hebdige an Beobachtung der Abwehr- und der späteren Einbindungsmechanismen des internationalen Kunstmarktes seit den späten 60er Jahren angesichts von PopArt und Fluxus entwickelte. Die Bearbeitung und Hybridisierung von westlichem und östlichem Pop fanden als Aushandlungen im institutionellen Raum der Sozialistischen Einheitspartei und im städtischen Straßen- und Klangraum statt.

Die politischen und kulturpolitischen Zäsuren der 60er Jahre, wie der Mauerbau und das 11. Plenum 1965¹⁵, umrahmten und durchzogen unterschiedliche Mobilisierungsanstrengungen und Modernisierungsoffensiven der Einheitspartei wie die Jugendkommunikés von 1961 und 1963, das Jugendgesetz von 1964 und die stärkere Popularisierung der »Messe der Meister von Morgen«-Bewegung, die Einführung des 14-tägigen freien Sonnabends mit einer Ministerratsverordnung vom 22. Dezember 1965 und schließlich auch die vollständige 5-Tage-Woche, die nach einem Ministerratsbeschluss vom Mai 1967 ab 28. August 1967 umgesetzt wurde. Diesen jugendpolitischen Dokumenten, ihren Interpretationen und Umsetzungen waren gleichzeitig auch Abwehrmaßnahmen angeheftet, die sich in der Bekämpfung westlicher Dekadenz bei verschiedenen Gelegenheiten, wie z. B. der Leipziger Beat-Demonstration vom 31. Oktober 1965¹⁶, immer wieder zeigten und aus der jeweils dringende Handlungsbedarfe abgeleitet wurden.

14 *Dick Hebdige*: In Poor Taste. Notes on Pop, in: *ders.* (Hg.): *Hiding in the Light. On Images and Things*, London/New York 1994, S. 116–146, S. 124.

15 *Günther Agde* (Hg.): *Kahlschlag – Das 11. Plenum des ZK der SED 1965*, Studien und Dokumenten, Berlin 1991. Den einzigen massenmedialen Bezug stellt Peter Hoff mit seinen Ausführungen zum Fernsehen her. *Peter Hoff*: *Das 11. Plenum und der Deutsche Fernsehfunk*, in: ebenda, S. 105–116.

16 *Olaf Leitner*: *Rockszenen DDR. Aspekte einer Massenkultur im Sozialismus*, Reinbek 1983; *Michael Rauhut*: *Beat in der Grauzone 1964–1972. Politik und Alltag*, Berlin 1993; *Dorothee Wierling*: *Die Jugend als innerer Feind. Konflikte in der Erziehungsdiktatur der sechziger Jahre*, in: Hartmut Kaelble/Jürgen Kocka/Hartmut Zwahr (Hg.): *Sozialgeschichte der DDR*, Stuttgart 1994, S. 404–425; *dies.*: *Geboren im Jahr Eins. Der Jahrgang 1949 in der DDR. Versuch einer Kollektivbiographie*, Berlin 2002, S. 215–242; *Marc-Dietrich Ohse*: *Jugend nach dem Mauerbau. Anpassung, Protest und Eigensinn. 1961–1974*, Berlin 2003, S. 97–109; *Elfi Rembold*: *»Dem Eindringen westlicher Dekadenz ist entgegenzuwirken«. Jugend und die Kultur des Feindes in der DDR*, in: Jan C. Behrends/Thomas Lindenberger/Patrice G. Poutrous (Hg.): *Fremde und Fremd-Sein in der DDR, Zu historischen Ursachen der Fremdenfeindlichkeit in Ostdeutschland*, Berlin 2003, S. 193–214; *Mark Fenemore*: *Nonconformity on the borders of dictatorship. Youth subcultures in the GDR 1949–1965*; London: PhD thesis 2002; *Yvonne Liebing*: *All you need is beat. Jugendsubkultur in Leipzig 1957–1969* (=Archiv Bürgerbewegung Leipzig e.V., Uwe Schwabe/Rainer Eckert (Hg.): Leipzig 2005.

Die SED politisierte den Pop – sowohl die sozialistische Tanzmusik, als auch westlichen Beat und Rock – und an ihm auch die Generationenfolge im Jugendkommuniqué vom 21. September 1963 zunächst mit den Worten: »Niemandem fällt ein, der Jugend vorzuschreiben, sie solle ihre Gefühle und Stimmungen beim Tanz nur im Walzer- oder Tangorhythmus ausdrücken. Welchen Takt die Jugend wählt, ist ihr überlassen: Hauptsache, sie bleibt taktvoll.«¹⁷ Dies war eine deutliche Verschiebung gegenüber den bisher starren antiamerikanischen und antidekadenten Beschreibungsweisen. Darin klang aber, neben der Entfremdung der musikalischen Vorstellungswelten der »Alten« und »Jungen« und der Neuformulierung von Nachsichtigkeiten, auch die Aufnahme, Umdeutung und Aufladung westlicher popkultureller Trends und Stile durch die Musiker, Filmemacher und die kulturellen Bürokratien an. Ziel war es nun, dem westlichen Einfluss eigene Strategien in der Jugendpolitik entgegenzusetzen. Der Autor des Jugendkommuniqués, Kurt Turba, schrieb diese Linie fort, als er nach dem Deutschlandtreffen 1964 in einer Vorlage an das Politbüro anregte, es »sollte geprüft werden, wie und in welchen Formen der Jugendsender DT 64, der bei Jung und Alt während des Deutschlandtreffens großen Anklang fand, seine Sendungen fortsetzen kann.«¹⁸ Kurz darauf dehnte der Berliner Rundfunk sein bisheriges Jugendprogramm noch weiter aus und benannte es in *Jugendstudio DT 64* um.¹⁹ Das Staatliche Rundfunkkomitee verarbeitete darin die geforderte Popularisierung der SED-Jugendpolitik mit den im Vorfeld und bei der Durchführung des Deutschlandtreffens der Jugend an Pfingsten 1964 angewendeten Formen der Kommunikation innerhalb des Jugendverbandes. Das bedingte einen sehr pragmatischen Umgang mit der Anziehungskraft popmusikalischer Trends, auch und gerade aus dem kapitalistischen Ausland, um den ideologisierten Inhalt der Beiträge den jugendlichen Hörern erfolgreich »verkaufen« zu können. Auch die Unterhaltungsindustrie besetzte die entstandenen Spielräume. Das DDR-Unterhaltungsmusiklabel AMIGA veröffentlichte im Frühjahr 1965 zwei 7“-Singles mit The Beatles-Stücken aus der Zeit vor dem EMI/Parlophone-Vertrag, unter anderem noch mit Tony Sheridan als Vokalist, schickte im Verlauf des Jahres noch die Lizenz-LP »The Beatles«²⁰ hinterher.

17 *Ulrike Schuster*: Die SED-Jugendkommuniqués von 1961 und 1963. Anmerkungen zur ostdeutschen Jugendpolitik vor und nach dem Mauerbau, in: Institut für zeitgeschichtliche Jugendforschung (Hg.): Jahrbuch für zeitgeschichtliche Jugendforschung 1994/1995, Berlin 1995, S. 58–75, S. 72. Siehe auch *Heiner Stahl*: Agit-Pop. Das »Jugendstudio DT 64« in den swingenden Sechziger Jahren, in: Klaus Arnold/Christoph Classen (Hg.): Zwischen Pop und Propaganda. Radio in der DDR, Berlin 2004, 229–247, besonders S. 230–235.

18 SAPMO-BArch, DY 30/J IV 2/2 A/1.031, foiliert, Anlage 1, Kurt Turba, Vorlage an das Politbüro, Betr.: Probleme, die sich aus der Einschätzung des Deutschlandtreffens ergeben, Berlin 23.5.1964, Blatt 20.

19 *Heiner Stahl*: DT 64 – Vom Festivalradio zur Jugendsendung. Handlungsspielräume zwischen Blauhemd, Beatmusik und 11. Plenum, in: Rundfunk und Geschichte 29, 2003, Nr. 3/4, S. 121–132.

20 AMIGA-LP »The Beatles« (AMIGA 850 040), 1965er AMIGA-Singles (AMIGA 450 466; AMIGA 450 471; AMIGA 450 493), siehe: *Michael Rauhut/Birgit Rauhut*: AMIGA. Die Diskographie aller Rock- und Pop-Produktionen 1964–1990, Berlin 1999, S. 156 und S. 453f.

Zwei Langspielplatten mit Instrumentalstücken von DDR-Amateurbands und tschechischen Gruppen, »Big-Beat I« und »Big Beat II«, ergänzten 1965 das gitarrenmusikalische Angebot des volkseigenen Unterhaltungslabors. Auch der Jugendverband FDJ wurde auf diese neuen populärkulturellen Formen aufmerksam und versuchte sie in seinen Erziehungsauftrag zu integrieren. Daher veranstaltete er 1965 Leistungsvergleiche für Gitarrengruppen. Amateurbands bestiegen die Bühnen der kreis- und bezirksweiten Konzerthallen, kopierten und adaptierten ihre britischen Vorbilder. »Mit dem Big-Beat und damit verbunden den Gitarren-Sounds«, so der Standpunkt der Kulturabteilung des Zentralrates der FDJ, »haben sich neue Elemente der Tanzmusik entwickelt, deren Ursache im neuen Lebensgefühl der Menschen, besonders der Jugend, zu finden ist. [...] Diesem neuen Lebensgefühl liegen die Prozesse der technischen Revolution in der ganzen Welt zugrunde.«²¹ Diese sich im kapitalistischen Ausland entwickelnden inhaltlichen und formalen musikalischen Elemente könnten durchaus den kulturellen Ansprüchen und Forderungen des Jugendverbandes entgegenkommen, da sie auch Ausdrucksformen der Unzufriedenheit von im Kapitalismus lebenden Jugendlichen gegenüber ihren Perspektiven seien. Diesem Ursprung nach »ist deshalb der Gitarren-Sound eine progressive Erscheinung der Tanzmusikentwicklung«.²²

Damit legten die FDJ-Kulturpolitiker einen positiven Zugang zur Zeichenwelt der transnationalen Popkultur, welcher sich nicht auf die westeuropäisch-amerikanischen Versatzstücke beschränken musste. Wenn die Praxis des Bedeckens und Überlagerns von Originaltiteln und -melodien als kontrovers betrachtete Einflüsse auf kreative Weise modulierte und umformulierte, dann bewies für Franco Minganti das »Covering« die Fähigkeit, gegenhegemoniale Erzählungen zu erzeugen und daraus eine Pluralität von Identifikationsmöglichkeiten bereitzustellen.²³ Der FDJ-Zentralrat versuchte, die »neue«, elektrisch verstärkte Musik in sein eigenes Klangrepertoire aufzunehmen, »coverte« den Originalsound mit seinen Ausdeutungen, um ihn dadurch offiziell singbar zu machen. Der Zentralrat vollzog hierbei eine ruckartige Wendung, die die bislang dort bestehenden Vorbehalte auflöste und auf die in einigen Bezirks- und Kreisleitungen bereits praktizierten Umgangsweisen zuzuging.

Einzelne »Musikpolizisten« in den Kulturabteilungen der Bezirke zeigten sich im Sommer 1965 jedoch hochgradig alarmiert gegenüber diesen Einarbeitungen westlicher Musikrends und Instrumentierungen, weil sie die bislang gültigen Ausrichtungen der SED-Kultur- und Musikpolitik in ästhetischer Hinsicht untergruben.

21 SAPMO-BArch, DY 24/6381, unpag., Zentralrat der FDJ, Abteilung Kultur, Vorlage an das Sekretariat des Zentralrates Nr. 9/25, Betr.: Standpunkt der Abteilung Kultur zur Arbeit mit den Gitarrengruppen, S. 1–7, S. 1.

22 Ebenda S. 1.

23 *Franco Minganti*, Jukebox Boys. Postwar Italian Music and the Culture of Covering, in: Heide Fehrenbach/Uta G. Poiger (Hg.): *Transactions, Transgressions, Transformations. American Culture in Western Europe and Japan*, New York/Oxford 2000, S. 148–165, S. 161.

Das löste Geschäftigkeiten innerhalb der ZK-Abteilung aus.²⁴ Man lud die Verantwortung für die Adaption westlicher Kulturtrends, welche die FDJ sozialistische Massenorganisation in ihren Aussagen zur Gitarrenmusik offiziell machte, beim Staatlichen Rundfunkkomitee ab. Insbesondere das *Jugendstudio DT 64*²⁵ des Berliner Rundfunks geriet nun unter Beschuss. Nach den Worten des Musikexperten Peter Czerny der ZK-Abteilung Kultur im Oktober 1965 sollte man hier zukünftig »sowohl bei der Tanzmusik als auch in anderen künstlerischen Gebieten besonders solche jungen Talente herausstellen, deren ganze Entwicklung wirklich Vorbild für die Jugend sein kann«²⁶. Die bisher einseitige Beschränkung der Sendungen von *DT 64* und der anderen Rundfunkprogramme für die Jugend auf Tanzmusik müsse überwunden werden, schrieben die Musikpolitiker der ZK-Abteilung dem Rundfunk auf das kulturpolitische Tableau. Alle Musikgattungen seien entsprechend den Bedürfnissen der Jugend einzubeziehen. Dies glitt in die Aufforderung hinüber, Songs und Chansons des politischen Kampfes der Arbeiterklasse stärker im Programm zu platzieren, um dort dann die Zusammenhänge zu erklären, da schließlich »die Jugend ja vieles heute nicht mehr weiß«²⁷.

Die schwelenden Konflikte zwischen den unterschiedlichen Generationen- und Geschmackskonstellationen und ihre politische Aufladung schlugen sich deutlich in den Diskussionen des 11. Plenums der SED nieder, das wegen seiner rigiden kulturpolitischen Einschränkungen und Entscheidungen gerade in der Filmproduktion und im Umgang mit den Schriftstellern von der zeitgeschichtlichen Forschung mit dem Begriff »Kahlschlag«-Plenum versehen wurde. Auf ihm versuchte die SED neben ihrem kulturpolitischen auch ihren jugendpolitischen Kurs neu zu justieren.

Erich Honecker, damals Sekretär des ZK der SED, verwob im Schlussteil seines Referates auf dem 11. Plenum der SED am 15. Dezember 1965 am Beispiel von *Jugendstudio DT 64* die ideologischen und erzieherischen Nachlässigkeiten der Partei und des Jugendverbandes mit verschiedenen kulturpolitischen Fehlentwicklungen. »Den Erscheinungen der amerikanischen Unmoral und Dekadenz wird nicht offen entgegengetreten. Das gilt besonders im Bereich der heiteren Muse und der Unterhaltung, für einzelne literarische Arbeit und leider auch für viele Sendungen im *DT 64*.«²⁸ Nach einer geharnischten Attacke auf die staatliche Filmproduktion und ge-

24 SAPMO-BArch, DY 30 / IV A 2/9.06/4, unpag., [Abteilung Kultur ZK], (Peter) Cz(erny): Wie konnten sich dekadente Tendenzen im Big Beat ausbreiten?, (o. D.), S. 1–3. Diese Gedanken arbeitete Czerny im Zusammenhang mit einem Entwurf für den Abschnitt »Probleme der ideologischen Arbeit der Partei im kulturellen Bereich«, den die ZK Abteilung Kultur am 2. 12. 1965 an Erich Honecker und Kurt Hager leitete.

25 *Andreas Ulrich/Jörg Wagner* (Hg.): *DT 64 – Das Buch zum Jugendradio 1964–1993*, Leipzig 1993.

26 SAPMO-BArch, DY 30/IV A 2/9.06/159, unpag., Abteilung Kultur, [1. Entwurf] Vorschläge zur Entwicklung der Tanzmusik im Hinblick auf eine verbesserte Erziehung der Jugend, Berlin 18.10.1965, S. 1–3, S. 2. [In Mappe]

27 Ebenda. S. 2.

28 SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/1/336, foiliert, Stenografische Niederschrift der 11. Tagung des Zentralkomitees, unkorrigierte Fassung, Erich Honecker, Bericht des Politbüros an das Zentralkomitee, Bl. 7-122, Bl. 82.

gen liederliche Fernsehfilme verlangte Honecker Sauberkeit in der Darstellung des sozialistischen Alltags und des Zusammenlebens der Menschen. Dazu gehöre auch »saubere Musik«. ²⁹ Damit war er bei den Sendungen von *Jugendstudio DT 64* angekommen und beschied diesen, dass sie »in nicht vertretbarer Weise die Fragen der allseitigen Bildung und des Wissens junger Menschen, die verschiedensten Bereiche der Kunst und Literatur der Vergangenheit und Gegenwart außer Acht gelassen« ³⁰ hätten. Der frühere Leiter der Kulturkommission, seit 1963 Mitglied der Ideologischen Kommission des Politbüros, Alfred Kurella, zeigte sich überzeugt, dass es möglich sei »eine andere Politik auf diesem Gebiete der Ausnützung der sogenannten Massenmedien für die ideologische Erziehung unserer Massen zu betreiben, eine Politik, die dazu führt, dass wir nicht jeden Dreck, der vom Westen kommt, bei uns im Rundfunk stundenlang nachmachen« ³¹. Dazu müsse, so Kurella, im Fernsehen, Rundfunk, in den Unterhaltungsprogrammen und Tanzveranstaltungen die Herangehensweise überwunden werden, dass »egal was man macht, Hauptsache ist, der Saal ist voll« ³². Tags darauf, am 16. Dezember 1965, bewegte sich der erste Sekretär des ZK der SED, Walter Ulbricht, auf derselben Argumentationslinie und kritisierte, dass »einige Kunstschaaffende nur nach dem Westen« blicken und der Meinung seien, »dass die Deutsche Demokratische Republik in kultureller Beziehung vor allem von Texas lernen« ³³ könne. »Ich bin der Meinung, Genossen, mit der Monotonie des Yeah, Yeah, Yeah, und wie das alles heißt, sollte man doch Schluß machen.« Das 11. Plenum kappte damit parteioffiziell zunächst einmal die Anbindung an kulturelle Entwicklungen, die sich zur gleichen Zeit in Westeuropa entfalteten. Daran schlossen sich erneut Verarbeitungs- und Integrationsbemühungen seitens der SED und der staatlichen Institutionen an, die allerdings unterschiedliche Tiefenwirkungen erlangten. Die amerikanischen Grassroots-Sängerinnen und Sänger und ihre pazifistischen Grundaussagen trafen in der Bundesrepublik und der DDR nach 1965 als eine Strömung ein, die technische Einfachheit, Direktheit und Nachspielbarkeit vereinigte. Die »FDJ-Singebewegung« griff darauf zu, wurde als Form von dominantem Pop von oben eingeführt, ³⁴ befand sich aber durchaus nahe an den transnational prägenden musikkulturellen Strömungen der späten 1960er Jahre. In der Bundesrepublik stand das Burg-Waldeck-Festival seit 1964 für diesen Trend. ³⁵

29 Ebenda. Bl. 89.

30 Ebenda. Bl. 90.

31 SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/1/336, foiliert, Stenografische Niederschrift der 11. Tagung des Zentralkomitees, unkorrigierte Fassung, Beitrag Alfred Kurella, Bl. 272–282, Bl. 279.

32 Ebenda. Bl. 278.

33 SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/1/337, foiliert, Protokoll des 2. Beratungstages der 11. Tagung des ZK, 16.12.1965. Referat Walter Ulbrichts über Probleme des Perspektivplanes bis 1970, Bl. 3–92, Bl. 57.

34 *Rauhut*: Beat, S. 209; *Lutz Kirchenwitz*: Folk, Chanson und Liedermacher in der DDR. Chronisten, Kritiker, Kaisergeburtstagssänger, Berlin 1993; *Olaf Schäfer*: Pädagogische Untersuchungen zur Musikkultur der FDJ. Eine erziehungswissenschaftlicher Beitrag zur Totalitarismusforschung, Berlin 1998, S. 259–318.

35 *Holger Böning*: Der Traum von einer Sache. Aufstieg und Fall der Utopien im politischen Lied der Bundesrepublik und der DDR, Bremen 2004. Besonders Kap. 3: Wir wollen dazu was sagen, auch wenn sie uns nicht fragen – Burg Waldeck und das neue politische Lied, S. 59–85.

Radiokonkurrenz im Berliner Äther – Weiterspulen und Überspringen als Kulturtechnik

Das Deutungsmonopol der SED über den »sauberen Sound« scheiterte jedoch an der scheinbaren Omnipräsenz des Westradios, die von rapiden Entwicklungen in der Unterhaltungsindustrie profitierte. Transistorradios vervielfachten die Hörgelegenheiten und Empfangssituationen in einer künstlich geografisch getrennten Stadt. Sie waren selbst modisch aufgeladene Objekte und Statussymbole. Sie beschleunigten die Erosion elterlicher Programmorauswahl. Die Angebote der Rundfunksender mussten sich dem gewandelten Geschmack anpassen. Somit waren neue Wege gefragt, zu vermittelnde Inhalte aufzubereiten und mit Musik zu transportieren. »Technik, Programm und Hörer bildeten eine Konstellation, die sich von der sonstiger Medien unterschied.«³⁶

Die regelrechte Überversorgung an Rundfunksendern und Programmen war ein wichtiger Aspekt der Schaufensterfunktionen West-Berlins. Hafenkonzerte, leichte Muse, instrumentale Tanzmusik, Operettensoli und schwülstige Schlager bildeten die eigentlich tragenden Elemente, die die Abteilungen Unterhaltungsmusik zum Gesamtprogramm oder für Servicewellen beisteuerten.³⁷ Vereinzelt tauchten bereits in den 50er Jahren Sendungen auf, die jenseits der »Bunten Abende« zunächst Jazz und dann auch Popmusik zum Gegenstand hatten. Bei Rundfunk im Amerikanischen Sektor (RIAS) war »Schlager der Woche«³⁸ eine frühe Ausnahmeerscheinung. Musikalische Unterhaltungssendungen drückten einerseits den Erziehungsanspruch des Rundfunks aus, gingen andererseits auch auf Publikumsinteressen ein. In Berlin waren die Jugendhörfunkprogramme des RIAS II mit »Club 18« (1958) und »Treffpunkt« (1962), des Sender Freies Berlin, mit »s-f-beat« (1967) und »wir – um zwanzig« (1965) und das »Jugendstudio Berlin« (1961) und schließlich das östliche Pendant *Jugendstudio DT 64* (1964)³⁹ des Berliner Rundfunks entstehungsge-schichtlich aufeinander bezogen.

36 *Maase*: Schreckbild, S. 575.

37 *Wolfgang Gushurst*: Popmusik im Radio. Musik-Programmgestaltung und Analysen des Tagesprogramms der deutschen Servicewellen 1975–1995, Baden-Baden 2000, S. 35–37. Das Untersuchungsobjekt bildet hier der Südwestdeutsche Rundfunk. Der DDR-Rundfunk wird ausgeblendet, *Konrad Dussel*: »Die Welle der Freude«. Die neuen Programmangebote des NWDR auf UKW in den 1950er Jahren und ihre Nutzung, in: Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte, 31, 2005, Nr. 1–2, S. 26–35.

38 Zur Geschichte der »Schlager der Woche«: Die 1. Sendung lief 1947. Moderator war Wolfgang Behrend, seine letzte Sendung kam am 10. 5. 1954. Ihm folgte vom 14. 6. 1954 bis 1. 1. 1968 Fred Ignor, vom 8. 1. 1968 bis 30. 9. 1968 Charlie Hickmann, vom 7. 10. 1968 bis 27. 9. 1985 Lord Knud alias Knud Kuntze als Moderator. Am 27. 9. 1985 endete die Sendung. Der Bestand im Deutschen Rundfunkarchiv Potsdam-Babelsberg, Schriftgut Hörfunk, Bestand RIAS, A504-02-03 der Abteilung »Leichte Musik« könnte unter dem Blickwinkel von Popmusik und Kalter Krieg noch fruchtbar gemacht werden.

39 BArch, DR 6/494, unpag., Sekretär des Komitees, Vötter, Beschlussprotokoll Nr. 24/64 der Komiteesitzung vom 2. 6. 1964, S. 1–5.

Im »Club 18«⁴⁰ des RIAS beschäftigte sich John Hendriks seit 1958 einmal im Monat an einem Sonnabendnachmittag mit den akzeptierten Formen von Jazz, coolem, abgeklärtem und unkörperlichem Jazz. Der RIAS hielt diesen Sendeplatz für Jugendangebote frei. Die Programmverantwortlichen in Schöneberg begannen schließlich Mitte der 1960er, den »Club 18« und den »Treffpunkt« von einem monatlichen Rhythmus zu lösen und häufiger am Sonnabend zu senden. Schließlich lief der »RIAS-Treffpunkt«, zunächst »Treffpunkt 16'40«, zu Beginn der 70er täglich im RIAS-Programm. Dies wertete den Programmbestandteil auf und die Redaktion, die ihn beisteuerte. Ähnlich gingen der Sender Freies Berlin und der Berliner Rundfunk mit dieser Wechselwirkungs spirale um. Zusätzliche Programmanbieter vervielfachten mit ihren Popmusiksendungen die Auswahlmöglichkeiten für Soundentscheidungen im Tagesverlauf.⁴¹ Nimmt man einen Freitag in der zweiten Jahreshälfte 1967, dann deckte der Deutschlandfunk mit »Party-Time« die Zeit zwischen 16.00 und 17.00 Uhr ab. AFN, American Forces Network, brachte mit »Frolic at Five«, zunächst eine Jazz-, Swing- und Unterhaltungsmusiksendung und dann zusehends Country, Rock und Soul-Musik, Frühformen des »Adult Orientated Rock«-Formates, in knarziger Mono-Mittelwellenqualität. Diese Sendung begleiten Berliner und Randberliner Jugendliche, bereits seit den späten 40ern, und ihr äußeres Erscheinungsbild passte sich immer wieder den popmusikalischen Trends an. Der französische Militärsender Forces françaises de Berlin (FFB) präsentierte mit »Hitparade« zwischen 19.00 und 20.00 Uhr und dem »Pop-Club« in erster Linie die französischen Stars der Zeit, Chansonniers und Chansonnières umrahmt vom prächtigen Volumen ihrer Begleitorchester. British Forces Broadcasting System (BFBS) war mit einer Übernahme von »Top of the Pops« ein zusätzlicher Multiplikator westeuropäischer und britischer Popkultur im geteilten Berlin. Der RIAS, der SFB und der Berliner Rundfunk begannen in diesem Umfeld in der zweiten Hälfte der 60er Jahre, ihre Jugendprogramme aufzuwerten und häufiger einzusetzen.

Jugendstudio DT 64 erfuhr durch das »Kahlschlag«- Plenum keine weitergehenden Einschnitte, wie dies angesichts der harten Linie zu vermuten wäre.⁴² Zu Beginn der 70er Jahre kann man an den Überlagerungen der jeweiligen Angebote an den Wochentagen Bezugnahmen und Reaktionen ablesen, Strategien von Diversion und Gegendiversion vermuten. Alle drei Angebote des RIAS, des Sender Freies Berlin (SFB) und des Berliner Rundfunks nahmen zwischen 16.00 und 19.30 Uhr die gleichen Sendeplätze ein.

40 Deutsches Rundfunkarchiv Potsdam-Babelsberg [im Folg. DRA P-Bblg.], Schriftgut Hörfunk, Bestand RIAS, F 403-01-05/0015 (RIAS 1/93/4) Politische Direktion, RIAS Berlin (Hg.): *A free Voice of the free World: RIAS, Berlin 1962*, S. 16.

41 DRA P-Bblg., Schriftgut Hörfunk, Bestand Sender Freies Berlin Nr. 3686/4, s-f-beat ab 12. Februar 1968, Jochen Mindak, *Das radio pop-programm*. In und um Berlin, in: *Music report*, 1. Jg. Dez. 1967, S. 19.

42 *Monika Kaiser: Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker. Funktionsmechanismen der SED-Diktatur in Konfliktsituationen 1962–1972*, Berlin 1997, S. 193ff.

In einem Vermerk der ZK-Abteilung Jugend an die Jugendkommission des Politbüros hieß es: »Die Reaktion des Gegners entspricht dieser (erfolgreichen) Entwicklung. Im Laufe der letzten 3 Jahre haben nahezu alle Feindsender [...] spezielle Sendungen für jugendliche Hörer in ihre Programme aufgenommen, die die Sendezeit von DT 64 lückenlos abdecken.«⁴³ Die gegnerischen Versuche, jugendliche Hörer an sich zu ziehen und ideologisch zu beeinflussen, seien nicht erfolglos und offensichtlich abgestimmt.

Nicht kontrollierbar blieb jedoch der Senderwechsel der Konsumenten von Ost- zu Westsendern und zurück. Er war ein bedeutsamer Aspekt der medialen Aneignung von Hörfunkprogrammen in der DDR. Die Doppelnutzung war ein alltägliches Verfahren der lebensweltlichen und popkulturellen Informationsgewinnung und -beschaffung. Sie stand aber als Phänomen in der polarisierten Betrachtungsweise der massenmedialen Zugänge ostdeutscher Jugendlicher bislang außerhalb des Blickfeldes. Auch die Telestrukturerhebung 1978/1979, die der Sender Freies Berlin über die Nutzung von Radiosendern in West-Berlin in Auftrag gegeben hatte, wies die Nutzung von DDR-Sendern in West-Berlin mit den Worten aus: »Sonstige Sender erreichen in Berlin (West) eine durchschnittliche Hörerquote von 5,6 %; bei den 20–29jährigen beträgt sie 10 %.«⁴⁴

Das führt nun gleichsam zur Einschätzung, dass DDR-Programme, und dabei in erster Linie *Jugendstudio DT 64* des Berliner Rundfunks, auch in West-Berlin von jugendlichen und jungen Erwachsenen durchaus komplementär genutzt wurden. Allerdings waren die Militärsender wie AFN und BFBS und mit Abstrichen der RIAS in diesem Hörersegment insgesamt deutlich stärker vertreten.⁴⁵ Zwischen 1967 und 1977 könnte sich einiges, was das junge West-Berliner Publikum anbelangte, zugunsten des SFB und des RIAS verschoben haben. Die ergänzende Nutzung von Westmedien in Ost-Berlin und der DDR war stärker ausgeprägt, was nicht weiter verwundert. In der umgekehrten Richtung, in Westberlin, ließen sich durch Doppelnutzungen aber ebenfalls kulturelle, politische und habituelle Distinktionsgewinne erzielen.

43 SAPMO-BArch, DY 30/IV A 2/16/7, unpag., Abteilung Jugend ZK, Material für die Jugendkommission beim Politbüro des ZK der SED, »Diskussion über Probleme der Massenmedien für die Jugend im Perspektivplanzeitraum«, *Jugendstudio DT 64* (Manfred Kühn) Zu einigen Fragen der Arbeit von *Jugendstudio DT 64* im Perspektivplanzeitraum, Berlin 20. 1. 1970, S. 2.

44 Rainer Kabel/Rainer Zerfaß: Sender Freies Berlin und sein Publikum. Die Hörfunk- und Fernsehnutzung in Berlin (West) und im übrigen Bundesgebiet. Auswertung der Telestrukturerhebung 1978/79, in: Wolfgang Haus/SFB (Hg.), SFB-Werkstattheft 3, Berlin 1980, S. 1–96, S. 30.

45 Kabel/Zerfaß: Sender Freies Berlin und sein Publikum, 1980. S. 30: »Militärsender werden von durchschnittlich 7,1 % der Gesamtbevölkerung gehört; besonders hoch ist der Anteil bei den Jungen (25 %) und den in Ausbildung stehenden (21,1 %). Auffallend hoch ist ihre Reichweite auch bei der höchsten Einkommensgruppe (12,5 %).«

Zusammenfassung

»Es ging nicht nur um Musik«, formulierte Christoph Diekmann. »Es ging um Auswege. Die DDR, bei relativer Vielgestalt, war eine eindimensionale Gesellschaft. Die Mauer hielt zusammen und ab und fern und zurück, falls man sich irgendwo reiben wollte.«⁴⁶ Dennoch blieb das »popmagnetische« Feld ein ständig umkämpfter Ort, auf dem Eigeninteressen der Jugend und Deutungsmonopol der Partei aufeinander prallten. Auch hier zeigte sich aber durchaus eine Fähigkeit der SED nicht nur über simple Verbote steuernd in die Gesellschaft einzugreifen, sondern mehrdimensionale Integrationsstrategien anzuwenden. Der Orientierung ihrer Jugend an westlichen Klängen versuchte sie daher einen eigenen sozialistischen Sound entgegenzusetzen, der auf FDJ-Versammlungen wie aus dem Musikprogramm von *Jugendstudio DT 64* erschallen konnte. Ein Beispiel für einen solchen popkulturellen Hybrid war der Song »In der Mokka-Milch-Eisbar«. Das Stück veröffentlichten »Thomas Natschinski und seine Gruppe« im Jahr 1969 erstmalig auf einer AMIGA-Single⁴⁷. Es war ein Soundäquivalent zu dem 1966 in England und 1968 in den USA erschienenen Song »No Milk today« der britischen Beatband »The Herman's Hermits«.⁴⁸ Der Titel war aber keine bloße Spiegelung, sondern eine Version des Überdeckens und Neuerfindens. Die »Mokka-Milch-Eisbar« hob sich auch deshalb von anderen Liedern der sozialistischen Unterhaltungsmusik ab, weil der Song eine trendsetzende musikalische Strömung – den Beat – zitierte, elegant und leichtfüßig.

Aber auch das Jugendradio *DT 64* ging aus der popkulturellen Konkurrenz zum Westen und der daraus resultierenden Aneignungsstrategie hervor. Der Wettbewerb der Systeme um die Köpfe und Herzen, um die Sinnesorgane, um die Körper und ihre Einwahlfähigkeiten, begründete die Überversorgung der Stadthälften Berlins mit Rundfunkangeboten. Diese Konkurrenz war ein zentraler Aspekt bei den Programminnovationen in Berlin. In den 60er Jahren begannen die Stationen in West- und Ost-Berlin, ihre Programme altersgruppenspezifisch aufzufächern. Neue Sendeformate setzten sich endgültig durch.⁴⁹ Für die Programmleute war nicht die jugendliche Beatbegeisterung allein ausschlaggebend für den Ausbau von Magazin-sendungen. In den Unterhaltungsprogrammen der Berliner Rundfunkanstalten für die Zielgruppe der jungen Erwachsenen zwischen 20 und 30 Jahren bestand eine Fehlstelle.

46 Christoph Diekmann: My Generation, in: ders. (Hg.): My Generation. Cocker, Dylan, Honecker und die bleibende Zeit, Berlin 1999, S. 9–23, S. 10.

47 Thomas Natschinski/Hartmut König: »Mokka-Milch-Eisbar«, AMIGA (450 747), 1969, A-Seite, 2:15, siehe auch »AMIGA Express, 1970, (ST 855208, Ag 511/01/70) und auf der ersten LP »Thomas Natschinski und seine Gruppe«, »Geschichten«, AMIGA 855159, 1970.

48 Graham Keith Gouldman: »No Milk Today«, Herman's Hermits, 7" Single (Columbia / C 23 314), 1966, A-Seite 2:54, B-Seite My Reservation's Been Confirmed 2:47, <http://www.hermanshermits.com/discography>.

49 Maase: Schreckbild, S. 578.

Soundgeografien und Klangchoreografien förderten Selbstinszenierungen zwischen privaten und öffentlichen Räumen. Jugendliche Hörer verwendeten den kontrollierten Missbrauch von Massenmedien als Werkzeug, um stilistische – auditive und modische – Lebenslandkarten zu zeichnen,⁵⁰ um die Mondlandschaften ihrer Umwelten sichtbar zu machen, Leerstellen zu besetzen und kreativ nutzbar zu machen. Der »Sound« war neben Kleidung, Frisur und Sprache ein wichtiges Element für die Verbindungen zwischen Pop- und Jugendkultur. Denn nicht nur Musiker bereiteten Musiktitel für die Aufführung, das Konzert, die Show, auf, sondern auch »Duschka-Jedermann«, der Lehrling oder Oberschüler aus Oberschöneweide, pfiff seine hybriden Coverversionen in der Öffentlichkeit. Er litt ein wenig mit »Tom Dooley« am Galgen, weil die Ballade, die die nordkalifornische Band »Kingston Trio« 1959 einspielte,⁵¹ so eingängig und leicht verständlich war, er sich auch gerne als »ausgestoßen« inszenierte und der Song außerdem äußerst unsozialistische Geschlechter- und Körperbilder transportierte. Popkultur und Sound wurden also in der DDR auch taktisch konsumiert, in einer Umwelt die Jugend- und Subkulturen kreativ werden ließen.⁵² Auch der »Baggerführer Willi«⁵³ der Klaus-Renft-Combo bearbeitete nach Arbeitsschluss die Lagerungsstätten des Klanges und praktizierte seine Form popsozialistischer Weiterqualifizierung.

Wenn für Habbo Knoch Medienbilder Generationen machen und Generationen Bilder, dann können an »wichtige« Schallplatten, Konzerte und Songs »emotionale Bindungen anschließen, die zu den Grundlagen von Generationen als Identifikationsgemeinschaften«⁵⁴ werden, dann könnte man übernationale Soundgenerationen annehmen, deren Lieder, Melodien und Klänge als Speicher die vergangene Zeit in sinnlich und symbolisch verdichteter Form präsent halten.

50 *Friedrich Kittler*: Biogeographie, in: Jochen Hörisch (Hg.): Mediengenerationen, Frankfurt am Main 1997, S. 90–97, S. 97.

51 *Frank Warner/John A. Lomax/Alan Lomax*: »Tom Dooley«, »The Kingston Trio«, 7”-Single, (Capitol Records 4049), 1959. Für den US-Markt: Capitol ST-1183 Released December 15, 1958, http://www.kingstontrio.com/content/stereo_concert.htm.

52 *Tom Holert/Mark Terkessidis*: Einführung in den Mainstream der Minderheiten, in: *dies.* (Hg.): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft, Berlin/Amsterdam 1996, S. 5–20, S. 10.

53 »Baggerführer Willi«: *Peter Gläser/Peter Kschentz/Kurt Demmler*, »Klaus-Renft-Combo«, Lied 5, »Rhythmus 72« AMIGA 855284, Baggerführer Willibald – Dieter Süverkrüp; Aufnahmeleitung: Volker Kühn; Pläne Peng 6, 1970. Text: <http://kulpol.ffm-info.net/bagger.html>.

54 *Habbo Knoch*: Gefühlte Gemeinschaften. Bild und Generation in der Moderne, in: Ulrike Jureit/Michael Wildt (Hg.): Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs, Hamburg 2005, S. 295–319, S. 295.