

Árpád von Klimó

Ein seltsamer Fund

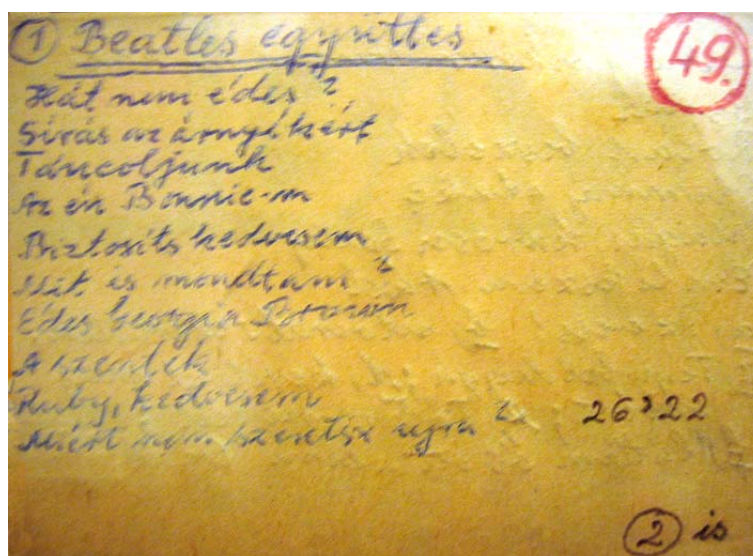
Fragen zur Popkultur im Staatssozialismus

1. Ein seltsamer Fund und daraus folgende neugierige Fragen



Der Autor und das Fundstück

Nach dem Tod meines Onkels erbe ich vor einigen Jahren dessen Platten- und Kassettensammlung. Mein Onkel war 1930 geboren und arbeitete Zeit seines Lebens als Richter. Als er die BASF-Kassette Nr. 49 aufnahm - er war ein sehr ordentlicher Mensch, der alles, was er sammelte, auch Fotos und Dias, genauestens nummerierte und in verschiedenen Schränken aufbewahrte -, muss er um die 40 Jahre alt gewesen sein. Die Kassette stammt aus den frühen 1970er Jahren. Es ist die einzige Pop-Kassette, die ich in seiner Musik-Sammlung fand. Der überwiegende Teil der Platten und Kassetten bestand aus klassischer Musik, daneben besaß er noch einige Schlagerplatten und -kassetten. Mein Onkel war stets korrekt gekleidet, mit Anzug und Krawatte, in den siebziger Jahren trug er zuhause (nur zuhause!) einen Adidas-Trainingsanzug. Außerdem spielte er leidenschaftlich Tischtennis, dies auch nicht ganz erfolglos, wie an einigen Pokalen und Medaillen in der hinterlassenen Wohnung zu sehen ist. Meine Tante, sie starb ein Jahr nach meinem Onkel, arbeitete ebenfalls beim Hauptstädtischen Gericht, aber als Sekretärin, ansonsten war sie Hausfrau. Beide hatten keine Kinder. Sie unternahmen, als dies möglich wurde, zahlreiche Reisen ins Ausland, wovon die wieder ebenso penibel geordnete Sammlung von etwa 10.000 Dias zeugt.



Titelliste in der Tonkassette

Was hat mich an diesem Kassettenfund stutzig oder neugierig gemacht? Es handelt sich um Aufnahmen der Beatles und von Pat Boone aus den frühen Sechzigern. Mein Onkel hat jedes Stück und die Gesamtlänge der Aufnahme einer Seite mit Kugelschreiber auf kleine Zettel geschrieben, die er in die Plastikhüllen der schwarz-orangen BASF-Kassetten steckte. Auffällig ist, dass er nicht die Originaltitel, sondern ungarische Übersetzungen derselben auf den Zetteln vermerkte, so wie „Ain't she sweet?“ als „Hát nem édes?“. Möglicherweise hatte er diese der Schallplatte entnommen, von der er die Aufnahme machte. Dann habe ich mich danach gefragt, welche Rolle wohl diese eine Pop-Kassette unter den vielen Klassik- und Schlagerkassetten spielte. Ob sie nur zu bestimmten Gelegenheiten gehört wurde, oder sogar nie? Wie kam ein Richter in einem kommunistischen Land dazu, die Musik einer – immerhin weltberühmten und allseits geachteten – englischen Beatgruppe aufzunehmen? Wollte er damit seine „Modernität“ zeigen, die man ihm sonst nicht ansah? Welchen Einfluss hatte westliche Popmusik generell auf die Gesellschaft des sozialistischen Ungarn? Warum hatte mein Onkel keine ungarischen Beat-Platten oder –aufnahmen? Wie kam die *Beatlemania* nach Ungarn? Und wie kam sie in die kleine Wohnung, in der mein Onkel und meine Tante lebten?

2. Pop im Staatssozialismus: Probleme und Fragen

Die Frage nach dem Einfluss von Popkultur im Staatssozialismus wurde lange Zeit als marginales Problem abgetan. Dabei ist sie eng mit einer der Kernfragen hinsichtlich der kommunistischen Parteidiktaturen verbunden: Gab es eine „Gesellschaft“ in der DDR, in der Sowjetunion, in den anderen Volksrepubliken unter sowjetischem Einfluss? Oder hat Popkultur überhaupt nichts mit der Frage zu tun, ob es Gesellschaft gibt? Ist Popkultur eine moderne

kulturelle Erscheinung, die mit politischen Systemen nichts zu tun hat, schließlich gibt es ja Popkultur überall – vielleicht mit der einzigen Ausnahme von Nordkorea oder Albanien vor 1989. Doch das Fehlen einer solchen Kultur ausgerechnet in den beiden letzten stalinistischen Diktaturen der Welt deutet gerade auf eine Nicht-Verträglichkeit von Popkultur und Stalinismus hin. Ist das Vorhandensein von Popkultur in der Sowjetunion und anderen Volksrepubliken nach 1961 gerade Ausdruck ihrer Entstalinisierung? Welcher Zusammenhang besteht genau?

Ein andere Frage: Bedeutet Popkultur für die Popkünstler, für ihre Fans, für „die Jugend“, für eher unbeteiligte Personen wie meinen Onkel und meine Tante in Budapest, genau das gleiche wie im Westen? Tat jemand, der 1966 in Leipzig Beatles hörte, genau dasselbe wie jemand, der dies in Hannover tat? Aufgrund der Verhaftungswelle gegen die Beatfans im Oktober 1965 lässt sich vermuten, dass es nicht so war, aber die Repression sollte wiederum auch nicht zu einfachen Schlussfolgerungen verleiten, wie etwa „Beat“ = „Opposition“. Um diese Fragen, die den Kern der Diktatur – nämlich den Alltag der in ihr lebenden Menschen betreffen, beantworten zu können, muss die Geschichtsschreibung neue theoretische Ansätze und Methoden entwickeln, die auch ästhetische Phänomene, subjektive Empfindungen und die sie erzeugenden und reproduzierenden Diskurse erfassen und analysieren können. Hierbei geht es auch um die Ver- und Aushandlungsstrategien des Alltäglichen. Und ich würde sogar noch weiter gehen: Wenn wir die Spezifik der Popkultur im Ostblock nicht analysieren können, wie sollen wir dann verstehen können, was das Spezifische der Popkultur im Westen, sowohl in den Rezeptions- als auch in den Ursprungsländern (USA, Großbritannien) ist? Notwendig sind dazu Vergleiche, nicht nur zwischen beiden deutschen Staaten, die ja in einem besonderen Verhältnis zueinander und zu der jeweiligen „Schutzmacht“ standen, also besonders Amerikanisierung bzw. Sowjetisierung ausgesetzt waren. Doch auch andere sozialistische und kapitalistische Länder müssten in eine solche historische Untersuchung mit einbezogen werden. Gab es unterschiedliche nationale und regionale Popkulturen - was waren die internationalen und was die blockübergreifenden Gemeinsamkeiten? Wie war jeweils das Verhältnis zwischen Subkulturen und Massenpublikum beschaffen? Auch daher habe ich meinen Onkel als Beispiel gewählt: Auch Personen, die man sich weiter entfernt von proletarischen oder anderen Subkulturen gar nicht wegdenken kann - man hätte auch Parteifunktionäre nehmen können - haben ihren, wenn auch geringen Anteil an Popkultur genommen. Ohne Millionen verkaufter Platten und überspielter Kassetten gibt es keine Popkultur. Die bisherige Popforschung hat sich aber bisher v. a. auf die Produzenten und ihre kleinen, am Rande der Gesell-

schaft lebenden Fangemeinden konzentriert, ohne die es zwar keinen Pop geben würde, von denen allein Pop aber auch nicht hätte überleben können.

3. Warum gibt es noch keine wissenschaftliche Historiographie der Popkultur?

Jedem Anfang des 21. Jahrhunderts Lebenden ist die *Relevanz* von Popkultur für das tägliche Leben klar. Popkultur prägt nicht nur unser Essen und Trinken, unsere Kleidung und Medien: Sie ist für den Alltag viel wichtiger als Politik oder Wissenschaft, die diesen eher mittelbar beeinflussen. Zugleich ist aber Popkultur in der Geschichtswissenschaft ein nicht nur marginales, sondern praktisch nicht existierendes Phänomen.

Das hängt zum einen damit zusammen, dass es sich bei der Popkultur ähnlich wie beim Fernsehen, das praktisch zeitgleich vom Rand ins Zentrum moderner Gesellschaften eindrang, um eine historisch sehr junge Erscheinung handelt: Nicht einmal fünfzig Jahre sind vergangen, seit Popkultur wirklich wichtig für unsere Gesellschaft geworden ist, wenn die Vorlaufzeit auch sicher noch einige Jahrzehnte länger zurück liegt. Erst seit Ende der 1990er Jahre wird eine zunehmende Verschmelzung zwischen Popkultur und Politik beobachtet, besonders in den USA (Bill Clinton) und in Großbritannien (Tony Blair): Politiker benutzen für ihr Auftreten die Sprache, den Habitus, die Kommunikationsformen („Don’t Stop thinking about tomorrow“), die Symbole, die Ikonen (Fleetwood Mac) und die Kommunikationsräume (MTV) der Popkultur.¹

Zweitens, liegt die bisherige Sprachlosigkeit der Geschichtswissenschaften (weniger der Kulturanthropologie oder Soziologie) angesichts des Phänomens Popkultur auch mit den immer noch dominierenden Theorien, Methoden und empirischen Präferenzen des Fachs zusammen. Noch immer beschäftigen sich die meisten Historikerinnen und Historiker mit der Interpretation schriftlicher Quellen, die politische oder ökonomische Verwaltungsapparate produzierten – Bereiche, in denen Popkultur erst sehr spät Fuß fassen konnte.

Schließlich wurde Popkultur *drittens* bisher noch kaum von der Geschichtsschreibung entdeckt, weil ihr noch das theoretische und methodische Instrumentarium zur Untersuchung von Praktiken und Diskursen fehlt, die vornehmlich mit ästhetischen, sinnlich wahrnehmbaren und selbstreferentiellen Wirklichkeitsherausforderungen zu tun haben. Pop umfasst Diskurse und Praktiken, die dadurch Bedeutung erlangen, dass sie sich ihre Bedeutung für den nicht-individuellen, nicht-privaten Bereich absprechen.

¹ John Street, „Prime Time Politics“. Popular Culture and Politicians in the UK, in: Javnost/The Public. Journal of the European Institute of Communication and Culture VII/2 (2000), S. 75-90.

4. Definitionsversuche von Popkultur

Trotz der Fülle an Literatur zum Thema, gibt es noch kaum analytische Ansätze, die alle Bereiche von „Popkultur“ erfassen.² Die überwiegende Mehrheit der Studien bildet die zumeist eher von Mythen überlagerte Selbstdarstellung einzelner Popkünstler oder Fans. Dennoch lassen sich mehrere Arten der Annäherung an das Phänomen „Pop“ erkennen:

4.1 Die genetisch-funktionalistische Bestimmung

Von „Pop“ wird seit Anfang der 1960er Jahre gesprochen, wobei sich Rock'n'roll als ein sehr wichtiges Teilphänomen bereits früher als jugendspezifische Unterhaltungsmusik herausbildete und auf das Popmusik dann immer wieder Bezug nehmen sollte. Örtlich wird „Pop“ auf England (nicht so sehr: Großbritannien!) und die USA begrenzt. Dort nahmen die sowohl musikalisch als auch künstlerisch „Pop“ genannten Phänomene ihren Ausgang. Doch sollte man hier an Marc Blochs Warnung hinweisen, wonach die „Wurzeln“ eines Phänomens nicht mit dessen Erklärung zu verwechseln sind. Aus den angloamerikanischen Anfängen lässt sich das weltweite Phänomen jedenfalls nicht erklären. Es traf auf jeweils unterschiedliche Ursachen und Kontexte, aus denen sich unterschiedliche Formen und Ausprägungen entwickelten. Dennoch gehört etwa Elvis zu den weltweit bekannten Symbolen, auf die sich Popkünstler und Popfans auf der ganzen Welt immer wieder bezogen. Die USA der 1950er Jahre waren von radikalen ökonomischen, sozialen und kulturellen Veränderungen geprägt, die später auch die anderen Industriegesellschaften in West und Ost, in Europa und Asien erfasseten. Hier wäre die Türkei als interessanter Einzelfall zu untersuchen. Aufgrund der kemalistischen Ideologie sollten dort besonders Frauen betont „moderne“ Rollen spielen und besonders „westlich“ auftreten, um das als staatsfeindlich und rückschrittlich angesehene islamische Modell zu konterkarieren. Nun wurden Teenager auf eine neue Weise als Konsumentengruppe entdeckt, neue Technologien der Unterhaltungsindustrie (E-Gitarren, die „Single“, neue Aufnahmetechniken usw.) angewandt und Orte von der neuen „Jugend-Kultur“ besetzt (Plattenindustrien, Clubs, Tanzlokale usw.). Es entwickelten sich auch neue Vorstellungen von jugendlicher Männlich- und Weiblichkeit („Halbstarke“ und Pferdeschwanz-Teenager), neue eng auf bestimmte Konsumangebote und Symbole bezogene Subkulturen (Lederjacken, Jeans, Coca Cola usw.). Neu war auch, dass diese Entwicklungen innerhalb einer sehr kurzen Zeit von den USA nach Europa und Deutschland übersprangen. Die ersten „Halbstarke-Filme“ in den USA erscheinen 1955, in Deutschland – West und Ost – kommen ähnliche

² So zumindest das Fazit von Edda Holl, *Die Konstellation Pop. Theorie eines kulturellen Phänomens der 60er Jahre*, Universität Hildesheim 1996.

Streifen (in der DDR unter spezifischen ideologischen Vorzeichen) nur ein, zwei Jahre später in die Kinos. Anfang der 1960er Jahre ist die gesamte industrialisierte Welt (wenn auch sicher nicht die gesamte Sowjetunion) von den neuen Trends zumindest beeinflusst. In den 1960er Jahren breitet sich Pop überall aus. Schon am Ende des Jahrzehnts erlebt Pop radikale Veränderungen: Politisierung, Eskapismus, Alternativen zur kapitalistischen oder sozialistischen Konsumwelt rücken in das Zentrum der Popkultur, die aber nie ihren Bezug zur Unterhaltungsindustrie verliert. Der Kapitalismus kann eben auch die Kapitalismuskritik vermarkten. Ermöglicht wird dies durch einmalige ökonomische (Wirtschaftsboom nach dem Zweiten Weltkrieg), soziale, technische bzw. technologische Veränderungen, neue Marketingstrategien sowie kulturelle Voraussetzungen. Der wirtschaftliche Boom führt außerdem zu neuen Beziehungen zwischen Erwachsenen und „Jugendlichen“, die erstmals eine gewisse finanzielle Autonomie genießen. Dadurch wachsen deren Ausdrucksmöglichkeiten und die Notwendigkeit zur Identitätsbildung. (Hier muss man allerdings zwischen Selbstbeschreibung, Mythen und tatsächlicher Entwicklung unterscheiden!)

4.2 Pop und Demokratie

Hat Pop mit Demokratie zu tun? Oder eher mit Individualisierung? Auch dies sind wichtige Aspekte der Bestimmung des Pop-Phänomens: Besonders in Westdeutschland wird eine diffuse Kritik an der NS-Generation zur Legitimierung der neuen Jugendkulturen verwendet („Beat statt Marschmusik“). Wie war dies in anderen Ländern (Kritik an „Spießertum“, autoritärer Erziehung usw.)?

4.3 Die kulturhistorische Bestimmung

Eine kulturhistorische Bestimmung würde versuchen, Pop aus sich selbst heraus zu erklären. Denn „Pop“ ist ohne seine Selbstreferentialität nicht vorstellbar. Wo nimmt diese aber ihren Anfang? Pop wäre demnach eine neue Perspektive auf Industriekultur, Alltag, Kunst, Musik, Literatur usw. und eine neue Form der Kommunikation von Jugendlichkeit. Pop ist weder bürgerlich noch „proletarisch“, aber vielleicht: kleinbürgerlich? Es besteht offenbar ein enger Zusammenhang mit dem, was oft „Postmoderne“ genannt wird: Eine diffuse, allgemeine kulturelle Zäsur, die man leichter abgrenzen, als beschreiben kann. So hat etwa die Kultur der frühen 1950er Jahre mehr mit jener des späten 19. Jahrhunderts gemeinsam, als mit der seit den 1960er Jahren: Am besten lässt sich das vielleicht an der Kleidung beschreiben: Seit Ende der 1960er Jahre trugen Männer nicht mehr Anzüge, die Mehrheit der Frauen nicht mehr Röcke, der Schritt zur Jeans und zum Jogging-Anzug war nicht mehr weit. Man versuchte,

diese neue Gesellschaft unter den Begriffen „Konsumgesellschaft“, „Mediengesellschaft“, als Folge einer „sexuellen Revolution“, der „Emanzipation“ „der Frau“ usw. zu beschreiben. Das sind alles mythisch aufgeladene, unzureichende Begriffe, auch weil sie einzelne Beobachtungen isolieren. Sie deuten aber alle auf eine neue Wahrnehmung von gesellschaftlichen Beziehungen und Praktiken hin. Nicht so sehr Strukturen und Hierarchien haben sich verändert, sondern eher die Art sie zu betrachten und mit ihnen umzugehen. Wahrscheinlich haben diese schwer zu fassenden, aber deutlich erkennbaren Veränderungen mit dazu beigetragen, dass das sozialistische Kollektivprojekt nach den 1960er Jahren bald furchtbar „alt“ aussah, überholt wirkte und immer weniger Menschen in Mitteleuropa überzeugen konnte. Gerade der himmelschreiende Unterschied zwischen der „Neuen Linken“, die im Gefolge von '68 aus den K-Gruppen, Maoisten und Trotzlisten usw. entstand, und den Realsozialisten des Ostblocks macht dieses Auseinanderdriften deutlich. Denn die westliche diffuse „Linke“ war niemals fähig und auch nicht willens, eine staatssozialistische „Revolution“ durchzuführen. Obwohl sie Marx, Engels und Lenin zitierten, gehörten sie zu den Trägern der Pop-Kultur und zu den Erfindern von popkulturellen Ikonen (Che Guevara, Taube von Magritte usw.)

4.4 Ein kommunikationswissenschaftlicher Zugang

Die Amsterdamer Kommunikations-Wissenschaftlerin Liesbet van Zoonen unterscheidet strukturelle und ideologische Merkmale von Pop-Kultur:³ Pop-Kultur entstammt sozialen Traditionen von Folklore und Mündlichkeit. Demnach ist das Fernsehen als „Geschichtenerzähler“ moderner Gesellschaften – man könnte auch „Tratschtante“ sagen – zu verstehen. Pop hat nach van Zoonen drei Merkmale:

Erstens, Pop ist schematisch: Stories von Popkultur enthalten alle Merkmale von mündlichen und folkloristischen Narrativen, namentlich von Märchen: (Vladimir Propp, 1923): syntagmatische Strukturen, die von anfänglich harmonischen Anfängen zu Störungen und Konflikten übergehen – Missverständnisse und andere Sub-Plots – und mit Auflösung enden. Diese Plots leben von Dichotomien: Böse gegen Gut, Helden gegen Schurken, Jungfrauen gegen Huren, Opfer gegen Täter. Nach diesem Schema sind auch Hollywood-Filme, TV-Dramen oder populärer Journalismus aufgebaut.

Zweitens, Pop ist personalisiert: Produkte der Pop-Kultur sind zweitens hochgradig individualisiert und personalisiert. Es herrscht eine „private“ Sprache“ vor, die Konsumenten

³ Liesbet Van Zoonen, „Popular Culture as Political Communication“, in: Javnost/the public VII/2 (2000), S. 5-18.

und Leser leitet und Identifizierungen ermöglicht. Daher werden rhetorische Stile aus der oralen Tradition bevorzugt.

Drittens, Pop ist gendered: Pop-Kultur ist schließlich hochgradig „gendered“: Geschlechtervorstellungen bauen auf Differenzen auf und sind stark schematisiert.

Mit diesem Ansatz lässt sich zumindest die Identifikations- und Orientierungsfunktion von Pop untersuchen.

4.5 Pop als Medium der Identitätskonstruktion

Der US-amerikanische Musikanthropologe Edward Larkey (er promovierte in den 1980er Jahren an der Humboldt-Uni über die US-amerikanischen Einflüsse auf den DDR-Rock) untersucht Pop in seiner Funktion als Medium zur nationalen Identitätskonstruktion.⁴ Ausgehend vom Zusammenhang zwischen Globalisierung und der Perspektive der multinationalen Produzenten widmet sich Larkey deren Auswirkungen auf Identitätskonstruktionen von Individuen, Gruppen, Klassen und Nationen. Er analysiert die Praxis der Interpretation und Adaption von Werten, Bedeutungen und Symbolen durch Individuen und Gruppen mit dem Ziel ihre Identitäten neu zu formieren und zu konstruieren. Larkey führt dies am Beispiel des seit den 1970er Jahren entstehenden „Austro-Pop“ aus. Er untersucht die Aspekte des Konsums, der zur Bedeutungserzeugung beiträgt und Bedeutungen in Strukturen transformiert, während elektronische Medien als Zentren (focus) der ästhetischen Konsensfindung dienen. Im Zusammenhang mit der Entstehung einer eigenständigen „Popular music tradition“ spricht Larkey von der Bedeutung der „Consensual cultural alliance“: „As a spatio-temporal phenomenon, hegemonically configured traditions of popular music could include resistances, adaptations and accommodations which are not ‚shared‘ but are an integral part of the socio-cultural dialogue of a ‚nation‘ which they help constitute.“⁵ So habe es folgende Entwicklung in der österreichischen Popgeschichte gegeben: Während die 1950er Jahre von Innovationen in der Unterhaltungsindustrie (neue Aufnahmetechniken, Einführung der Single, E-Gitarren usw.) und einer Verstärkung des US-amerikanischen Einflusses (Rock’n’roll) geprägt waren, sind die 1960er mit ihren zahlreichen Beatbands auch in Österreich, von denen allerdings nur eine einzige (Die „Bambies“) Ende des Jahrzehnts überhaupt einen Plattenvertrag erhält, die Zeit der „Imitation“. Es entsteht eine eigenständige Jugendbewegung von Popmusikern und – fans, die allerdings noch weitgehend englische und US-amerikanische Musik kopieren (die sie

⁴ Edward Larkey, *Pungent Sounds. Constructing Identity with Popular Music in Austria*, New York u. a. 1993.

⁵ Larkey, *Pungent Sounds*, S. 314.

anfangs von AFN oder Radio Luxemburg abhören). Erst in den 1970er Jahren beginnt das „dawning of Austropop“ zunächst im Bereich der „Liedermacher“ (Wolfgang Ambros, Reinhard Fendrich u.a.), dann auch bei verschiedenen Rockbands, die ihre Musik mit eigenen, lokalen Erfahrungen und deutschen Texten verbinden. In den 1980er Jahren breitet sich die Ent-Anglisierung der österreichischen Popszene aus. Es gibt eine starke Differenzierung (Disco-Musik mit Falco, New Wave, Punk, schließlich HipHop) und Re-Ethnisierung der österreichischen Pop-Szene, die erstmals auch einen, wenn auch bescheidenen Marktanteil erhält und nach Larkey stark zur Konstruktion einer nationalen Identität beiträgt.

In den staatssozialistischen Ländern bevorzugten die Obrigkeiten, die auch die verstaatlichte Unterhaltungsindustrie kontrollierten und ideologisch beeinflussten, gerade diese „nationalen“ Eigenschaften von Popmusik gegenüber angloamerikanischen Einflüssen, was besonders die nationalsprachlichen Texte und Bandnamen verdeutlichen. Doch gerade dadurch erhöhten sie wieder die Gefahr subversiver Abweichungen, was den Songschreibern auf Englisch sicher schwerer gefallen wäre.

4.6. Pop als „Konstellation“

Die Kunsthistorikerin Edda Holl hat versucht, Pop als einen bestimmten Moment in den 1960er Jahren zu beschreiben, der durch eine einzigartige Konstellation von (1) Pop-Künstlern; (2) Pop-Rezipienten (die weit über die marginalen Gruppen der Subkulturen hinausgingen) und (3) dem im Aufeinandertreffen entstehenden Pop-Kunstwerk gekennzeichnet sei.⁶ Damit liegt erstmals ein Modell vor, das nicht nur verschiedene Ausprägungen von Popkultur (Kunst, Musik, Literatur usw.) integriert, sondern auch verschiedene Erklärungsansätze zusammenführt.

(1) Popkünstler wie Andy Warhol oder die Beatles werden als „Wahrnehmungskünstler“ und besondere Medienexperten dargestellt, die mit den neuen Medien (Musikinstrumente, Schallplatten, TV, Film) kreativ umgehen, mit einer besonderen Sensibilität und Geschicklichkeit neue Perspektiven auf ihre von der Industriegesellschaft geprägte Umwelt und deren Veränderungen durch neu entwickelte Kommunikationsstrategien (Happenings, Konzerte, Warhols „Factory“) an die Poprezipienten weitergeben und mit diesen gemeinsam Pop-Kunstwerke von momentaner Dauer schaffen.

(2) Pop-Rezipienten sind nach Holl die Massen von Jugendlichen der westlichen Industriegesellschaften, die mit einem dreifachen „tantalischen“ Erfahrungsdefizit konfrontiert werden:

⁶ Holl, Die Konstellation Pop (Anm.2).

Durch die sozio-ökonomischen, kulturellen und medialen Veränderungen nach dem Zweiten Weltkrieg bieten sich ihnen zuvor nie dagewesene Möglichkeiten, Konsum, Sex und Medien zu erfahren. Doch aufgrund ihrer Unerfahrenheit, einer rigiden Sexualmoral und ihrer mangelnden Medienkompetenz gelingt es ihnen nicht, befriedigende Erfahrungen zu machen, was der Stones-Titel „I can't Get no Satisfaction“ paradigmatisch ausdrückt. Nur in bestimmten Pop-Ereignissen können sie – in der Interaktion mit den Popkünstlern – lernen, neue Sensibilitäten zu entwickeln, die es ihnen ermöglichen, befriedigende Erfahrungen zu machen. Als Millionen dies Ende der 1960er Jahre beherrschen und eingeübt haben, verliert Pop seine Funktion.

(3) Das Pop-Kunstwerk zeichnet sich nach Holl durch seinen Bezug auf die unmittelbare Erfahrung in der Industriegesellschaft (Werbung, Medien, usw.) aus, seinen besonderen Alltagsbezug, seine Schöpfung durch einen nicht-genialischen, industriellen Schaffensakt (technische Reproduzierbarkeit) sowie seinen Beitrag zur Überwindung der Kluft zwischen „Hoch“- und „Massen“-Kultur. Es ist das „radar environment“ (Susan Sonntag), das neue Kommunikationsweisen, neue Perspektiven auf die unmittelbare Umgebung und den eigenen Alltag erfahrbar macht. So besteht nach Holl die emanzipatorische Wirkung von Pop darin, dass „die eigene Umwelt nicht mehr als abgeschlossene und nicht mehr zu verändernde Wirklichkeit aufgenommen, sondern vielmehr als von Menschen Gemachtes und daher auch als Umwandelbares begriffen (wird).“⁷

Gerade diese Eigenschaft von Pop musste den Vertretern der Parteidiktaturen als extrem herausfordernd und subversiv erschienen sein, denn letztere meinten, ihren „Bürgern“ nur einen durch ihre Ideologie gefilterten Blick auf die Welt zugestehen zu können.⁸ Fraglich ist allerdings, ob man Pop, so wie Holl, nur auf die wenigen Jahre zwischen etwa 1963 und 1967 beschränken kann. Sie ist aber die erste, die einen Ansatz vertritt, der nicht nur Teilphänomene von Pop in den Blick nimmt.

5. Zur eigentlichen Frage: Popkultur im Staatssozialismus

Auf den ersten Blick scheint die Untersuchung des Phänomens Pop im Staatssozialismus – nicht von Teilphänomenen wie Rockmusik oder Beat usw. – noch nicht begonnen zu haben. Doch hat sie für die westliche Welt überhaupt schon begonnen? Woran kann man denn die

⁷ Ebd. S. 63.

⁸ Jürgen Böttcher, bekannt als Maler („Strawalde“) und Dokumentarfilmer, meinte einmal, sein in der DDR verbotener Film „Jahrgang 45“ (1965) sei auch deshalb verboten worden, weil dessen Held sich verweigerte, nur Motorrad fahren und seine Ruhe haben wollte – gerade das Nicht-Mitmachen-Wollen ohne jegliche oppositionelle Haltung sei eine ungeheure Provokation für die Funktionäre gewesen.

Spezifik der westlichen Popkultur messen, wenn man die des Ostens als dem grauen, hässlichen Gegenüber des Westens gar nicht kennt? Welche Rolle spielte Pop bei der Aufweichung der Diktaturen? Deutet die Pop-Resistenz der ewigen stalinistischen Regime in Nordkorea und Albanien (bis 1989) darauf hin, dass Pop erst in der nach-stalinistischen, „modernisierten“ Diktatur möglich war? War Pop vielleicht sogar ein dynamischer Faktor: Was bedeutete die Tatsache, dass immer mehr Menschen Jeans und lange Haare trugen oder auch nur Beatles-Kassetten besaßen, für das Regime? Handelte es sich dabei um Individualisierungsprozesse bzw. eine Vergemeinschaftung durch Unterhaltung bzw. durch Freizeitvergnügungen, die in den Berufsalltag eindringen? Notwendig wären aber auch Vergleiche innerhalb des Ostblocks: Das „liberalere“, sich westlicher gebende Ungarn und seine Beatbands sorgten dafür, dass auch in der DDR so manches möglich wurde, was zuvor verboten war. So meinte der Beat-Musiker Herbert Dreilich im Rückblick: „Ziemlich peinlich war es für uns, wenn wir gemeinsame Programme mit ausländischen Gruppen bestritten, vor allem, wenn sie vom Fernsehen aufgezeichnet wurden. Wir hatten penible Vorschriften hinsichtlich Frisur, Kleidung und Show zu befolgen, hingegen die anderen die Freiheiten genossen, die sie zur Bedingung für ihre Auftritte hier machten.“⁹ Doch auch in Ungarn schwankte die Politik der Partei und der Behörden der „inneren Sicherheit“ zwischen Repression, Verhindern und Tolerieren.¹⁰

6. Mögliche Ansätze: Alltagsgeschichte, Eigen-Sinn, Produktkommunikation

Die Sphäre des Alltags im Staatssozialismus wurde von Alf Lüdtke und Thomas Lindenberger in verschiedenen Bereichen untersucht. Das von ihnen bevorzugte Konzept des Eigen-Sinns bezieht sich auf „deutende und sinnproduzierende Aspekte individuellen wie kollektiven Handelns in sozialen Beziehungen, [...] nicht der explizite Bezug auf das jeweilige Herrschaftsverhältnis“ und kann sowohl Widerstand meinen, als auch „in der gezielten Nutzung und damit Reproduktion herrschaftskonformer Handlungsweisen“ liegen.¹¹

Doch welche Bedeutung hat es für die Popkultur, dass Produktion, Vermarktung, Verbreitung und Konsum von staatlichen Stellen kontrolliert oder zumindest überwacht wurden? Welche ästhetischen Auswirkungen hatte der Staatssozialismus? Wurden West- und Ostprodukte

⁹ Michael Rauhut, *Beat in der Grauzone. DDR-Rock 1964 bis 1972. Politik und Alltag*, Berlin 1993, S. 269.

¹⁰ Siehe dazu Sándor Horváth, „Rowdys“, „Schnösel“ und „Gangs“. Subkulturen ungarischer Jugendlicher in den 1960er Jahren, in: *Zeitgeschichte-online*. Thema: Pop in Ost und West. Populäre Kultur zwischen Ästhetik und Politik, hrsg. von Árpád von Klímo und Jürgen Danyel, April 2006, URL: <http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/pop_horvath.pdf>

¹¹ Thomas Lindenberger, *Die Diktatur der Grenzen. Zur Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Herrschaft und Eigensinn in der Diktatur*, Köln u. a., S. 24.

anders bewertet, wenn ja wie? Ich denke an die fetischisierte Rolling Stones-Platte in „Sonnenallee“! DDR-Rocker fühlten sich von ihrem eigenen Publikum oft undankbar behandelt, weil dieses ihre Produkte oft als „minderwertig“ im Vergleich zu den westlichen ansah. Findet im Osten eine spezifische Identitätsfindung durch die Mischung von westlichen und östlichen popkulturellen Produkten und Symbolen statt? Neben dem Eigensinn-Ansatz bietet sich ein zweiter, stärker mit Zeichensystemen arbeitender Ansatz an: Die von Rainer Gries an verschiedenen Beispielen untersuchte „Produktkommunikation“ in der DDR und der Bundesrepublik.¹² Gerade weil Popkultur ein integraler Bestandteil der Konsumkultur ist, zugleich aber auch weit darüber hinausweist – ein Waschmittel hat eben keine Fans – können mit diesem Ansatz auch ästhetische und kommunikationstheoretische Aspekte besser untersucht werden. Wenn Produkte als „Medien“ betrachtet werden und deren Kommunikation von der Planung über die Herstellung bis zum Konsum analysiert wird, bietet das ein Modell für eine mögliche pophistorische Vorgehensweise. Nach Helene Karmasin sind Produkte nicht nur Gebrauchsgegenstände, sondern „Meinungsgegenstände“, „Medien des Sozialen“, die konnotativ aufgeladen sind.¹³ Produkte der Popkultur sind auf besondere Weise codiert, so dass sie als „Träger von Werten, Wünschen, Normen, Identität“ (Larkey) dienen können. Diese Mehrdimensionalität erklärt gerade ihre hohe Verbreitung. Vielleicht können mit den genannten Fragen und den vorgestellten Ansätzen auch Probleme, wie die nach der Bedeutung von Popkultur für den Alltag des Staatssozialismus gewinnbringend thematisiert und untersucht werden.

Zitierempfehlung:

Árpád von Klimó, Ein seltsamer Fund. Fragen zur Popkultur im Staatssozialismus, in: Zeitgeschichte-online. Thema: Pop in Ost und West. Populäre Kultur zwischen Ästhetik und Politik, hrsg. von Árpád von Klímo und Jürgen Danyel, April 2006, URL:
<http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/pop_klimo.pdf>

¹² Rainer Gries, Produkte als Medien. Kulturgeschichte der Produktkommunikation in der Bundesrepublik und der DDR, Leipzig 2003.

¹³ Karmasin, Helene, Produkte als Botschaften, Wien/Frankfurt a.M. 1998, S. 167.