

Musik und Erinnerungen – Autobiografische Jugendliteratur zur deutschen Wende

by

Friederike Schlein

A thesis

presented to the University of Waterloo

in fulfilment of the

thesis requirement for the degree of

Doctor of Philosophy

in

German

Waterloo, Ontario, Canada, 2019

© Friederike Schlein 2019

Examining Committee Membership

The following served on the Examining Committee for this thesis. The decision of the Examining Committee is by majority vote.

External Examiner	Nikola von Merveldt Professorin, Université de Montréal
Supervisor	James M. Skidmore Professor, University of Waterloo
Internal Member	Paul Malone Professor, University of Waterloo
Internal-external Member	Gary Bruce Professor, University of Waterloo, History
Other Member	Ann Marie Rasmussen Professorin, University of Waterloo

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract (English)

This dissertation focuses on musical memories in three autobiographical texts: *Mein erstes T-Shirt* (2001) by Jakob Hein; *Tonspur: Wie ich die Welt von gestern verließ* (2014) by Olaf Hintze and Susanne Kronen; and *Ostkreuz: Erwachsenwerden in der Wendezeit* (2014) by Christian Mackrodt. The analysis examines the central question of how constructed memories of music in the GDR and the particular situation of East German adolescents growing up in the early 1990s function as cultural memory within the acoustic dimension of the Wende discourse, and to what extent the constructed memories contribute to a differentiated picture of young East German adolescents in the Wende period. The constructed musical memories provide extensive insights into the individual experiences and feelings of the three protagonists Hein, Mackrodt and Hintze.

According to Ute Dettmar and Mareile Oetken, literature for young people on the German Wende hardly attracts any attention in the ongoing Wende discourse, although it is precisely young people born after the fall of the Wall who are dependent upon literature covering life in the GDR, at the time of the Wende, and during the post-Wende period, since they themselves have no memories of their own. Jan and Aleida Assmann's scholarly work on cultural memory forms the theoretical framework of the dissertation. The analysis employs Carsten Gansel's methodology on cultural memory in German young adult literature. Gansel shows how the narrative structure of youth literature stages and captures cultural memory as memories. The investigation of the narrative structures in *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur* makes clear that the memories of popular music from the USA, Great Britain and parts of the Federal Republic of Germany found in the three texts stage a cultural memory of the Wende that contributes to the

German Wende discourse because they illustrate the effects of the restrictions of the GDR regime on the lives of East German youths and young people; since censorship restricted the availability of pop and rock music from the West, East German youths only had access to this music through illegal means. The constructed musical memories of pop, rock, techno, punk and other music show that music from the West was part of the process of growing up, accompanying the protagonists Hein, Mackrodt and Hintze in their adolescence and becoming an expression of their personality.

The musical traces of memory in the autobiographical texts of Hein, Mackrodt, Hintze and Krones can be of significance for the ongoing discourse surrounding the Wende, as they provide points of contact and opportunities for young people from succeeding generations to identify with the Wende, post-Wende and the GDR. Music is a component of the process of growing up, giving expression to one's own personality, and in *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* and *Tonspur* represents a common ground between the three young protagonists Hein, Mackrodt and Hintze and today's young people.

Abstract (Deutsch)

In der Arbeit stehen die musikalischen Erinnerungen der drei autobiografischen Texte *Mein erstes T-Shirt* (2001) von Jakob Hein, *Tonspur: Wie ich die Welt von gestern verließ* (2014) von Olaf Hintze sowie Susanne Krones und *Ostkreuz: Erwachsenwerden in der Wendezeit* (2014) von Christian Mackrodt im Mittelpunkt der Untersuchung. Die Analyse geht der zentralen Fragestellung nach, wie die konstruierten Erinnerungen an Musik in der DDR und an die Besonderheiten des Erwachsenwerdens ostdeutscher Jugendlicher in den frühen 1990er Jahren als kulturelles Gedächtnis zur akustischen Dimension des Wendediskurses beitragen und inwiefern die konstruierten Erinnerungen ein differenziertes Bild junger ostdeutscher Heranwachsender in der Wendezeit zeichnen. Die konstruierten, musikalischen Erinnerungen ermöglichen einen umfangreichen Zugang zu den individuellen Erfahrungen und Empfindungen drei Protagonisten Hein, Mackrodt und Hintze.

Jugendliteratur zur deutschen Wende findet nach Ute Dettmar und Mareile Oetken kaum Beachtung im anhaltenden Wendediskurs, obwohl gerade die nachgeborenen Jugendlichen auf Literatur zum Leben in der DDR, zur Wende- und Nachwendezeit angewiesen seien, da sie selber über keine eigenen Erinnerungen verfügen. Jan und Aleida Assmanns wissenschaftliche Ausarbeitungen zum kulturellen Gedächtnis bilden den theoretischen Rahmen der Arbeit. Die Analyse folgt Carsten Gansels Methodologie zum kulturellen Gedächtnis in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Gansel zeigt, wie die narrative Struktur von Jugendliteratur das kulturelle Gedächtnis als Erinnerung inszeniert und erfasst. Die Untersuchung der narrativen Struktur in *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur* verdeutlicht, dass die in den Texten mehrheitlich konstruierten Erinnerungen an populäre Musik aus den USA, Großbritannien und in Teilen der Bun-

desrepublik Deutschland ein kulturelles Gedächtnis der Wende inszenieren und somit zum deutschen Wendediskurs beitragen können. Erstens veranschaulichen die in den autobiografischen Texten konstruierten Erinnerungen die Auswirkungen der Restriktionen des DDR Regimes auf das Leben von ostdeutschen Jugendlichen und jungen Menschen, denn Pop- und Rockmusik aus dem Westen war durch Zensur nur eingeschränkt verfügbar und gelangte beispielsweise auf illegalen Wegen in den Besitz von ostdeutschen Jugendlichen. Zweitens zeigen die konstruierten musikalischen Erinnerungen von Pop-, Rock-, Techno- und Punkmusik, dass Musik aus dem Westen ein Bestandteil des Prozesses des Erwachsenwerdens und ein Ausdruck der eigenen Persönlichkeit der Protagonisten Hein, Mackrodt und Hintze waren, denn Popsongs und Techno-Musik begleiteten sie in ihren jugendlichen Leben.

Die musikalischen Spuren der Erinnerung in den autobiografischen Texten von Hein, Mackrodt, Hintze und Krones können für den anhaltenden Wendediskurs von Bedeutung sein, da sie Anknüpfungspunkte und Identifikationsmöglichkeiten für Jugendliche der nachfolgenden Generationen zur Auseinandersetzung mit der Wende, Nachwende und der DDR liefern. Musik ist ein Bestandteil des Prozesses des Erwachsenwerdens, ein Ausdruck der eigenen Persönlichkeit und stellt eine Gemeinsamkeit zwischen heutigen Jugendlichen und den drei jungen Protagonisten Hein, Mackrodt sowie Hintze in *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur* dar.

Acknowledgements

My thanks go to Dr. James M. Skidmore for his continuous support, extensive feedback and accompaniment during the process of creating and completing my dissertation. The regular conversations with him during my time in Waterloo were always helpful and very valuable. Working with him, learning from him and growing with him during my second degree in Canada gave me great pleasure and meant a lot to me.

I would like to thank Dr. Skidmore for his trust and for challenging and supporting me in my work after I returned to Germany with my family. I owe it in large part to him that the mutual exchange over the distance of two continents was successful and enduring.

I would also like to thank the external examiner, Dr. Nikola von Merveldt, and my committee members and readers, Dr. Paul Malone, Dr. Ann-Marie Rasmussen, and Dr. Gary Bruce, for paying careful attention to my dissertation, providing valuable feedback, and supporting me in my work.

Meinem Mann Markus möchte ich dafür danken, dass er stets an mich glaubt und in allem unterstützt, was für mich von Bedeutung ist.

Das Leben mit dir ist wunderbar.

Ich liebe dich.

Deine Friederike

Meinen Söhnen Justus und Titus möchte ich für ihre Liebe, Geduld, ihre aufmunternden Worte und für ihr Verständnis danken.

Ich lieb euch sehr.

Eure Mama

Inhaltsverzeichnis

Examining Committee Membership	ii
Author's Declaration	iii
Abstract (English).....	iv
Abstract (Deutsch)	vi
Acknowledgements.....	viii
Vorwort	xi
1. Einleitung.....	1
1.1. Überblick.....	5
1.2. Wendediskurse	17
1.3. Die Kategorie Jugendliteratur	28
1.4. Das Genre Autobiografie.....	38
1.5. Gedächtnis und Erinnerung im kulturwissenschaftlichen Kontext.....	45
1.5.1. Maurice Halbwachs' "Mémoire collective": Das kollektive Gedächtnis entsteht.....	48
1.5.2. Jan und Aleida Assmanns Gedächtnistheorie – zentrale Begriffe	50
1.5.3. Kritische Auseinandersetzung mit Assmanns Theorie und Weiterentwicklung	57
1.5.4. Methodologie nach Carsten Gansel	59
2. Jakob Heins <i>Mein erstes T-Shirt</i>: Musik in der DDR als Positionierung, Protest und Kompensation jugendlicher Minderwertigkeitsgefühle.....	67
2.1. Einleitung und Forschungsbericht.....	67
2.1.1. Zuordnung zu einem Genre.....	74
2.1.2. Erinnerung an die DDR: Kindheit, Jugend und Emotionen	79
2.1.3. Humor in Form von Ironie, Satire und Groteske	85
2.2. Auswertung des Forschungsstands.....	88
2.3. Analyse und Interpretation	92
2.4. Schlussfolgerung und Ausblick.....	117
3. Christian Mackrodts Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit: Techno-Musik und Drogenkonsum	123
3.1. Einleitung und Forschungsbericht.....	123

3.1.1.	Zuordnung zu einem Genre.....	130
3.1.2.	Techno-Musik und Jungle.....	131
3.1.3.	<i>Ostkreuz</i> in Rezension und Forschung.....	133
3.1.4.	Studien und Untersuchungen zur Jugend Deutschlands in der Wendezeit.....	142
3.2.	Auswertung des Forschungsberichts.....	148
3.3.	Analyse und Interpretation.....	151
3.3.1.	Leben am Ostkreuz.....	153
3.3.2.	Drogen Kultur.....	159
3.3.3.	Krischans Beziehungen zu Frauen.....	166
3.3.4.	Techno und musikalische Erinnerung.....	169
3.3.5.	Interpretation.....	175
3.4.	Schlussfolgerung und Ausblick.....	181
4.	Olaf Hintzes und Susanne Krones <i>Tonspur. Wie ich die Welt von gestern verließ:</i> Popsongs, Radio und Zensur.....	188
4.1.	Einleitung und Forschungsbericht.....	188
4.1.1.	Zuordnung zu einem Genre.....	193
4.1.2.	<i>Tonspur</i> in Interviews, Rezension und der Forschung.....	197
4.2.	Auswertung des Forschungsberichts.....	205
4.3.	Analyse und Interpretation.....	208
4.3.1.	Zensur von Literatur und Musik in der DDR.....	213
4.3.2.	Radio und illegaler Radiosender.....	231
4.3.3.	Popsongs und klassische Musik.....	243
4.3.4.	Flucht aus der DDR.....	256
4.4.	Schlussfolgerung und Ausblick.....	265
5.	Schlussfolgerung und Ausblick.....	269
	Quellenangaben.....	285
	Zitierte Musiktitel und Alben.....	310

Vorwort

Das Thema meiner Arbeit *Musik und Erinnerungen – Autobiografische Jugendliteratur zur deutschen Wende* hatte seinen Ursprung in einer von mir gehaltenen Unterrichtsstunde in meiner sechsten Klasse. Ich bin Grund- und Hauptschullehrerin und unterrichte unter anderem neben dem Fach Deutsch auch das Fach Sachunterricht. Wir waren auf die DDR und den Fall der Mauer zu sprechen gekommen. Meine Schüler wurden damals Anfang der 1990er Jahre geboren und hatten die Teilung Deutschlands demnach selber nicht mehr miterlebt. In dieser Gesprächssituation realisierte ich zum ersten Mal, dass die nachgeborenen Kinder und Jugendlichen auf die Erzählungen derjenigen angewiesen waren, die die Deutsche Demokratische Republik und die innerdeutsche Grenze noch erlebt hatten.

Zu dem damaligen Zeitpunkt stellte ich mir in meiner Rolle als Lehrende die auch dieser Arbeit zu Grunde liegenden Frage, wie neben dem kommunikativen Gedächtnis und insbesondere dem Familiengedächtnis ein Leben in der DDR, die Friedliche Revolution bzw. Wende und Nachwende für die nach 1989 geborenen Kinder und Jugendlichen zugänglich gemacht werden können. Ich ging auf die Suche nach Jugendliteratur zum Thema Wende und musste damals feststellen, dass das Angebot überschaubar war.

Der Ansatz meiner Arbeit ist, dass ich drei autobiografische Texte in den Mittelpunkt meiner Untersuchung stelle und an den in den Narrationen konstruierten Erinnerungen, Erfahrungen, Empfindungen interessiert bin: *Mein erstes T-Shirt* (2001) von Jakob Hein, *Tonspur: Wie ich die Welt von gestern verließ* (2014) von Olaf Hintze sowie Susanne Krones und *Ostkreuz: Erwachsenwerden in der Wendezeit* (2014) von Christian Mackrodt sind die Texte meiner Wahl. *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur* kommen für eine Analyse von textimmanenten Inszenie-

rungen von Erinnerung und Gedächtnis in Frage, da die durch einen homodiegetischen bzw. autodiegetischen Erzähler dargebrachten soziokulturell geprägte individuelle Erinnerungen in Texten, wie z.B. in autodiegetischen Texten – Memoiren, Autobiografien und autobiographisch geprägten Romanen, beobachtbar sind (Erll, *Kollektives Gedächtnis* 220). Die drei autobiographischen Texte machen dem Leser eine umfangreiche Bandbreite an Erfahrungen, Erlebnissen und Empfindungen, wie z.B. Wut, Angst, Euphorie, Hilflosigkeit und Freude, zugänglich. Die individuellen Lebensgeschichten der drei Protagonisten können Identifikationsmöglichkeiten für nachgeborene Jugendliche bieten.

Meine Erfahrung als Lehrende mit meiner sechsten Klasse machte mir auch deutlich, dass ich über meine eigene Haltung zum Thema DDR, Wende und Nachwende nachdenken und mein eigenes Wissen vertiefen musste, da der Bereich der "Vergangenheitsbewältigung" (A. Assmann, *Das neue Unbehagen* 116) in Bezug auf die Deutsche Demokratische Republik zukünftig ein Teil meiner Aufgabe als Lehrende sein würde. Aleida Assmann fasst die Auseinandersetzung mit der SED-Diktatur mit dem Ziel zusammen:

die Täter zur Verantwortung zu ziehen sowie die Opfer anzuerkennen und ihnen eine Stimme zu geben. Der Wandel von der Diktatur zur Demokratie führt in heutiger Sicht also gerade nicht über das gemeinsame Vergessen, sondern durch das Nadelöhr einer gemeinsamen Erinnerung an Schuld und Leid, die zugleich die Perspektive auf eine gemeinsame Zukunft eröffnet. Auf dieser Grundlage soll sich die Integration der Gesellschaft vollziehen und der Weg in eine neue gemeinsame Zukunft öffnen. (A. Assmann, *Das neue Unbehagen* 117)

Wie ein solches gemeinsames Erinnern für mich als Beamtin im Schuldienst konkret aussehen könnte, war eine leitende Frage in meiner Suche nach Antworten. Die Arbeit spiegelt diese Suche und meine Haltung zum Thema Vergangenheitsbewältigung wieder.

Durch meine Arbeit wollte ich mir in einem ersten Schritt den theoretischen Hintergrund mit den unterschiedlichen Kontexten, wie z.B. den der Gedächtnisforschung und den der Wende bzw. den der geführten Wendediskurse, erschließen, um dann zu einem späteren Zeitpunkt und in einem weiteren Schritt die didaktische-methodische Erarbeitung von *Mein-erstes T-Shirt*, *Tonspur* und *Ostkreuz* als meine weiterführende Aufgabe folgen zu lassen. Eine spezifische Frage lautet dann auch im Schlussteil, wie eine didaktische und methodische Aufbereitung der in den drei autobiografischen Texten, *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur*, konstruierten Erinnerungen zum Leben in der DDR, der Wende und Nachwende für nachgeborene Jugendliche aussehen kann. Bei einer didaktisch und methodischen Aufbereitung könnte der medienhistorische Hintergrund am Beispiel der Verfügbarkeit von Musik und dem Radiobau genauso eine Rolle spielen wie das übergeordnete Thema der Menschenrechte.

1. Einleitung

Diese Doktorarbeit untersucht autobiografische deutsche Jugendliteratur, die sich mit der Friedlichen Revolution von 1989/1990, der Nachwende und der DDR auseinandersetzt, indem sie die in den drei autobiografischen Texten *Mein erstes T-Shirt* (2001) von Jakob Hein, *Tonspur: Wie ich die Welt von gestern verließ* (2014) von Olaf Hintze sowie Susanne Krones und *Ostkreuz: Erwachsenwerden in der Wendezeit* (2014) von Christian Mackrodt inszenierte Erinnerung an Musiktitel, Popbands und die Techno-Bewegung ins Zentrum der Untersuchung stellt und der folgenden Forschungsfrage nachgeht: Wie tragen die in den drei autobiografischen Texten als kulturelles Gedächtnis konstruierten Erinnerungen an Musik in der DDR und an die Besonderheiten des Erwachsenwerdens ostdeutscher Jugendlicher in den frühen 1990er Jahre zur akustischen Dimension des Wendediskurses bei und inwiefern zeichnen die konstruierten Erinnerungen ein differenziertes Bild junger ostdeutscher Heranwachsender in der Wendezeit?

Jan und Aleida Assmanns wissenschaftliche Ausarbeitungen zum kulturellen Gedächtnis bilden den theoretischen Rahmen der Arbeit. Die Analyse folgt Carsten Gansels Methodologie zum kulturellen Gedächtnis in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Gansel zeigt, wie die narrative Struktur von Jugendliteratur das kulturelle Gedächtnis als Erinnerung inszeniert und erfasst. Das von Gansel erarbeitete Konzept des Erinnerungs- und Gedächtnisromans macht es möglich, dass Gedächtnis und Erinnerung im Forschungsfeld der Jugendliteratur einen größeren Stellenwert als bisher einnehmen, da das Konzept die in der narrativen Struktur konstruierten Erinnerungen erstens zur Betrachtung und Analyse zugänglich machen und sie zweitens so in der Forschung gewinnbringend genutzt werden können.

Diese Dissertation bringt die beiden Gattungen der Jugendliteratur und Autobiografie mit dem historischen Kontext der Wende zusammen, um zu verstehen, wie die Praktiken und Konventionen des einen (Jugendliteratur, Autobiografie) die Konstruktion der Erinnerungen an die Wende für Jugendliche prägend sind. Der Fokus der Analyse liegt dabei auf Musik und Erinnerung. Musik dient bei der Untersuchung der autobiografischen Texte als Analyse- und Interpretationswerkzeug, indem der Fokus auf die "aus dem (pop-) musikalischen Bereich entnommenen Verweise" gerichtet ist (Lexe 59). *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur* weisen eine Vielzahl dieser aus dem (pop-) musikalischen Bereich entnommenen Verweise auf, da sie musikalische Erinnerungen als kulturelles Gedächtnis der Wende konstruieren, indem sie beispielsweise Liedpassagen, mit Liedern beschriftete Kassettenhüllen, Konzertkarten in den Text montieren, an Musik gekoppelte Erlebnisse sowie Empfindungen inszenieren und Kapitel bzw. Rückblenden in die Vergangenheit mit musikalischen Erfahrungen einbringen.

Die vorliegende Arbeit stellt populäre Musik in den Mittelpunkt der Untersuchung und nimmt die von Alfred Smudits breiter gefasste Wahrnehmung und Begriffsbildung von Musik auf, da Smudits die aktuelle Forschungslage und Position des Fachbereichs der Musiksoziologie als ein Teilgebiet der Systematischen Musik "mit Musik nicht nur abendländische Kunstmusik sondern alle existierenden 'Musiken' "(333) meint. Hier sind auch "alle musikalisch relevanten Phänomene und alle musikalisch relevanten Praxen ... [von Bedeutung, ebenso wie] all die außermusikalischen Faktoren, wie z.B. technische, rechtliche, organisatorische, berufliche, ökonomische oder politische Einflüsse, die das Musikerleben prägen" (333). Smudits holt damit populäre Musik in den akademischen Fokus und ermöglicht in der wissenschaftlichen Schnittmenge zwischen den Fachgebieten der Systematischen Musikwissenschaft und dem Fachgebiet der Gedächtnis- und Erinnerungsforschung einen Blick auf das Potential von Musik und Erinnerungen.

Spuren der Erinnerung an die DDR, die Wende und Nachwendezeit ziehen sich durch die drei autobiografischen Texte des Genres Jugendliteratur. Es sind musikalische Spuren der Erinnerung ostdeutscher Jugendlicher, die als kulturelles Gedächtnis jenseits von Stereotypen in Form von Empfindungen, Erfahrungen und Erlebnissen in den drei ausgewählten Texten konstruiert werden. Die Darstellung von Musik in der DDR stellt einen Untersuchungsschwerpunkt der vorliegenden Arbeit dar. Camilla Badstübner-Kizik versteht unter Musik in der DDR die Vielfalt und Dynamik musikalischer Entwicklungen in der DDR, wie beispielsweise Folk, Jazz, Blues, Punk oder Rock, und definiert Musik in der DDR als Musik einer "(historisch abgeschlossenen) Raum-Zeit-Konstellation" (100). Musik in der DDR beinhaltet ebenfalls eine "spezifische Konditionierung musikbezogener Verhaltensweisen" (100).

Die vorliegende Arbeit befasst sich explizit mit den konstruierten Erinnerungen zur Musik in der DDR sowie zur Technobewegung Anfang der 1990er Jahre und nimmt die folgende Argumentation auf: Der Untersuchungsschwerpunkt Musik in der DDR ermöglicht einen umfangreichen Zugang zu den individuellen Erfahrungen und Empfindungen der Protagonisten Hein, Mackrodt und Hintze, wie beispielsweise "Hoffnung und Enttäuschung, Wunsch nach Freiheit und Leiden unter Zwängen, Anspruch auf Gerechtigkeit und erfahrene Ungerechtigkeit" (Spinner 34), da Musik generell "als Ausdruck individueller Gefühle und spontaner Stimmungen" gilt und des Weiteren auch "eine Form öffentlicher Inszenierung von staatlicher Macht und damit Teil eines politischen Ritus" sein kann (Mecking und Wasserloos 12). Musik als Erinnerungsträger reflektiert den Prozess politischer und sozialer Unterdrückung oder Emanzipation, das Vermögen von Musik "Veränderungen ... anzustoßen und zu forcieren" (Mecking und Wasserloos 37) und dass Musik über eine "soghafte emotionale Wirkung" verfügt, wie z.B. die "hedonistische Tech-

nobewegung der 1990er Jahre" verkörperte (Mecking und Wasserloos 13-14). Musik als Erinnerungsträger gibt Auskunft über die Beschaffenheit und den Zustand einer Gesellschaft (Mecking und Wasserloos 13-14).

Im anhaltenden Wendediskurs um Erinnerungen an das Leben in der DDR, den Einfluss und die Auswirkungen der Wende sowie Nachwende besteht nach Martin Sabrow insofern eine Lücke, als dass es an einem "kommunikativen Ausdruck" mangle, der Empfindungen, Erlebnisse und Erfahrungen, wie z.B. "Angst, Ohnmacht und Ausweglosigkeit" sowie "Gefühle von Hoffnung und Zuversicht" zugänglich mache. Diese Lücke in der Diskussion entstehe aus Gleichgültigkeit oder einer "aus Mangel an Symbolen und Begriffen" resultierenden Sprachlosigkeit (Sabrow 11).

Heins, Mackrodt und Hintzes autobiografischen Texten kommt eine wichtige Funktion im Wendediskurs zu, da sie die von Sabrow festgestellte Sprachlosigkeit überwinden und so ein Erinnern an Empfindungen möglich machen, denn die in den drei autobiografischen Texten konstruierte Erinnerung an Musiktitel und Popbands speichert Emotionen und Empfindungen in Bezug auf das Leben in der DDR, die Wende und Nachwendezeit und stellt einen "kommunikativen Ausdruck" eines kulturellen Gedächtnisses dar (Sabrow 11).

Mit der Untersuchung von *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur* verfolgt diese Dissertation die beiden folgenden Ziele:

1. Es soll gezeigt werden, wie Jugendliteratur, und hier speziell autobiografische Texte, Wende für Jugendliche zugänglich macht.
2. Ebenso soll kritisch über den Beitrag, den Jugendliteratur zum laufenden Wendediskurs leistet, nachgedacht werden.

Darüber hinaus soll diese Dissertation in zweierlei Weise zur Weiterentwicklung von Wissen beitragen:

1. Im Allgemeinen soll gezeigt werden, wie Jugendliteratur als ein Genre mit bestimmten Konventionen und Praktiken ein kulturelles Gedächtnis für Jugend konstruieren kann.
2. Und im Speziellen soll verdeutlicht werden, wie autobiografische deutsche Jugendliteratur ein kulturelles Gedächtnis der Wende am Beispiel Musik und Erinnerung inszeniert und somit zum deutschen Wendediskurs beiträgt.

1.1. Überblick

Netzhemden, Markenjeans, Langspielplatten der Lieblingsband aus dem Westen, wie etwa aus der Bundesrepublik Deutschland und Großbritannien, standen auf den Wunschlisten von Jugendlichen in der Deutschen Demokratischen Republik. "Ich weiß auch noch, dass meine Großmutter mir meine erste Jeans aus dem Westen mitbrachte, das war etwas Besonderes. Die habe ich dann getragen, bis sie mir vom Leib fiel", äußert sich die Zeitzeugin Angelika Postolache-Enciu rückblickend (Postolache-Enciu 51). Wünsche dieser Art generierten sich z.B. aus dem im Westen publizierten und im Osten verbotenen Jugendmagazin *Bravo* oder dem ebenfalls verbotenen Westfernsehen. Die *Bravo* machte im "Bekanntenkreis" die Runde und wurde entweder "eingeschmuggelt von der Oma oder West-Verwandten" (Lange und Burmeister 74). Das Westfernsehen gewährte Einblicke nach "drüben" und brachte die Lieblingsband ins Wohnzimmer. "Immer wieder fotografierten Jugendliche in der DDR solche TV-Auftritte ihrer Lieblingsbands vom Fernseher ab, quasi als Ersatz für Bilder der Band und in Ermangelung eines Videorekorders" (Lange und Burmeister 24). Die Bundesrepublik Deutschland war ein "geradezu mystisches Land" für ostdeutsche Jugendliche:

Drüben, da war alles anders als hier, sagten zumindest die Erwachsenen zu Hause. Viel wusste man als Kind nicht darüber. So gut wie keiner durfte dorthin. Wenn, dann meistens nur die Omas. Aber die Radiojingles der Westsender klangen frischer, die Musikauswahl war irgendwie poppiger – alles wirkte ungezwungener – und im Westfernsehen wurde für bunte Produkte geworben, die es in der Konsum-Kaufhalle nebenan nicht zu kaufen gab.

(Lange und Burmeister 10)

Enkelkinder beauftragten ihre Großmütter, begehrte Objekte, wie z.B. die aktuelle Punk LP, für ihre Enkel in die DDR zu schmuggeln.

Der ehemalige Punk Mike Göde schickte seine Großmutter nach Berlin Kreuzberg zum Schallplattenladen CoreTex mit einem Zettel in der Hand und stellte sich lebhaft vor, wie der Kauf vonstatten ging: "Da steht die kleine Oma mit der Brille aus dem Osten und kauft für ihren Enkel Punk LPs" (*Too Much Future* 00:22:26). Auf dem Zettel stand das vom Enkelsohn ersehnte Punk Album geschrieben. Die Notiz diente der Großmutter bei Bedarf als Hilfestellung, falls sie den Namen des Albums, wie z.B. The Exploited, nicht aussprechen konnte (*Too Much Future* 00:21:45). Göde vervielfältigte das erstandene Album im Anschluss an die vierhundertmal auf Tape und verteilte es (*Too Much Future* 00:22:34).

Bernd Stracke spekulierte zu seiner Zeit als Punk auf das unschuldige Auftreten seiner Großmutter und die Unwissenheit der Grenzpolizisten, denn "wenn da'ne Oma mit' ner B-52 Platte da durchkommt, da kannst nichts mit anfangen, das wird schon in Ordnung sein" (*Too Much Future* 00:21:40). Der DJ Paul van Dyk erfreut sich im Nachhinein an den Botendiensten seiner Großmutter, wenn er sagt: "Und ich hatte meine UK-Fahne, mein Smiley-T-Shirt und -Schweißband dabei, das mir meine Oma nach Ostberlin schmuggeln musste" (Denk und von Thülen 65).

Die angeführten Beispiele geben bereits Einsicht in Teile der Analyseergebnisse der vorliegenden Arbeit. Erstens nahmen Jugendliche in der DDR an internationalen Musiktrends, wie z.B. Punk und elektronischer Musik, teil. Zweitens konnten sie sich sowohl in der DDR nicht frei verfügbare Musik als auch Kleidungsstücke der einzelnen Musikstile organisieren. Drittens durften sie selber nicht in das damalige westliche Ausland reisen, wie z.B. in die Bundesrepublik Deutschland oder West-Berlin. Viertens wussten sie einen Mangel an elektronischer Hardware in der DDR, wie z.B. Videorekorder, zu kompensieren.

Die Wahl der Jugendlichen fiel auf die Großmutter, da aufgrund der fehlenden Reisefreiheit in der DDR hauptsächlich ältere Menschen ausreisen durften. Rentner konnten ab dem 9. September 1964 einmal im Jahr für maximal vier Wochen in die Bundesrepublik Deutschland oder West-Berlin reisen und dort Verwandte besuchen. Frauen durften diese Regelung ab dem 60. und Männer ab dem 65. Lebensjahr in Anspruch nehmen. Ab August des Jahres 1984 war für Rentner dann auch der Besuch von Freunden und Bekannten im Westen möglich (1964 - Rentner dürfen in die BRD reisen).

Die Unzufriedenheit wuchs unter jungen Menschen in der DDR, beispielsweise wegen der fehlenden Reisefreiheit und einer mangelnden beruflichen Zukunftsperspektive in der DDR (Malycha), und hatte zur Folge, dass gerade sie ihr Land, die Deutsche Demokratische Republik, verließen. Die Mehrheit (62,6 %) der 41.000 Menschen, die im Jahr 1984 in einer Ausreisewelle aus der DDR endgültig weggingen, war jünger als vierzig Jahre alt. Im Jahr 1988 wurde fast 40.000 Bürgern die Ausreise aus der DDR bewilligt (Hahn 28).

Die DDR Führung hegte die Hoffnung, dass sich mit dem Weggang der Ausreisewilligen auch die Unruhe im Land verflüchtigen würde (Schuller 56). Am 2. Mai 1989 öffnete Ungarn die Grenzen zu Österreich und gab damit für die Menschen aus dem Osten den Weg in den Westen

frei. Die politische Führung der Deutschen Demokratischen Republik begegnete dem nach der ungarischen Grenzöffnung wachsenden innenpolitischen Druck, indem sie mehr Ausreiseanträge genehmigte (Hahn 30). Es waren überwiegend junge Menschen zwischen 17 und 27 Jahren, die der DDR 1989 den Rücken kehrten (Herger 5). Zahlreiche DDR-Bürger und darunter auch Kinder suchten seit Ende Juli außerdem Zuflucht in den diplomatischen Vertretungen der Bundesrepublik, wie z.B. in Ost-Berlin, Prag, Warschau und Budapest. Die Menschen harrten dort aus und wollten so ihre Ausreise in den Westen erreichen (Hahn 30).

Zeitgleich kamen in der Deutschen Demokratischen Republik Bürger zu Gesprächen zusammen, wie z.B. zu den in Leipzig im Gewandhaus vom 22. Oktober bis 17. November 1989 sonntags stattfindenden Diskussionsveranstaltungen. Menschen drückten ihre empfundene Trauer und Sorge beim Gedanken an die weggehenden Kinder, Jugendlichen und jungen Familien aus. So brachte sich beispielsweise eine Lehrerin mit ihren Empfindungen in die Diskussion ein: "Mich macht es sehr traurig, wenn sich Schüler wegen ihrer Ausreise von mir verabschieden müssen. Oder wenn ich daran denke, wie viele noch auf die Ausreise warten" (Ahbe et al 49). Auch Jugendliche ergriffen in der Diskussion das Wort und redeten offen über ihre Anliegen und Forderungen. Beispielsweise sprach ein neunzehn jähriger Jugendlicher und forderte die Entmilitarisierung der Ausbildung. Er verlangte z.B., dass "man denen, die sich nicht freiwillig für eine dreijährige Armeezeit entscheiden, nicht weiterhin irgendwelche Schwierigkeiten bei der Studienplatzvergabe bereitet. Und es dürfen die Mitglieder der SED [Sozialistische Einheitspartei Deutschland] bei der Studienauswahl nicht mehr privilegiert werden. Ist doch klar, dass die Leute abhauen, wenn das nicht anders wird" (Ahbe et al 47).

Es gab unterschiedliche Gründe, warum die Menschen das Land verließen. Die DDR war sehr hoch verschuldet und ein Staatsbankrott stand bevor (Ritter 109). Die schlechte Versorgungslage hatte sich in den Jahren bis 1989 zugespitzt und erreichte 1989/1990 ihren Höhepunkt (Schuller 55). Die Umwelt war verschmutzt und durch die DDR-Wirtschaft belastet (So geht Einheit 4). Hinzu kam, dass die am 7. Mai 1989 durchgeführten Kommunalwahlen Proteste im Land auslösten, da sich ein Wahlbetrug abzeichnete (Rödder 17). Der Ruf nach freien Wahlen wurde immer lauter.

Andreas Rödder fasst zusammen, dass die "Herrschaft der SED... nie durch freie Wahlen legitimiert worden [war] Die Partei erhob den Anspruch, immer Recht zu haben. Darin lag ihr antipluralistischer, totalitärer Kern, und daher wurde Dissens nicht als Opposition geduldet, sondern als Abweichung unterdrückt" (16). Aus dieser Unzufriedenheit entstanden beispielsweise in Leipzig aus den montäglichen Friedensgebeten erste Demonstrationen gegen die Führung der DDR. Die Gebete fanden seit den frühen 1980er Jahren regelmäßig unter anderem in der Nikolaikirche unter der Leitung des Pastors der Nikolaikirche, Christian Führer, und der Beteiligung Jugendlicher statt. Die evangelische Kirche spielte eine wichtige Rolle innerhalb der DDR, da sie als die einzige staatsunabhängige Organisation über mehrere Jahrzehnte einen sicheren Ort sowohl für gläubige als auch für ungläubige Oppositionelle darstellte (So geht Einheit 44).

Am 4. September 1989 entrollten "Jugendliche der Basisgruppen" (Führer 203) der Gemeinde der Nikolaikirche nach einem solchen Friedensgebet unter der Anwesenheit westlicher Fernsehsender "geistesgegenwärtig und blitzschnell ein weißes Laken. *Für ein offenes Land mit freien Menschen*" (Führer 203) war darauf zu lesen. Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit entrissen den Jugendlichen den Schriftzug, konnten aber nicht mehr verhindern, dass die

Botschaft in Deutschland und Europa gesehen wurde (Führer 203). Christian Führer charakterisiert die Menschen, die sich am 9. Oktober trotz einer potentiellen Bedrohung durch den Staat zum Montagsgebet versammelten und "unter Lebensgefahr" demonstrierten (181), als selbstbewusste Menschen mit "Mut zur Veränderung" (181). Und Veränderung war notwendig, wie Thomas Ahbe in einem Rückblick von 2007 deutlich macht, denn beispielsweise "Ausreiseverbot, willkürliche Festnahmen, Vermögenseinzug, psychische Einschüchterungen, berufliche Benachteiligungen, ... Nichtzulassung zur Universität wurden als Ungerechtigkeiten in der DDR erlebt und wahrgenommen" (Ahbe, "Die ostdeutsche Erinnerung als Eisberg" 47).

In den damals neu entstandenen Bundesländern änderte sich schlagartig alles, was das Leben beispielsweise in ökonomischen, gesellschaftlichen und kulturellen Dimensionen betraf, wohingegen sich in der westdeutschen Gesellschaft nicht viel Veränderung durch die deutsche Einheit ergab (Rödder 102). Rückblickend fasst die aktuelle Studie *So geht Einheit* (2015) zusammen:

Der Osten hat mit der Einheit gewiss den größeren Gewinn eingefahren. Er hat aber auch den härteren Teil des Einheitsprozesses getragen. Denn in den neuen Bundesländern hat sich praktisch alles verändert, während saturierte Bürger aus Freiburg oder Gütersloh, wenn sie nicht persönlich engagiert oder politisch interessiert waren, die letzten 25 Jahre überstehen konnten, ohne auch nur einen Gedanken an die Einheit zu verschwenden. (5)

Der Begriff Wende meint die sozialen, kulturellen und politischen Veränderungen vor und unmittelbar nach dem Mauerfall 1989 und kann als "Inbegriff der Systemveränderungen in der DDR" (Opitz und Opitz-Wiemers 670) verstanden werden. Der Begriff Wende umfasst ebenso die Diskurse über die politischen, kulturellen sowie sozialen Umbrüche der Jahre 1989/1990, die Nachwende in Deutschland und die Bewertung der DDR.

Diese Diskurse werden in den unterschiedlichen Medien geführt. Beispielsweise trägt die Literatur zum anhaltenden Wendediskurs bei, setzt sich mit den Ereignissen der Wende auseinander und interpretiert sie. "Auch die Kinder- und Jugendliteratur beteiligt sich in erkennbaren Wellen – zunächst relativ kurz nach der friedlichen Revolution, dann mit deutlichem Abstand zum 20. Jahrestag des Mauerfalls – an der deutsch-deutschen Erinnerungsproduktion" (Dettmar, "Geteiltes Leid" 51). Direkt nach den Umbrüchen von 1989/1990 erscheinen bereits erste Bücher für Jugendliche zum Thema Wende, wie z.B. die Anthologie *Wahnsinn! Geschichten vom Umbruch in der DDR* (1990) herausgegeben von Peter Abraham und Margarete Gorschenek, *Vertauschte Bilder* (1991) von Gunter Preuss und *Schmetterlinge im Bauch* (1991) von Katrien Seynaeve. In den Jahren 1999/2000 und 2009/2010, zehn bzw. zwanzig Jahre nach dem Mauerfall und der Wiedervereinigung gibt es jeweils eine erneute Welle von Veröffentlichungen, wie z.B. *Die Flaschenpost* (1999) von Klaus Kordon, *Mauerblümchen* (2009) von Holly-Jane Rahlens und *Fritzi war dabei* (2009) von Hanna Schott. Fünfundzwanzig Jahre nach dem Mauerfall und der Wiedervereinigung Deutschlands, erscheint eine Reihe von Veröffentlichungen zur Thematik, wie z.B. *Luckenwalde: Die Freiheit in Bananen zu rechnen* (2012) von Ines Sommer, *Dri- ben und drüben: Zwei deutsche Kindheiten* (2014) von David Wagner und Jochen Schmidt, *Schuld* (2014) von Grit Poppe und *Jenseits der blauen Grenze* (2014) von Dorit Linke.

Die Literaturwissenschaftlerinnen Ute Dettmar und Mareile Oetken sind Herausgeberinnen des Bands *Grenzenlos. Mauerfall und Wende in (Kinder- und Jugend-) Literatur und Medien* (2010) und heben hervor, dass es ein Defizit in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit deutscher Kinder- und Jugendliteratur gibt, die die friedliche Revolution und Nachwende in ihren Texten inszeniert:

Dieses letztgenannte umfangreiche Textkorpus ist in den einschlägigen Bibliographien und

Monographien zur Wendeliteratur bislang nicht berücksichtigt worden. Im erinnerungskulturellen Kontext ist dies insofern ein bemerkenswertes Desiderat, als die Kinder- und Jugendliteratur für die nachwachsenden Generationen ein wichtiges Medium des Zugangs zur Vergangenheit darstellt. In diesem intergenerationellen Medium werden Bilder, Vorstellungen und Deutungen weitergegeben, die mit ihren Inszenierungen von Geschichte und Erinnerung für die Konstruktion kultureller Identität prägend und im ... kulturwissenschaftlichen Forschungsinteresse daher aussagekräftig sind (10).

Das übergeordnete Ziel der Dissertation ist es, die von Dettmar und Oetken identifizierte Lücke über Beiträge der Jugendliteratur zum Wendediskurs ein Stück weit zu schließen. Den theoretischen Rahmen der vorliegenden Arbeit bilden Jan und Aleida Assmanns wissenschaftliche Ausarbeitungen zum kulturellen Gedächtnis.

Carsten Gansel hält fest, dass in den Texten des Genres Jugendliteratur beispielsweise der Abstieg der Eltern im Osten Deutschlands in der Wende- und Nachwendezeit und dessen Auswirkungen auf Jugendliche in den Jahren 2000-2010 bereits differenzierter inszeniert worden sei. In der Darstellung der DDR seien jedoch noch Stereotype auszumachen (41), was "die Gefahr [berge], dass in einem für die Lesesozialisation wichtigen Bereich schlichtweg Vereinfachungen bzw. Klischees ins kommunikative und kulturelle Gedächtnis transportiert werden" (Gansel, "Atlantiseffekt" 41). Kaspar H. Spinner weist ebenfalls daraufhin, dass die in der Schule eingesetzten Filme, wie z.B. *Good Bye, Lenin*, und Bücher Gefahr laufen ein "von Stereotypen geprägtes kulturelles Gedächtnis" zu bedienen (35). Klaus Schroeder hebt hervor, dass die nachgeborenen Jugendlichen auf das kulturelle Gedächtnis, beispielsweise in Büchern und Filmen angewiesen seien, da sie die DDR nicht mehr persönlich erlebt haben (Schroeder, *Das neue Deutschland* 72). Julia Balogh und Birgit Murke betonen, dass ein geteiltes Berlin und ein geteiltes Land mit zwei

deutschen Staaten für die nach 1989 geborenen Jugendlichen kaum vorstellbar sei (6), weshalb die Literatur umso wichtiger ist.

Es melden sich Autoren zu Wort, die in der DDR geboren wurden, aufgewachsen sind und im Teenager Alter bzw. als junge Erwachsene in ihren zwanziger Lebensjahren miterlebten, wie die Mauer am 9. November 1989 fiel und die Deutsche Demokratische Republik das Jahr 1990 nicht mehr überdauerte, da sie mit in Kraft treten des Einigungsvertrags am 3. Oktober 1990 aufhörte zu existieren. In der vorliegenden Arbeit werden drei autobiografische Texte des Genres Jugendliteratur untersucht: *Mein erstes T-Shirt* (2001) von Jakob Hein, *Tonspur: Wie ich die Welt von gestern verließ* (2014) von Olaf Hintze und Susanne Krones und *Ostkreuz: Erwachsenwerden in der Wendezeit* (2014) von Christian Mackrodt. Jakob Hein wurde 1971 in Leipzig geboren und wuchs wie Christian Mackrodt in Ostberlin auf. Mackrodt kam 1975 in Ostberlin zur Welt. Olaf Hintze wurde 1964 in Erfurt geboren und großgezogen. Alle drei Autoren haben somit selber erlebt und erfahren, wie es war, in der DDR zu leben, aufzuwachsen und diese dann zu verlassen bzw. hinter sich zu lassen. Gansel äußert sich kritisch über einen unreflektierten Einsatz von Romanen zur Wende in der Schule, da eine in den Texten "existente Klischeebildung" verbreitet und die Texte "in den Status eines historischen Dokuments erhoben werde. Gansel fragt: "Wie soll ein Autor allen Ernstes Erinnerung an ein verschwundenes Land inszenieren, wenn er über das, was man mit Paul Ricœur 'Mimesis I' nennt, also eine literarische Präfiguration, gar nicht verfügt, weil er nie in der DDR gelebt hat und es insofern überhaupt nichts zu erinnern gibt" (Gansel, "Atlantiseffekt" 44)? Hein, Mackrodt und Hintze können aufgrund ihrer gesammelten Erfahrungen in der DDR, der Wende- und Nachwendezeit in ihren autobiografischen Texten von ihren Erinnerungen berichten.

Diese drei autobiografisch geprägten Texte eignen sich besonders gut zu einer Analyse von textimmanenten Inszenierungen von Erinnerung und Gedächtnis, da die durch einen homodiegetischen bzw. autodiegetischen Erzähler dargebrachten soziokulturell geprägte individuelle Erinnerungen in Texten, wie z.B. in autodiegetischen Texten – Memoiren, Autobiografien und autobiographisch geprägten Romanen, beobachtbar sind (ErlI, *Kollektives Gedächtnis* 220). Individuelle Erfahrungen, Emotionen, Werte und Sinn werden mit den Texten konstruiert. Es ist eine Stärke autobiografischer Jugendliteratur, die die Wende, die Nachwende und die DDR in ihren Texten inszeniert, dass sie das Erleben und die Erinnerungen an diese Ereignisse beobachtbar macht: "Zuversicht und Resignation, Verzweiflung und Gläubigkeit ...bleiben besonders dauerhaft gespeichert in autobiographischen Aufzeichnungen" (Sabrow 11).

Die Reihenfolge, in der die drei autobiografischen Texte *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur* analysiert werden, ergibt sich aus den unterschiedlichen Bekanntheitsgraden der einzelnen autobiografischen Texte. Jakob Heins *Mein erstes T-Shirt* steht als bekanntestes Werk am Anfang, da es in der Forschung bereits eine kritische Auseinandersetzung erfahren hat. Der Aspekt Musik und Erinnerung stand dabei bisher nicht im Fokus der Untersuchungen. Das Kapitel zu *Mein erstes T-Shirt* richtet den Blick auf Musik in der DDR als Positionierung, Protest und Kompensation jugendlicher Minderwertigkeitsgefühle. Das Hein-Kapitel bildet den Ausgangspunkt für die sich anschließenden Untersuchungen der beiden unbekannteren, autobiografischen Werke von Mackrodt und Hintze.

Das Kapitel zu *Ostkreuz* stellt Techno-Musik im Berlin der 1990er Jahre als ein Ausdruck der von ostdeutschen Jugendlichen durchlebten gesellschaftlichen Transformationsprozesse in den Mittelpunkt der Analyse. Das Kapitel zu *Tonspur* richtet hingegen den Fokus auf die Zensur von Musik in der DDR und die Bedeutung des Radios für Jugendliche sowie junge Erwachsene

in der DDR. Sowohl *Ostkreuz* als auch *Tonspur* haben eine noch tiefergehende Verbindung zu Musik und Erinnerung als *Mein erstes T-Shirt*.

Der Arzt und Schriftsteller Jakob Hein thematisiert in seinem 2001 erschienen autobiografischen Roman *Mein erstes T-Shirt*, was der Protagonist Jakob in seiner Kindheit und Jugend in Ostberlin der 1970er und 1980er Jahre sowie kurz nach dem Mauerfall erlebt hat. Die Erlebnisse werden im Roman durch einen homodiegetischen Erzähler sinnstiftend erinnert und bewertet. Der Erzähler berichtet rückblickend von seiner Kindheit und Jugend in der DDR, die durch eine Ideologisierung und Politisierung des Alltags bestimmt war, wie z.B. die Erlebnisse in Kindergarten- und Schule verdeutlichen. Angsteinflößende Kindergärtnerinnen, der nachhallende Arbeitseinsatz im Schweine schlachtenden Patenbetrieb, das Knutschen mit Mädchen, ein erster Alkoholexzess mit einem Kumpel und das Gründen einer Band mit Freunden gehören dabei genauso zu seinen Erinnerungen wie der sich formierende Widerstand gegen den DDR Staat, der seinen Ausdruck im Hören verbotener Musik und in seinem Punk Dasein findet.

Christian Mackrodt's Roman *Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit* erschien 2014. Der Schriftsteller Christian Mackrodt arbeitet aktuell in Berlin als Locationscout und ist verantwortlicher Aufnahmeleiter für Fotografen und Regisseure. Der autobiografische Roman erzählt vom Erwachsenwerden des Protagonisten Krischan, der als Kind in der Ostberliner Plattenbausiedlung Marzahn aufwächst und dann als junger Erwachsener nach Friedrichshain zieht. Krischan erlebt in der Wendezeit seine große Liebe mit Katja und lässt die Tage gemeinsam mit seinen Freunden mit Drogen, Techno-Musik, Partys sowie Gelegenheitsjobs verstreichen. Zwischen Realitätsflucht, der Suche nach Sinn sowie Perspektive in seinem Leben und der Abgrenzung zu den eigenen Eltern reflektiert der homodiegetische autodiegetische Ich-Erzähler über sein Erwachsenwerden in den frühen 1990er Jahren in Ostberlin.

Olaf Hintze arbeitet gegenwärtig in der IT-Branche und erzählt gemeinsam mit der Literaturwissenschaftlerin, Publizistin und Lektorin Susanne Krones in seiner autobiografischen Geschichte *Tonspur. Wie ich die Welt von gestern verließ* von seiner Flucht noch vor dem Mauerfall Anfang August 1989 über die ungarisch-österreichische Grenze aus der DDR in die Bundesrepublik Deutschland sowie über sein Leben in Freiheit in Westdeutschland. Olaf Hintzes Erfahrungen werden in *Tonspur* durch einen heterodiegetischen Er-Erzähler von einer extradiegetischen Ebene aus beschrieben, sinnstiftend erinnert und bewertet. Der Er-Erzähler hat Einblick in das Gefühlsleben und die Gedanken Hintzes.

Als junger Erwachsener widerfährt Hintze ein Schlüsselerlebnis, das sein weiteres Leben beeinflussen soll. Als er seine Einberufung zur Volksarmee erhält und sich daraufhin mit seinen Freunden am Vorabend zum 1. Mai aus Frust betrinkt, bricht er auf dem Heimweg aus Wut eine DDR Fahne aus der Verankerung. Er wird von der Volkspolizei verhaftet und verhört, eine Akte wird angelegt und als potentieller Staatsfeind der DDR wird ein Studium für ihn somit unmöglich. Der höhere Bildungsweg bleibt Hintze auch deshalb verwehrt, weil er nicht Mitglied der SED Partei ist. Geleitet von Stefan Zweigs Buch *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* (1942), das auszugsweise in den autobiografischen Text montiert ist, und geleitet von Musik, die sich wie eine Tonspur durch sein Leben zieht, verlässt Hintze unter Lebensgefahr und mit dem Wissen seiner Eltern sowie seiner beiden Brüder den damaligen Ostblock. Musik ist sein ständiger Begleiter und seine Leidenschaft. Schon als Jugendlicher unterhält er einen illegalen Radiosender, sammelt Schallplatten, nimmt Musikkassetten auf und besucht Konzerte.

Die in *Tonspur. Wie ich die Welt von gestern verließ* als kulturelles Gedächtnis konstruierten Erinnerungen an Musik in der DDR verdeutlichen das Streben Hintzes nach persönlicher

Freiheit und einem selbstbestimmten Leben. Die musikalischen Erinnerungen sind Ausdruck seines inneren Widerstands gegen äußere Zwänge in der DDR, wie z.B. eine staatliche Zensur.

1.2. Wendediskurse

Wie einleitend erläutert, werden unter dem Begriff Wende sowohl die politischen Ereignisse der Jahre 1989/1990 in der Deutschen Demokratischen Republik als auch der noch anhaltende Wendediskurs gefasst. Der Wendediskurs findet unter anderem in der Gesellschaft, den Medien und eben auch in der Literatur statt, der den Vorgang der Wende interpretiert. Der Begriff Wende ist demnach komplex und bedarf einer umfassenderen Betrachtung.

In einer Chronik der Wende führen Hannes Bahrmann und Christoph Links an, dass der von Egon Krenz geprägte Begriff Wende nicht sehr präzise sei. Krenz wollte "nach seinen Vorstellungen eine Wende in der Parteiarbeit einleiten, um die politische und ideologische Offensive wiederzuerlangen" (5). Frank Thomas Grub unterstreicht die unpräzise Verwendung des Begriffs Wende, indem er zeitlich noch weiter zurückgeht und verdeutlicht, dass der Begriff Wende in der DDR und in Bundesrepublik zuvor verschiedene Bedeutungen hatte (z.B. den in der DDR neuen Kurs der SED 1953 oder der Amtsantritt Helmut Kohls im Jahr 1982) (117). Nach Grub unterliegt der Wende Begriff im Zusammenhang mit den Ereignissen 1989/1990 "einem eher unkritischen Gebrauch; zumindest im Alltag dürfte er sich durchgesetzt haben" (117). Kritisch zum Gebrauch des Wende Begriffs äußert sich der ehemalige Pastor der Leipziger Nikolaikirche, Christian Führer, der die Bezeichnung Friedliche Revolution für den damaligen Umbruch in der DDR bevorzugt, weil "es war nichts weniger als eine Revolution, die unsere Gesellschaft grundlegend veränderte und dabei ... eine friedliche blieb. Der Begriff 'Wende' hingegen bezeichnet eine Umkehr, die ich in den Ereignissen im Herbst 89 nicht erkenne" (121). Richard Schröder kritisiert

ebenfalls den Gebrauch des Begriffs Wende und sieht in den Ereignissen im Herbst 1989 stattdessen die "einzige erfolgreiche Revolution der deutschen Geschichte" (20).

Verschiedene Themenkomplexe und Begrifflichkeiten dominieren den Wendediskurs in den Jahren nach 1989, wie beispielsweise die Diskussionen um die Staatssicherheit und die DDR als "Unrechtsstaat" (Cook; Braun; Wehdeking *Mentalitätswandel* 2000) sowie die sogenannte "Ostalgie"-Welle (Ahbe; Banchelli; Cooke). Der Begriff Unrechtsstaat bezeichnet einen Staat, in dem die Bürger staatlichen Übergriffen schutzlos ausgeliefert sind, da sich die Inhaber der Macht willkürlich über geltendes Recht hinwegsetzen. Beispielsweise erlebten Menschen in der DDR Unrecht "an der deutsch-deutschen Grenze, in der Justiz, bei der Unterdrückung freien Ausdrucks, bei der Verweigerung des Zugangs zu Schulen und Universitäten, bei der Bespitzelung und Zerstörung privaten Lebens" (Böckenförde).

Unter Ostalgie dagegen (Wortschöpfung aus Osten und Nostalgie) ist eine Bewegung der sentimentalischen Nostalgie zu verstehen, die sich nach einer bestimmten Lebensweise in und nach Alltagsgegenständen der DDR zurücksehnte. Bereits in den Jahren 1991/1992 erlebten Symbole der DDR Vergangenheit ein Wiederaufleben. Thomas Ahbe hält zur Ostalgie Bewegung dreierlei fest: "Ironie und Klamauf spielten hierbei ebenso eine Rolle wie das Bedürfnis von Jugendlichen, sich auf neuartige Weise von der Erwachsenenwelt abzugrenzen und neue Stile zu erfinden. Darüber hinaus wurde und wird diese Renaissance auch kommerziell bedient und angetrieben" (Ahbe, *Ostalgie* 7). Der Film *Good Bye, Lenin!* erschien 2003 unter der Regie von Wolfgang Becker und trug ebenfalls zur Ostalgie-Welle bei, da bereits vergangener Alltag und ein Leben in der DDR erneut vor Augen geführt werden (Cooke 141).

"Westalgia" (Wortschöpfung aus dem Englischen West + nostalgia), bei der wehmütig auf die Bonner Republik in der Zeit vor der deutschen Wiedervereinigung zurückgeblickt wird, ist

ebenfalls Teil des Wendediskurses. Hierbei geht es um die Erinnerung an das Lebensgefühl in Westdeutschland, dass sich in der Popkultur, der Unterhaltungsindustrie, in der Musik, der Kleidung, den Autos und dem Essen widerspiegelt (Shortt 166). Anne Fuchs, Kathleen James-Chakraborty und Linda Shortt charakterisieren den Begriff Westalgia wie folgt: "Westalgia has emerged as a variety of historical nostalgia that communicates the historical discontent of those who have been left behind by the declining welfare state and a global economic crisis and who therefore fetishize a better past that seemed to promise a very different future" (9). Die ungerechtfertigte Verklärung der Vergangenheit durch die Westalgie, begründet sich aus dem Irrtum, dass in den Jahren vor der Wiedervereinigung Deutschlands die Zukunftsperspektive im persönlichen Empfinden aussichtsreich war. Beispielsweise stieg jedoch in den 1980er Jahren die Arbeitslosigkeit in der Bundesrepublik an, die Umweltverschmutzung erlangte Aufmerksamkeit in der öffentlichen Diskussion und die atomare Bedrohung war allgegenwärtig.

Martin Sabrow wendet sich sowohl gegen eine "Etikettierung der DDR als bloßem Unrechtsstaat" als auch gegen eine Ignoranz gegenüber der "Diktaturlast" der DDR (7). Er bringt eine Systematik in den Wendediskurs, indem er die unterschiedlichen DDR-Gedächtnisse, die im Wendediskurs verhandelt werden, in ihrer Entwicklung erklärt, definiert und miteinander in Beziehung setzt. Klare Begriffsbestimmungen im Umgang mit der DDR Vergangenheit sind umso wichtiger, da das Erinnern an die DDR "auch die Generation der Nachgeborenen [beeinflusst], die in der Familie, in der Schule, in den Medien mit der nahen Geschichte des doppelten Deutschland konfrontiert werden" (9). Klaus Schroeder hebt hervor, dass nachgeborene Jugendliche ihr Wissen über die DDR aus Erzählungen, Büchern Filmen oder aus dem Schulunterricht beziehen. Wobei ostdeutsche Jugendliche ihr Wissen zum Thema Wende mehrheitlich aus Familiengesprächen erlangen und westdeutsche Jugendliche eher aus dem Schulunterricht.

Bezugnehmend auf die im Jahr 2008 veröffentlichte und umstrittene Studie *Soziales Paradies oder Stasi-Staat? Das DDR-Bild von Schülern – ein Ost-West-Vergleich* von Monika Deutz-Schroeder und Klaus Schroeder, wiederholt Schroeder eines, der Studie entstammenden Ergebnisse, die erst einmal Sabrows Forderung, die Diktaturlast der DDR nicht zu ignorieren, deckt:

Viele Schulen in Ostdeutschland versäumen es, ihren Schülern die diktatorischen Charakteristika der DDR zu vermitteln. Oft wird sie nicht einmal im Unterricht behandelt. In ostdeutschen Familien wird über die DDR weitaus häufiger geredet, allerdings zumeist nur im Hinblick auf das Alltagsleben. Die in der DDR erworbenen mentalen Prägungen wirken weiter und werden ebenso wie Fragmente eines Geschichtsbildes an jüngere Generationen weitergegeben. So erhalten die Jugendlichen ein eher selektives DDR-Bild, denn erzählt werden positive Erlebnisse sowie im Nachhinein als lobenswert empfundene Aspekte des SED-Staates. Dabei nehmen die Arbeitsplatzsicherheit – ohne Berücksichtigung ihrer negativen Seiten – und der Zusammenhalt in Betrieb und Wohngebiet eine herausragende Rolle ein. (73)

Mit Hilfe eines Fragebogens sowie Einzel- und Gruppengesprächen wurden vom Herbst 2005 bis zum Frühjahr 2007 über 5000 Schüler in Brandenburg, Bayern, Berlin und Nordrhein-Westfalen über die DDR befragt. Von Interesse waren dabei, wie die Schüler die DDR bewerteten. Die Schüler zeigten ihr Faktenwissen über die DDR. Ziel der Studie war es auch, dass die Erkenntnisse zum DDR-Bild der jugendlichen Teilnehmer für Rückschlüsse auf den Umgang mit der DDR Diktatur in Wissenschaft, Politik und Medien herangezogen wurden und der Frage nachgegangen wurde, welche Rolle der Schulunterricht bei der Vermittlung des analysierten DDR-Bildes spielte.

Sabrow kritisiert, dass einige Formulierungen der Studie regelrechte "Kampfansagen" (19) an z.B. ostdeutsche Lehrer, Eltern und Großeltern seien, wenn sie als Ursache für ein mangelhaftes kritisches DDR-Bild bei den Jugendlichen ausgemacht werden, wie z.B. in der folgenden Aussage deutlich wird: "Eine in vielen ostdeutschen Schulen kaum überwindbare Barriere stellen Eltern und Großeltern von Schülern dar, die das von kritischen Lehrern vermittelte DDR-Bild zurückweisen und ihren Kindern ihre eigene nostalgische Sicht gleichsam aufzwingen" (Schroeder und Schroeder-Dietz 604). Die Ansprache fördere in keiner Weise die Bereitschaft für eine kritische und vertiefende Auseinandersetzung mit der DDR als Diktatur. Die alleinige Verurteilung der DDR als Unrechtsstaat greife nach Sabrow zu kurz, denn viele "ehemalige DDR-Bürger, die dieses Ansinnen als Enteignung ihrer Biographien empfanden, immunisierten sich gegen den Geltungsanspruch des Diktaturgedächtnisses, indem sie es als Ausdruck historischer Siegermentalität und als Bedürfnis der staatsoffiziellen Erinnerungskultur interpretierten, die DDR pauschal zu verdammen" (19). Sabrow differenziert zwischen sechs verschiedenen DDR-Gedächtnissen:

- Das *Traditionsgedächtnis* stellte in der DDR das öffentliche und zugelassene Gedächtnis dar und diente zur Legitimierung der alleinigen Herrschaft der SED.

Es trachtete danach, politisch unerwünschte Erinnerungen mit den Mitteln der Zensur, der Indoktrination und unverhüllten Repression zu überformen oder gänzlich zu unterdrücken, so dass die Entwicklungsgeschichte der DDR in hagiographischer Verklärung zu einem kontinuierlichen Reifungsprozess veredelt wurde, der an der jährlichen Feier von 'Republikgeburtstagen' ablesbar war. (14)

- Das *Empörungsgedächtnis* der alten Bundesrepublik Deutschland hingegen stellte das Pendant zum diktatorisch etablierten Traditionsgedächtnis dar. Das Empörungsgedächtnis

charakterisierte, dass es den Unrechtscharakter der SED-Diktatur hervorhob, indem bestimmte Gedenkfeiern wie z.B. der 17. Juni 1953 abgehalten wurden (15). Sabrow stellt fest, dass das Empörungsgedächtnis mit den Jahren zur "politischen Routine eines Erinnerungsrituals" erstarrt. Es tritt kurzzeitig immer wieder in Erscheinung, wenn die Rede ist von gescheiterten Fluchtversuchen und freigekauften DDR Häftlingen (15).

- Das *Akzeptanzgedächtnis* zeichnete aus, dass es erstens ein Gedächtnis des Westens war. Zweitens zeigte es sich weniger normativ abwertend, sondern eher systemvergleichend. Drittens hob das Akzeptanzgedächtnis die schwierigere Ausgangslage des Ostens hervor und erinnerte viertens an die "einzelnen Fortschritte und Rückschläge auf dem Weg zu einem auskömmlichen Leben mit der Teilung und zu einem besseren Miteinander" (15).

Noch vor dem Mauerfall dominierten die drei vorangegangenen Gedächtnisse die Diskussionen. Zu Beginn der 1990er Jahre geriet die Vereinigung Deutschlands in die Krise, da sich Hoffnungen für die Zukunft für ostdeutsche Bürger nicht erfüllten und gleichzeitig sich ihre Sensibilisierung gegenüber der eigenen Identität schärfte. An dieser Stelle vollzog sich ein "Rückgriff auf die bis zum Mauerfall geltenden Erzählmuster ..., die heute in ihrer Gemengelage und in ihrer Geltungskonkurrenz unser Bild von der DDR bestimmen" (16).

- Das *Diktaturgedächtnis* nimmt dabei eine zentrale Rolle ein und betont die durch das DDR Regimes ausgeführte Unterdrückung und die mutige Überwindung der SED Herrschaft durch die friedliche Revolution 1989/1990. Hier steht der "Macht- und Repressionsapparat des kommunistischen Regimes" im Zentrum und der "Unrechtscharakter der SED-Herrschaft", wie beispielsweise repräsentiert durch das Wirken der Stasi (16). In diesem Erinnerungsmodus spielt die politische Freiheit für die Würde des Menschen eine größere Rolle:

Das Diktaturgedächtnis ist auf den Täter-Opfer-Gegensatz fokussiert. Es räumt Verbrechen, Verrat und Versagen unter der SED-Herrschaft [einen] hohen Stellenwert ein und sieht in der Erinnerung an Leid, Opfer und Widerstand die wichtigste Aufgabe einer Vergangenheitsbesinnung, die im Dienst der Gegenwart Lehren aus der Geschichte ermöglichen und so vor historischer Wiederholung schützen soll. Entsprechend ist das Diktaturgedächtnis normativ teleologisch strukturiert; es zeichnet die DDR als negatives Kontrastbild vor der Folie rechtsstaatlicher Normen und Freiheitstraditionen, denen der Kommunismus an der Macht buchstäblich von seiner ersten bis zur letzten Stunde Hohn sprach. (16)

- Das *Arrangementgedächtnis* zeichnet aus, dass es hauptsächlich in Ostdeutschland dominiert. Es konstruiert ein Leben in der DDR, das "vom richtigen Leben im falschen weiß" und positiv auf das in der DDR Erreichte zurückschaut. "Machtsphäre und Lebenswelt" werden miteinander in Beziehung gesetzt, indem an "die Mühe des Auskommens mit einer mehrheitlich vielleicht nicht gewollten, aber doch als unabänderlich anerkannten oder für selbstverständliche Normalität gehaltenen Parteiherrschaft" erinnert wird. Kennzeichnend für das Arrangementgedächtnis ist die Nichtanerkennung der Trennung von Biografie und Herrschaftssystem und eine skeptische Distanziertheit gegenüber den neuen Werten des vereinigten Deutschlands. Das Erinnern bewegt sich zwischen einer "ironischer Anrufung" bis hin zu einer ostalgischen "Verehrung der ostdeutschen Lebensvergangenheit". Beispielsweise sieht es in dem blauen FDJ Hemd nicht nur die Einflussnahme des Parteiapparates der DDR, sondern auch die "glückliche Zeit der eigenen Jugend" (17).

- Das *Fortschrittsgedächtnis* charakterisiert, dass es "an der Idee einer legitimen Alternative zur kapitalistischen Gesellschaftsordnung festhält". Das Fortschrittsgedächtnis konstruiert die DDR "vor allem von ihrem Anfang her" und inszeniert die beiden deutschen Staaten als vermeintlich moralisch und politisch gleichwertig. Diese Gleichwertigkeit hätte zu einem friedlichen Nebeneinander und gegenseitiger Anerkennung beider Staaten geführt, "wenn die Fehler der DDR-Führung, die Ungunst der Umstände oder die Machinationen des Westens nicht zur endgültigen oder nur vorläufigen Niederlage des sozialistischen Zukunftsentwurfs geführt hätten" Beispielsweise stabilisiert sich dieser Erinnerungsmodus aus den Erinnerungen an eine "Vorstellung von einer Geordneten DDR-Welt" und die Gleichstellung der Frau (17-18).

Der anhaltende Wendediskurs speist sich auch aus der Literatur, die mit einer Vielzahl unterschiedlicher Werke auf den Fall der Mauer reagierte. Diese Werke setzten sich mit den sozialen, politischen und kulturellen Folgen des Mauerfalls und der Wiedervereinigung Deutschlands auseinander. Es bilden sich verschiedene poetische Konzepte heraus und die Form sowie der Stil der Texte werden vom Zeitpunkt der Entstehung beeinflusst, wie z. B. in den Werken von Uwe Tellkamp, Christa Wolf, Thomas Brussig, Christoph Hein und Ingo Schulze (Opitz and Opitz-Wiemers 678). Zahlreich erschienene Fachliteratur dokumentiert die Bandbreite, in der sich mit der DDR, der Wende und der Wiedervereinigung auseinandergesetzt wird (Beßlich und Grätz und Hildebrand; Cambi; Cooke; Fröhling; Fuchs und James-Chakraborty und Shortt; Gansel und Herrmann *Entwicklungen*; Grub; Helbig; Hodgin und Pearce; Wehdeking *Mentalitätswandel/ Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*). Grub untersucht die Vielfalt an unterschiedlichen Texten zur Wende und Wiedervereinigung Deutschlands und nimmt eine Begriffsbestimmung

von Wendeliteratur vor. Er kommt zu dem Schluss, dass der Begriff Wendeliteratur in journalistischen sowie in literaturwissenschaftlichen Texten zwar häufig zur Anwendung kommt, aber nur ungenügend problematisiert bzw. definiert wird (68). Wendeliteratur sei weniger ein Gattungsbe- griff der Literaturwissenschaft, sondern sie sei vielmehr ein thematisch orientierter Begriff (84), da Wende in ganz verschiedenen Textsorten behandelt werde, wie z. B. in Reden, Tagebüchern, philosophischen Texten, Lyrik, Epik und Dramatik. Wendeliteratur kann deshalb als ein gat- tungübergreifender Begriff verstanden werden (71).

Der gegenwärtige Wendediskurs ist dadurch geprägt, dass der Blick in den Debatten nach wie vor nicht auf die Gemeinsamkeiten zwischen Ost- und Westdeutschen zielt, sondern sich beispielsweise Stereotypen und Klischees im Mittelpunkt der Debatten befinden, die in der Kom- munikation zwischen Ost- und Westdeutschen entstehen (Goudin-Steinmann und Hähnel- Mesnard 19). Dabei haben soziale, politische, mentale und kulturelle Unterschiede zwischen Ost- und Westdeutschen einen entscheidenden Anteil am Wendediskurs (Goudin-Steinmann und Hähnel-Mesnard 11). Nach positiven Eigenschaften ihrer westdeutschen Landsleute gefragt, cha- rakterisieren Ostdeutsche fünfundzwanzig Jahre nach dem Mauerfall diese als selbstsicher. Westdeutsche erkennen wiederum den großen (Familien-) Zusammenhalt der Ostdeutschen an (So geht Einheit 56).

Die Jugendliteratur bringt ebenso wie die Allgemeinliteratur eine Vielzahl an unterschied- lichen Texten hervor, die sich mit der Wende, Nachwende und der DDR befassen und die eben- falls nicht von Stereotypen- und Klischeebildung verschont bleiben. Gansel untersucht, wie ein- leitend bereits erwähnt, Jugendliteratur nach Stereotypen sowie Klischees und unterscheidet da- bei die drei folgenden Kategorien: erstens den "Täter-Opfer Topos", bei dem das Ende der DDR dem Erklärungsmuster folgt, dass "eine amoralische inkompetente Funktionärsclique ... den Staat

DDR in den Ruin getrieben und die Bevölkerung systematisch belogen [habe]" (36), zweitens den "Widerstandstopos", der besagt, dass sich der Widerstand einzelner daraus ergibt, dass "im DDR-Alltag ein gegenwärtiger Repressionsapparat eine beständige Atmosphäre der Bedrohung und Angst erzeugte" (37) und drittens das "Feindbild-Lehrer/Eltern", bei dem diese durch die Eigenschaften charakterisiert werden wie "mangelnde Zivilcourage, Heuchlertum, Anpassung, Parteilichkeit, Dogmatismus und dergleichen mehr" (39).

Dettmar analysiert in ihrem Artikel "Geteiltes Leid, vereintes Glück?" ebenfalls Jugendliteratur, die sich mit der Wende, Nachwende sowie der DDR befasst und kategorisiert diese dann thematisch nach "Familien-Geschichten" (53), "Love-Story. Die Wiedervereinigung als Liebesgeschichte" (63) und "Clash of Cultures als Comedy" (70). Familien-Geschichten verbinden Geschichte und Familien-Geschichte miteinander, verfolgen "geschichtsdidaktische Intentionen" (70) und sie nehmen die jüngere Generation bezüglich Fragen der Erinnerungskultur in die Verantwortung. Es geht um das gemeinsame Gespräch der unterschiedlichen Generationen innerhalb einer Familie in Deutschland, bei dem Erinnerungen geteilt werden, diese verbindend wirken, dennoch auch Fragen aufwerfen, denn es geht um die "grundsätzlichere Reflexion über Schuld und Verantwortung: Bezogen auf das Leben in den beiden deutschen Diktaturen, aber auch verbunden mit der Frage nach dem Umgang der nachfolgenden Geschichte, der Bewahrung der Erinnerung an Nationalsozialismus und DDR" (50). Dettmar setzt in ihrer Untersuchung den Schwerpunkt auf den Umgang mit der DDR und der Wende in der Jugendliteratur.

Die Wende, der Mauerfall und das Leben in der DDR dienen in den Texten der Kategorie "Liebesgeschichte" als "narrative Produktion von Unmittelbarkeit, die das Geschehen in der Zeit selbst nachvollziehbar werden lassen soll" (64). Die Ost- Westdeutsche Liebesbeziehung muss

sich unterschiedlichen Herausforderungen stellen. Die Gegensätze zwischen Ost und West spiegeln sich im gemeinsamen Austausch der Partner mit unterschiedlicher Herkunft wieder. Beispielsweise untersucht Dettmar den Roman *Mauerblümchen* (2009) von Holly-Jane Rahlens näher und stellt fest, dass die "Gespräche zwischen den beiden ... als kultureller Austausch angelegt [sind], sie dienen der Reflexion der Selbst- und Fremdwahrnehmung, der eigenen Geschichte und der jüngsten historischen Ereignisse" (70). In der Regel steht am Ende der Liebesgeschichte ein Happy End. So auch bei *Mauerblümchen* (2009), denn mit der "Wende kann auch die persönliche Geschichte zu einem guten Ende finden" (67).

Im "Clash of Cultures als Comedy" wird die Begegnung zwischen Ost und West als ein Aufeinandertreffen der unterschiedlichen ost- sowie westdeutschen Kulturen inszeniert und das komische Potential dieser Begegnung thematisiert, indem die Figurendarstellung aus Klischees schöpft, diese lustvoll überzeichnet und eine Typenkomik nutzt (71). Dettmar fasst zusammen, dass im "komödiantischen Zerrspiegel ... der ganz normale Wahnsinn der Wiedervereinigung zwischen Westsatire und Ostgroteske [aufscheint]. In dieser bewussten Vorführung liegt das ästhetisch-komische Potential: Im running gag werden die festgefahrenen Stereotype beschleunigt und ad absurdum geführt" (71).

Der Schwerpunkt der Untersuchungen von Elisa Goudin-Steinmann und Carola Hähnel-Mesnard liegt auf der Analyse von Erzählungen, die sich mit Erinnerung, erfahrener Geschichte und der Konstruktion von Identität befassen. Dabei ist für die vorliegende Arbeit die Feststellung von Interesse, dass es "der vor allem von der 'Wendegeneration' auftretende Wille, die eigenen Erfahrungen ... zu artikulieren und in den neuen gesellschaftlichen Zusammenhang einzubringen" (13) ist, der einen Beitrag zum Wendediskurs leistet. Zur Wendegeneration können "jene Ostdeutsche ... zusammengefasst [werden], die die Wende in der DDR zu einem sozialisatorisch

wichtigen Zeitpunkt in ihrer Kindheit beziehungsweise Jugend erlebt sowie als einschneidendes biografisches Ereignis erfahren haben" (Flack 56). Gansel geht sogar soweit zu sagen, dass für die Autorengruppe der Wendegeneration

das Ende des Real-Sozialismus das Ende ihrer Kindheit oder Jugend [bedeutete]. Damit waren letztendlich bisherige individuelle Entwicklungsprozesse abgebrochen, und dies etwa so, wie das Jana Hensel dann in *Zonenkinder* erinnert. Die vertraute Welt existierte nicht mehr, die Alltagsgegenstände, ideologischen Orientierungen, privaten Verhältnisse wurden radikal verändert. Der Erfahrene Verlust provoziert Jahre später den Versuch, sich neu an Dinge zu erinnern, die während ihrer Existenz unwichtig waren oder zu denen Distanz existierte. (Gansel, "Atlantiseffekt" 34)

Fünfundzwanzig Jahre nach dem Mauerfall ist eine Fülle an Erfahrungsberichten "von den jüngeren Generationen der Wende- und Nachwendekinder" (Goudin-Steinmann und Hähnel-Mesnard 13) entstanden, zu denen die drei untersuchten Werke ebenfalls gezählt werden können.

1.3. Die Kategorie Jugendliteratur

Autobiografische Jugendliteratur steht im Zentrum der vorliegenden Analyse. Hintzes und Krones *Tonspur* ist das einzige der drei Bücher, das spezifisch als Jugendliteratur publiziert wurde. Bei Heins *Mein erstes T-Shirt* und Mackrodt's *Ostkreuz* handelt es sich um autobiografische Texte, die nicht explizit als Jugendliteratur veröffentlicht wurden. An der Auswahl der drei Texte und der Aussage, dass es sich bei den Texten um Jugendliteratur handelt, wird zweierlei deutlich. Die vorliegende Arbeit verfolgt nicht den Ansatz, dass Jugendliteratur definiert wird, indem sie möglichst genau von Erwachsenenliteratur abgegrenzt wird, sondern bei der Begriffsbestimmung vielmehr die Schnittstellen zwischen Erwachsenen- und Jugendliteratur in den Fo-

kus nimmt. Bettina Kümmerling-Meibauer betont, dass die "Kinder- und Jugendliteratur ... historisch immer auf die Erwachsenenliteratur bezogen [ist]. Sie nimmt deren Strömungen auf, agiert zum Teil aber auch als Avantgarde. Kinder- und Jugendliteratur und Erwachsenenliteratur gehören zusammen, sollten also auch in ihren wechselseitigen Beziehungen erforscht werden" (Kümmerling-Meibauer, "Kinder- und Jugendliteratur" 27).

Aktuelle Fragestellungen und Entwicklungen der Jugendliteraturforschung fließen in die Arbeit ein, wie z.B. was es für Gemeinsamkeiten zwischen Jugendliteratur und der Literatur für Erwachsene gibt und ob es Texte gibt, die sich an Kinder, Jugendliche und Erwachsene gleichermaßen richten (Kümmerling-Meibauer, *Kinder- und Jugendliteratur* 19, 27). Dabei stehen aktuelle Trends, wie z.B. Crossover Literatur, All Age Literatur und Crosswriting im Mittelpunkt der Begriffsbildung zur Jugendliteratur.

Seit den 1990er Jahren zeichnen sich Entwicklungen in der Jugendliteratur ab, die auch das Genre und dessen Definition nachhaltig beeinflussen. Der Trend Crosswriting bedeutet, dass Jugendbuchautoren ebenfalls Texte für Erwachsene verfassen. Weiterhin hebt der Trend des Crosswriting hervor, dass die Texte der Jugendliteratur über eine Mehrfachadressiertheit verfügen, das heißt, dass, "die sich sowohl an einen expliziten kindlichen Leser als auch an einen impliziten erwachsenen Mitleser wenden" (Kümmerling-Meibauer, *Kinderliteratur* 209). Außerdem werden unter Crosswriting die Werke gefasst, die zu Beginn vom Autor als Erwachsenenliteratur konzipiert sind und dann vom selben Autor als Kinder- bzw. Jugendbuch umgeschrieben werden oder in umgekehrter Weise vom Jugendbuch zur Erwachsenenliteratur (Kümmerling-Meibauer, *Kinder- und Jugendliteratur* 28).

Die Phänomene All Age und Crossover Literatur zählen darüber hinaus zu Entwicklungen in der Jugendliteratur. Beide Begriffe beinhalten, dass sich Jugendliteratur und Erwachsenenliteratur formal, thematisch und narrativ angenähert haben. Beispielsweise blickt in allen drei analysierten Büchern ein erwachsenes Erinnerndes Ich zurück in die Kindheit und Jugend in der DDR. "Es versteht sich von selbst, dass eine solche Textstruktur es notwendig macht eine Figur bzw. eine Erzählinstanz zu entwerfen, die über das Kindesalter hinaus ist. Von daher ist anzunehmen, dass Texte dieses Typs sich eher an der Schwelle zwischen KJL [Kinder- und Jugendliteratur] und Erwachsenenliteratur finden bzw. in jenen Texten, die man inzwischen dem All-Age-Bereich zuordnet" (Gansel, "Rhetorik" 38).

Der Deutsche Taschenbuchverlag publizierte *Tonspur* als Jugendbuch "für junge Erwachsene". Die Trends der All Age und Crossover Literatur illustrieren, dass Erwachsene vermehrt zu Jugendliteratur als Lektüre greifen. Bei All Age und Crossover Literatur handelt es sich um Texte, die eine breite Leserschaft von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen ansprechen und deren Texte nicht mehr eindeutig durch Themenwahl und Erzählstrategien einem Genre zugeordnet werden können (Kümmerling-Meibauer, *Kinder- und Jugendliteratur* 13). Beispielsweise markiert Ende der 1990er Jahre die "im Verlag Kiepenheuer & Witsch aufgebaute KiWi-Reihe ... mit den erfolgreichen Popromanen von Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barres einen Trend zu 'All Age Texten', die – abseits von der Stilisierung als Kinder- und Jugendliteratur – das ganze Spektrum junger Leser von der Adoleszenz bis zur Postadoleszenz" erreichen wollen (Gansel, "Der Adoleszenzroman" 364). Werke der Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998) und Benjamin Leberts *Crazy* (1999) wurden für den Deutschen Jugend-

literaturpreis nominiert, was verdeutlicht, dass das Abgrenzen von Jugendliteratur gegenüber Literatur für Erwachsene an Komplexität gewonnen hat, da Grenzen zwischen den Genres verschwimmen (Kümmerling-Meibauer, *Kinder- und Jugendliteratur* 76).

Joanne K. Rowlings Harry Potter Romane (1997-2008) sind ebenfalls ein Beispiel für All Age bzw. Crossover Literatur, die für "das generationen- und altersgrenzenüberschreitende Interesse an den entsprechenden Werken" (Kümmerling-Meibauer, *Kinder- und Jugendliteratur* 75) stehen. Die Romane werden in ihrer Buchaufmachung sowohl für Jugendliche als auch für Erwachsene publiziert, wobei die jeweilige Ausgabe sich lediglich durch ein anderes Cover und andere Untertexte voneinander unterscheidet. Das Gleiche gilt für Markus Zusaks Roman *Die Bücherdiebin* (2009), der ebenfalls der All Age bzw. Crossover Literatur zugerechnet werden kann. Er erscheint je nach Zielgruppe mit unterschiedlichem Cover und "zählt zu denjenigen Jugendbüchern, die auch bei erwachsenen Lesern sehr beliebt sind" (Wrobel, "Kinder- und Jugendliteratur" 5).

Jugendliteratur der Gegenwart zeichnet sich dadurch aus, dass sie dem jugendlichen Leser eine höhere literarische Kompetenz zuspricht, indem Themen, eine komplexere Erzählstruktur und sprachliche Gestaltung aus der Erwachsenenliteratur übernommen werden. Die moderne Jugendliteratur fordert vom jugendlichen Leser eine gewisse psychologische Kompetenz, da Empathie und Selbstreflexion in der Auseinandersetzung mit den Texten notwendig sind. Es werden Tabuthemen offen und mit einer moralisch neutralen Haltung angesprochen (Kümmerling-Meibauer *Kinder- und Jugendliteratur*, 74), wie z.B. bei Mackrodt's *Ostkreuz* der Drogenkonsum. Mackrodt verarbeitet seine Erfahrungen, die er mit seinen Freunden während ihrer "Techno-Drogen-Feierei" gemacht hat, ebenso wie seine Erlebnisse mit "Neo-Faschismus und Gewalt" (Korbik).

Kümmerling-Meibauer macht die Hybridisierung von Texten als einen weiteren Trend im Bereich Jugendliteratur aus. Dabei entstehen neue Erzählformen in denen graphische Elemente, wie z.B. Bilder, Zeichnungen, Elemente des Films oder Computerspielen in die Erzählung integriert werden (Kümmerling-Meibauer, *Kinder- und Jugendliteratur* 82-83). "Es entstehen hybride Texte, die sich nicht länger an Konventionen nur eines Genres, nur einer Lesererwartung oder nur einer Zielgruppe orientieren" (Wrobel, "Kinder- und Jugendliteratur" 6). Bei *Tonspur* handelt es sich um einen hybriden Text, da hier beispielsweise Fotos, handschriftliche Aufzeichnungen, Gedichte und Liedtexte in den Text eingebaut werden.

Zwei Argumente, dass es sich bei *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur* um Jugendliteratur handelt, sind in der Arbeit von Bedeutung:

- Die Fachwissenschaft der Literaturdidaktik bringt Bücher in den Schulunterricht ein, bis sie letztendlich zum Genre der Jugendliteratur gezählt werden, wie z.B. Claudia Ruschs *Meine freie deutsche Jugend* und Ines Geipels *Generation Mauer. Ein Porträt*.
- Und die Tatsache, dass Themen wie Jugend, Perspektivsuche und Verantwortung übernehmen für das eigene Leben, die erste große Liebe und das Loslösen vom Elternhaus den Schwerpunkt der autobiografischen Texte bilden, die an die Erfahrungswelten Jugendlicher anknüpfen und Identifikation mit den Protagonisten Hein, Mackrodt und Hintze ermöglichen, ist wichtig, denn eine "betonte Differenziertheit hinsichtlich der Darstellung psychischer Entwicklungsprozesse ...[tragen] zur Identitätsfindung, zum Fremdverstehen, zur Bildung der Gefühle und zur ... Wertbildung der ...[jugendlichen] Leserschaft" (Kümmerling-Meibauer, *Kinderliteratur* 276) bei.

Die Literaturdidaktik ist an literarischen Texten interessiert, die "sich an jugendliche Zielgruppen richten ..., die als Schullektüre kanonisch sind oder die sich als Schullektüre etablieren könnten ..., [sie] werden in literaturwissenschaftlichen Kategorien beschrieben und hinsichtlich ihrer Relevanz für Bildungsprozesse didaktisch analysiert" (Burdorf et al. 446). Beispielsweise arbeitet die Fachzeitschrift *Praxis Deutsch* verschiedene Bücher der Kinder- und Jugendliteratur, die Erinnerungen an die Wende in ihren Texten und Bildern inszenieren, didaktisch für den Unterricht auf. Der Literaturdidaktiker Dieter Wrobel macht dabei deutlich, dass eine "zentrale didaktische Begründung zur unterrichtlichen Befassung mit der Wende-Literatur ... in ihrem Beitrag zu einer 'Erinnerungsarbeit' bzw. zur Erinnerungskultur [liegt]" (Wrobel, "Literatur zur Wende" 11).

Interessant für die vorliegende Arbeit ist hierbei die Tatsache, dass Claudia Ruschs autobiografischer Roman *Meine freie deutsche Jugend* (2005) für Jugendliche der 8.-10. Klasse (durchschnittlich 13 bis 16 Jahre alt) didaktisch aufgearbeitet und als geeignet eingestuft wird (Keuler und Uthes 27). Claudia Ruschs Kindheit und Jugend sowohl vor als auch nach der Wende stehen im Zentrum ihres autobiografischen Werkes, in dem sie ihre Erlebnisse aufarbeitet, interpretiert und bewertet. Jakob Heins autobiografischer Text *Mein erstes T-Shirt* (2001) kann mit Claudia Ruschs Roman verglichen werden, da seine Kindheit und Jugend in der DDR ebenfalls im Mittelpunkt seiner Auseinandersetzungen stehen, in der er seine Erlebnisse, ähnlich wie Rusch, aufarbeitet, interpretiert und bewertet. Susanne Krones und Olaf Hintzes *Tonspur* konstruieren ebenfalls wie Heins *Mein erstes T-Shirt* und Claudia Ruschs *Meine freie deutsche Jugend* Erinnerungen an eine Kindheit und Jugend in der DDR. Demnach können *Mein erstes T-Shirt* und *Tonspur* als Literatur angesehen werden, die sich an eine jugendliche Leserschaft wendet bzw. von ihr rezipiert werden kann.

Der Deutschen Taschenbuch Verlag veröffentlichte *Tonspur* als Jugendbuch für jugendliche Leser ab vierzehn Jahren. Für *Tonspur* liegt außerdem eine didaktische methodische Aufbereitung für die zehnte Klassenstufe vor. Christoph Hellenbroich hat eine Unterrichtseinheit zu *Tonspur* zu den Themen "Freiheit, Selbstbestimmung als Lebensziel, Leben in der DDR, Musik und Literatur als Spiegel des Lebensgefühls, deutsch-deutsche Biografie der Wendezeit" erarbeitet, die in der "Unterrichtspraxis Reihe Hanser in der Schule" für den Einsatz in der Schule herausgegeben worden ist. Ute Dettmar bezeichnet *Tonspur* als ein Beispiel dafür, dass erzählerisch komplexere Formen des Erinnerns auch jugendliterarisch aufgenommen werden (können)" (Dettmar, "Kindsein-Erinnern-Erzählen" 54).

In Christian Mackrodt's *Ostkreuz* verarbeitet der Autor sein Erleben der Wende und Nachwende, die er als "Bruch" mit anschließender "totale[n] Leere" empfand (Korbik). Er bezeichnet das Schreiben seines autobiografischen Romans als eine Form von "Eigentherapie" (Korbik). Mackrodt's *Ostkreuz* ist vergleichbar mit Claudia Ruschs Roman *Meine freie deutsche Jugend* (2002), in dem sie die Wende auch als Bruch erlebt, da "dem Mauerfall ein Teil ihres Lebens [endet], das durch die DDR geprägt war, und es ... für sie ein neuer Lebensabschnitt [beginnt], mit dem sie Erwartungen, aber auch Ungewissheit und Angst verbindet" (Keuler und Uthes 29).

Das Beispiel von *Meine freie deutsche Jugend* macht ebenfalls deutlich, dass die Grenzen zwischen Jugendliteratur und Erwachsenenliteratur durchlässig sind. Ein Text findet den Eingang zur Jugendliteratur durch die Literaturdidaktik, indem er für Jugendliche didaktisch aufgearbeitet wird. Dies wird sichtbar, da sowohl *Meine freie deutsche Jugend* als auch *Mein erstes T-Shirt* nicht explizit in einem Kinder- und Jugendbuchverlag veröffentlicht wurden (Gansel, "Der

Adoleszenzroman" 377). Hans-Heino Ewers macht diese Durchlässigkeit von Erwachsenenliteratur und Jugendliteratur beispielsweise anhand von Guenther Grass' Novelle *Katz und Maus* (1961) deutlich:

Nehmen wir bspw. einen Lehrer, der Günter Grass' Novelle *Katz und Maus* (1961) für eine geeignete Jugendlektüre hält und diese Auffassung in die Praxis umsetzt – sei es in Gestalt von persönlichen Lektüreempfehlungen, auf allgemeinerer Ebene durch Veröffentlichung einschl. Rezensionen oder Empfehlungslisten. In solchen Fällen kann sich ein dauerhafter Konsens ergeben: Teile des allgemeinliterarischen Angebots können so eine Markierung als geeignete potentielle Kinder- und Jugendlektüre, ohne ursprünglich für die Lesergruppe gedacht gewesen zu sein und auch ohne eine gesonderte, auf diesen Empfängerkreis zugeschnittene Publikation zu erfahren. (Ewers, "Kinder- und Jugendliteratur" 5)

Jugendliteratur verfügt über außerdem verschiedene Subgattungen, die für die Forschung von Interesse sind. Beispielsweise wird zwischen zeitgeschichtlicher Jugendliteratur und dem Adoleszenzroman unterschieden. Zeitgeschichtliche Literatur für Jugendliche umfasst Texte, die die Geschichte des 20. Jh.s zum Gegenstand haben und dabei sowohl die Geschichte des Nationalsozialismus als auch die Geschichte vom Ende der DDR im Zentrum stehen (von Glasenapp, "Historische und zeitgeschichtliche Literatur" 347). Das Erzählen von Geschichte ist somit "gattungskonstruierendes Merkmal" (347) zeitgeschichtlicher Jugendliteratur. Als ein weiteres Merkmal nennt von Glasenapp die Verbindung zur zeitgeschichtlichen Literatur für Erwachsene "auf unterschiedlichen Ebenen" (352). Seit den 1980er Jahren existiert in der Gattung zeitgeschichtliche Literatur ebenfalls das Phänomen des "Crosswriting", so dass zahlreiche Autoren ihre historischen Romane an Erwachsene und Jugendliche richten oder die Ausgaben ihrer Romane sowohl für Erwachsene als auch für Jugendliche publiziert werden (352).

Hans-Heino Ewers vergleicht zeitgeschichtliche Romane für Kinder und Jugendliche mit dem Einsatz von individuellen Biografien zur autobiografischen Erinnerungsarbeit und kommt zu dem Schluss:

Was persönliche Erlebnisse und individuelle Biographien jedoch auszeichnet, ist deren historische Authentizität. Mögen rein fiktionale Darstellungen auch in der Lage sein, ein bestimmtes zeitgeschichtliches Wissen repräsentativer in Szene zu setzen und sachangemessener zu illustrieren, so bleiben sie doch als 'bloße' Erfindungen, als didaktisch-methodische Veranschaulichungen historisch-diskursiver Erkenntnisse zurück hinter dem Ernst des Faktischen; sie partizipieren nicht an der besonderen Erschütterung, die von der Darbietung authentischer Lebensschicksale ausgeht. (Ewers, "Zwischen geschichtlicher Belehrung" 101)

Ewers rückt mit seiner Aussage autobiografische Texte zur Weitergabe eines kulturellen Gedächtnisses an nachgeborene Kinder und Jugendliche ins Blickfeld der Jugendliteraturforschung.

Bei der Kategorisierung des Romans *Ostkreuz* als Jugendliteratur stehen letzte Entwicklungen im Mittelpunkt, bei denen autobiografische Texte für Schüler und Schülerinnen als geeignet angesehen werden können, wenn sie exemplarisch für eine Epoche oder Gattung und aktuell in Form sowie Inhalt seien und über eine gewisse Wirkungsmächtigkeit verfügen (Bach 327). Die Politikwissenschaftler Martin Koschkar, Christian Nestler und die Schriftstellerin Adriana Lettari heben eine Stärke des Romans *Ostkreuz* hervor, die auf eine besondere Wirkungsmächtigkeit des Textes hindeutet. *Ostkreuz* sei ein autobiografischer Roman, der Einblicke in die Erinnerung eines jungen Menschen zugänglich mache, der den Jahrgängen 1975-1985 angehöre und in zwei verschiedenen Gesellschaftssystemen (DDR und Bundesrepublik Deutschland) erwachsen geworden sei (303).

Mackrodt's Roman kann als Adoleszenzroman bezeichnet werden, da der Fokus der Erzählung auf der Phase der Adoleszenz liegt. Krischan steht als jugendlicher Protagonist im Mittelpunkt der Erzählung, der aus der Jugendphase ins Erwachsenenalter übergeht und sich im Prozess der Sinn- und Identitätssuche seines Lebens befindet (Gansel, "Der Adoleszenzroman" 360). Mackrodt's *Ostkreuz: Erwachsenwerden in der Wendezeit* (2014) führt diesen Prozess des Erwachsenwerdens bereits im Buchtitel an, was daraufhin deutet, dass der autobiografische Roman "Kindheit und Adoleszenz in der Erinnerung" (Gansel, "Der Adoleszenzroman" 376) zum Inhalt hat und der Roman zum Adoleszenzroman des Genres Jugendliteratur gezählt werden kann.

Seit den 1970er und 1980er Jahren zählt der Adoleszenzroman zum Genre der Jugendliteratur. Nach Gansel ist der Adoleszenzroman durch eine Vielzahl von Merkmalen gekennzeichnet. Ein Held steht im Mittelpunkt der Erzählung. Zumeist handelt es sich um einen männlichen Helden. Ein Zeitspektrum von der Vorpubertät bis zur Postadoleszenz kann dargestellt werden. Es gibt ein Spannungsverhältnis zwischen Individuation und sozialer Integration in einer eigenständigen Lebensphase. Problembereiche erwachsen aus den thematischen Schwerpunkten, wie z.B. die Ablösung von den Eltern, die Ausbildung eigener Wertvorstellungen (Ethik, Politik, Kultur etc.), das Erleben von ersten sexuellen Kontakten, das Entwickeln eigener Sozialbeziehungen und das Hineinwachsen oder das Ablehnen einer vorgegebenen sozialen Rolle. Die jugendlichen Helden reflektieren ihre eigene Situation, die gekennzeichnet ist durch ihre widersprüchliche Rolle, ihre krisenhafte Entwicklung und innere Zerrissenheit. Moderne Techniken des psychologischen Erzählens kennzeichnen den Adoleszenzroman, wie z.B. Ich-Erzähler, personales Erzählen, innerer Monolog, Bewusstseinsstrom, Traumsequenzen und erlebte Rede. Die Darstellung von Jugendkulturen ist eine Möglichkeit, damit der Held sich mit Hilfe der dargestellten Jugend-

kultur von etablierten Instanzen distanzieren und sich einem als gleichförmig empfundenen Lebensentwurf der Erwachsenen entziehen kann. Gansel spricht von einer "Dichotomie von Jugend- und Erwachsenenwelt". Der jugendliche Held rebelliert gegen die bürgerliche Gesellschaft, weil er sich nicht in diese integrieren will, sondern es kommt zum Bruch mit der bürgerlichen Gesellschaft während der Adoleszenz. Charakteristisch für den Adoleszenzroman ist zumeist das offene Ende. Der Held bleibt auf der Suche nach seiner Identität (Gansel, "Der Adoleszenzroman" 359-68).

Wie zu Beginn der vorliegenden Arbeit bereits erläutert, handelt es sich bei *Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit* um einen autobiografischen Roman. Der Autor Christian Mackrodt und der Protagonist Krischan sind nicht identisch. Mackrodt macht deutlich, dass viele seiner Erinnerungen in den Roman eingeflossen seien, er aber auch Passagen verdichtet und Personen hinzugefügt habe (Korbik). Der Roman ist ebenso wie Heins *Mein erstes T-Shirt* ein Beispiel für Strömungen im Genre Autobiografie, wo die Teilnehmer des Autobiografie Diskurses ausloten, wie Fiktionalisierung als eine bewusste literarische Strategie zur Bereicherung des autobiografischen Schreibens beitragen kann (Holdenried 256).

1.4. Das Genre Autobiografie

Der Begriff Autobiografie stammt aus dem Griechischen und ist nach dem Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune zunächst eine Prosaerzählung einer real existierenden Person. Diese Person erzählt rückblickend über ihre eigene Existenz und stellt dabei ihr persönliches Leben und die Geschichte ihrer eigenen Persönlichkeit in den Mittelpunkt (Lejeune 14). Die Autobiografie zeichnet aus, dass sie im Spannungsverhältnis zweier Perspektiven steht, da der Autor sowohl Subjekt als auch Objekt der Darstellung ist (Wagner-Engelhaaf 1). Der gegenwärtige Autobiografie Diskurs ist beispielsweise daran interessiert, inwieweit eine Fiktionalisierung als eine

literarische Strategie des Genres Autobiografie zu einer Variantenvielfalt und zukünftigen Möglichkeiten autobiografischen Schreibens führt (Holdenried 256).

Günter Waldmann geht noch einen Schritt weiter, indem er die Fiktionalität des Genres Autobiografie als "ein für allemal gegeben" ansieht (56). Martina Wagner-Engelhaaf erläutert, dass das Konstruieren von Erinnerung den Wirklichkeitsanspruch des Genres Autobiografie entkräfte, da beim Erinnerungsprozess stets eine Auswahl dessen, was erinnert werde, stattfindet und die Konstruktion von Erinnerungen somit nie "eine vollständige Reproduzierbarkeit der früheren Erlebniswelt" darstelle (Wagner-Engelhaaf 44).

Die Vertreter des Poststrukturalismus heben die Textualität der Autobiografie hervor und stellen ebenfalls den Wirklichkeitsanspruch des Genres in Frage (Schwalm, "Autobiographie" 59) Esther Kraus erläutert in ihrer Untersuchung zur Beziehung des faktualen und fiktionalen Erzählens in der postmodernen Autobiografie den Beitrag des Poststrukturalismus zur anhaltenden Diskussion. Kraus fasst zusammen, dass der Poststrukturalismus dem Genre Autobiografie generell den "Status als Gattung" abspreche:

lediglich als Lesefigur und rhetorische Geste bleibt sie erhalten, um die Rhetorizität der Sprache zu reflektieren. Da der Sprache die Fähigkeit, auf sie Transzendierendes zu referieren, aberkannt wird, jede sprachliche Äußerung somit notwendig auf nichts außer sich selbst verweise, wird jede vermeintliche Erkenntnis, jeder Weltzugang und jeder Inhalt einer sprachlichen Äußerung zur Fiktion – die Differenzierung zwischen Realität und Fiktion, ebenso aber auch die zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen wird ebenso hinfällig wie sinnlos. (55)

Waldmann ergänzt, dass das Problem des Genres Autobiografie darin bestehe, dass die "uns vertraute Autobiografie ... elementar *geschichtlich* [ist]; sie ist zu bestimmter Zeit entstanden bzw. wurde entwickelt, um ein bestimmtes, geschichtlich bedingtes Welt- und Menschenbild darzustellen: das des Individualismus, das heißt das im Christentum grundlegende und in der Neuzeit realisierte Bild vom selbstgesetzlichen Individuum als der Sinnmitte der Welt" (53). Sowohl das dabei vermittelte Menschenbild sei heute fragwürdig als auch die Erzählform mit einem "heile Welt bewirkenden autonomen Mittelpunktshelden" (56) und "in sukzessiv geordneter Ich-Form" (56) geschrieben. Nach Waldmann ist entscheidend, "diejenigen Formen von Fiktion zu wählen, die fragwürdige ideologische Signifikation vermeiden und dafür möglichst viel von dem ausdrücken, was jemand von seinem Selbst über dessen vergangenes Leben, dessen Bedingungen und Probleme darstellen will, die also wirkliche Selbsterfahrung und wirkliches heutiges Selbstverständnis des Schreibenden ermöglichen" (56).

Die Autobiografieforschung untersucht unter anderem die Geschichte dieser literarischen Gattung. Hierbei wird deutlich, dass das Genre Autobiografie z.B. in den 1970er Jahren in Westdeutschland eine Hochzeit erlebt, da ein großes Interesse an existentiellen Themen bestand und eine Vielzahl an Texten mit unterschiedlichen Themenkomplexen hervorbringt (Holdenried 251). Die Autoren erzählen literarisch aus ihrem Leben und befassen sich dabei mit Themenkreisen wie z.B. erstens "Existenzkrisen, Krankheit und Todeserfahrung" (251), zweitens "Körper; Körperlichkeit" (252) und drittens das "Ende von Liebesbeziehungen ... oder der Konflikt mit der Generation der Eltern" (252). In der Phase der 1970er Jahre kann eine "Heterogenität der Formen" (252) festgestellt werden, die von "Tagebuchnotaten, Montage, Bewusstseinsprotokoll, essayistischer Autobiografie über Erinnerungen, autobiographische Romane bis hin zum mentalen Theater" (252) reichen. Die autobiografischen Texte haben gemein, dass sie die "Reflexion auf

Bedingungen der Erfahrungsbildung und der Versuch, neue Dimensionen von Erfahrung zu erschließen" (252), gemein haben. Die angeführte Vielfalt unterschiedlicher autobiografischer Texte macht bereits deutlich, dass im Gegensatz zu Lejunes Definition, bei der es sich um eine Autobiografie handelt, wenn eine Erzählung in Prosa vorliegt, die Vielfalt autobiografischer Erzählformen ebenfalls im Autobiografie Diskurs verhandelt wird, wenn es um die Definition des Genres geht (Schwalm, "Autobiographie" 59; Holdenried 11).

Daniela Nelva stellt fest, dass Autobiografie in der DDR hingegen "die didaktische Darstellung einer beispielhaften Persönlichkeit ... des guten, sozialistischen Menschen" (32) zum Gegenstand hat. Dennoch erscheinen "heimliche ... Formen" (32) autobiografischer Werke in der DDR, "in denen das Bedürfnis, sich mit sich selbst und mit der eigenen Rolle als Intellektueller auseinanderzusetzen, hinter der Erzählung einer Geschichte anderer Personen verborgen" (32) ist.

Die friedliche Revolution der Jahre 1989/1990 bringt eine weitere Welle an autobiografischen Veröffentlichungen hervor. Hierbei handelt es sich überwiegend um Autoren, die sich mit der DDR Vergangenheit auseinandersetzen, indem sie sich "mit ihren ideologischen Einstellungen, ihrer Rolle als Intellektuelle in den verschiedenen Momenten der DDR-Geschichte" auseinandersetzen und sich der Frage stellen, "wie die vierzig Jahre der DDR zu bewerten sind" (Gansel und Zimniak 33). Die Weise, in der erzählt wird, reicht von der klassischen "Form der Autobiographie als rückblickende Erzählung in der ersten Person ... bis zur Grenzform zwischen Autobiographie und Biographie" (34). Ein wesentliches Hauptmerkmal der Biographie ist, dass es sich um "eine nicht von dieser [Person] selbst erzählte Lebensgeschichte" handelt (Holdenried 28). Memoiren hingegen legen "die Betonung mehr auf den gesellschaftlichen statt auf den individuellen Aspekt" (Holdenried 21). Lejunes "autobiographischer Pakt", den er erstmals 1975 in

seinem Buch *Le pacte autobiographique* erörtert, besagt, dass der Autor, der Erzähler und der Protagonist identisch sind und der Leser dies akzeptiert. Die Identität von Autor, Erzähler und Protagonist wird zum einen über die Namensidentität und zum anderen über eine Erklärung deutlich gemacht, die z.B. in einem "einleitenden Abschnitt des Textes" (Lejeune 28) bestehen kann.

Die Autoren Hein, Hintze und Krones sowie Mackrodt erzählen über ihre Suche nach persönlicher Freiheit, ihre eigene Kindheit und Jugend in der DDR, ihren Zugang sowie Umgang mit Kultur, insbesondere Musik und ihre eigene Sinn- und Perspektivsuche, indem sie unterschiedliche Episoden ost-/westdeutscher Vergangenheit als Erinnerung inszenieren. In *Tonspur* stehen z.B. die ausführliche Schilderung von Hintzes Fluchtvorbereitungen und dem eigentlichen Grenzübertritt in die Freiheit im Mittelpunkt der Erzählung. Hein berichtet in *Mein erstes T-Shirt* z.B. mit Hilfe von Rückblenden über seine Kindheit und Jugend in der DDR. *Ostkreuz* thematisiert die Sinn- und Perspektivsuche in der Nachwendezeit, wenn z.B. über Krischans Abgleiten in den Drogenkonsum und die Reise mit Freunden nach Indien erzählt wird.

Christian Mackrodt zieht im Nachwort (Coda) biographische Parallelen zu seinem Protagonisten Krischan, der als Ich-Erzähler im Text berichtet. "Meine Eltern gaben mir den Namen Kristian, weil die Ostler ihnen verboten hatten, mich Krischan zu nennen. Den hatte mein Vater ausgesucht, für den ich trotz des Verbotes Krischan geblieben bin" (282). Zugleich distanziert sich Mackrodt von seinem Protagonisten, indem er fragt

Was ich mit Krischan gemeinsam habe? Er ist ein Mann mit viel Vergangenheit und wenig Zukunft, mit viel Liebe für das Leben und viel Verständnis für die menschliche Seele. Er hat durch Härte gelernt, ohne bitter zu werden, steht wehrlos und mit leeren Händen am Rande der Gesellschaft. Ich kann mich nicht mit ihm vergleichen. Ich war bis jetzt immer stark genug, um mein Leben selbst zu bestimmen. Dafür bin ich dankbar. (284)

Jakob Heins Autobiografie liefert dem Leser mit der einleitenden Erklärung "Zu diesem Buch" (2) die Bestätigung, dass es sich bei dem Ich-Erzähler im Text um Jakob Hein handelt, wenn es heißt das "Leben steckt voller Geheimnisse, und unser jugendlicher Held Jakob Hein macht sich daran, sie zu lüften" (2).

Tonspur stellt innerhalb der drei ausgewählten autobiografischen Texte eine Besonderheit dar, da *Tonspur* Merkmale von Memoiren aufweist. Olaf Hintze schreibt im Vergleich zu Hein und Mackrodt nicht selber, sondern die Autorin Susanne Krones erzählt von Olaf Hintzes Erfahrungen und Erlebnissen (Holdenried 29). Krones setzt Hintzes rekonstruierte Lebensgeschichte "in größere Zusammenhänge von öffentlicher oder geschichtlicher Tragweite" (Schwalm 489). Beispielsweise gibt Krones Einblicke in das Erwachsenwerden in der DDR, die Fluchtbewegung aus der DDR im Sommer 1989 und die Wende- und unmittelbare Nachwendezeit. Die Rekonstruktion der individuellen Lebensgeschichte ist verbundenen mit Aussagen zu Hintzes Innenleben, da der Er-Erzähler Einblicke in Hintzes Gefühlsleben und die Gedanken gewährt. Im Zentrum der Erzählung steht die Teilhabe Olaf Hintzes an den Ereignissen der Fluchtbewegung an der ungarisch-österreichischen Grenze im August 1989. Der Text erfährt durch das Zitieren von zahlreichen Dokumenten aus Hintzes Leben, wie z.B. Fotos aus seiner Kindheit, Eintrittskarten von Musikveranstaltungen und Kassettenbeschriftungen mit Popsongs, einen "memoirenhaften Charakter einer eigenen Lebensgeschichte" (Bernd Neumann 53). Das Anfügen einer Zeittafel und eines Glossars im Anhang unterstreicht ebenfalls den dokumentarischen Charakter des autobiografischen Texts. *Tonspur* liefert eine Fülle an Erinnerungen und Dokumenten an das Leben in der DDR, die Wende- und Nachwendezeit.

In *Tonspur* berichtet ein Er-Erzähler und in direkter Rede kommt Olaf Hintze in Ich-Form selber zu Wort, was nach Waldmann unter "Moderne literarische Erzählformen autobiografischen Schreibens" (VI) fällt. Sowohl der Er-Form als auch der Ich-Form schreibt Waldmann unterschiedliche Funktionen zu, indem er hervorhebt, "dass der Autor einer Autobiografie die Leistungen beider Formen nutzen möchte, *beispielsweise* für einige Teile oder Aspekte die fiktionalisierend distanzierende und objektivierende Er-Form, für andere Teile oder Aspekte aber auch die persönlichere und unmittelbarere Ich-Form" (80). Auch bei Hintzes autobiografischen Text *Tonspur* findet sich eine Erklärung für den Leser im Klappentext zum Mitverfasser "Olaf Hintze", dass es sich tatsächlich um die Geschichte Hintzes handelt. "Tonspur erzählt die Geschichte seines Lebens in der DDR und seiner Flucht aus einem Land, das ihn nicht das Leben hat führen lassen, das er führen wollte".

Das Gedächtnis ist Voraussetzung für jegliche Form von Erinnerung. So ist das autobiografische Gedächtnis maßgeblich für das Genre Autobiografie, da Autoren in ihren Schreibprozessen auf im autobiografischen Gedächtnis gespeicherte Erinnerungen, Ereignisse, erlebte Emotionen und Erfahrungen zurückgreifen. Die Forschung zum Zusammenhang von Gedächtnis, Erinnerung und Autobiografie ist zu der wesentlichen Erkenntnis gelangt, dass "der Verlauf der Zeit für das autobiographische Gedächtnis viel weniger strukturgebend ist als gemeinhin angenommen" (Wagner-Egelhaaf 85). Rüdiger Pohl betont, dass

neben der linearen Zeit ... auch zyklische Muster, wie Wochentage, Monate oder Jahreszeiten eine Rolle [spielen]. Andere Orientierungspunkte im Gedächtnis sind die besonders bedeutsamen persönlichen Erfahrungen, die wie Leuchttürme aus dem Rest der Erinnerungen herausragen. Manche Autoren sprechen hier von den Meilensteinen und Wendepunkten im

Lebenslauf. Diese beinhalten zum einen die für die jeweilige Kultur kanonischen Ereignisse (wie Einschulung, Berufseintritt, Heirat etc.), können aber auch individuelle, nicht-vorhersehbare Ereignisse (wie Unfall, Verlust des Arbeitsplatzes, Lottogewinn etc.) beinhalten. (77)

Waldmann untersucht verschiedene Inhalte autobiografischen Schreibens und nennt mögliche Themenkomplexe, die er dann noch weiter spezifiziert, wie z.B. "Familie" (229), "Familienkultur" (230), "Spielen als Kind" (231), "Leben als Kind" (231), "Schule" (232), "Ausbildung, Studium und Beruf" (232), "Sexualität und Partnerschaft" (233) und "Gesellschaftlicher, politischer und weltanschaulicher Kontext" (234). Was alle drei Autoren thematisch gemein haben, ist die Tatsache, dass sie alle drei in der DDR aufgewachsen sind und die Friedliche Revolution von 1989/1990 als einen Wendepunkt in ihrem Lebenslauf teilen. Das Aufwachsen in der Deutschen Demokratischen Republik stellt einen wesentlichen Aspekt ihrer "politischen Sozialisation" dar. Die Wende erleben sie als politisches Ereignis, von dem sie und ihre weiteren Lebensläufe betroffen sind (234). Die von Waldmann benannten Themenkomplexe werden in den drei vorliegenden autobiografischen Texten mit unterschiedlicher Gewichtung bearbeitet und durch die Erinnerungen des autobiografischen Gedächtnisses gespeist.

1.5. Gedächtnis und Erinnerung im kulturwissenschaftlichen Kontext

Die Gedächtnisforschung vereint verschiedene wissenschaftliche Disziplinen in sich, die sich mit dem Konzept Gedächtnis und dem Konzept Erinnerung auseinandersetzen. Sowohl die Naturwissenschaften forschen zum Gedächtnis als auch die unterschiedlichen Disziplinen der Humanwissenschaften haben kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien hervorgebracht, die zu einer "Ausweitung und interdisziplinären Verknüpfung von u.a. Ethnologie, Geschichts-, Literatur-, Sozial-, Religions- und Altertumswissenschaft" (Pethes 59) geführt haben. Astrid Erll hebt

hervor, dass das Gedächtnis-Thema "einen Brückenschlag zwischen Sozial-, Geistes- und Naturwissenschaften ermöglicht, wie vermutlich in diesem Jahrhundert kein anderes" (Erl, *Kollektives Gedächtnis* 2).

Jan Assmann macht drei wesentliche Entwicklungen seit den 1980er Jahren aus, die zu einem gesteigerten Interesse an den Konzepten Gedächtnis und Erinnerung geführt haben und die er mit dem Überschreiten einer "Epochenschwelle" (J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* 11) begründet. Erstens macht er die rasante Entwicklung elektronischer Medien als externe Speicher und als künstliches Gedächtnis für ein anwachsendes Interesse an der Gedächtnisforschung verantwortlich. Er bezeichnet diese Entwicklung als "kulturelle Revolution, die an Bedeutung der Erfindung des Buchdrucks und vorher der Schrift gleichkommt" (J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* 11). Computer ermöglichen eine gigantische Datensicherung und das "Internet hat sich rapide zu einer Art globalem Mega-Archiv entwickelt. Die digitale Revolution führt uns den paradoxen Zusammenhang von medialen Speichermöglichkeiten und der Gefahr des Vergessens vor Augen. Denn solange Informationen auf Festplatten ruhen, sind sie 'totes Wissen'. Auswahl und Aneignung des Erinnerungswürdigen wird angesichts der digitalen Datenfülle jedoch immer schwieriger" (Erl, *Kollektives Gedächtnis* 3). Zweitens bezieht sich Assmann auf eine Entwicklung, die sich zusammenhängend mit der rasanten Entwicklung elektronischer Medien herleiten lässt, nämlich dass sich die Haltung gegenüber der eigenen kulturellen Tradition dahingegen verändert, indem diese "allenfalls als Gegenstand der Erinnerung und kommentierender Aufarbeitung weiterlebt" (J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* 11). Drittens kommt gegenwärtig eine weitere Zäsur zum Tragen, da eine "Generation von Zeitzeugen der schwersten Verbrechen und

Katastrophen in den Annalen der Menschheitsgeschichte beginnt nun auszusterben" (J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* 11). Gemeint sind hier die Menschen, die den zweiten Weltkrieg und den Holocaust miterlebt haben.

ErlI ergänzt noch das Ende des Kalten Krieges als einen weiteren wichtigen Faktor, der zum Aufschwung der Gedächtnisforschung geführt hat und der unmittelbar mit der vorliegenden Arbeit korrespondiert, da die Ereignisse um die Öffnung der Mauer und die friedliche Revolution in der DDR, die Wende, im Mittelpunkt der drei autobiografischen Texte stehen. Das Ende des Kalten Krieges hat auch die Teilung in eine Erinnerungskultur Ost und eine Erinnerungskultur West durchbrochen. "Mit dem Übergang von autoritären Regimes zur Demokratie in zahlreichen Ländern ... sind Wahrheits- und Versöhnungskommissionen zu einer zentralen Form gesellschaftlicher Erinnerungsarbeit geworden" (ErlI, *Kollektives Gedächtnis* 3).

Aleida Assmann wendet sich explizit der Erinnerung an die DDR zu, indem sie dieses Erinnern an die DDR als "Vergangenheitsbewältigung" (A. Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention* 115) charakterisiert. Diese Vergangenheitsbewältigung sei dadurch gekennzeichnet, dass ehemals autoritäre Regimes nach dem Übergang zu Demokratien einen "tiefgreifenden Wandel ihrer Konstitution, ihrer Institutionen, ihrer Werte und – nicht zuletzt – ihres Geschichtsbildes" (116) vollziehen. Für die Bundesrepublik Deutschland wurde die vom Bundestag eingesetzte Enquête-Kommission zur Aufarbeitung der SED-Diktatur mit dem Ziel bestimmt:

die Täter zur Verantwortung zu ziehen, sowie Opfer anzuerkennen und ihnen eine Stimme zu geben. Der Wandel von der Diktatur zur Demokratie führt in heutiger Sicht also gerade nicht über das gemeinsame Vergessen, sondern durch das Nadelöhr einer gemeinsamen Erinnerung an Schuld und Leid, die zugleich die Perspektive auf eine gemeinsame Zukunft

eröffnet. Auf dieser Grundlage soll sich die Integration der Gesellschaft vollziehen und der Weg in eine neue gemeinsame Zukunft öffnen. (117)

Wie erinnert eine Gesellschaft an vergangene Ereignisse? Und wie können Menschen, die einer Gesellschaft angehören und dadurch, dass sie später geboren wurden und sich deswegen nicht persönlich an ein Ereignis erinnern können, trotzdem an der gesamtgesellschaftlichen Erinnerung dieses Ereignisses, wie z. B. die Wende, teilhaben? Das Konzept des Gedächtnisses unter soziologischen Aspekten zu betrachten und zu verdeutlichen, wie das Gedächtnis des Individuums sozial geprägt wird und somit "die Kategorie der Erinnerung auf überindividuelle Zusammenhänge zu übertragen" (Pethes 59), ist ein Verdienst des Wissenschaftlers Maurice Halbwachs, der am 16. März 1945 im Konzentrationslager Buchenwald ermordet wurde.

1.5.1. Maurice Halbwachs' "Mémoire collective": Das kollektive Gedächtnis entsteht

Die Ursprünge der Gedächtnisforschung sind unter anderem auf zwei Wissenschaftler zurückzuführen. Neben dem Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg (1866-1929), der sich ebenfalls mit dem Phänomen des kollektiven Gedächtnisses auseinandergesetzt hat, arbeitete der französische Soziologe Maurice Halbwachs (1877-1945) in den 1920er/1930er Jahren ein Konzept des kollektiven Gedächtnisses aus. Waren die Konzepte Gedächtnis und Erinnerung zuvor hauptsächlich Forschungsgegenstand der Psychologie und Philosophie, schafft Maurice Halbwachs durch seine maßgeblichen Arbeiten zum kollektiven Gedächtnis die Basis für eine kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorie, indem er die Konzepte Gedächtnis und Erinnerung auf kulturelle Aspekte überträgt. Somit sind Gedächtnis und Erinnerung "nicht mehr als individuelle Operation eines einzelnen psychischen Systems zu begreifen, sondern als soziales oder kollektives Phänomen" (Pethes 51). Sowohl Halbwachs als auch Warburg haben in ihren Schriften deutlich gemacht, "dass der Schlüssel zu einer Kontinuierung vergänglicher sozialer und mentaler Aspekte

der Kultur nicht in einer Art genetischem Gedächtnis liegt, sondern vielmehr in ihren Vermittlungen durch soziale Interaktion und Festschreibung in materialen Objektivationen" (ErlI, *Kollektives Gedächtnis* 23). Die Erinnerung des einzelnen bildet sich erst im Zusammenspiel mit anderen Individuen. Halbwachs spricht von sozialen Bezugsrahmen, in denen sich jeder bewegt und die dafür verantwortlich sind, dass und welche Erinnerung beim Individuum entsteht. Ohne soziale Bezugsrahmen kann sich ein individuelles Gedächtnis weder erhalten noch konstituieren. Der Vorgang des Erinnerns ist ein sozialer Prozess, bei dem lediglich die Wahrnehmungen und Empfindungen des einzelnen individuell sind. Um diese individuellen Erfahrungen und Wahrnehmungen zu deuten, auszudrücken und zu verstehen, wirken die gesellschaftlichen Bezugsrahmen (Pethes 53).

Halbwachs versteht unter sozialen Rahmen in einem ersten Schritt die Menschen, die das soziale Umfeld ausmachen. Er argumentiert weiter, dass einem Menschen ohne "anderen Menschen ... nicht nur der Zugang zu so eindeutig kollektiven Phänomenen wie Sprache oder Sitten verwehrt [bleibt], sondern, so Halbwachs, auch der zum eigenen Gedächtnis" (ErlI, *Kollektives Gedächtnis* 17). In einem weiteren Schritt arbeitet Halbwachs heraus, dass jeder Mensch unterschiedlichen sozialen Gruppen angehört, wie z.B. der Familie, einer Generation, einer religiösen Glaubensgruppe. Er betont, dass Sinnwelten ohne die soziale Gruppe weder entstehen noch weitergegeben werden können (ErlI, *Kollektives Gedächtnis* 17). Eine individuelle Erinnerung gewinnt "ihren Inhalt erst durch die Einordnung in eine kollektive Struktur, während die kollektive Struktur aus der Verallgemeinerung der Gemeinsamkeiten einzelner Inhalte entsteht. Jede Erinnerung gehört damit zugleich zwei Bereichen zu: demjenigen des individuellen Erlebens und demjenigen seiner sozialen Bedeutung" (Pethes 55). Die Sprache hat dabei eine wesentliche Funktion, da sie die "für Erzählungen zeitliche und räumliche Ordnungsschemata bereitstellt, die

mit der Erwartungshaltung eines Zuhörers konform gehen und auf diese Weise Erzählen und Verstehen als sozialen Prozess ermöglichen" (Pethes 53).

Über die Reproduzierbarkeit von Erinnerungen hat Halbwachs neben der "sozialen Bedingtheit individueller Erinnerung" (Erl, *Kollektives Gedächtnis* 16) bereits ganz wesentliche Aussagen getroffen, die heute noch Gültigkeit besitzen. Wir "bewahren aus jeder unserer Lebensperioden einige Erinnerungen, die wir immer wieder reproduzieren, und durch diese hindurch hält sich wie in einer kontinuierlichen Verkettung das Gefühl unserer Identität" (Halbwachs 132). Halbwachs betont, dass "die Erinnerung in sehr weitem Maße eine Rekonstruktion der Vergangenheit [ist] mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten und ... im Übrigen durch andere, zu früheren Zeiten unternommene Rekonstruktionen, vorbereitet" (Halbwachs 55). Eine Konstruktion der Vergangenheit könne "immer nur näherungsweise geschehen. Sie wird es um so mehr sein, je mehr wir geschriebene oder mündliche Zeugnisse besitzen" (Halbwachs 132).

1.5.2. Jan und Aleida Assmanns Gedächtnistheorie – zentrale Begriffe

Jan und Aleida Assmann entwickelten Ende der 1980er Jahre aufbauend auf Halbwachs Theorie *Mémoire collective* das Konzept des *kulturellen Gedächtnisses*. "Wir verdanken den Arbeiten von Aleida und Jan Assmann eine recht genaue kulturwissenschaftliche Bestimmung von Gedächtnisformen, die eine dringend notwendige Differenzierung des so eindrucksvollen und faszinierenden, nichtsdestoweniger aber ziemlich unklaren Konzepts vom 'kollektiven Gedächtnis' von Maurice Halbwachs geliefert haben" (Welzer 13). Die Theorie zum kollektiven und kulturellen Gedächtnis, die durch Jan und Aleida Assmann geprägt wurde und eine weite Verbreitung fand, bildet in der vorliegenden Arbeit den theoretischen Rahmen. Jan und Aleida Assmann gehen dabei von der begrifflichen Trennung zweier unterschiedlicher Register des kollektiven

Gedächtnisses aus. Grundlegend ist dabei die Feststellung, dass unterschieden werden muss zwischen einem kollektiven Gedächtnis, das sich aus Alltagskommunikation speist und einem kollektiven Gedächtnis, das aus symbolträchtigen kulturellen Objektivationen hervorgeht. Beide Wissenschaftler legen daher die Unterscheidung zweier Gedächtnis-Rahmen fest, nämlich dem *kommunikativen* und dem *kulturellen Gedächtnis*. Das kommunikative Gedächtnis dient Jan und Aleida Assmann dabei hauptsächlich dazu, den eigentlichen Schwerpunkt ihrer Arbeit, das kulturelle Gedächtnis, abzugrenzen. Das kommunikative Gedächtnis speist sich aus Alltagsinteraktionen und umfasst inhaltlich die Geschichtserfahrungen der Personen, die miteinander interagieren. Diese Inhalte sind veränderbar und ihnen wird keine feste Bedeutung zugeschrieben. Alle interagierenden Personen werden als gleichwertig angesehen beim Erinnern und Auslegen einer gemeinsamen Vergangenheit. Da die zu erinnernden Inhalte an die Geschichtserfahrungen von Zeitgenossen gebunden sind, das heißt Menschen mit einer begrenzten Lebenszeit, sind diese Inhalte ca. 80 bis 100 Jahre verfügbar. (Erl, *Kollektives Gedächtnis* 30). Das kulturelle Gedächtnis wird von Jan Assmann in seinem Aufsatz von 1988 "Kulturelles Gedächtnis und kulturelle Identität. Kultur und Gedächtnis" zunächst definiert als "Sammelbegriff für alles Wissen, das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung ansteht" (Jan Assmann, *Kulturelles Gedächtnis* 9). Wichtig ist hierbei, dass vergegenwärtigte Erinnerung gekoppelt ist an feste Objektivationen. Das kulturelle Gedächtnis wird in Form eines festen Bestands an Inhalten durch Spezialisten überliefert und verbreitet z.B. Lehrer, Künstler, Schreiber. Das kulturelle Gedächtnis hat mythische Ereignisse einer fernen Vergangenheit zum Gegenstand. Es ist auf externe Medien und Institutionen angewiesen. Erfahrungen, Wissen und Erinnerung werden auf Datenträger wie z.B. Schrift und Bild ausgelagert. Medien des kulturellen Gedächtnisses können z.B. Bilder,

Texte, Skulpturen, Denkmäler, Architektur, Feste, Brauchtum und Rituale sein (Aleida Assmann, *Erinnerungsräume* 8).

Weiterhin führt Jan Assmann sechs bedeutsame Merkmale des kulturellen Gedächtnisses aus: 1. "Identitätskonkretheit bzw. Gruppenbezogenheit", 2. "Rekonstruktivität", 3. "Geformtheit", 4. "Organisiertheit", 5. "Verbindlichkeit" und 6. "Reflexivität" (Jan Assmann, *Kulturelles Gedächtnis* 13). Identitätskonkretheit meint, dass sich soziale Gruppen, wie z.B. eine Gesellschaft, ein kulturelles Gedächtnis aufbauen und daran ihre Identität festmachen. Rekonstruktivität betont die Gegenwartsbezogenheit jeder möglichen Erinnerung und dass das kulturelle Gedächtnis retrospektiv konstruiert wird. Geformtheit sagt aus, dass das kulturelle Gedächtnis im Gegensatz zum kommunikativen Gedächtnis auf die Weiterführung von Sinn mit Hilfe von festen Ausdrucksformen und Medien angewiesen ist. Organisiertheit beinhaltet einerseits die Institutionalisierung des kulturellen Gedächtnisses und andererseits die Spezialisierung ihrer Träger, die Verbindlichkeit des kulturellen Gedächtnisses für die Gruppe ergibt sich aus einer eindeutigen Wertperspektive, Reflexivität meint, dass das kulturelle Gedächtnis die Lebenswelt der Gruppe, ihr Selbstbild und sich auch selbst reflektiert (Erl, *Kollektives Gedächtnis* 31). Mit diesen skizzierten sechs Merkmalen im Hintergrund legt Jan Assmann den Begriff des kulturellen Gedächtnisses fest als "jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümliche Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, - Bildern und - Riten ..., in deren 'Pflege' sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektive geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt" (J. Assmann, *Kulturelles Gedächtnis* 15).

Aleida Assmann erweitert das Konzept des kulturellen Gedächtnisses in ihrem 1999 veröffentlichten Buch *Erinnerungsräume* um die Begriffe Gedächtnis als ars und vis sowie um Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis. In einem Gedächtnis als ars, "als Kunst oder Technik, ... als ein Wissensspeicher" (Erll, *Kollektives Gedächtnis* 33), können Informationen aufbewahrt und in identischer Form wieder abgerufen werden. Das dominante Gedächtnis als vis hingegen betont die Zeitdimension und ihre "transformierende Wirkung auf die Gedächtnisinhalte" (Erll, *Kollektives Gedächtnis* 33). Von Interesse ist nun, dass Erinnerung prozesshaft und konstruktiv ist. Der Umfang der Erinnerungen beinhaltet auch Vergessen, da "nur einige, der gegenwärtigen Situation entsprechenden Elemente ausgewählt werden können" (Erll, *Kollektives Gedächtnis* 33). Die Differenzierung von Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis ermöglicht es, dass nun "Prozesse der Aktivierung und des Vergessens von Inhalten des kulturellen Gedächtnisses" (Erll, *Kollektives Gedächtnis* 34) erklärt werden können. Aleida Assmann setzt die zwei Modi der Erinnerung, Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis, in Beziehung zueinander. Das Funktionsgedächtnis, das u.a. die Identitätskonstruktion als zentrale Aufgabe hat, steht im Vordergrund, vor dem Hintergrund des Speichergedächtnisses. Sie bezeichnet das Funktionsgedächtnis als "bewohnte Gedächtnis" und das Speichergedächtnis als das "unbewohnte Gedächtnis" (A. Assmann, *Erinnerungsräume* 133).

Die Weiterentwicklung des Konzepts des kulturellen Gedächtnisses durch Aleida Assmann hat eine umfassende Ausweitung des Gegenstandsbereichs zur Folge. Neben zentralen Texten, Bildern und Riten als Objektivierungen kommen nun auch archivierte Dokumente, nicht beachtete Bauwerke und vergessene Kunstwerke in den Blick. Die von Jan Assmann 1988 aufgestellten sechs Merkmale des kulturellen Gedächtnisses stehen laut Erll für ein kulturelles Gedächtnis "im engeren Sinn" (Erll, *Kollektives Gedächtnis* 35), das sich nur auf einen Funktionsbereich bezieht

und mit dem von Aleida Assmann weiterentwickelten Konzept des kulturellen Gedächtnisses, das sowohl einen Funktions- als auch einen Speicherbereich einschließt, nur noch das Merkmal der Geformtheit gemein hat.

Aleida Assmann verfolgt in ihrem 2006 erschienen Buch *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* als ein Ziel, "einige der im Gedächtnisdiskurs kursierenden Begriffe so klar wie möglich zu konturieren und zu definieren" (17). Sie unterteilt das menschliche Gedächtnis in drei Dimensionen: neuronal, sozial und kulturell. Die neuronale Dimension bildet dabei mit dem Gehirn und dem zentralen Nervensystem die biologische Basis, ohne die es weder ein Gedächtnis noch Erinnerung geben kann. Diese biologische Basis ist jedoch nicht als ein autonomes System zu verstehen, sondern sie ist auf Interaktion angewiesen um bestehen und sich entwickeln zu können. Zwei Interaktionsfelder stabilisieren und speisen das biologische Gedächtnis sowie das Gehirn generell. Das eine Interaktionsfeld ist die soziale Interaktion und Kommunikation. Das zweite Interaktionsfeld ist die kulturelle Interaktion durch Zeichen und Medien. "Das *neuronale* Netzwerk verknüpft sich ständig mit diesen beiden Dimensionen: dem *sozialen* Netz und dem *kulturellen* Feld. Zu letzterem gehören sowohl materiale *Repräsentationen* in Gestalt von Texten, Bildern und Denkmälern als auch *symbolische Praktiken* in Gestalt von Festen und Riten" (32).

Das Gedächtnis stellt sich in der sozialen Dimension "als ein kommunikatives Netzwerk und damit als eine soziale Konstruktion, die durch zwischenmenschliche Kontakte und sprachlichen Austausch aufgebaut und zusammengehalten wird" dar (32). Aleida Assmann spricht hier vom sozialen Gedächtnis. Die kulturelle Dimension des Gedächtnisses, das kulturelle Gedächtnis, wird dominiert von symbolischen Medien als Träger, "wobei es sich ebenfalls um eine kollektive symbolische Konstruktion handelt, die durch individuelle Gedächtnisse revitalisiert und

angeeignet wird" (33). Beim Erinnerungsprozess sind alle drei Dimensionen des Gedächtnisses beteiligt, sowohl die neuronalen Strukturen, die soziale Interaktion als auch die symbolischen Medien.

Das menschliche Gedächtnis mit seinen drei Dimensionen entsteht nach Aleida Assmann durch das Zusammenspiel und die Wechselwirkung dreier Komponenten: einem Träger, einem Milieu und einer Stütze. Diese drei Komponenten fallen je nach der Dimension des Gedächtnisses unterschiedlich aus, wie die folgende Übersicht nach A. Assmann verdeutlicht:

Dimension:	neuronales Gedächtnis	soziales Gedächtnis	kulturelles Gedächtnis
Träger:	individuelles Gehirn	soziale Kommunikation	symbolische Medien
Milieu:	soziale Kommunikation	individuelles Gehirn	soziale Kommunikation
Stütze:	symbolische Medien	symbolische Medien	individuelles Gedächtnis

(33)

Das kulturelle Gedächtnis hebt sich von den beiden anderen Gedächtnis Dimensionen insofern grundlegend ab, da es mithilfe symbolischer Medien in der Lage ist, Inhalte, zeitlich unbefristet und unabhängig von einem menschlichen Träger zu sichern, was bedeutet, dass sich "der Trägerkreis des Gedächtnisses sowie sein Zeitradius und seine Dauerhaftigkeit schlagartig" (34) ausdehnen. Das kulturelle Gedächtnis wird demnach durch eine Fülle von Erfahrungen und Wissen charakterisiert, das "von seinen lebendigen Trägern abgelöst und auf materielle Datenträger übergegangen ist. Auf diese Weise können Erinnerungen über die Generationenschwelle hinweg stabilisiert werden" (34). Die Inhalte des kulturellen Gedächtnisses müssen laut Assmann "immer wieder neu mit lebendigen Gedächtnissen verkoppelt und von diesen angeeignet werden. Mit der Übernahme dieser Inhalte, die in einer freien Identifikation mit ihnen geschieht, gewinnt das Individuum neben personaler und sozialer seine kulturelle Identität" (34).

Aleida Assmann bezieht sich in ihren Begriffsbestimmungen auch auf das kollektive Gedächtnis und stellt fest, "dass der Begriff des 'kollektiven Gedächtnisses' zu vage ist, um mit einer gewissen Trennschärfe eine bestimmte Gedächtnisformation von anderen zu unterscheiden" (35). Sie macht deutlich, dass sowohl das soziale Gedächtnis, das sie als "Nahgruppen- und Familiengedächtnis" (35) bezeichnet, als auch das kulturelle Gedächtnis kollektive Züge haben, da das soziale Gedächtnis soziale Bezugsrahmen benötigt und somit "über das Individuum hinausgeht" (36). Das Kulturelle Gedächtnis weist kollektive Aspekte auf, da es "eine Vergemeinschaftung ermöglicht, die nicht nur über das Individuum, sondern auch über Generationen und Epochen hinausgreift" (36). Das kulturelle Gedächtnis der Wende, das in den drei zu untersuchenden Primärtexten der vorliegenden Arbeit inszeniert und untersucht wird, ist somit von Bedeutung, da es "für die nachwachsende Generationen ein wichtiges Medium des Zugangs zur Vergangenheit darstellt" (Dettmar und Oetken 10).

A. Assmann charakterisiert das kollektive Gedächtnis im engeren Sinne als eine Gedächtnisformation, "die zusammen mit starken Loyalitätsbindungen auch [eine] starke vereinheitlichte Wir-Identität hervorbringt" (36). A. Assmann stellt die Grundlagen und die Verarbeitung der unterschiedlichen Gedächtnisformationen wie folgt dar:

Gedächtnisformationen

Grundlage:	biologisch vermittelt		symbolisch vermittelt	
Verarbeitung:	neuronal	kommunikativ	kollektiv	individuell
Gedächtnisformation:	individuelles Gedächtnis	soziales Gedächtnis	politisches Gedächtnis	kulturelles Gedächtnis

(36)

Das politische Gedächtnis bezeichnet A. Assmann als das "offizielle" (36) Gedächtnis, das eine Form der Ausprägung im "nationalen" (36) Gedächtnis findet.

1.5.3. Kritische Auseinandersetzung mit Assmanns Theorie und Weiterentwicklung

Gudehus, Eichenberg und Welzer kennzeichnen die Gedächtnisforschung als ein Feld, das sich als "noch erheblich weiter gestreut ... und sich als ständig erweiternd ..." (viii) erweist. So gewinnbringend eine interdisziplinäre Gedächtnisforschung sein mag, wie anfangs bereits dargestellt, so unübersichtlich kann sie mitunter sein. Die Fülle an Begrifflichkeiten und Forschungsgegenständen kann zu Ungenauigkeiten in Begriffsbildungen führen, wie Aleida Assmann in ihrem Buch *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (2014) deutlich gemacht hat, indem sie einen großen Anteil ihres Buches den "Theoretischen Grundlagen" (30) und somit einer erneuten Definition von Begriffen des Gedächtnisdiskurses widmet (17). Weiterhin erachtet sie es auch als notwendig "die unterschiedlichen disziplinären Ansätze des sich zum Teil recht disparaten entwickelnden Gedächtnisdiskurses zusammenzuführen" (17). Ein weiterer Kritikpunkt, der auch aus dem Umfang und der Unübersichtlichkeit der Gedächtnisforschung und dem Gedächtnisdiskurs resultiert, ist der, dass es nicht einfach ist, sich in der Fülle an Fachliteratur, Konzepten, Ansätzen einen Überblick zu verschaffen und zu bewahren, der jedoch laut Gudehus, Eichenberg und Welzer zwingend notwendig ist, denn will "man Gedächtnis und Erinnerung verstehen, so liegt es in der Sache, die verschiedenen Disziplinen und Konzepte zu verbinden: Gedächtnis und Erinnerung sind ein interdisziplinäres Phänomen" (vii).

Pethes fasst Jan Assmanns Beitrag zur Geschichte der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorie so zusammen, dass Assmanns Erkenntnisse "in der äußersten Angleichung der Begriffe 'Kultur' und 'Gedächtnis' [besteht]: Kultur ist nichts anderes als die Summe derjenigen Einrichtungen, deren Tradierung die Identität eines Kollektivs durch die Zeit herstellt" (71). Astrid Erll geht einen Schritt weiter, indem sie die von Jan Assmann vollzogene enge Verknüpfung von

Kultur und Gedächtnis aufbricht und das Konzept Erinnerung in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen stellt, was sich auch darin zeigt, dass sie von "Erinnerungskulturen" spricht. Herbert Jaumann führt in seiner Buchbesprechung zu Aleida Assmanns *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention* (2013) einen zentralen Kritikpunkt an, indem er vermisst, "dass die Rolle der Medien für die Erinnerungskultur auf angemessene Weise zum Gegenstand der Analyse gemacht werden" (Jaumann).

Erll erarbeitet detailliert den Zusammenhang zwischen Medien und Gedächtnis. Sie widmet sich insbesondere der "Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses" und entwickelt weiterhin "Erzähltheoretische Kategorien: Die Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses" (xi), die "zur Untersuchung von fiktionalen Biographien, Autobiografien und Memoiren, von historischen Romanen und Zeitromanen, von der Vergangenheitsdarstellung in Novellen und *short stories*, aber auch zur Analyse und Interpretation narrativer Elemente in Balladen oder Dramen, die auf kollektives Gedächtnis bezogen sind" (201). Die Gewichtung und die Funktion von Literatur im Zusammenhang mit Erinnern und Gedächtnis kann gar nicht hoch genug geschätzt werden, spielt sie doch eine immer bedeutender werdende Rolle, dadurch, dass z.B. Zeitzeugen des Holocaust sterben und so als Repräsentanten des Kommunikativen Gedächtnisses nicht mehr zur Verfügung stehen, wie zuvor bereits erläutert (J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* 11).

Martin Zierold untersucht "wo die Kommunikationswissenschaft ihren Ort in einer produktiven Auseinandersetzung mit Gedächtnis und Erinnerung finden kann" (3). Er leistet somit auch einen entscheidenden Beitrag zur Weiterentwicklung von Erinnerungs- und Gedächtnistheorien, da er eine "medienkulturwissenschaftliche...Perspektive" (11) eröffnet und somit die Aufgabe und Rolle von Medien im Zusammenhang mit Erinnerung und Gedächtnis in seiner Analyse hervorhebt.

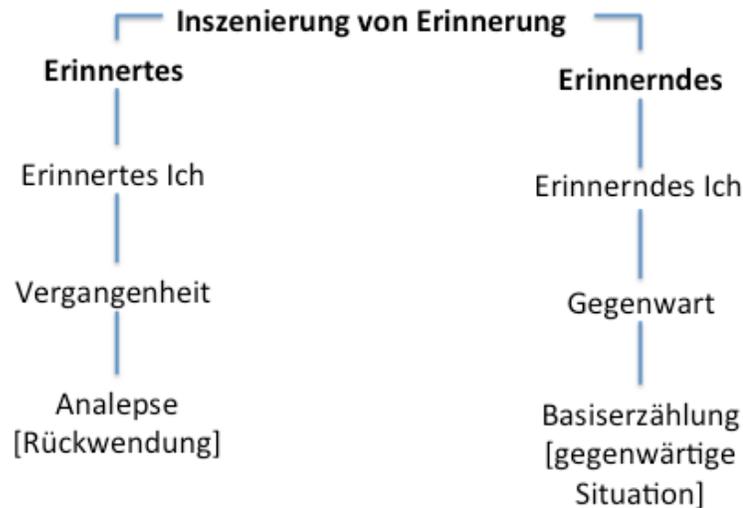
Harald Welzer erweitert den Theorieansatz von Aleida und Jan Assmann, indem er die "neuesten Befunde der neurowissenschaftlichen Hirn- und Gedächtnisforschung mit denen der Psychologie und der Kulturwissenschaft in einer ... Synthese zusammenführt" (2). Er widmet sich ausführlich dem kommunikativen Gedächtnis des Individuums und hebt hervor, dass die Definition Assmanns "deutlich auf die kommunikative Praxis von Gruppen und Gesellschaften bezogen [ist] und klammert vor diesem Hintergrund mit Recht die Frage aus, wie das kommunikative Gedächtnis auf der Ebene des Individuums beschaffen ist" (15). Weiterhin untersucht Welzer explizit das autobiografische Gedächtnis und stellt dabei fest, "dass unsere lebensgeschichtlichen Erinnerungen, also das, was wir für die ureigensten Kernbestandteile unserer Autobiografie halten, gar nicht zwingend auf eigene Erlebnisse zurückgehen müssen, sondern oft aus ganz anderen Quellen, aus Büchern, Filmen und Erzählungen etwa, in die eigene Lebensgeschichte importiert werden" (12).

1.5.4. Methodologie nach Carsten Gansel

Die der Untersuchung zugrundeliegenden Methodologie folgt Carsten Gansels Arbeit zum kulturellen Gedächtnis in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur und seinem methodologischen Ansatz (2009). Gansel zeigt in seinem Ansatz, wie das kulturelle Gedächtnis gewinnbringend zur Betrachtung und Analyse deutscher Jugendliteratur genutzt werden kann, indem er die Bedeutung von Erzählungen und Texten im Zusammenspiel mit dem kollektiven Gedächtnis hervorhebt. Durch sie können bestimmte Inhalte erinnert, vereinheitlicht, verallgemeinert, Generationen überdauernd tradiert und Identitäten geprägt werden. Er ist speziell an Fragen von Gedächtnis und Erinnerung im Forschungsfeld der Jugendliteratur interessiert und hebt hervor, dass die Bereiche Gedächtnis und Erinnerung dort bisher nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben.

Was leistet die Theorie des kulturellen Gedächtnisses zur Analyse und Interpretation insbesondere von Jugendliteratur, die sich mit Wende befasst? Das Konzept des kulturellen Gedächtnisses richtet die Aufmerksamkeit auf die Erfahrungen sowie die Erinnerungen, die in den Texten der Jugendliteratur zur Wende gespeichert sind. Wie Jan und Aleida Assmann in ihren Schriften deutlich machen, stellt das kulturelle Gedächtnis einen "Wissensvorrat" (J. Assmann, *Kulturelles Gedächtnis* 13) dar und hat mit dem kollektiven Gedächtnis gemein, dass es als "soziales Langzeitgedächtnis" (A. Assmann, *Geschichtsvergessenheit* 49) über Generationen prägend wirkt.

Gansel geht im Vergleich zu J. Assmann einen Schritt weiter und untersucht, wie das kulturelle Gedächtnis in der narrativen Struktur von Jugendliteratur inszeniert und erfasst wird. Er stellt dabei das *Wie* in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen anstatt das *Was*. "Nach wie vor dominieren bei der Auseinandersetzung mit kinder-bzw. jugendliterarischen Texten stofflich-thematische Aspekte, es wird bevorzugt auf das 'Was' der Texte, auf ihren Inhalt rekurriert" (Gansel, "Rhetorik der Erinnerung" 14). Gansel entwickelt ein Modell, dass das Grundprinzip von Texten verdeutlicht, in denen Erinnerung im Mittelpunkt steht und somit den Status einer "systemprägenden Dominante" (Gansel, "Rhetorik der Erinnerung" 23) zukommt. Gansel bezieht sich auf Birgit Neumann, wenn er die von Erinnerung geprägten Texte als "fictions of memory" bezeichnet (Gansel, "Rhetorik der Erinnerung" 23).



(Gansel, "Rhetorik der Erinnerung" 22)

Er unterscheidet zwischen *Erinnertes* und *Erinnerndes*, was er an ein *Erinnertes Ich* (Vergangenheitsebene) bzw. ein *Erinnerndes Ich* (Gegenwartsebene) koppelt. Diese Grundstruktur von Erinnerungstexten kann wiederum viele Ausführungen der Vergangenheitsebene und Gegenwartsebene beinhalten. Zum Beispiel kann eine erzählerisch kurze, einleitende Gegenwartsebene dargeboten werden, gefolgt von einer umfangreichen erinnerten Vergangenheit. Gansel unterteilt die Texte der "fictions of memory" in den Gedächtnisroman und den Erinnerungsroman (22).

Jakob Heins Roman *Mein erstes T-Shirt* ist ein Gedächtnisroman, in dem Vergangenes vergewärtigt wird. Der homodiegetische Ich-Erzähler verfolgt das Ziel den Lesern zu versichern, dass das, was erinnert wird, auch genauso passiert ist. Jedes der 26 Kapitel hat eine kurze Einleitung, in der Heins die "thematischen Schwerpunkte der folgenden Erlebnisse und Reflexionen" (Schubert-Felmy 122) nennt. Der Autor lässt zu Beginn eines Kapitels überwiegend den Ich-Erzähler zu Wort kommen und hebt so dessen tatsächliche Beteiligung an dem Erlebten hervor.

Im Gedächtnisroman steht die Erinnerung an die Vergangenheit im Mittelpunkt, die in der Gegenwart durch ein zurückblickendes Ich erzählt wird. Das erinnernde Ich befindet sich in der

Gegenwart und blickt auf ein Erinnerungtes Ich "auf einer Vergangenheitsebene" (Gansel, "Rhetorik der Erinnerung" 22) zurück (Analepse). Die Vergangenheitsebene nimmt den größten Raum in der Erzählung des Gedächtnisromans ein, was auch in *Mein erstes T-Shirt* der Fall ist. Hein installiert ein Ich als Erzählinstanz, das oftmals "auch die Hauptperson [ist], von der die Handlung ausgeht" (Schubert-Felmy 124). Dieses Ich erzählt mit einem zeitlichen Abstand von seinen Erfahrungen und Erlebnissen in seiner Kindheit und Jugend in der DDR, das heißt, dass zwischen dem Zeitpunkt des Erinnerns in der Gegenwart und den Ereignissen der Vergangenheit ein zeitlicher Abstand existiert, so dass Erinnerungen reflektiert, sinnstiftend verarbeitet und identitätsstiftend bewertet werden können. Hierbei handelt es sich demnach um einen homodiegetischen Erzähler, denn zwar "blickt ein Ich aus einer gegenwärtigen Perspektive zurück, gleichwohl geht es eigentlich um die Präsentation der Vergangenheit" (Gansel, "Rhetorik der Erinnerung" 27). Das Ich geht gestärkt aus dem Erinnerungsvorgang hervor (27).

Die Gegenwartsebene hat einen geringeren Anteil in der Erzählung. Im Gedächtnisroman ist ein Wechsel zwischen Gegenwart und Vergangenheit eher selten. Hein wechselt an einigen wenigen Stellen des Romans *Mein erstes T-Shirt* auf die Gegenwartsebene und kennzeichnet diesen Wechsel jedes Mal mit der Präposition "heute" (13,45,56,59,85,86,109,128). Die Gegenwartsebene dient Hein hauptsächlich dazu, das darzustellen, "was dem [Ich-]Erzähler heute wichtig erscheint" (Schubert-Felmy 124). Beispielsweise erzählt Hein eine kurze Episode über das Ostfernsehen und Fernsehen generell. Er äußert sich über die Qualität des Fernsehens und bezieht dabei ironisch die Gegenwart ein, indem er sich auf "Vera am Mittag", ein Fernsehformat des Privatsenders SAT1 von 1996-2006, bezieht und festhält:

Damals dachte man auch, dass Fernsehen dumm macht. Heute kann das keiner mehr feststellen, ist ja viel zu schwer, außerdem ist schon wieder 12 Uhr, kommt "Vera am Mittag",

gib mal die Fernbedienung. Was aber ganz klar war: Ostfernsehen und Nichtfernsehen machten einsam. Nichtfernseher kannte ich keinen. (86)

Hein macht die Präsenz des verbotenen Westfernsehens in der DDR deutlich, das nach seiner Wahrnehmung alle schauten, denn er kannte keine Nichtfernseher. Wenn man mitreden und nicht einsam sein wollte, dann schaute man in der DDR Westfernsehen.

Bei Mackrodt's *Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit* handelt es sich um einen Erinnerungsroman, bei dem die Erinnerung eines homodiegetischen – autodiegetischen Ich-Erzählers im Mittelpunkt steht. Der Ich-Erzähler geht als erinnerndes Ich seinen Erfahrungen und Erlebnissen nach, die er als Jugendlicher in der Wendezeit gemacht hat. In *Ostkreuz* und im Erinnerungsroman generell existiert ein Wechsel zwischen einer Basiserzählung einerseits und eingeschobenen Rückwenden andererseits, die von Ereignissen berichten, die zeitlich vor dem bisher Erzählten stattgefunden haben (Analepsen). In den insgesamt 25 Kapiteln des Romans *Ostkreuz* sind Textpassagen als Rückwenden eingeschoben, die beispielsweise Einblicke in das Lebensumfeld Friedrichshain (35-38) und Marzahn (78-83), in immer wiederkehrende kindliche Alpträume (56-58) und in den Themenkomplex Drogen (117-23) gewähren.

Die Basiserzählung, die den Erinnerungsprozess in die Gegenwart verlagert, inszeniert die Liebe zwischen dem Protagonisten Krischan und seiner Freundin Katja, seine Sinn- und Perspektivsuche in den frühen 1990er Jahre und die Abgrenzung zu den eigenen Eltern. Die Gegenwart stellt einen wichtigen Bezugspunkt im Erinnerungsprozess dar, da das Erinnernde Ich in der Gegenwart verortet ist und sich während des Erinnerns mit seinem gegenwärtigen Sein auseinandersetzt. Somit "verfügt der Erinnerungsroman über einen hohen Grad an Selbstreflexion" (Gansel, "Rhetorik der Erinnerung" 32), wie z.B. an der Thematisierung der empfundenen und erinnerten Einsamkeit des Ich-Erzählers deutlich wird, der zu dem Schluss kommt, dass, wenn "man einsam

ist, ... man immer nur die anderen einsamen Seelen [findet], aber niemanden, der einen bewohnt" (Mackrodt 65).

Der Erinnerungsvorgang wird explizit thematisiert, wenn es auch keine Sicherheit dabei gibt, ob das, was erinnert wird, auch so passiert ist. Erinnerungen werden somit vom Erinnernden Ich als "brüchig und unvollkommen" (Gansel, "Rhetorik der Erinnerung" 32) erkannt, wie z.B. an der folgenden Aussage deutlich wird: "Die durchweg sonnigen Tage der vorangegangenen Woche hatten einander wie ein Ei dem anderen geähnel. In meiner Erinnerung vermischten sie sich miteinander und verschwammen zu einem einzigen Tag" (Mackrodt 11). Der Ich-Erzähler ist sich der Unvollständigkeit seiner Erinnerungen bewusst.

Hintzes und Krones *Tonspur. Wie ich die Welt von gestern verließ* ist ebenfalls wie Mackrodt's *Ostkreuz* ein Erinnerungsroman. Der Konjunktiv zu Beginn einiger Kapitel macht "das unzuverlässige Erinnern" (Dettmar, "Kindsein-Erinnern-Erzählen" 55) deutlich und das Erinnern ist ebenfalls wie in *Ostkreuz* selber Gegenstand von Reflexion. "Daran könnte er gedacht haben", leitet der Er-Erzähler beispielsweise das siebte Kapitel ein (Krones und Hintze 56). "Das könnte er durch die Strahlengänge eines Fernglases gesehen haben", mutmaßt der Er-Erzähler über die Streifgänge des Protagonisten Hintze an der Grenze in Sopron (Krones und Hintze 124). Die in den Text montierten Konzertkarten, Kalendereinträge, Kassettenhüllen, Fotos sind "Erinnerungsmedien". Sie stoßen den Erinnerungsprozess an und leisten einen wichtigen Beitrag zur Konstruktion von Erinnerungen und Erfahrungen, da sie den Entstehungsprozess von *Tonspur* speisen (Dettmar, "Kindsein-Erinnern-Erzählen" 55).

Die Titel von Popsongs dienen für jedes der insgesamt 33 Kapitel als Überschrift und bringen Struktur in die Erinnerungen. Sie leiten das Kapitel thematisch ein, da sie den Leser inhaltlich einstimmen und auf das vorbereiten, was kommt, denn die Aussage des jeweils zitierten

Liedtitels steht in direktem Zusammenhang mit dem im Kapitel Erinnerten. Im hinteren Teil des Buches befindet sich unter der Überschrift "Soundtrack" ein Überblick über die Lieder in *Tonspur* und zwar in der "Reihenfolge der Songs im Roman" (358-59).

Ein heterodiegetischer Er-Erzähler beschreibt, erinnert sinnstiftend und bewertet von einer extradiegetischen Ebene aus Olaf Hintzes Erfahrungen. Der autobiografische Text wechselt zwischen der Gegenwarts- und Vergangenheitsebene. In *Tonspur* zeigt die Verwendung der Präposition "heute" an zahlreichen Stellen den Wechsel auf die Gegenwartsebene an (17,18,26,28,29,32,40,46,48,49,54,64,68,71,82,87,94,97,113,119,173,175,186,199, 206,209,215,218,219,220,255,277,279,285,288,290,291,312,323,326), auf der die Basiserzählung stattfindet. Die "Vergegenwärtigung der Fluchterlebnisse" (Dettmar, "Kindsein-Erinnern-Erzählen" 54) Olaf Hintzes im August 1989 steht im Mittelpunkt der Erzählung. Wie in *Ostkreuz* gibt es eingeschobene Rückwenden auf die Vergangenheitsebene. Der Er-Erzähler gibt hier Einblicke in das vergangene Leben Olaf Hintzes und erzählt in nicht chronologischer Reihenfolge, z.B. von Hintzes Kindheit und Jugend in der DDR (133-42) oder seiner Arbeit beim Fernmeldeamt Erfurt (61-86).

Zusätzlich reichert Krones den Text mit Olaf Hintzes Äußerungen an, indem er selber in direkter Rede erzählt. "Er ist als Gesprächspartner im Text präsent, deutet, bewertet und bezieht so erinnernd Position zu dem, was er erlebt hat" (Dettmar, "Kindsein-Erinnern-Erzählen" 54). Hintze bekräftigt und ergänzt die vom Er-Erzähler konstruierten Erinnerungen, wie z.B. als er von dem ersten DDR Konzert einer Westband im Radio erfährt: "Es war zu der Zeit, als wir am laufenden Band die Münchner Spider Murphy Gang hörten. Irgendwann bekam man im Westradio mit, dass die Band in der DDR ein Konzert geben sollte. Das waren unglaubliche Neuigkei-

ten: Die erste westdeutsche Band, die in der DDR ein Konzert geben würde" (221)! Hintzes Aussage ist eingebettet in eine Textpassage, die Bezug nimmt auf das Jahr 1983 und über eine neue Offenheit des DDR Regimes im kulturellen Bereich informiert.

Alle drei autobiografischen Texte sind durch Erinnerungen geprägt und können als fictions of memory bezeichnet werden. In einer narratologischen Analyse nach Gansels Parametern, die sich an die Kategorien der klassischen Narratologie nach Gérard Genette anlehnen, soll gezeigt werden, wie Wende und den Einfluss, den sie auf Jugendliche hatte, als kulturelles Gedächtnis in autobiografischer deutscher Jugendliteratur dargestellt wird. Welche Episoden ost-/westdeutscher Vergangenheit werden ausgewählt? Welche Ansichten werden in den Texten vermittelt und wie wird das Erzählte gedeutet (Dettmar, "Geteiltes Leid" 52)? Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden.

2. Jakob Heins *Mein erstes T-Shirt*: Musik in der DDR als Positionierung, Protest und Kompensation jugendlicher Minderwertigkeitsgefühle

2.1. Einleitung und Forschungsbericht

Die vorliegende Untersuchung zeigt, dass im Roman *Mein erstes T-Shirt* Erinnerungen, Erlebnisse und Erfahrungen des jugendlichen Protagonisten Jakob, die im Zusammenhang mit Musik stehen, konstruiert werden. Welche Bedeutung kann Musik in der Phase der Adoleszenz für junge Menschen haben? Der Forschungszweig der Musiksoziologie kann hier Auskunft geben. Winfried Pape benennt unterschiedliche Funktionen, die hauptsächlich populäre Musik für junge Menschen haben kann, denn wie Pape feststellt, favorisieren gerade Jugendliche die Vielfalt populärer Musik. Beispielsweise wird Musik als Mittel der Stimmungsregulierung, als Sozialisationsinstanz, als Symbol für Gruppenzugehörigkeit, als Mittel der Identitätssuche und mit Protestpotential im Hinblick auf Erwachsenenkultur sowie gesellschaftliche Zustände in der Forschung angesehen (464). Pape ergänzt, dass die Frage nach der Funktion von Musik in jugendlichen Lebensbereichen empirisch noch differenzierter untersucht werden könne, denn Fragen wie z.B. nach der Bedeutung des eigenen Musizierens Jugendlicher bieten weiteres Potential für die wissenschaftliche Auseinandersetzung (466). Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos heben hervor, dass Jugendlichen populäre Musik dazu diene sich sowohl gesellschaftlich als auch politisch abzugrenzen. Von maßgeblichem Interesse sei nun, inwieweit sich "die musikalische Entwicklung ... zu gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen konform oder gegenläufig verhält oder vielleicht ganz eigene Dynamiken entwickelt" (32).

Mein erstes T-Shirt eignet sich zur Analyse mit dem Fokus auf Musik, Erinnerung, DDR und Jugend, da Jakob Hein 1971 in der DDR geboren wurde, aufwuchs und bei Hein seien nach Camilla Badstübner-Kizik mit musikalischen Erinnerungen aus seiner Kindheit- und Jugend in

der DDR zu rechnen, denn er habe seine "wichtige musikalische Prägungen im Kontext ...[seiner] jeweiligen Positionierung zu diesem Staat erfahren – zwischen absoluter Anerkennung über Gleichgültigkeit bis hin zu totaler Verweigerung" (107). Die musikalischen Erfahrungen junger Menschen seien wichtig, wenn Erinnerungen rückblickend strukturiert werden, denn es finde eine Vernetzung des Erlebten auf mehreren Ebenen statt. Die musikalischen Erfahrungen junger Menschen seien lebensbegleitend mit ihrem musikalischen Interesse verknüpft (106).

Barbara Schubert-Felmy fasst in ihrer Analyse von *Mein erstes T-Shirt* zusammen, dass Jakob Hein von Situationen aus dem Alltag eines Jugendlichen erzählt, der sich staatlichem Druck ausgesetzt sehe, wenn er sich parteipolitischen Forderungen nicht beuge (136). Der grundlegende Konflikt des Romans *Mein erstes T-Shirt* ist demnach der eines Jugendlichen in der Adoleszenz, dessen eigene Suche nach Identität mit den ideologischen Vorstellungen des DDR Staates, wie ein Jugendlicher im sozialistischen Sinne zu sein hat, kollidieren.

Das "Gesetz über die Teilnahme der Jugend der Deutschen Demokratischen Republik an der Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft und über ihre allseitige Förderung in der Deutschen Demokratischen Republik" (Jugendgesetz der DDR) vom 28. Januar 1974 wand sich an alle Jugendlichen bis zum vollendeten 25. Lebensjahr, die Bürger der DDR waren. Das Jugendgesetz traf grundlegende Aussagen zur Förderung der Jugend in der DDR und ihrer Teilnahme an der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft. Was waren die Kernaussagen zur Jugend? Und welche Erwartungen wurden an die "sozialistische Jugend" gestellt?

Die Kernaussage des Jugendgesetzes der DDR war die, dass die "grundlegenden Ziele und Interessen von Gesellschaft, Staat und Jugend" (39) deckungsgleich zu sein hatten. Als "revolutionäre Aufgaben" (39) der DDR Jugend, die zugleich ihr Recht und ihre Pflicht waren, wurden

das Mitwirken der jungen Menschen "an der allseitigen Integration der sozialistischen Staatengemeinschaft" angeführt und dies geschah wiederum im Hinblick auf den "festen Bruderbund mit der Sowjetunion" (39). Junge Menschen sollten die "entwickelte sozialistische Gesellschaft in der Deutschen Demokratischen Republik" (39) mitgestalten.

Der Jugend standen laut Gesetz verschiedene Rechte zu, wie z.B. "das Recht auf Arbeit und Erholung, das Recht auf Bildung und das Recht auf Freude und Frohsinn" (39). Der Staat stellte in seiner sozialistischen Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik sicher, dass die Bedingungen für "jeden jungen Menschen" (39) gegeben waren, um "seine Talente und Fähigkeiten frei und schöpferisch zu entfalten, sich als Persönlichkeit zu entwickeln und ein glückliches Leben zu führen" (39). Der Sinn und Lebensinhalt der Jugend wiederum war es "alles zu tun für die Sicherung des Friedens, für das Wohl des Menschen, für das Glück des Volkes, für die Interessen der Arbeiterklasse und aller Werktätigen" (39). Damit die Jugend der DDR ihren Aufgaben gerecht werden konnte, war es ein "Anliegen der sozialistischen Gesellschaft ..., alle jungen Menschen für diese Aufgabe zu befähigen, ihnen Vertrauen entgegenzubringen und umfassende Verantwortung zu übertragen" (39). Die sozialistische Gesellschaft "fördert[e] den Willen und die Bereitschaft der Jugend und ihrer einheitlichen sozialistischen Jugendorganisation, der Freien Deutschen Jugend, hohe Leistungen für den Sozialismus zu vollbringen". Das Jugendgesetz ermöglichte und förderte demnach "die Teilnahme der Jugend an der Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft" (40).

Waren die einleitenden Aussagen des Jugendgesetzes der DDR anfangs teilweise durch die Abstraktheit mancher Begriffe, wie z. B. wie die Jugend an der "allseitigen Integration der sozialistischen Staatengemeinschaft" mitwirken konnte, noch sehr unkonkret formuliert, schlossen sich im weiteren Verlauf des Gesetzestextes spezifische Aussagen, Vorgaben und Erwartungen

des Staates für und an alle Lebensbereiche eines jungen Menschen in der DDR an. Dabei wurden im Jugendgesetz z.B. Aussagen über die folgenden Bereiche getroffen: die Entwicklung der Jugend zu sozialistischen Persönlichkeiten, die Bildung und Erziehung der Schuljugend, Lehrlinge und Studenten, Vorgaben zum kulturellen Leben, zur Körperkultur, zu den Arbeits- und Lebensbedingungen sowie der Feriengestaltung und Touristik der Jugend. Die Entwicklung zur sozialistischen Persönlichkeit beinhaltete beispielsweise folgende Anforderungen an einen jungen Menschen: Er oder sie besaß ein sozialistisches Bewusstsein, hatte ein umfangreiches Wissen und Können, war arbeitsam, verhielt sich immer diszipliniert und moralisch nach sozialistischen Maßstäben, war kulturell und sportlich interessiert und pflegte eine positive und optimistische Lebensauffassung.

Jugendliche in der DDR konnten sich mit einem vom Staat vorgegebenen und vorstrukturierten Lebensverlauf mit klar umrissenen Perspektiven konfrontiert sehen. Sie wurden mitverantwortlich gemacht für das Gelingen des Sozialismus und die "entwickelte sozialistische Gesellschaft in der Deutschen Demokratischen Republik" (40), deren Teil sie waren. Im Roman *Mein erstes T-Shirt* kommentiert der Ich-Erzähler ironisch:

In späteren Jahren gelang es uns nicht nur, unser eigenes kleines Leben in Gefahr zu bringen, sondern wir gefährdeten andauernd den Sozialismus. Schlechte Mitarbeit, keine Hausaufgaben gemacht – da waren alle Arbeiter und Bauern traurig. ... Jeden Februar fand eine Lernkonferenz statt, in der unsere Missetaten ausgewertet wurden und wir selbstkritisch überprüfen sollten, wie wir unseren Beitrag für unser Vaterland leisten konnten. So arbeiteten wir uns langsam zum Weltfrieden vor, für den wir auch verantwortlich waren. (48-49)

Für Jugendliche, die sich in der Adoleszenz befinden, sich von ihrem Elternhaus lösen und nach entwicklungspsychologischen Erkenntnissen danach streben, langfristig gesehen ihre eigene Persönlichkeit zu finden, auszubilden und ihr Leben nach ihren Vorstellungen zu gestalten, konnten diese klaren Forderungen des Staates an sie als einengend, bevormundend und provokativ wirken, denn Talente und Fähigkeiten junger Menschen konnten in der Deutschen Demokratischen Republik eben nicht "frei und schöpferisch" (Jugendgesetz der DDR 1) wachsen und sich entwickeln, sondern waren mit klaren Vorgaben des Staates in Einklang zu bringen, wenn Jugendliche nicht anecken oder gar in Konfrontation mit dem Staat eintreten wollten. Wie eine gelungene Persönlichkeitsentwicklung und ein glückliches, sinnerfülltes Leben aussahen, war umfassend im Jugendgesetz der DDR formuliert und ausgelegt. Auch der Erzähler in Heins Roman nimmt die Durchstrukturierung und Ideologisierung einer sozialistischen Kindheit- und Jugend kritisch in den Fokus und fasst zusammen:

Das Leben erschien wie ein aussichtsloses Rennen nach einem Platz voller Bedeutung, den immer nur andere hatten. ... Trotz dieser scheinbaren Gleichförmigkeit bestand unser Leben aus offizieller Sicht jedoch aus lauter Fortschritt. Andauernd: 'Heute beginnt für euch ein neuer Lebensabschnitt.' Erste Klasse, Jungpioniere, dritte Klasse, Thälmannpioniere, fünfte Klasse, Jugendweihe, Freie Deutsche Jugend. Es hörte gar nicht auf. (129)

Der Zeitzeuge und Autor Henryk Gericke analysiert das vorgezeichnete Ende des Arbeiterlebens in der DDR und zieht eine nüchterne Bilanz: "Das Ende der Schuferei unter sozialistischen Produktionsbedingungen gipfelte mit 60 bzw. 65 Jahren schließlich darin, nach den bisherigen Ausflügen in zwei oder drei der sozialistischen Bruderstaaten, mittellos den nichtsozialistischen Wirtschaftsbereich bestaunen zu dürfen" (Boehlke und Gericke 8).

Die vorliegende Arbeit greift den zuvor skizzierten, grundlegenden Konflikt zwischen DDR Staat und jungen Menschen in der Phase des Erwachsenwerdens auf und schlägt dabei einen anderen Weg ein, als es in der bisherigen Forschung zu *Mein erstes T-Shirt* der Fall war, indem die Analyse den Fokus auf die Thematik Musik in Verbindung mit Erinnerung, DDR und Jugend legt, denn Musik in der DDR war ebenso wie das Erwachsenwerden in der DDR, das Heranreifen zu einer sozialistischen Persönlichkeit, mit Ideologie verbunden und wurde staatlich kontrolliert, was z.B. an der Zensur von Musiktexten, den staatlichen Vorgaben wie Musik zu klingen hat, der staatlichen Kontrolle des Hörfunks, die Vergabe von Künstlerlizenzen und der Entzug der Spielerlaubnis, dem Auftrittsverbot, deutlich wird. Musik in der DDR wurde funktionalisiert um:

Identität von oben zu stiften und die Bevölkerung auf das Ideal einer homogenen Gemeinschaft einzuschwören. Musik ... [wurde] in diesem Zusammenhang als Instrument zur Inszenierung von Macht und gewollter Umgestaltung politischer und sozialer Gegebenheiten eingesetzt und missbraucht. Aus Zwang oder Opportunismus ließen sich Musiker wie Komponisten durch totalitäre Regime vereinnahmen. (Mecking und Wasserloos 36)

Ein weiterer und durchaus ambivalenter Wesenszug von Musik wird im Roman *Mein erstes T-Shirt* sichtbar, nämlich dass gerade populäre Musik über ein "rebellisches Potential [verfügt]. Dies unterstreicht den Charakter von Musik als identitäts- und generationsprägendes Medium" (Mecking und Wasserloos 38). Der Roman von Jakob Hein gibt Einblicke in den Alltag junger Menschen in der DDR, die beispielsweise durchaus in der Lage waren, die staatliche Musikzensur zu umgehen und sich Zugang zu Musik aus den westlichen Ländern, wie z.B. der Bundesrepublik Deutschland, zu verschaffen sowie ihrer Individualität in Kleidung und Gestus Ausdruck

zu verleihen. Jugendliche setzten sich kritisch mit dem DDR Staat auseinander, indem ihnen Musik als Protest und Positionierung gegenüber dem DDR Staat diene.

Jakob Hein konstruiert in *Mein erstes T-Shirt* nicht nur Erinnerungen an die Folgen eines politisierten Alltags und einer ideologischen Ausrichtung von Bildung in der DDR, sondern er setzt sich kritisch, umfassend und sinnstiftend mit seiner musikalischen Sozialisation in der DDR auseinander. Heins konstruierte Erinnerungen an Musik in der DDR und insbesondere an den Punk machen sichtbar, dass in *Mein erstes T-Shirt* der Protest gegen staatliche oder gesellschaftliche Verhältnisse über Musik artikuliert wird (Mecking und Wasserloos 12). Punk als eine Stilrichtung der Popmusik und Indikator für Protest gegen politische Prozesse in der DDR verdeutlicht, dass Hein die kulturellen und politischen Aspekte eines Lebens in der DDR in seinem Erstlingswerk nicht nur streift, sondern sie kritisch reflektiert und "tiefgreifende Überlegungen historischer Art" (Yèche 267) anstellt. Heins Beziehung zur Musik in der DDR ist weder die eines Aussteigers, wie sich z.B. die Bluser und Hippies verstanden, noch die eines Widerständlers, wie z.B. die eines Punks. Hein erkennt die Eigenschaft von Musik als Indikator für Machtverhältnisse in der Diktatur der DDR, ordnet sich zuerst der Punkbewegung zu und drückt so seinen Protest gegenüber dem DDR Regime aus, um sich dann wieder in einem weiteren Schritt von der Punkbewegung zu distanzieren, da er die Erkenntnis hat, dass die Punkbewegung in der DDR ebenfalls ideologisiert war.

Wie tragen die Erinnerungen an Musik in der DDR, die im Roman *Mein erstes T-Shirt* als kulturelles Gedächtnis konstruiert werden, zur akustischen Dimension des Wendediskurses bei und inwiefern zeichnen sie ein differenziertes Bild junger Menschen in der DDR, das sich jenseits von Stereotypen bewegt? Der autobiografische Roman *Mein erstes T-Shirt* von Jakob Hein ist seit seinem Erscheinen im Jahr 2001 unter drei thematischen Schwerpunkten in der Forschung

analysiert worden: 1. Zuordnungen zu einem Genre, 2. Erinnerung an die DDR: Kindheit, Jugend und Emotionen und 3. Humor in Form von Ironie, Satire und Groteske.

2.1.1. Zuordnung zu einem Genre

Die Zuordnung von Jakob Heins Roman zu einem Genre fällt nicht eindeutig aus, sondern es gibt unterschiedliche Ansätze, den Text zu kategorisieren. *Mein erstes T-Shirt* wird als Popliteratur (Yèche 267), als "DDR-Erinnerung in der Adoleszenz" (Gansel "Der Adoleszenzroman", 377), als "komisch-kritische DDR-Erinnerungsliteratur (Schubert-Felmy 135)" und autobiografisch geprägtes Erzählen (Yèche 266) eingeordnet.

Jakob Hein wird zum einen als "Popliterat" (Yèche 267) bezeichnet und *Mein erstes T-Shirt* als Popliteratur (Brüns 157) behandelt. Die Popliteratur hatte ihren Ursprung in der Mitte des 20. Jahrhunderts in den USA. Es kamen Autoren zusammen, die der Beat Bewegung nahestanden und ihrem Lebensgefühl als Jugendliche Ausdruck verleihen wollten. Mit Hilfe einer wirklichkeitstreuen Sprache sollte ein Abbild des Alltags der Jugendlichen präsentiert werden, der von Drogenkonsum und dem Bruch mit etablierten Werte- und Moralvorstellungen geprägt war. Die Verwendung einer Sprache, die als anstößig und banal empfunden wurde, sollte die nonkonformistische Lebensweise der Jugendlichen auf glaubwürdige Weise transportieren. Popliteratur lebte Mitte der 1990er Jahre wieder auf und markierte nach Carsten Gansel einen "Generationenwechsel in der deutschen Literatur" (370). Beispiele für Popliteratur der 90er waren unter anderem Benjamin von Stuckrad-Barres Roman *Soloalbum* (1998) und Alexa Hennig von Lange *Relax* (1997).

Die Analyse von *Mein erstes T-Shirt* als Popliteratur führt zu der Aussage, dass Hein die kulturellen und politischen Aspekte eines Lebens in der DDR in seinem Erstlingswerk nur

streife, sie aber nicht kritisch reflektiere sowie auch "keine tiefgreifende[n] Überlegungen historischer Art" (Yèche 267) anstelle. Hier werde die DDR als "popliterarischer Erinnerungsraum" (Brüns 157) installiert, "der eher individualpsychologischen Erinnerungsprozessen und damit auch Verdrängung und Schönfärberei folgt, als eine ... historische Faktentreue produziert" (Brüns 157). Als Popliteratur wird hier demnach eine Literatur verstanden, die eine tiefergehende, kritische inhaltliche Auseinandersetzung, in diesem Fall mit der DDR, nicht anstrebt, sondern einen Unterhaltungswert bietet "ohne kritische Reaktionen [beim Leser] herausfordern zu wollen" (Yèche 267). Heins Erzählung bleibt demnach an der Oberfläche und hat beschreibenden Charakter (Yèche 267).

Popliteratur kann nach Gansel als (post)moderne Adoleszenzliteratur verstanden werden, die sich mit den "Inhalten wie Jungsein, Marginalisiertsein, alltäglichen Machtkämpfen, politischen Auseinandersetzungen, sexuellen Konflikten, schließlich der ganzen Palette von Pubertäts-, Jugend- und Lebensbewältigung" (Gansel, "Der Adoleszenzroman" 370) auseinandersetzt. Gansel stellt eine Analogie zwischen Popliteratur und Adoleszenzliteratur her, und begründet den Schritt inhaltlich, denn Erzählungen dieser Gattungen haben beide die Phase der Adoleszenz gemein, die von zentraler Bedeutung ist. In einem weiteren Schritt charakterisiert Gansel die verschiedenen Merkmale des postmodernen Adoleszenzromans noch differenzierter.

Der Held könne sowohl weiblich als auch männlich sein. Zentraler Gegenstand des postmodernen Adoleszenzromans sei der gesamte Prozess der Identitätssuche von Jugendlichen und jungen Erwachsenen und könne somit die Zeitspanne von der Vorpubertät bis hin zur Postadoleszenz umfassen. Den postmodernen Adoleszenzroman zeichne aus, dass der jugendliche Held nicht zwingend eine Identitäts- oder Existenzkrise durchlaufe, sondern die Entwicklungsphase der Adoleszenz als Chance zur persönlichen Entfaltung und Entwicklung begreife. Als Themen

seien im postmodernen Adoleszenzroman die folgenden Schwerpunkte auszumachen: "a) die Ablösung von den Eltern; b) die Ausbildung eigener Wertvorstellungen (Ethik, Politik, Kultur usw.); c) das Erleben erster sexueller Kontakte; d) das Entwickeln eigener Sozialbeziehungen; e) das Hineinwachsen oder das Ablehnen einer vorgegebenen sozialen Rolle". Von elementarer Bedeutung sei das Spannungsverhältnis, das sich aus der Individuation und der sozialen Integration des Jugendlichen oder jungen Menschen ergebe (Gansel, "Moderne Kinder- und Jugendliteratur" 168-169).

Gansel erfasst *Mein erstes T-Shirt* in der Gattung des Adoleszenzromans als "Adoleszenzgeschichten zum Untergang der DDR", wobei der Protagonist Jakob am Ende nicht scheitert, sondern gestärkt aus dem Erinnerungsprozess an Kindheit und Jugend in der DDR hervorgeht (Gansel, "Moderne Kinder- und Jugendliteratur" 198). Der Protagonist Jakob nimmt eine Protesthaltung ein, demonstriert diese auch durch sein Äußeres und die Wahl seiner Musik. Jakob wendet sich in seinem Protest nicht gegen Erwachsene, wie z.B. seine Eltern und explizit gegen seinen Vater oder gegen die bürgerliche Gesellschaft allgemein, sondern er positioniert sich gegenüber dem DDR Staat und "einer militanten Politisierung des Lebens, der staatlichen Kontrolle und Beschneidung individueller Lebensstile sowie autonomer jugendlicher Welten" (Gansel, "Der Adoleszenzroman" 375). Heins Roman ist nicht explizit als Jugendliteratur publiziert worden. Er gehöre nicht "zur spezifischen Jugendliteratur" (Gansel, "Adoleszenzroman" 377). Dennoch findet *Mein erstes T-Shirt* Eingang in das Fachbuch zur *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Die Erinnerungen an Jakobs DDR-Kindheit und Jugend in *Mein erstes T-Shirt* führen zur Einordnung des Textes in die Kategorie "Kindheit und Adoleszenz in der Erinnerung" (Gansel, "Adoleszenzroman" 376, "Moderne Kinder- und Jugendliteratur" 198). *Mein erstes T-Shirt* wird dabei auch unter der Teilüberschrift "DDR-Adoleszenz in der Erinnerung"

(Gansel, "Adoleszenzroman" 377) gefasst, was die zentrale Rolle, die die Adoleszenz des Protagonisten im Text einnimmt, noch einmal unterstreicht.

Ausgehend von den konstruierten Erinnerungen, die im Mittelpunkt des Romans *Mein erstes T-Shirt* stehen, untersucht Yèche, ob Jakob Heins Debütroman dem Genre Autobiografie zugeordnet werden kann. Der Roman wird hierbei als "autobiografisch geprägtes Erzählen" (Yèche 266) gedeutet, bei dem Autor und Protagonist identisch seien. Jakob Hein erzähle rückblickend über seine eigene Existenz, was als das Hauptmerkmal des Genres Autobiografie gelte. Die Ich-Erzählung, der identische Vorname von Protagonist und Autor und dieselbe Familienkonstellation lassen darauf schließen, dass der Protagonist Jakob und Jakob Hein ein und dieselbe Person seien (Yèche 266). Heins persönliche Lebensgeschichte sei entscheidend, geschichtliche Aspekte stehen im Hintergrund und es findet keine "komplexere Auseinandersetzung mit der Vergangenheit" (Yèche 266) statt, denn historische Hinweise oder Überlegungen werden nur nebenbei erwähnt und stehen nie im Vordergrund (Yèche 266).

Nach der Veröffentlichung seines Romans *Mein erstes T-Shirt*, hebt Jakob Hein explizit hervor, dass nicht alles im Text so passiert sei und geglaubt werden könne, obwohl es sich um einen autobiographischen Roman handelt. In einem Interview des Spiegels von 2004 sagt er dazu: "Das Ich in dem Buch erlebt Sachen, die ich in meiner Kindheit gern gemacht hätte, aber leider gar nicht erlebt habe" (113). Demnach ist die absolute Aussage, dass Autor und Protagonist der Erzählung identisch seien (Yèche 266) nicht haltbar und allein schon durch den Rückblick nicht möglich. *Mein erstes T-Shirt* ist vielmehr ein Beispiel für Strömungen im Genre Autobiografie. Der gegenwärtige Autobiografie Diskurs ist beispielsweise daran interessiert, inwieweit eine "Öffnung hin zur Fiktionalisierung als einer bewussten literarischen Strategie" zu einer

"Variationsbreite und zukünftigen Möglichkeiten autobiografischen Schreibens" (Holdenried 256) führt.

Yèche spricht der jüngeren Autorengeneration, zu der auch Hein gezählt wird, ein "historisches Gewissen" nach der friedlichen Revolution ab. Sie geht so weit zu sagen, dass die DDR "enthistorisiert" werde und "nur noch als belangloses Element aus der eigenen Biografie" (Yèche 268) erkennbar sei. Dieser Aussage widerspricht Schubert-Felmy, indem sie entgegensetzt, dass, auch wenn detailreiche geschichtliche Schilderungen in Heins Text nicht vorkommen, er dennoch Einblicke gibt, wie z.B was unter Frösi und RIAS zu verstehen sei (Schubert-Felmy 136). Es sei richtig, dass Vorkenntnisse zum Verständnis des Romans, wie z. B. "Kenntnisse über Verordnungen und Lebensumstände in der DDR" (Schubert-Felmy 120) notwendig seien. Gleichzeitig ermögliche Hein aber auch den Zugang zum Roman, "weil er in seinem Buch nicht endgültige Ergebnisse präsentiert, sondern auf kritikwürdige Vorgänge aufmerksam macht und den Rezipienten an seinen Überlegungen teilnehmen lässt" (Schubert-Felmy 120). Beispielsweise reflektiert der Protagonist Hein kritisch über die Teilnahme der Jugend der Deutschen Demokratischen Republik an der Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft (48-49).

Schubert-Felmy versteht Jakob Heins *Mein erstes T-Shirt* nicht als ahistorische Popliteratur, sondern sie spricht von "Erinnerungsliteratur" (135). Hein gehe vielmehr der Frage nach, "wie der Einzelne seine persönliche gedankliche und habituelle Freiheit gegenüber den parteipolitischen Forderungen nach kollektivem Denken und Handeln bewahren kann" (Schubert-Felmy 136). Hein erzählt von Situationen aus dem Alltag eines Jugendlichen, der sich staatlichem Druck ausgesetzt sieht, wenn er sich parteipolitischen Forderungen nicht beugt (Schubert-Felmy 136).

Das Argument, dass neben einer Jugend in der DDR inhaltlich die Bildungseinrichtungen der DDR thematisiert werden, hat *Mein erstes T-Shirt* in den aktuellen Untersuchungen von 2016 "für die literarische Sozialisation von Schülerinnen und Schülern" ins Blickfeld gerückt (Bach 328). *Mein erstes T-Shirt* sei demnach dann für Jugendliche geeignet und könne in der Schule didaktisch einen Platz finden, wenn feststehe, dass es exemplarisch für eine Epoche oder Gattung und aktuell in Form sowie Inhalt sei und über eine gewisse Wirkungsmächtigkeit verfüge (Bach 327).

2.1.2. Erinnerung an die DDR: Kindheit, Jugend und Emotionen

Die untersuchten Beiträge des folgenden Themenkomplexes vereint die Theorie des Gedächtnisses, da alle Abhandlungen zu *Mein erstes T-Shirt* den Fokus auf die im Text erzählten Erinnerungen richten. Die wissenschaftlichen Untersuchungen und Rezensionen zu *Mein erstes T-Shirt* setzen dabei auf unterschiedliche inhaltliche Schwerpunkte.

Zeitnah mit Heins erstem Buch veröffentlichen die Autoren Claudia Rusch *Meine freie deutsche Jugend* (2003) und Jana Hensel *Zonenkinder* (2002), mit denen *Mein erstes T-Shirt* in einem Teil der Analysen in Beziehung gesetzt wird. Die junge Autorengeneration aus dem Osten beeinflusst die ostdeutschen Erinnerungsdebatten mit ihren Texten, indem sie sich literarisch mit der DDR Wirklichkeit auseinandersetzt, sie bewertet und so zum ostdeutschen Identitätsdiskurs (Goudin-Steinmann und Hähnel-Mesnard 13) beiträgt. Beispielsweise werden die detaillierten Schilderungen des alltäglichen Lebens in *Mein erstes T-Shirt* als eine Stärke des Textes hervorgehoben (Yèche 266).

Rusch und Hensel haben mit Hein gemein, dass sie als eine der ersten über ihre Erinnerungen, Erlebnisse und Erfahrungen ihrer Kindheit und Jugend in der DDR in den 1970er und 1980er Jahren erzählen. Hensel nimmt für sich in Anspruch, dies stellvertretend für eine ganze

Generation zu tun (Gremler 270). Florian Illies *Generation Golf* erscheint im Jahr 2000 und berichtet über die Kindheit und Jugend in den 1980er Jahren im Westen. Florian Illies' *Generation Golf* wird die "Generation Trabant" (Bielefeld 18) entgegengesetzt, zu der Jakob Hein in einer ersten Rezension seines Romans von Claus-Ulrich Bielefeld gezählt wird. *Mein erstes T-Shirt* wird ebenso wie *Meine freie deutsche Jugend* und *Zonenkinder* als direkte Antwort auf *Generation Golf* interpretiert. Demnach sind "Heins Kindheits- und Jugenderinnerungen ... Repliken auf den kulthaften Umgang mit Alltagsgegenständen in Illies' Generationsbuch" (Ledanff 179). Beispielsweis wertet Susanne Ledanff Heins "Knackedreieck", das beim nach innen Drücken knackende Blechdreieck, als Gegenstück zu Illies geschilderten, "westlichen Konsumfetischismus". Jakob sei mit seinem bescheidenen "Knackedreieck" glücklich, wohingegen Illies mit Playmobil spiele (Ledanff 179).

Mein erstes T-Shirt erzähle von der "Unbefangenheit einer DDR-Kindheit und Jugend" (Ledanff 179). Zu der Schlussfolgerung, dass die Jugend im Osten sich nicht wesentlich von der im Westen unterschieden habe, kommt Bielefeld in seinen Ausführungen, denn "Kindheit und Jugend waren im Westen wie im Osten ... gut behütet" (Bielefeld 18). Über diese generalisierende Aussage zur Kindheit und Jugend in der DDR kommt Bielefeld zu dem Schluss, dass diejenigen, die zur Wendezeit Jugendliche waren, "deshalb so gerne und so wehmütig an die just vergangene Zeit" (Bielefeld 18) zurückblicken. Diese Auseinandersetzung mit der vergangenen DDR in den autobiografischen Texten der jüngeren Autorengeneration trägt auch zum Abschied nehmen von der eigenen Kindheit und Jugend in der DDR bei (Gansel, "Atlantiseffekt" 28).

Haben Hein, Rusch und Hensel ihre Kindheit und den größten Teil ihrer Jugend in der DDR verbracht, so geht mit dem Verschwinden der DDR auch ein Heimatverlust einher. In *Mein*

erstes T-Shirt betrachtet Jakob Hein seine Kindheit und Jugend in der DDR retrospektiv und rekonstruiert diese Phase seines Lebens durch den Schreibprozess, den Warchold als einen Akt der "Beheimatung" ansieht (305), indem er auf das eigene, das Kommunikative und das kollektive Gedächtnis zurückgreift (Warchold 305).

Der Interpretation, dass Hein eine harmlose (Bielefeld 18) und schöne Kindheit (Ledanff 179) und Jugend verleve, auf die er melancholisch zurückblicke, wird die Auffassung entgegengesetzt, dass Hein der DDR nicht nachtrauere, sondern er mache die Folgen eines politisierten Alltags und einer ideologischen Ausrichtung von Bildungseinrichtungen, denen ein Jugendlicher in der DDR ausgesetzt war, deutlich und betrachte sie als "erinnerungswürdig" (Schulte-Felmy 119). Die Schule war ideologisch durchdrungen (Bach 337) und die Politik regierte in die Kindheit hinein (Yèche 267). Vielmehr werden "heitere Episoden aus einer düsteren DDR-Jugend" (Yèche 266) erzählt.

Das Interesse des Protagonisten Jakob und einiger Jugendlicher kreist um westliche Kleidung, westliche Musik und Erlebnisse in der Schule, die oftmals mit Konflikten einhergehen. "Pubertierende, die einem unkontrollierten Drang nach Selbstbestimmung und Freiheit nachgeben, die verbotener Weise westliche Fernsehprogramme auswählen und Übergriffe der Polizei und SED-Organen befürchten müssen, entziehen sich den politischen Organen und damit vorgegebenen Räumen" (Schubert-Felmy 122). Jugendliche in der DDR können nur bedingt an Öffentlichkeit teilhaben, da individuelle Lebensstile beschnitten und autonome jugendliche Welten durch Kontrollinstanzen, wie z.B. der Schule, FDJ und Pionierorganisationen reglementiert werden (Gansel, "Der Adoleszenzroman" 375).

Jakob wird als "freche[s] Kind" bezeichnet, das zum "frechen Jugendlichen" (Bielefeld 18) heranreift. Er setzt sich erfolgreich gegen "Autoritäten wie Eltern, Kindergartentanten und Lehrern" (Bielefeld 18) zur Wehr, weil "die einstigen Ideale und Autoritäten" (18) mit dem Abstieg der DDR in den 1980er Jahren an Einfluss verloren haben. Heins Erzählung zeichne ein düsteres Bild von der DDR, dem "gerade versinkenden sozialistischen Atlantis" (Bielefeld 18) und seinen Bürgern, die "einfach so vor sich [hindämmern]" (Bielefeld 18). Die Familie ist in den autobiografischen Erinnerungen des Buches als ein weiterer Grund für das erfolgreiche Aufbegehren des Ich-Erzählers zu finden, denn "die Familie [war] für Jakob Hein ein Bollwerk gegen die Macht kollektiver Bestrebungen im Kindergarten, in der Schule und beim sozial-politischen Einsatz" (Schubert-Felmy 133).

Der Schriftsteller und Arzt Jakob Hein und sein älterer Bruder Georg sind die Kinder der Dokumentarfilmerin Christiane Anna Eva Hein und des Schriftstellers Christoph Hein. Christiane Anna Eva Hein wurde 1944 in Berlin als Kind eines jüdischen Vaters geboren, dem Physiker und Mathematiker Johannes Figulla. Ihr Vater wurde zur Zeit des Nationalsozialismus in einem Arbeiterlager interniert und bei einem Fluchtversuch von der Gestapo gefasst. Er kehrte nicht mehr zu seiner Familie zurück. Christoph Hein kam 1944 in Heinzendorf in Schlesien als Sohn des protestantischen Pastors Günter Hein zur Welt. Christoph Hein zog es zuerst ans Theater, wo er letztendlich als Autor an der Volksbühne in Ost-Berlin tätig war. Im Weiteren arbeitete er ausschließlich als Schriftsteller, der seine Texte sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR veröffentlichte. Er setzte sich für die Demokratisierung der DDR ein und gehörte zu den Sprechern der friedlichen Demonstration auf dem Berliner Alexanderplatz am vierten November 1989. Nach der Wiedervereinigung schrieb er auch weiterhin sehr erfolgreich und veröffentlichte seine Texte (Schaumann 230).

In *Mein erstes T-Shirt* verteidigt die Mutter, wenn nötig, den Erzähler in der Schule oder im Kindergarten. Sie verfolgt die Erziehung ihres Sohnes aufmerksam, kritisch, greift ein und widerspricht, wenn ihr Kind Schaden nehmen könnte (Schubert-Felmy 133). Sowohl der Autor Jakob Hein als auch der Erzähler des Romans werden zum kritischen Denken ermutigt und angeleitet, sich eine eigene Meinung zu bilden. Die Familie Hein verkörperte demnach nicht das "sozialistische...Idealbild" (Schubert-Felmy 133) einer Familie.

Das autobiografisch geprägte Schreiben sowohl von Jakob als auch von Christoph Hein gibt unterschiedliche Einblicke in die Familie Hein. Im Jahr 2004 starb Heins Mutter Christiane Anna Eva Hein an Krebs. Ihr Tod veranlasste Jakob und Christoph Hein zum Schreiben. Beide thematisierten ihre Erfahrungen mit der Krebserkrankung und dem Verlust der Ehefrau und Mutter in ihren Texten. Christoph Hein schrieb den Roman *Mama ist gegangen* (2004) für Kinder ab zehn Jahren. Jakob Hein verfasste den Roman *Vielleicht ist es sogar schön* (2004) und ging der jüdischen Vergangenheit seiner Mutter nach. Ihre Werke ermöglichen den Vergleich zwischen zwei Autoren Generationen, die in Beziehung zueinander gesetzt werden können (Schaumann 225). In Bezug auf die Erinnerung an die DDR tragen beide Autoren mit ihren Texten zu einem literarisch parallel geführten Erinnerungsdiskurs und zur Konstruktion kultureller Identität bei (Yèche 265). Unter der Verwendung unterschiedlicher "narrative[r] Strategien" (277) leisten Vater und Sohn beide "einen ganz speziellen Beitrag zum vielleicht wichtigsten Nachwende-Phänomen, zur Entdeckung und Behauptung der Ost-Identität zwanzig Jahre nach dem Mauerfall" (278).

Nach den neusten Erkenntnissen der Gedächtnisforschung sind Emotionen ausschlaggebend dafür, was und wie etwas erinnert wird. Sowohl die Emotionen im Moment des Erlebens

als auch die Emotionen im Moment des Erinnerns spielen eine entscheidende Rolle um das Erlebte und Erinnerte zu bewerten (Blaschke 246). Welchen Stellenwert Emotionen in ostdeutschen Erinnerungsdiskursen und Identitätskonstruktionen einnehmen, wird beispielsweise anhand Claudia Ruschs *Meine freie deutsche Jugend* und Jana Hensels *Zonenkinder* analysiert. Es wird untersucht, wie verwoben Erinnerung, Emotionen sowie Identitätskonstruktionen sind. Zur Begründung der ausgewählten Texte führt Bernd Blaschke an, dass diese "Erinnerungsbücher" (245) eine narrative und detaillierte "Identitätskonstruktion" (245) bieten und somit einen Zugriff auf den anhaltenden ostdeutschen Identitätsdiskurs ermöglichen (245).

Das erzählte Gefühlsleben rückt in den Mittelpunkt der Analyse und wird bei Blaschke auf drei Thesen hin untersucht: 1. Identitätsbücher in Memoirenform, die über die Reflexion der eigenen Vergangenheit hinausgehen und größere Zusammenhänge zwischen dem DDR Staat und der Gesellschaft herstellen, gewinnen Ihre Aussagekraft und Wichtigkeit für die Identitätsbildung aus "emotionsbasierten Erinnerungsszenen" (246). 2. Ostdeutsche Erinnerungsbücher zeichnen sich im Bezug zu vergleichbaren westdeutschen Werken, wie z.B. Florian Illies' *Generation Golf*, durch die umfangreicheren "intensiven Emotionen" (246) aus. 3. Ostdeutsche Erinnerungsbücher bieten eine Fülle an Emotionen, die nicht in Ostalgie, Sehnsucht und Trauer verharren.

Claudia Ruschs *Meine freie deutsche Jugend* bezeichnet Blaschke als "ostdeutsche[s] Identitätsbuch" (248). Jakob Heins *Mein erstes T-Shirt*, auf das sich Blaschke mit einem Zitat in seiner Einleitung bezieht (245), kann ebenfalls als ein "Identitätsbuch" angesehen werden, da Heins zur Gruppe junger ostdeutscher Autoren gehört, die in den 1960er und 1970er Jahren geboren wurden (246). Blaschke kommt zu dem Schluss, dass die untersuchten Bücher u.a. von Jana

Hensel und Claudia Rusch im Zentrum des Identitätsdiskurses, Gefühle vermitteln und für "ostdeutsche Identitäten heute performativ identitätsstiftend wirken". Ostdeutsche Identitäten der sogenannten "Mittelgeneration" entstehen durch vielfältige Emotionen und gehen über die Trauer der verschwundenen DDR ihrer Kindheit hinaus (261). Es sei nicht richtig, wenn ostdeutsche "Gefühlslagen und Identitätsdiskurse auf die Trauer und Klage über den Verlust eines verlorenen Herkunftslandes" (248) reduziert werden. Vielmehr liegen Gefühle in ihrer ganzen Bandbreite in den Texten vor, wie z.B. "Freude, Euphorie und Liebe, Wut und Ärger, ferner Ekel sowie die besonders identitätsstiftenden Sozialemotionen Scham, Stolz und Neid" (248).

Blaschke verdeutlicht, dass Bücher wie die von Hensel, Rusch und auch von Hein "wohl die meistgelesenen" sind, die im "Identitätsdiskurs im Zentrum" (260) stehen, denn sie "fixieren, transportieren und produzieren ...ostdeutsche Gefühle...Gefühle und Identitäten bedürfen der Narrativierungen um erhalten, erinnert, neu erlebt zu werden. Solche Erinnerungsbücher spielen auf der kulturell-kollektiven Ebene der Erinnerungsdiskurse eine kaum zu überschätzende Rolle" (260). Blaschkes Aussagen widersprechen Yèche, die in ihrer Untersuchung von *Mein erstes T-Shirt* die Gefühle Jakob Heins noch banalisiert, indem sie ihm vorhält: "Nicht für die besondere politische Lage der DDR (bzw. die jüngste Geschichte Deutschlands) interessiert sich der junge Mann damals, sondern einzig und allein für das eigene Gefühlsleben" (267).

2.1.3. Humor in Form von Ironie, Satire und Grotteske

Ein wesentliches Merkmal des Romans *Mein erstes T-Shirt* ist Heins Erzählstil, der satirisch, grotesk, humorvoll und ironisch ist. Die Absichten, die mit dieser humoresken Erzählweise verfolgt werden, werden in der Forschung und auch in den Rezensionen unterschiedlich gedeutet. Wird Hein im Zusammenhang mit Hensels *Zonenkinder*, Ruschs *Meine freie deutsche Jugend* und Illies *Generation Golf* analysiert, wird Heins satirische und ironische Erzählweise so

interpretiert, dass die "Unbefangenheit der DDR-Kindheit und – Jugend ... literaturfähig" gemacht werden solle (Ledanff 179). Es gehe darum mit Hilfe der "übertriebenen Episoden" an die "literarischen Tendenzen der 90er" (Ledanff 179) anzuschließen. Die DDR solle mit Hilfe des Humors überzeichnet und absurd erscheinen (Ledanff 179). Hein erzählt humorvoll und rückblickend von Situationen seiner Kindheit, indem er aus der Sicht eines Kindes wiedergibt, was ihm wiederfahren ist, wie z.B. die Protestschreiben an den Präsidenten der USA und Südafrika, die er als Kind abschicken musste und die rückblickend geradezu lächerlich wirken. Es wird soweit gegangen, dass von "Abmilderungen der Rückblicke bei der jungen Autorengeneration" (Ledanff 179) gesprochen wird. Die Sozialisation in der DDR werde gerade durch Heins Einsatz von Humor und Komik verharmlost. Hein setze sein humorvoll entfaltetes "DDR-Erinnerungsmaterial ... zur selbstironischen Inszenierung der exzentrischen Figur des Ich-Erzählers" (Ledanff 180) ein.

Betrachtet man *Mein erstes T-Shirt* hingegen herausgelöst aus den sogenannten "Generationenbüchern" (Ledanff 179), bietet sich ein differenzierteres Bild, wie Heins humorvoller, ironischer, satirischer und bis hin zur Groteske reichender Erzählstil ausgelegt werden kann und über eine nostalgische und ironische Verteidigung der DDR-Kindheit und Jugend (Schmitz 96) hinausreicht. In *Mein erstes T-Shirt* geht es dem Protagonisten Jakob nicht darum, die erlebte Demütigung und Bevormundung anzuklagen, sondern "um gelassenes Blosslegen oftmals grotesker Zustände und Verhaltensweisen, deren Benennung allein schon genügt, um Heiterkeit auszulösen" (Stempel 63). In Ihrer Buchrezension zu *Mein erstes T-Shirt* hebt Ute Stempel hervor, dass Jakob Hein in seinem Roman überzeugend von "den Brüche[n] im sozialistischen Volksgehege" und der "Komik menschlicher Schwächen" (63) erzähle. Hein schaffe es im Gegensatz zu anderen, jüngeren Autoren, die DDR nicht einer "kabarettistischen Klamaukkiste" gleichzusetzen,

sondern vielmehr "beschwingt ... die Rede vom angeblich humaneren, 'anderen' Deutschland ins Wanken" (Stempel 63) zu bringen. Ironie, Satire und Grotteske wirken in Heins Roman auf unterschiedlichen Ebenen, wie z.B. und mit dem Ziel "heftige Kritik" (Schubert-Felmy 128) zu üben.

Anstatt das Heins seine Erinnerungen an die DDR "zur selbstironischen Inszenierung der exzentrischen Figur des Ich-Erzählers" (Ledanff 180) einzusetzt, stellt der gesellschaftliche Außenseiter Jakob durch Humor die herrschende Ordnung in Frage (Schubert-Felmy 125) und kann dadurch seine Existenz behaupten. Der Autor Jakob Hein beobachtet genau und skizziert in seiner Erzählung mit Hilfe von Humor in Form von Ironie, Satire und Grotteske die Schwächen der DDR. Claus-Ulrich Bielefeld greift in seiner Rezension von *Mein erstes T-Shirt* zu kurz, wenn er behauptet, dass Hein, "der von einer Welt berichtet, in der es nicht immer viel zu lachen gab, das letzte Wort behalten und die Lacher auf seiner Seite haben [will]". Indem gesellschaftliche Außenseiter ihre Identität in Bezug auf die dominante Kultur wiedergeben und darüber lachen, leben die Marginalisierten ihre Zugehörigkeit zu dieser Gruppe aus. Jemand, der Humor oder Satire verwendet distanziert sich selbst vom Objekt des Humors. Durch die Satire können sich Autoren von sozialen Problemen distanzieren und gleichzeitig in spielerischer Weise ihre Betroffenheit ausdrücken, was wiederum verhindert dass ihre Kritik als übermäßig anklagend erscheint. In schwierigen Situationen steigert der Humor auch den Kampfgeist (Twark 6). Beim Analysieren der eingesetzten Komik und Ironie auf der Sprachebene macht Schubert-Felmy deutlich, dass Jakob Hein sogar noch einen Schritt weitergeht, denn "Hein ironisiert nicht nur, er distanziert sich nicht nur spöttisch von dem, was er erzählt, er verbündet sich durch die Wahl einer Sprachebene wiederholt mit seinen (wahrscheinlich eher) jungen Zuhörern auf der Lesebühne sowie den Lesern (126)".

2.2. Auswertung des Forschungsstands

Die bisherige Analyse der Forschungsergebnisse zu *Mein erstes T-Shirt* lassen die folgenden Schlüsse zu:

- Der Roman ist bisher nicht als Jugendliteratur eingeordnet worden.
- *Mein erstes T-Shirt* wird in einem Großteil der Forschung im Zusammenhang mit Claudia Ruschs *Meine freie deutsche Jugend* (2003), Jana Hensels *Zonenkinder* (2002) und teilweise auch mit Florian Illies *Generation Golf* (2000) untersucht und interpretiert.
- *Mein erstes T-Shirt* ist bislang nicht auf die Thematik Musik in Verbindung mit Erinnerung, DDR und Jugend hin analysiert worden.

Die vorliegende Arbeit bezeichnet *Mein erstes T-Shirt* als Jugendliteratur. Die Anknüpfungspunkte bei der Zuordnung des Romans in das Genre der Jugendliteratur sind zum einen der letzte Stand der Forschung, wobei nach Susanne B. Bach *Mein erstes T-Shirt* für Schüler und Schülerinnen als geeignet angesehen werden könne, wenn der Roman exemplarisch für eine Epoche oder Gattung, aktuell in Form sowie Inhalt sei und über eine gewisse Wirkungsmächtigkeit verfüge (Bach 327). Schubert-Felmy hebt eine besondere Stärke des Romans hervor, die auf eine Wirkungsmächtigkeit des Textes hindeutet. *Mein erstes T-Shirt* sei ein Roman, der dem " 'Zeit-Ort' des dargestellten Lebens der DDR, nicht verhaftet ... [ist], aber die Auswirkungen auf sich und seine Rezipienten als erinnerungswürdig erachte[t]" (119). Der Autor Jakob Hein erzählt von seinen Erlebnissen "mit einigen für die DDR typischen, parteipolitisch geprägten Chronotopoi, mit zeitspezifischen 'Räumen' also, ... und entfernt sich von ihnen hartnäckiger als zum Beispiel Jana Hensel mit ihrem Roman *Zonenkinder*" (120). Folgende Argumente, dass es sich bei Jakob Heins Roman um Jugendliteratur handelt, sind in der Arbeit von Bedeutung:

- Die Mundus-inversus Idee, "in der das Leben und die Denkweise der Erwachsenen durch die kindliche Perspektive in seiner Unzulänglichkeit bloßgestellt wird" (Seibert 71).
- Und die Tatsache, dass beispielsweise Jugend und Schule im Mittelpunkt der Erzählung von Jakob Hein stehen und es sich dabei um Themen handelt, die an die Erfahrungswelten Jugendlicher anknüpfen und Identifikation mit dem Protagonisten ermöglichen, ist wichtig, denn eine "betonte Differenziertheit hinsichtlich der Darstellung psychischer Entwicklungsprozesse ...[tragen] zur Identitätsfindung, zum Fremdverstehen, zur Bildung der Gefühle und zur ... Wertbildung der ...[jugendlichen] Leserschaft" (Kümmerling-Meibauer, "Kinderliteratur" 276) bei.

In der vorliegenden Arbeit steht die Thematik Musik in Verbindung mit Erinnerung, DDR und Jugend im Zentrum der Analyse des Romans. Wenn Musik als "Träger" (A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* 33) des kulturellen Gedächtnisses Schwerpunkt der Untersuchung ist, da Musik in Beziehung gesetzt zu Erinnerung als eine Form "symbolischer Medien" (A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* 33) angesehen werden kann, dann stellt sich die Frage, was Jan und Aleida Assmann zu Musik als Träger des kulturellen Gedächtnisses an Aussagen diesbezüglich formulieren. Beispielsweise erörtert Aleida Assmann in ihrem Buch *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* im zweiten Teil "Medien" (146) des kulturellen Gedächtnisses, wobei sie sich dabei auf die Bereiche "Metaphorik" (146), "Schrift" (179), "Bild" (218), "Körper" (241) und "Orte" (298) bezieht. Musik kommt hier nicht explizit vor.

Jan Assmann untersucht in seinem Buch *Religion und kulturelles Gedächtnis* schwerpunktmäßig die Schrift und den Text als Medien des kulturellen Gedächtnisses und nimmt ebenfalls

nicht explizit Bezug auf Musik als Träger des kulturellen Gedächtnisses. Dennoch gibt es in der Gedächtnis- und Erinnerungsforschung Untersuchungen zu Musik und Erinnerung in Bezug auf das Radio. Der Medien- und Kulturwissenschaftler Martin Zierold stellt dazu fest, dass beispielsweise der "Hörfunk eine wichtige und sehr aufschlussreiche historische Quelle darstellen und vielfältige Erinnerungsanlässe für die Gegenwart bereitstellen [kann, wie z.B. auch] Musikbeiträge" (196). Zierold spezifiziert den Bereich Musikbeiträge, indem er beispielsweise "Musikprogramme ..., die sich vielfach 'der besten Musik' spezieller Jahrzehnte widmen und somit je nach Sender auf der Ebene der musikalischen Gestaltung populärkulturelle 'Erinnerungsfunktionen' übernehmen" (199), als Träger eines kulturellen Gedächtnisses ausmacht.

Bei Zierold fällt dabei auf, dass er sich aus "populärkulturelle" (199) Aspekte von Musik als Erinnerungsträger beruft, was bemerkenswert ist, da sich Ausführungen zu Musik und Gedächtnis bei Pethes hingegen z.B. ausschließlich auf Musik als ein Teil der Kunst bezieht, denn er versteht Musik lediglich als eine "Kunstform" (141). Er definiert Musik als Träger des kulturellen Gedächtnisses, wenn sie "insbesondere ... die gedächtnisstützende Funktion von Rhythmen und Motivwiederholungen ... [aufweist], die anhand der homerischen Epen als Strukturelemente oraler Überlieferungen dargestellt wurden und die die Musik als Aufführung gebundene Kunst grundsätzlich prägen" (141). Pethes macht deutlich, dass er nur Musik als ein Träger des kulturellen Gedächtnisses in Betracht zieht, die als "abendländische Kunstmusik" (Smudits 333) verstanden werden kann, was populärkulturelle Musik damit ausschließt.

In der wissenschaftlichen Schnittmenge zwischen den Fachgebieten der Systematischen Musikwissenschaft und dem Fachgebiet der Gedächtnis- und Erinnerungsforschung, die sich beide mit dem Forschungsgegenstand Musik befassen, fällt auf, dass nach Alfred Smudits die aktuelle Forschungslage und Position des Fachbereichs der Musiksoziologie als ein Teilgebiet der

Systematischen Musik "mit Musik nicht nur abendländische Kunstmusik sondern alle existierenden 'Musiken' "(333) meint. Außerdem sind hier auch "alle musikalisch relevanten Phänomene und alle musikalisch relevanten Praxen ... [von Bedeutung, ebenso wie] all die außermusikalischen Faktoren, wie z.B. technische, rechtliche, organisatorische, berufliche, ökonomische oder politische Einflüsse, die das Musikerleben prägen" (333). Die vorliegende Arbeit macht sich Smudits breiter gefasste Wahrnehmung und Begriffsbildung von Musik zu eigen. Die Musikstile Pop, Rock und Punk der 1980er Jahre sind bei der Analyse des Romans *Mein erstes T-Shirt* von Bedeutung, wobei ein Schwerpunkt der Untersuchung auf dem Themenkomplex Punk in der DDR liegt, der eine Positionierung junger Menschen gegenüber dem DDR Staat beinhaltet.

Aufbegehren und Protest sind bei Jugendlichen, die sich in der Entwicklungsphase der Adoleszenz befinden, zu erwarten. Der Protest und Widerstand einiger junger Menschen in der DDR konnte sich auch gegen staatliche Vorgaben, wie z.B. die Erziehung zur "sozialistischen Persönlichkeit" und die Ideologisierung von Musik in der DDR richten. Der Konflikt zwischen jungen Menschen und dem DDR-Staat speiste sich aus der Tatsache, dass Jugendliche in der DDR ihre Affinität für Rock'n'Roll, Beat, Rock, Heavy Metal, Punk oder HipHop "gegenüber einer restriktiven politischen Bevormundung in Freizeit, Schule und Medien" (Lindner 9) verteidigen mussten. Die Zugehörigkeit Jugendlicher zu einzelnen Musikszenen, wie z.B. dem Punk, zeigte, dass "Pubertierende, die einem unkontrollierten Drang nach Selbstbestimmung und Freiheit nachgeben, die verbotener Weise westliche Fernsehprogramme auswählen und Übergriffe der Polizei und der SED-Organen befürchten müssen, ... sich den politischen Organen und damit vorgegebenen Räumen [entziehen]" (Schubert-Felmy 122).

Mein erstes T-Shirt nach Erinnerungen an Musik in der DDR zu untersuchen, kann sehr ergebnisreich sein, denn die Jugend des Protagonisten Jakob im Zentrum der Erzählung zeigt, dass das

"altersspezifische Verlangen nach Protest und Provokation, Abgrenzung und Individualität, ... den Aufbau einer Vielzahl individueller Musikwelten [begünstigt]" (Badstübner-Kizik 108) und lässt somit einen Einblick in differenzierte Erinnerungen zu. Demnach greift Schubert-Felmys Analyse zur Rolle der Musik in *Mein erstes T-Shirt* zu kurz und ist zu oberflächlich, wenn sie sagt, dass sich nur die ersten drei Kapitel "auf das Interesse Heranwachsender an westlicher Musik und westlicher Kleidung" (123) beziehe. Die vorliegende Analyse verdeutlicht, dass erstens die Erinnerungen an die Begegnungen mit der westdeutschen Musikszene umfassender sind, als bisher analysiert worden ist. Zweitens ist das, was Schubert-Felmy unter der "westdeutsche[n] Musikszene" (121) versteht zu ungenau gehalten und drittens gehen die Erinnerungen an Musik in der DDR über das von ihr festgesetzte Jahr "1984" (121) hinaus.

Drei Fragestellungen bilden den Schwerpunkt der Untersuchung:

- Welche Funktion erfüllen Pop, Rock und Punk der 1980er Jahre für den Ich-Erzähler im Roman *Mein erstes T-Shirt* (Autobiografische und musikalische Kontextualisierung)?
- Wie findet das Aufbegehren von Jugendlichen in der DDR am Ende der 1980er Jahre Ausdruck in der Musik (Zeitgeschichtliche und musikalische Kontextualisierung)?
- Wie bewertet der Ich-Erzähler im Nachhinein die Ideologisierung der musikalischen Stilrichtung des Punks in der DDR (Erinnerungsgeschichtliche und musikalische Kontextualisierung)?

2.3. Analyse und Interpretation

Musik in der DDR zieht sich als Thema durch die Erzählung Jakob Heins und ist gleich zu Beginn des Buches mit dem ersten Kapitel "Gitarre" (9-13) präsent. Der erste Satz des Romans lautet: "Es begann bei mir wie bei den meisten, es begann mit einer Gitarre" (9). Der Fokus wird

auf die Gitarre gerichtet und dem Leser stellen sich die beiden folgenden Fragen gleich zu Beginn: Was genau begann? Und warum ist der Erzähler einer unter vielen, wenn es um eine Gitarre geht? Der Ich-Erzähler ist dreizehn Jahre alt, als ihm sein Klassenkamerad Christian eine elektrische Gitarre seines Vaters anbietet. Aber nicht nur er will die Gitarre haben, sondern auch sein Klassenkamerad Florian. Der Erzähler signalisiert Interesse an der E-Gitarre und gibt vor, mit dem Instrument vertraut zu sein, indem er "ein paar Sätze [sagt], die ganz klarmachten, daß ... [er sich] total gut mit E-Gitarren auskannte" (10) und Fachbegriffe, wie z.B. Stratocoaster, Plektron sowie Tonabnehmer in das Gespräch einfließen lässt. Obwohl er Christian nicht mag, verbringt er Zeit mit ihm, damit er eher als Florian einen Blick auf die Gitarre werfen kann. Der Erzähler sieht Christians Gitarre bereits als seine eigene an und sagt Florian den Kampf an: "Flo, dieser alte Arsch! Wollte mir meine Gitarre wegnehmen, obwohl er noch nicht mal einen gemeinsamen Heimweg mit dem Loser [Christian] hatte. Ich machte mir sofort Zeit und ging mit zu Christian nach Hause" (10). Der Erzähler betrachtet Christian als Verlierer und positioniert sich gegenüber ihm, weil er sich wertend über dessen Musikgeschmack äußert, indem er die Musikplakate in Christians Zimmer kritisiert, wie z.B. Plakate mit "laschen Heavy-Metal-Kapellen ... und schlecht angezogenen Popstars" (10). Er positioniert sich mit der Aussage über Christians Musikvorlieben auch musikalisch, da er sich negativ zu Pop und Heavy Metal äußert. Als der Ich-Erzähler die Gitarre erblickt, kann er vor Begeisterung kaum an sich halten, was sich in der folgenden Passage auch an der Interpunktion bereits ablesen lässt, denn die angeführten Ausrufezeichen unterstreichen den Stellenwert der jeweils vorangegangenen Aussage und verleihen ihr einen besonderen Nachdruck:

Die Gitarre war ein Traum! Drei Tonabnehmer und ungeheuer viele Schiebe- und Drehregler! Das Beste daran war, daß Klinkenbuchsen dran waren, ich also berechnete Hoffnung

hatte, Kabel und Stecker dafür zu bekommen. Denn daß es meine Gitarre war, daran gab es für mich keinen Zweifel mehr: Sie war schwarz und verchromt, war schwer und hatte einen Lederriemen. Der war lang genug, daß ich die Gitarre von den Knien baumeln lassen konnte, so wie die Jungs meiner Lieblingsbands. Es gab sogar einen Hebel, auf dem man die Töne verzerren konnte! Die Gitarre war ein Traum! (11)

Der Erzähler wird letztendlich neuer Besitzer der E-Gitarre und geht dafür ein Tauschgeschäft ein, indem er bei Christian zu Hause "Abendbrot essen und vor ... [dessen] Eltern so tun [soll], als ob ... [sie sich] gut verstehen" (12). Christian hat mit dem Abschluss des Tauschgeschäfts verinnerlicht, wie der Ablauf von Freundschaften schließen funktionieren kann, denn nun ist er bereit, etwas sehr Wertvolles wie eine E-Gitarre zu schenken, um so einen vermeintlichen Freund durch Bestechung gewinnen zu können.

E-Gitarren waren von jungen Menschen in der DDR sehr begehrt und wurden nach dem Bernd Lindner als "Kultobjekt" (9) angesehen. Jugendliche konnten ihre Idole, wie z.B. die Beatles oder die Stones nur aus der Ferne erleben, da Beatmusik in der DDR verboten war (7). Michael Rauhut stellt beginnend in den 1960er Jahren eine "tiefe Zäsur in ... der sicherheitspolitische[n] Wahrnehmung von Jugendszenen" (Rauhut, "Schalmei und Lederjacke" 182) in der DDR fest: "Seit den frühen Sechzigern, der Revolution des Beat, verfolgten die Instanzen die Phänomene mit Röntgenblick. In den kulturellen Umbrüchen witterte man sozialen Sprengstoff: Zigtausende Mädchen und Jungen entglitten den Erziehungsnormen des kommunistischen Persönlichkeitsideals. Verbot und Repression sollten den spürbaren Kontrollverlust stoppen" (Rauhut, "Schalmei und Lederjacke" 184). Als Ersatz für Rockkonzerte in der DDR mit musikali-

schen Weltstars, wie beispielsweise die Beatles und die Stones, wurden den Jugendlichen stattdessen Gitarrengruppen über den Jugendverband FDJ (Freie Deutsche Jugend) angeboten (7) und die FDJ-Singbewegung wollte eine Alternative zum englischen Beat sein (9).

Umso deutlicher wird hier der Wert, den Christians E-Gitarre darstellt. Es bleibt für den Erzähler dennoch beim Kultobjekt E-Gitarre, denn, obwohl er sich "ein Buch über Gitarrelernen" kauft, kann er das Saiteninstrument nicht spielen (13) und lediglich "tierischen Krach machen" (12). Er sieht sich selber jedoch in der Rolle eines Musikers von Rang, indem er sich in Rollenspielen ergeht, was ihm seine E-Gitarre, die er liebevoll "Giti" (13) tauft, ermöglicht. Der Erziehungswissenschaftler Dieter Baacke fasst zusammen, dass der Wunsch ein "erfolgreicher Rock- oder Popstar zu werden, ... der Traumberuf vieler Jugendlicher [ist]" (16). Der Ich-Erzähler berichtet ausführlich, wie er sich als Musiker selber inszeniert:

Ständig nahm ich an irgendwelchen imaginären Fotosessions teil, in denen ich mit meiner Gitarre abgebildet wurde. Ob die Gitarre zwischen den Knien hing oder auf dem Rücken, ob der Hals ganz nach unten oder nach oben zeigte, es war eigentlich alles egal, solange man nur einen eiskalten Blick dabei draufhatte, der andeutete, daß man jederzeit auch ein paar tausend Arschlöcher killen würde. Die Luftblitze der Luftfotografen flashten durch meinen Kopf, und ich machte die Covers der ersten zwölf Alben und etwa hundert Fotos für den *New Musical Express*. Für mein dreizehntes Album hatte ich mir überlegt, die Gitarre einfach vor den Bauch zu hängen und in die Kamera zu grinsen. Das käme dann total ironisch bei meinen Fans rüber. (13)

Der Erzähler ist so begeistert von sich und seiner Giti, dass er zu dem Schluss kommt, dass eine "Band ... also dringendst gegründet werden" (13) muss, was dann nach seiner Aussage mehrfach passiert (19). Musik ist zu Beginn das Gesprächsthema zwischen dem Erzähler und seinen

Freunden, als "dann die Idee mit der Band" (19) aufkommt. Dabei bleibt es denn auch, denn am "nächsten Tag sah dann die ganze Idee [mit der Band] nicht mehr so berauschend aus" (19). Beispielsweise gibt es Probleme bei der Besetzung, da die "meisten ... Bass oder Schlagzeug [spielen] oder Gesang [übernehmen wollen]" (20). Den Gitarrenpart hingegen will keiner verantworten (20). Letztendlich, so fasst der Ich-Erzähler zusammen, "erklärte der Manager [der Band] vor der versammelten Weltpresse die offizielle Auflösung. In Bezug auf die Auflösung der Band kommentiert das Erzähler-Ich ironisch und zieht nüchtern Bilanz, dass "diese Meldung ... der Schere der DDR-Zensoren zum Opfer [fiel], denn es sollte nur Gutes berichtet werden. Unsere Band war in dem Arsch verschwunden, aus dem wir nicht gekommen waren. Der ewige Kreislauf konnte wieder von vorne beginnen" (21).

In Bezug auf seine Erfahrung mit Giti kommentiert der Erzähler rückblickend: "Ich lernte es [das Gitarre spielen] nie" (13). Er setzt sich in Beziehung zu seiner E-Gitarre, indem er sie personifiziert, zu seiner Partnerin erklärt und ironisch feststellt, dass er bis in die Gegenwart hinein eine intime Beziehung mit seiner Giti pflege (13). Der Erzähler ist demnach lediglich Besitzer einer E-Gitarre, die er bis in die Gegenwart hinein nicht spielen kann. Einer Band gehört er nicht an und die Bands, die er und seine Freunde gründen, scheitern immer wieder.

Die Textpassage mit der E-Gitarre macht dreierlei deutlich. Erstens ist der Besitz der Gitarre etwas, was das Image und das Selbstwertgefühl des jugendlichen Erzählers "wie bei den meisten" (9) hebt, denn es handelt sich bei der E-Gitarre um ein Kultobjekt, dessen Prestige sich auf den Jugendlichen überträgt. Der Ich-Erzähler, der ebenso wenig "Erfolg bei den Frauen" als auch "bei Männern" (14) hat, hat seine Giti gefunden und beide pflegen nunmehr eine lange andauernde Beziehung, die mit einer Gitarre begann (9) und bis zur Gegenwart anhält. Er muss nunmehr nicht mehr länger "viel Zeit damit [verbringen], mit den Mädchen, die sich überhaupt

nicht für Jungs und so interessierten, zu knutschen und herumzufummeln" (12). Als Ersatz oder Fetisch dient ihm seine Gitarre Giti. Zweitens stellt sich heraus, dass die E-Gitarre der Preis für die Käuflichkeit des Erzählers ist, wie er sich selber eingestehen muss, die ebenfalls mit einer Gitarre begann, denn die E-Gitarre ist der Tauschwert für eine von Christian erkaufte Freundschaft mit dem Ich-Erzähler. Der Ich-Erzähler hat sich durch Christian bestechen lassen. Drittens veranlasst die Gitarre den Erzähler sich wie ein Rock- oder Popstar zu fühlen und damit verkörpert er etwas, was nach Baacke für viele Jugendliche generell typisch sein könne, nämlich ein berühmter Musiker von Weltrang zu sein, verbunden mit allen Annehmlichkeiten, die der Ruhm mit sich bringe (Baacke 16).

Gemessen an seinem körperlichen Erscheinungsbild und seiner Eigenwahrnehmung verfügt der Erzähler über ein geringes Selbstwertgefühl. Er gilt auf Grund seiner "spillerigen Figur und der großen Brille ... nicht gerade als Mädchenschwarm" (25). Sportlich ist der Erzähler nicht und deshalb wird auch eine Schulsportstunde zu einer Schlüsselstelle des Romans, als der Ich-Erzähler daran erinnert, wie sich sein Widerstand gegenüber dem DDR Staat formiert. "Denn einmal, als ich [der Erzähler] zum achten Mal meine Genitalien in den Bock rammte, den ich eigentlich überspringen sollte, brüllte er [der Sportlehrer] wutentbrannt: 'Jakob, vielleicht bist du gut in Mathe, aber wer so schlecht in Sport ist wie du, den braucht unser Staat nicht'. Liegen hier die Wurzeln für meinen Widerstand?" (53)

Der beim Erzähler erwachte Widerstand gegen die Vorgaben des DDR Staats findet Ausdruck in seiner Musikwahl. Beispielsweise wird das illegale Hören von Westmusik durch Teile der Jugendlichen im Roman erinnert, wie das Beispiel der Personalausweisübergabe verdeutlicht. Als Siebtklässler wird dem Erzähler im Rahmen einer Diskothek im Kreiskulturhaus sein Perso-

nalausweis überreicht und er kommentiert dazu: "Dann ging die Disko los. Dazu wurde das Neonlicht abgeschaltet, und ein professioneller Diskotheker spielte DDR-Rocksongs, die wir vorher noch nie gehört hatten, da wir ja ausschließlich Westradio hörten" (130). Das Erzählende-Ich betont, dass er und seine Freunde Musik aus dem Westen über das Radio hören und diese Musik einen sehr wichtigen Stellenwert für sie einnimmt, denn sie können mit den ihnen unbekanntem DDR-Rocksongs nichts anfangen. Lindner erinnert ebenfalls daran, dass er mit seiner "Beatbegeisterung nicht mehr allein [war, denn] die neusten Titel ...[ihrer] Lieblingsbands wie deren aktuelle Platzierung in den Hitparaden waren Thema Nummer 1 – auf dem Schulhof wie im Gespräch mit Freunden" (7).

Das Radio spielte in den 1970er und 1980er sowohl in der Bundesrepublik Deutschland als auch in der Deutschen Demokratischen Republik eine entscheidende Rolle in der Verbreitung von Musik, wie z.B. des Rock'n'Rolls, durch den die "SED-Kulturpolitik ... ihre erste Niederlage auf dem Feld der Unterhaltungsmusik erlitt" (Lindner 14). Die politische Führung der DDR versuchte den Musikeinflüssen, die über das Radio aus dem Westen in die DDR gelangten, eigene Kreationen entgegenzusetzen, wie z.B. 1959 den Lipsi und durch die Ausweitung der Schlagerproduktion (Lindner 13). Außerdem kontrollierte die SED-Führung den staatlichen Hörfunk (Zierold 196). Der Kultursoziologe Bernd Lindner macht die komplexe Situation deutlich, indem er resümiert:

Zum einen meinten ihre politischen Lenker – in maßloser Selbstüberschätzung ihres Einflusses – immer wieder neue Tendenzen westlicher Musik von ihrem Land und den dort lebenden Jugendlichen fern halten zu können. Zum anderen waren sie sich – in maßloser Selbstüberschätzung ihrer Potentiale – stets sicher, dem Westen etwas Eigenes, Besseres entgegenzusetzen zu können. (13)

Wie bereits erwähnt, stellt das Radio für Jugendliche einen wichtigen Zugang zu den unterschiedlichen Musikrichtungen aus dem Westen dar. Radio Luxemburg und der Westberliner Sender der RIAS wurden mit ihren englischsprachigen Programmen von den Jugendlichen in der DDR aufmerksam verfolgt, wie z.B. die Hitparade des RIAS. Der RIAS stellte für die SED-Führung immer einen Verbündeten und Handlanger des Westens dar (Lindner 14). Obwohl eine deutsch-deutsche Zusammenarbeit mit westdeutschen Plattenfirmen noch bis zum Mauerbau 1961 stattfand (Lindner 18), versuchte die SED-Führung auch durch gezielte Manipulation des Radioempfangs aus dem Westen Einfluss auf den jugendlichen Musikkonsum in der DDR zu nehmen (Lindner 14). Zensur durch den DDR Staat war existent, denn die SED-Führung fürchtete den Einfluss, den westliche Musik auf die Jugend in der DDR hatte. Das hatte zur Folge, "dass z.B. kritische Passagen aus Liedtexten" verschwanden und die "Soundgestalt der Musik ... bestimmten Vorgaben" ausgesetzt war. Sowohl die meisten DDR-Bands als auch die Jugendlichen in der DDR orientierten sich an den Sounds ihrer musikalischen westlichen Vorbilder (Schwenke 14). Lindner attestiert den Rockmusikern der DDR, dass sie "trotz vieler Kompromisse ... nicht die Hofmusikanten des verblichenen SED-Staates [waren, denn sie] ... haben ihre Musik immer auch im Widerspruch zur politischen Führung des Landes und deren Zensur durchsetzen müssen" (Lindner 9). In *Mein erstes T-Shirt* erläutert der Erzähler die umkämpfte Position des Radiosenders RIAS:

[Das] ‚Radio im amerikanischen Sektor‘ (RIAS), ein vom CIA finanzierter Westberliner Sender ..., war in den fünfziger Jahren ein Hauptziel der Ideologen der DDR. Auf Demonstrationen riefen die Mitglieder der Freien Deutschen Jugend (FDJ) Sachen wie: ‚Lügen haben kurze Beine-RIAS hat besonders kleine‘ und ‚Es bleibt der Mensch im Geist gestört, solange er auf den RIAS hört‘. (144)

Neben dem Radio spielte auch das Fernsehen, insbesondere das Westfernsehen, eine wesentliche Rolle bei der Verbreitung von Musik, denn Musiksendungen im Westfernsehen, wie z.B. "Disco mit Ilja Richter [ZDF, 1971-1982] und Peter Illmann Treff [ZDF, 1985-1990]" (18) machten Musik für Jugendliche in der DDR zugänglich. Der Erzähler stellt fest, dass "offiziell ... keiner Westfernsehen [sah], was [jedoch] in Wirklichkeit alle guckten" (133) und kommentiert ironisch: "Mir blieb nur die Ersatzbefriedigung mit Sendungen, die die CIA und ihre Freunde ausstrahlten, um uns Unterdrückten ein wenig von unserem Leid zu nehmen" (18). Der Erzähler verdeutlicht mit dieser Aussage, dass die "Unterdrückten" (18) in der DDR, zu denen er sich auch zählt, sich mit einem von der SED-Führung reglementierten Zugang zu Musik konfrontiert sehen. Er relativiert die Qualitäten ausgestrahlter Musiksendungen im Westfernsehen, indem er in *Mein erstes T-Shirt* an die "schreckliche Musik der grauen Zeit zwischen 1980 und 1989" (17) detailliert erinnert. Beispielsweise nennt er Bands wie Wham! oder die Triplets, Milli Vanilli und Sandra. Die musikalischen Produktionen des westdeutschen Musikproduzenten, Komponisten und Sängers Frank Farian bezeichnet der Ich-Erzähler als "die Ergebnisse seiner grausigen Vergehen am guten Geschmack" (18) und kommt zu dem Schluss, dass "die schlimmsten Kapellen ... immer aus Deutschland [kamen]" (18).

Der Ich-Erzähler bewertet die Popmusik, die in den Radiosendern gespielt wird, rückblickend als "unehrliche Musik" (17), denn "in den Achtzigern gab es auch Lieder wie die der 'Vorkriegsjugend': 'Ihr macht euch doch nur lächerlich/euch glauben nur noch die Kinder/das Leben ist anders, aber häärter'. Das traut sich kein Radiosender zu spielen" (17). Er macht seine Haltung zum Pop, der aus dem Westen über das Radio oder das Fernsehen in die DDR gelangt, deutlich, indem er sich kritisch zu populärer Musik äußert und sich durch das Nennen von Musikern oder Musikgruppen, mit denen er hingegen sympathisiert, positioniert, denn der Erzähler und

seine Freunde bedauern, "dass Sid Vicious [Punkrock-Musiker und Bassist der britischen Band Sex Pistols; 1957-1979] zu früh gestorben war und Joy Division [Post-Punk Band aus Manchester] eindeutig zu früh auseinandergegangen waren" (19).

Der Ich-Erzähler sympathisiert mit dem Musikstil des Punks und bezieht seine Kritik auf die Popmusik. Hierbei wird in der vorliegenden Arbeit Popmusik oder populäre Musik verstanden als ein:

Ensemble sehr verschiedenartiger Genres und Gattungen der Musik, denen gemeinsam ist, dass sie massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet werden, im Alltag wohl fast aller Menschen, wenn auch im [E]inzeln auf unterschiedliche Weise, eine bedeutende Rolle spielen. Die Zusammensetzung dieses Ensembles musikalischer Genres und Gattungen befindet sich in ständiger Veränderung. 'Populäre Musik lässt sich als Kategorie daher nicht auf einen Katalog von Merkmalskomplexen festlegen, sondern ist vielmehr als Resultat eines komplexen sozial-kulturellen Prozesses anzusehen, dessen Hauptakteure – Musiker, Publikum und Industrie – ihre Vorstellungen davon, was populäre Musik jeweils sein soll oder werden kann, gegeneinander aushandeln und durchzusetzen suchen. Institutionalisiert ist dieser Prozess in den globalen, regionalen und lokalen Musikmärkten, die ihm mit ihrer Struktur und den hier herrschenden, zumeist ökonomisch vermittelten Machtverhältnissen einen Rahmen setzen. (Wicke et al 544)

Die Erinnerungen des Erzählers zur Musik in der DDR zeigen auch, dass Jugendliche Zugriff auf westliche Pop- und Rockmusik der 1980er Jahre hatten, was wiederum Einblicke in die zeitgleich und parallel u.a. auch in der Bundesrepublik Deutschland stattfindende musikalische Entwicklung ermöglicht. Beispielsweise erinnert der Erzähler, wie die Mädchen in seiner Klasse "sich alle Stars dieser Zeit untereinander aufgeteilt...[hatten]. Sandra Bier hatte Nic Kershaw,

Anja Roglinski hatte The Cure, Anke Richter hatte A-ha und Andrea Springer George Michael im besonderen auch Wham! im allgemeinen" (18).

Neben Popmusik ist Rockmusik für Jugendliche von Bedeutung. Rockmusik ist eine Form der populären Musik, die im "Rock'n'Roll der 1950er Jahre verwurzelt" ist. Der amerikanische "Terminus Rock bzw. Rock Music ... [setzt sich gegenüber] der ursprünglich britischen Bezeichnung Beat" durch. "In der Regel wird er als pauschaler Oberbegriff für Gruppen und Musiker verwendet, die sich in der einen oder anderen Weise musikalisch auf den Rock'n'Roll beziehen lassen ... und [Rockmusik] wird ... auch mit einem wertenden Akzent gebraucht, im Sinne von Ehrlichkeit, Authentizität des Musizierens und im Gegensatz zur Popmusik" (Wicke et al 607).

Auch in der Deutschen Demokratischen Republik gab es in den 1950er, 1960er, 1970er und 1980er Jahren verschiedene, sich zeitlich verschränkende Phasen, in denen unterschiedliche, aus dem Westen kommende musikalische Stilrichtungen dominierten, auch wenn sie vom Staat teilweise aktiv bekämpft wurden, wie z. B. durch Anwendung des Paragraphen 249 StGB der DDR, der "Gefährdung der öffentlichen Ordnung durch asoziales Verhalten", indem Platzverweise ausgesprochen wurden. Der Erzähler bezieht sich auf den Paragraphen 249, wenn er erläutert, dass "Ansammlungen von mehr als drei Personen ... als 'Zusammenrottung' geahndet werden [konnten]. Die offizielle Form der Festnahme hieß 'Zuführung'. Man konnte ohne weiteres bis zu 24 Stunden lang auf irgendeiner Polizeistation 'zur Feststellung eines Sachverhaltes' zugeführt sein" (132).

Elmar Schwenke hebt hervor, dass die Vielfalt musikalischer Stilrichtungen, wie z. B. repräsentiert durch den Schlager, melodiebetonten Art Rock, Blues und die Independent Szene, auch in der DDR gegeben war und die der musikalischen Vielfalt im Westen um nichts nachstand (4). So erlebte der Jazz in den anfänglichen 1950er Jahren weltweit einen Höhepunkt an

Popularität und am Ende der 1950er Jahre prägte der Rock'n Roll die Musikwelt. Der Jazz war auch in der DDR populär und brachte in den 1970er Jahren Jazz Sänger, wie z.B. Klaus Lenz, Guenther Fischer, Ulrich Gumpert, Manfred Krug, Uschi Brüning und Angelika Weitz hervor (Schwenke 9).

Die 1960er Jahre wurden durch die Beatmusik bestimmt. Die Beatles und die Rolling Stones "begründeten die weltweite Beatwelle, die auch vor der Mauer zwischen West- und Ostdeutschland nicht halt machte" (Schwenke 5). Schwenke führt einige der wichtigsten DDR-Rockgruppen auf, wie z.B. die Modern Soul Band, das Dresden-Sextett, die Puhdys, die Horst Krueger Band, die Klaus Renft Combo, das Joco Dev Sextett und die Uve Schikora Combo (16). Vergleichbar mit den Fan Lagern, die sich entweder den Beatles oder den Stones zugehörig fühlten, gab es im DDR-Rock zwei Fan Lager, die sich gegenüberstanden: Renft Fans versus Puhdy Fans, wobei Renft eher das Äquivalent zu den Stones darstellte (Schwenke 17). Die Unangepasstheit der Klaus Renft Combo wurde der Band im Laufe der Zeit zum Verhängnis, da sie durch systemkritische Texte teilweise Auftrittsverbote erteilt bekam bis sie 1975 von den zuständigen DDR Behörden ganz aufgelöst wurde.

Die Begeisterung für den Beat oder auch Rock war im Jahr 1965 sehr groß, als Jugendliche bei einem Konzert der Stones auf der Waldbühne in West-Berlin randalierten, führte die SED-Führung dies als Beweis dafür an, dass die Begeisterung für den Beat direkt zu Vandalismus führe. In den Medien der DDR folgte eine Propagandaschlacht, wobei die Beatmusik als "Nervengift des Klassenfeinds" ausgemacht wurde. Vierundvierzig von neunundvierzig registrierten Amateurbands erhielten allein in Leipzig ein Spielverbot. Im darauffolgenden Jahr 1966 wurden Beatbands nur noch unter einem deutschen Bandnamen wieder zugelassen und es durfte auch nicht mehr in Englischer Sprache gesungen werden (Schwenke 6).

Die 1970er Jahren waren durch den Blues und die Hippies gekennzeichnet. Beispielsweise verstanden sich die Blueser in der DDR "mehr als Aussteiger, nicht als Widerständler" (Schwenke 19) gegen den Staat, was nach Schwenke den Grund dafür darstellt, dass die Stilrichtung des Blues in der DDR sehr populär war (19).

Jugendliche in der DDR wollten sich modisch kleiden, ausgehen, tanzen und ihre favorisierte Musik auch erleben. Der Ich-Erzähler spricht in *Mein erstes T-Shirt* zwei Probleme an, mit denen sich Teenager in der DDR konfrontiert sahen: erstens die Verfügbarkeit modischer Kleidung und zweitens die Möglichkeit als Teenager abends auszugehen. Beim Erzähler werden "schlimmste Erinnerungen wach. Völlig mittellos stromerte ... [er] durch die Straßen Ostberlins. Auf der Suche nach einem Netzhemd zum Über-den-Pullover-Ziehen, nach ein paar Straßsteinen für den besagten Pullover [und] nach einer Disko für unter sechzehn" (17). Demnach war sowohl die Verfügbarkeit von für die 1980er Jahre typischen Accessoires, wie z.B. das Netzhemd bzw. Straßsteine, als auch eine Disko für Teenager unter 16 Jahren nicht gegeben, obwohl gerade "für Jugendliche ... die Club-Szene von hoher Bedeutung [ist], da sie sich aus ihren Familienherkünften abzulösen trachten und ihre Freizeit (ab 16 Jahren nachdrücklich) vorwiegend außer Haus verbringen" (Baacke 12).

Modische Kleidung nach westlichem Vorbild war für Jugendliche in der DDR einsehbar, wie z.B. durch Sendungen des Westfernsehens und die größte Jugendzeitschrift im deutschsprachigen Raum, *Bravo*, die "das musikalische Metier in Gesamt-Erlebnisräume von Jugendlichen einbindet" (Baacke 12). Dennoch war Kleidung nach westlichem Vorbild nur schwer zu bekommen, so dass improvisiert werden musste. Auch die Möglichkeit auszugehen war begrenzt (*Too Much Future* 00:28:50-00:28:53). Der Erzähler liest als Jugendlicher ebenfalls die *Bravo* (14) und kommentiert rückblickend ironisch, als er die *Bravo* mit der in der DDR vertriebenen FRÖSI

vergleicht: Das "hieß 'Fröhlich und singen'. Eine Ost-Jugendzeitschrift, ganz genau wie 'Bravo', nur ohne Dr. Sommer, ohne Hitparade, ohne Starfotos und ohne Foto-Lovestory" (14). Der FRÖSI fehlten demnach alle Rubriken, die in der *Bravo* vorhanden waren und von jungen Menschen geschätzt wurden.

Musik in der DDR war mit Ideologie verbunden und so stellt der Ich-Erzähler in *Mein erstes T-Shirt* fest, "sie [die Musik] bezog sich auch auf die Politik, und hier war es eben besonders schwer in der DDR" (124). Aber nicht nur Musik in der DDR wurde ideologisiert, sondern auch Interpreten aus der Bundesrepublik Deutschland, wie beispielsweise Udo Lindenberg und BAP, sangen ideologische, politische Lieder. Rückblickend, als Erwachsener bewertet der Erzähler sowohl Lindenberg als auch BAP differenziert, indem er die Affinität seines Bruders sowohl für Udo Lindenberg als auch für BAP näher betrachtet. Sein Bruder war BAP Fan und flog deswegen "beinahe von der Schule" (125). Udo Lindenberg sticht in den 1970er Jahren zwischen all den unpolitischen Schlagersängern hervor, da der Sänger sich "teilweise politisch in seinen Texten und mit seiner Musik [positioniert], denn während die meisten Interpreten oder Liedermacher, auch die politische engagierten [im Westen], keinen Vers an das geteilte Deutschland verschwendeten, bezog Udo Lindenberg bereits 1973 auf dem Album *Alles klar auf der Andrea Doria* ... explizit Stellung [und] sang den heute zum Klassiker gewordenen Titel *Wir wollen doch einfach nur zusammen sein* (Mädchen aus Ostberlin)" (Grabowsky 500). Lindenberg forderte Politiker, wie z.B. DDR Staatsoberhaupt Erich Honecker, in den 1970er und 1980er Jahren immer wieder dazu auf, ihm Auftritte in der DDR zu bewilligen, damit auch seine zahlreichen Fans im Osten die Chance eines Liveerlebnisses seiner Band "Panik-Orchester" erhalten sollten. Doch Lindenburgs Anfragen wurden abgelehnt (Grabowsky 501). In Lindenburgs Stasi Akte von 1976 lässt sich nachlesen, dass der SED-Führung jegliches "Verständnis für diese von Ironie, Witz und

Respektlosigkeit getragene Variante westlicher Jugendkultur, die sich mit gewohnten Freund-Feind-Schemata" (Grabowsky 501) nur ungenügend beschreiben lässt, fehlte.

Der Erzähler in *Mein erstes T-Shirt* äußert sich im Kapitel "Rings und lechts" kritisch über die Kölner Rockband BAP, wenn er ironisch bemerkt, dass das "Berlin-Konzert" der Band abgesagt und BAP "ausgeladen [wurde], aber nicht etwa, weil plötzlich der gute Geschmack ausgebrochen wäre, sondern weil sie ein beinahe kritisches Lied über die DDR singen wollten" (125). Er bezieht sich dabei auf den geplanten Auftritt der Band im Palast der Republik und ihrer Teilnahme an der Veranstaltung Rock für den Frieden am 14. Januar 1984, für den sich der Erzähler, sein Bruder und dessen Freund "am Vorabend des Kartenvorverkaufs ... angestellt und vor dem Palast der Republik in der Schlange im Schlafsack übernachtet [haben]" (125). Die Band BAP sagte ihre Teilnahme erst zu und sicherte den offiziellen Stellen des Kulturbereichs der DDR zuvor zu, nur die Texte zu spielen, die "in der DDR publiziert ... bzw. ... von ihren Schallplatten in der BRD bekannt [waren]" (Rauhut, *Schalmei und Lederjacke* 17). Die Band plante bei ihrem Auftritt ihr neues Lied "Deshalb spielen wir hier" aufzuführen, was nach zähen Gesprächen von der DDR Führung abgelehnt wurde, da der Text des Liedes als "politisch nicht akzeptabel" (Rauhut, *Schalmei und Lederjacke* 17) eingestuft wurde. In der Folge des Disputs kam es nicht mehr zu einem Auftritt der Band im Palast der Republik. Der Erzähler resümiert in Bezug auf BAP, "dass eine Band innerhalb kurzer Zeit von Vorkämpfern der BRD-Friedensbewegung zu Zugpferden des Karrens der kalten Krieger mutiert" war (126), wobei er aus dem Liedtext selber zitiert, wenn er von "kalten Kriegern" spricht (Rauhut, *Schalmei und Lederjacke* 18). BAP war in der Friedensbewegung aktiv und ihre "zeitkritischen Songs ... [entflammten] eingangs der Achtziger auf ostdeutscher Seite politisches Interesse an der Band" (Rauhut, *Schalmei und Lederjacke* 12). Umso größer war die Enttäuschung der ostdeutschen Fans nach der Absage der Band beim

"Rock für den Frieden" nicht zu spielen, denn die "Jugendmedien hatten die Kölschrocker [bereits vorher] zu potentiellen Anwärtern für ein Gastspiel im Arbeiter-und-Bauern-Staat" (Rauhut, *Schalmei und Lederjacke* 12) aufgebaut.

Das Kapitel "Rings und lechts" gibt wichtige Einblicke in musikalische Entwicklungen zwischen der DDR und der Bundesrepublik Deutschland in den 1970er und 1980er Jahren durch Bands, wie z.B. BAP und dem "Panik-Orchester". Des Weiteren wird hier deutlich, dass Musik in der DDR nicht nur in den ersten vier Kapiteln von Bedeutung ist, sondern sich thematisch durch den gesamten Roman zieht. Es ist bezeichnend, dass sich der Erzähler auf einem Konzert befindet (142), als die Mauer fällt und das erste, was er nach dem Mauerfall macht, ist "zu den Konzerten von den Bands gehen, die wir immer nur imitiert hatten" (149). Alexander Thrum stellt fest, dass das Verhalten des Ich-Erzählers nach der Wende exemplarisch für Ostdeutsche ist, denn sie holten "ihre Unterversorgung an westlichen Schallplatten und Konzerten" auf (190).

Der Punk rückt in den Mittelpunkt des Romans als der Erzähler dem "Schweinesystem" (126) der DDR den Kampf ansagt und sich politisch als "richtig links" (126) positioniert. "Ich empfand mich als Linker. Aber nicht so wie die DDR –, sondern so wie die West-Linken" (126). Punk in der DDR war politisch und der Ich-Erzähler gelangt durch seinen Freund Clemens zur Punkmusik. "Ich war verzweifelt Er [Clemens] erzählte mir von Konzerten, wo Punkmusik gegen das Schweinesystem gespielt wurde und wo sich der Sänger in Scherben wälzte, die nicht in Liverpool, sondern in Ostberlin stattfanden" (126). Die Punkband *Die Toten Hosen* aus Düsseldorf gehörte zu DDR Zeiten beispielsweise zu den

prominentesten und agilsten Grenzgängern, da sie die Grenze nach Ostberlin überquer[t]en und im Untergrund Konzerte g[a]ben. Vor allem die Punk-Szene hatte sich hemmungslos verbrüdet. Weil die Aktionsrichtung West de facto zubetoniert war, liefen die rituellen

Treffs mit Suff und Pogo [Tanzstil] im Ostteil ab. Man feierte in privater Abgeschlossenheit laute Parties oder traf sich unterm Kruzifix zu heißen Polidiskussionen und Rocksessions. (Rauhut, *Schalmei und Lederjacke* 179)

Im Roman geht der Erzähler auf Konzerte, sein Aussehen verändert sich, "die Haare wurden bunter und länger, die Stiefel höher und dreckiger" (127). Sein Aussehen führt zur Konfrontation mit der Volkspolizei und ihm wird ein "unsozialistisches Aussehen" (127) bescheinigt. Nach einer "ersten Zeit der Verliebtheit" (127) stellen sich beim Erzähler "einige Ernüchterungen ein" (127). Autoren der "Postillen" (127) sind "recht ideologisiert" (127). Er geht nicht so weit, dass er in besetzten Häusern lebt, wie das in der DDR Punkszene durchaus vorkommt (*Too Much Future* 00:56:20-00:56:25), denn "es war echt zum Kotzen, dass vom Schweinesystem in den besetzten Häusern das Wasser abgestellt wurde" (127). Außerdem stößt er sich scheinbar an "bestimmten Körpergerüchen" (127), die letztendlich eine ideologische Überzeugung bei ihm verhindern. Der Erzähler spielt mit Ironie auf die in der Punkszene z.T. bewusst vernachlässigte Körperhygiene an (*Too Much Future* 00:56:20-00:56:30). Der Punk erlebte seinen Höhepunkt in den 1980er Jahren und erfuhr eine eigene Ausformung und Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik, die maßgeblich vom Widerstand gegen das politische System geprägt war.

Punk bahnte sich aus England in der Mitte der 1970er Jahre seinen Weg in die Welt. Britische Punk Bands, wie z.B. Sex Pistols und The Damned waren Punk Bands der Zeit. Beim Britischen Punk handelte es sich um keine neue Musikrichtung, sondern Punk war eine "parallele (teil-)kulturelle Bewegung" (Hafen 317), die sich aus den Stilrichtungen des Blues, Rocks und der US Amerikanischen No Wave Bewegung entwickelte und an Bands aus den USA anknüpfte,

wie z.B. MC5, 13th Floor Elevators and Stooges (Kühn 317, 320). Oftmals wird Punk in der Literatur als Subkultur bezeichnet, was sie jedoch nicht ist, denn der Begriff der Subkultur "entsprang einem bürgerlichen Konzept der Mitglieder einer gesellschaftlichen Mittelschichts-Majorität, das die Abwendung Jugendlicher von den traditionellen Normen und Werten der Erwachsenenwelt bei gleichzeitiger Hinwendung zu *Konsum* und *Krawall* ablehnte" (Hafen 317). Vielmehr handelt es sich beim Punk um eine musikalische Jugendkultur. Das auffällige, äußere Erscheinungsbild der Punker und ihre speziellen, "zumeist auf Bricolagetechniken beruhenden" (Kühn 320) Stil, wie z.B. teilweise bunte und hochstehende Haare, zerrissene Kleidung im "SM- und Bondage-Stil" (Kühn 320) und Springerstiefel, waren hingegen neu und ein wesentliches Merkmal dieser musikalischen Jugendkultur. Außerdem legten Punks ihren bürgerlichen Namen ab und gaben sich selber Namen, was auch in *Mein erstes T-Shirt* Erwähnung findet, als der Erzähler mit seinem Freund Shanty, der Punk ist, eine Party besucht (132). Musikalische Jugendkulturen sind nach Roland Hafen:

Jugendkulturen, in denen – vor allem junge – Menschen die Auseinandersetzung mit individuellen und gemeinschaftsbezogenen Aspekten des (Zusammen-) Lebens in besonderer Weise an den Umgang mit (einer der eigenen Identität und dem aktuellen Lebensentwurf als empfundenen) Musik knüpfen. Dabei ergeben sich vielfältige Interdependenzen zwischen den jeweiligen soziokulturellen Gegebenheiten einer Gesellschaft und ihren immanenten Faktoren (wie Politik, Arbeit, Konsum, Technik, Ökonomie, Ökologie, Bildungswesen u.a.) und einer Funktionalisierung von Musik(en) ... hinsichtlich ihrer Bedeutungs- und Nutzungszusammenhänge. (Hafen 315)

Die Phase, in der sich der Punk in der DDR entwickelte, erstreckte sich über eine Zeitspanne von zehn Jahren (1979-1989). Gericke markiert den Zeitraum 1979-1984, in dem sich

"die erste Generation von DDR-Punks" (18) fand und sich "zunächst am Punk englischer Prägung orientiert[e]" (18). Erst im weiteren Verlauf gewann auch der deutschsprachige Punk aus der Bundesrepublik Deutschland, wie Bands aus West-Berlin, Düsseldorf und Hamburg (18), Einfluss auf den DDR-Punk. Sahen sich Jugendliche im Westen, wie z.B. in England Mitte der 1970er Jahre, mit Arbeits- und Perspektivlosigkeit konfrontiert, was die Parole der musikalischen Bewegung "No Future" hervorbrachte, war hingegen in der DDR ein vorgegebener Lebensverlauf durch den Staat, mit dem sich Jugendliche konfrontiert sahen, Ursache für das Aufbegehren junger Menschen gegen den Staat. Gericke kommentiert und illustriert: "Dieser DDR mangelte es in jeder Hinsicht an Aussichten. Die Zukunft lag vor einem wie ein leerer Aufmarschplatz" (28). Die Künstlerin und Punkerin Cornelia Schelme kommt zu dem Schluss: "Wir [die Punks] wollten ... Einzelwesen sein" (*Too Much Future* 00:08:50-00:08:55). Der Wunsch der Jugendlichen die eigene Individualität zu entfalten, ist auch ein Wunsch nach "individueller Freiheit" (Thrum 179). Gericke fasst den Zustand in der DDR mit dem Slogan "Too Much Future" (Klappentext) zusammen und definiert Punk-Sein im Osten wie folgt:

Und der Spaß bestand in der ganz neuen Erfahrung, wie positiv es war, *feindlich-negativ* und Sand im Getriebe einer Diktatur zu sein. Punks im Osten setzten sich ja nicht allein über tradierte Werte hinweg, sondern zudem über einen ideologischen Überbau ... Ihr [die Funktionäre] Plan sah weder das vom FDJ-Hemd oder der DDR-Jugendmode abweichende Outfit noch die schrille Art von Teenagern vor, die in zuviel Zukunft keine Zukunft sahen. (Boehlke und Gericke 26)

Wie positionierten sich Punks in der DDR zum Staat und wie sahen sie sich politisch? Gemeinsam hatten die Punkbewegungen in Ost und West, dass sie sich gegen das System Staat und gegen ihre jeweilige Gesellschaft richteten. "Die ständige Schikane der SED-Regierung und das

Unverständnis der Bevölkerung waren vor allem *Nährboden* für die aufkommenden Bands wie zum Beispiel Wutanfall, Müllstation oder Schleim-Keim. Die Botschaften waren meist politisch gehalten und wurden oft in direkten und ungeschönten Texten geäußert" (Thrum 179). Es gab jedoch einen entscheidenden Unterschied. Ein Aufbegehren gegen den Staat als Punk in der DDR war mit weitreichenden Konsequenzen, wie z.B. Gefängnis oder die Einweisung in eine geschlossene, staatliche Erziehungsanstalt wie die Jugendwerkhöfe (*Too Much Future* 00:24:00-00:24:05), für den Jugendlichen verbunden, wie Gericke eindringlich schildert:

Ein Punk in der DDR riskierte viel, daher nicht nur seine Gegenwart, sondern, z.B. mit 16 Jahren, auch seine gesamte Zukunft, selbst wenn diese vom Reißbrett kam. Also neben der Familie, Schulausbildung, Lehrstelle und Beruf, von einem Studium ganz zu schweigen. Berufslosigkeit aber bedeutete in einem *Arbeiter- und Bauernstaat* nicht etwa ein geduldetes Leben am Rande der Gesellschaft, sondern die Verfolgung als *asoziales Element* und nicht selten Gefängnis. In dem Maße, in welchem sich die Repressionen nicht nur auf die unmittelbare Zukunft, sondern lebenslänglich auswirkten, war die Gefährdung der eigenen Person gewissermaßen eine ganzheitliche. (22)

Frauen in der Ost-Punk Szene waren keine Seltenheit, wie beispielsweise Cornelia Schleime, Anne Hahn und Mita Schamal. Alle drei Frauen gingen für ihre Überzeugung, ihr Punk-Sein ins Gefängnis und mussten hinterher teilweise mit den Folgen wie z.B. Zukunftsangst und Depressionen umgehen. Als die DDR Staatsmacht Anne Hahn vor die Entscheidung stellte, sich zwischen Punk oder beruflicher Karriere im Kulturbereich zu entscheiden, überlegte sie einen Tag lang und entschied sich für ihre Freunde, ihre Überzeugung und den Punk. Als Hahn die Konsequenzen ihrer Entscheidung realisierte und feststellte "jetzt habe ich keine Zukunft mehr,

war ...[sie] erschüttert. Das hat mir die Füße weggezogen" (1989: *Mit Punk gegen das DDR-Regime* 00:02:26-00:02:30). Die Malerin und Performerin Cornelia Schleime wurde, als sie zweiundzwanzig Jahre alt war, mit einem Ausstellungsverbot daran gehindert, ihre Bilder in der DDR einem Publikum zu zeigen. Anstatt sich mundtot machen zu lassen, griff sie zum Mikrofon und stieg in die Punkszene ein (*Too Much Future* 00:11:03-00:11:10). Auch sie spürte die Staatsmacht und sah sich mit Zukunftsängsten konfrontiert.

Der Punker Daniel Kaiser kritisiert Tendenzen des Wende Diskurses, der Leipzig als die "Heldenstadt" (*Too Much Future* 01:29:00-01:29:05) der Wende ausmache und dabei ignoriert werde, dass die aktiven Mitglieder der Punkbewegung in der DDR, wie z.B. die Angehörigen einer Punk Band, bereits seit den frühen 1980er Jahren in die Opposition zum Staat gegangen waren und mit persönlichen Repressalien rechnen mussten. Gericke kritisiert, dass einige Mitglieder erst kurz vor der Wende zur Punkbewegung stießen und nennt das Jahr 1987 als Zäsur (Boehlke und Gericke 28). "Der Punkszene anzugehören war kein Abenteuer mehr, sondern ein kalkulierbares Risiko. Sie war für mich seit drei Jahren Geschichte" (28). Die Individuen der Punkszene konnten sich im Gegensatz zu den tausenden Demonstranten in Leipzig nicht anonym in der Masse unkenntlich machen, sondern standen individuell für ihre Haltung zum Staat ein und mussten dann mit den Konsequenzen für ihren eigenen Lebenslauf in der DDR umgehen.

Konzerte fanden teilweise illegal in Ateliers, Privatwohnungen und ebenfalls in Kirchen sowie Studentenclubs statt. Auch der Ich-Erzähler besucht ein Konzert, das nach kurzer Zeit aufgelöst wird. "Ich kam gerade aus einem Konzert, wo die Band in ihren zwölf Liedern etwa acht Gitarren und außerdem das gesamte Spektrum der Philosophie von Plato bis Chomsky zer schlagen hatte. ...Mitten im zwölften Lied war der Strom abgestellt und das Konzert beendet worden" (142). Obwohl der Druck des Staates auf die Punkbewegung stets gegenwärtig war,

"gewann der Punk bis zur politischen Wende und dem damit einhergehenden Verschwinden der DDR ... immer mehr an Einfluss" (Wagner 224). Der Erzähler ist "verzweifelt" (126) und sucht nach einer Möglichkeit, seinem Widerstand gegen den SED Staat Ausdruck zu verleihen. So kommt er zur Punkbewegung. Der Punk in der DDR "repräsentierte ...eine radikale Opposition, die durch [eine] aufsässige Haltung alles in Frage stellte, was in der DDR zu einem großen Zuwachs der Mitglieder durch Andersdenkende führte" (Thrum 176).

In *Mein erstes T-Shirt* tritt der Ich-Erzähler der Punkbewegung bei, was sein Leben einschneidend verändert. "Der Keller der Kirche war gerammelt voll mit richtigen Punks, und dann spielte die Band dreimal die Akkorde himmlischer Verheißung. Die Leute tanzten Pogo, und die Texte waren glasklar gegen das Schweinesystem. Ich kaufte mir die Kassetten von allen Bands und wusste nun, wo ich politisch stand" (127). Er trifft mit den Punks auf Gleichgesinnte, da sie sich gegen das DDR-Regime positionieren und ihren Widerstand offen zeigen, denn ihre Texte sind DDR kritisch und ihr äußeres Auftreten ist provokant. Dem Erzähler wird sein "unsozialistisches Aussehen" (127) vorgeworfen, er wird von der Volkspolizei kontrolliert, er erhält ein "Alexanderplatz-Verbot" (131) und kommt für "zwölf Stunden in Polizeigewahrsam" (131). Der Ich-Erzähler erlebt zusammen mit seinem Freund Shanty eine "Zuführung" (132). Dennoch bewertet er die staatlichen Übergriffe auf seine Person nicht als bedrohlich und einschüchternd, denn die "ständigen Überprüfungen [blieben] ohne jede konkrete Konsequenz [und] ließen ... [ihn] nach und nach den Respekt verlieren. Wer fürchtet sich schon vor einem riesengroßen Hund, der seine Zähne auf dem Nachttisch vergessen hat" (131).

Die vorliegende Analyse des Romans *Mein erstes T-Shirt* mit dem Schwerpunkt Musik in der DDR als Positionierung, Protest und Kompensation jugendlicher Minderwertigkeitsgefühle

hat vier wesentliche Erkenntnisse zum Ergebnis. Erstens ist ein umfangreiches Potential an Erinnerungen, Erlebnissen und Erfahrungen in *Mein erstes T-Shirt* vorhanden, die mit dem Themenkomplex Musik in der DDR verbunden sind, denn wie die Analyse gezeigt hat, ermöglicht *Mein erstes T-Shirt* zahlreiche Einblicke und regt zur Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex an. Schubert-Felmy hat recht, wenn sie anmerkt, dass der Leser "auf Kenntnisse angewiesen [ist, wenn er] ... – angeregt durch Jakob Heins Erzählung – zu Erkenntnissen gelangen [will]" (136). Bezieht man Schubert-Felmys Aussage auf Kenntnisse und Informationen, die mit der Thematik Musik in der DDR verbunden sind, so ist umfangreiche Sekundärliteratur, wie z.B. zum Pop, Rock, Blues, Punk in der DDR vorhanden und kann zum Studium herangezogen werden, wie die vorliegende Untersuchung auch verdeutlicht hat.

Zweitens kann als Ergebnis festgehalten werden, dass ein Teil der Jugendlichen, so auch der Erzähler im Roman, in der DDR Zugriff auf westliche Pop- und Rockmusik der 1980er Jahre, wie beispielsweise durch das Jugendmagazin *Bravo*, Westradio und Musiksendungen im Fernsehen, hatte. *Mein erstes T-Shirt* ermöglicht Einblicke in die zeitgleich und parallel im Westen, wie z.B. in der Bundesrepublik Deutschland, stattfindenden musikalischen Entwicklungen, die auch vom Erzähler miterlebt wurden. Es ist falsch, wenn Schubert-Felmy generalisierend von der "in der DDR verpönten westlichen Rockmusik" (135) spricht, denn ihre Aussage ist zu unspezifisch und verkennt die wichtige Rolle, die Musik in der DDR, was ausdrücklich "westliche Rockmusik" (135) einschließt, bei nicht nur jungen Menschen gespielt hat.

Drittens verdeutlicht der Analyseschwerpunkt, dass Musik für Jugendliche generell eine identitätsstiftende Funktion erfüllen kann und das Potential hat zu zeigen, dass eine Jugend in der DDR sich nicht grundsätzlich von einer Jugend im Westen unterschied, denn sowohl Menschen

aus der DDR als auch Menschen aus der Bundesrepublik Deutschland hatten an Musik gebundene Erfahrungen, Erinnerungen und Erlebnisse in der Jugend gemein. Diese Gemeinsamkeiten können wiederum zum Wendediskurs beitragen, denn die gewonnenen Einblicke in musikalische Entwicklungen und Jugendkulturen in der DDR können eine gemeinsame Diskussionsgrundlage bilden. Die Bandgründung des Erzählers und seiner Freunde ist ein Beispiel dafür, dass Jugendliche wie er und seine Freunde Bedürfnissen und Träumen nachgingen, wie sie für Jugendliche in der Adoleszenz typisch sein können, also auch für Jugendliche im Westen.

Viertens geht aus der Analyse hervor, dass der Ich-Erzähler seine Minderwertigkeitsgefühle, die er als heranwachsender Jugendlicher hat, kompensiert, indem er die den einzelnen musikalischen Stilrichtungen anhaftenden Habitus zur Stärkung seines Selbstwertgefühls nutzt, denn lediglich das Besitzen einer E-Gitarre und nur Teil einer Band zu sein sind wichtiger, als das Instrument spielen zu können bzw. am Weiterbestehen einer immer wieder gegründeten Band zu arbeiten.

Wie lassen sich nun die Ergebnisse der Analyse interpretieren und warum ist der Text derart gestaltet? Zu Beginn der vorliegenden Arbeit wurde *Mein erstes T-Shirt* einleitend als Gedächtnisroman definiert, den ein wesentliches Merkmal kennzeichnet. Es liegt ein zeitlicher Abstand zwischen dem Zeitpunkt des Erinnerns in der Gegenwart und den Erfahrungen der Vergangenheit, was wiederum ermöglicht, dass Erinnerungen reflektiert, sinnstiftend verarbeitet und identitätsstiftend bewertet werden können, damit das Ich gestärkt aus dem Erinnerungsvorgang hervorgeht (Gansel, "Rhetorik der Erinnerung" 27). Wie die Analyse gezeigt hat, findet im Roman *Mein erstes T-Shirt* eine umfangreiche Konstruktion von Erinnerungen an Musik in der DDR statt. Diese konstruierten Erinnerungen an Musik in der DDR werden sinnstiftend eingeordnet, was in vier wesentlichen Schritten sichtbar wird.

Erstens wurden Erinnerungen im Roman konstruiert, die verdeutlichen, dass Musik in der DDR vom Staat politisch ideologisiert und somit funktionalisiert wurde, indem Steuerungsmechanismen wie z.B. die staatliche Zensur und der Entzug der Spielerlaubnis installiert wurden. Wie Mecking und Wasserloos in ihrem Basisartikel "Musik-Macht-Staat. Exposition einer politischen Musikgeschichte" hervorheben, ist gerade in Diktaturen, wie hier beispielsweise in der DDR, die staatliche Einflussnahme auf Künstler und Kulturschaffende, wie z.B. Musiker, charakteristisch, denn die Machtinhaber üben oftmals Kontrolle über Musik und deren Komponisten aus bzw. hindern Komponisten und Musiker an einem aktiven Musikleben (25).

Zweitens ist in einem weiteren Schritt sichtbar geworden, dass Musik in der DDR als politischer Protest und Positionierung gegenüber dem DDR Staat stattfand, wie z.B. u.a. durch die Ost-Punk Bewegung in den 1980er Jahren, der sich auch der Ich-Erzähler im Roman anschloss. Brüns und Yèches Analyse von Heins *Mein erstes T-Shirt* als unpolitische Popliteratur (Brüns 157, Yèche 267) greift demnach zu kurz, da sich gerade die im Roman konstruierten Erinnerungen an den Punk in der DDR als populäre Musik mit politischer Aussage in der vorliegenden Arbeit als ergiebig erweisen und somit zum kulturellen Gedächtnis beitragen. Von populärer Musik, wie z. B. dem Punk gehe ganz im Gegensatz zur Kunstmusik eine "Schlagrichtung" aus (Mecking und Wasserloos 37) und ihr wohne ein "Potential als spontane, subversive Macht" inne (Mecking und Wasserloos 38). Beide zuvor erläuterten Schritte machen deutlich, dass Musik in der DDR "auch als Seismograph zu verstehen [ist], der den Wandel sozialer und politischer Verhältnisse, Positionen und Beeinflussungskonstellationen anzeigt" (Mecking und Wasserloos 37).

Drittens bewertet der Ich-Erzähler rückblickend die politische Ideologisierung der Ost-Punk Bewegung kritisch und distanziert sich von ihr, indem er sich dabei insbesondere auf Autoren der "Postillen", Punks, die Häuser besetzen und Auseinandersetzungen mit der staatlichen

Seite in Kauf nehmen, beruft. Er bekämpft den DDR Staat, den er als "Schweinesystem" bezeichnet, indem er sich der Punkbewegung im Osten anschließt. Die Erkenntnis, dass die Punkbewegung in der DDR ebenfalls ideologisiert ist, verhindert in letzter Konsequenz eine ideologische Überzeugung beim Ich-Erzähler und er distanziert sich rückblickend von der Ost-Punk Bewegung.

Viertens wird in einem weiteren Schritt auch die politische Ideologisierung von populärer Musik in der Bundesrepublik Deutschland deutlich gemacht. Bands aus dem Westen wie Udo Lindenberg und sein "Panik Orchester" sowie BAP werden rückblickend bewertet und als ebenfalls ideologisch und politisch motiviert gekennzeichnet.

Mit den im Roman *Mein erstes T-Shirt* als kulturelles Gedächtnis konstruierten Erinnerungen an Musik in der DDR, tritt die akustische Dimension des DDR Gedächtnisdiskurses in den Vordergrund. Der Roman von Jakob Hein gibt Einblicke in den Alltag junger Menschen in der DDR, die beispielsweise die staatliche Musikzensur umgingen und sich Zugang zu Musik aus den westlichen Ländern, wie z.B. der Bundesrepublik Deutschland, verschafften sowie ihrer Individualität in Kleidung und Gestus Ausdruck verliehen. Junge Menschen in der DDR setzten sich kritisch mit dem DDR Staat auseinander, denn die Untersuchung zeigt weiterhin, dass Musik als Protest und Positionierung gegenüber dem DDR Staat diene. Wie Mecking und Wasserloos hervorheben, lässt Musik den Prozess politischer und sozialer Unterdrückung oder Emanzipation erkennen und gibt somit Auskunft über die Beschaffenheit und den Zustand einer Gesellschaft, wie z.B. hier der Gesellschaft der DDR (13).

2.4. Schlussfolgerung und Ausblick

Der Autor Jakob Hein erinnert und verarbeitet sinnstiftend nicht nur die Folgen eines politisierten Alltags und einer ideologischen Ausrichtung von Bildungseinrichtungen in der DDR,

sondern er räumt darüber hinaus dem bisher in der Forschung fast unberücksichtigten Themenkomplex Musik, Erinnerung, DDR und Jugend einen wesentlichen Anteil im Roman *Mein erstes T-Shirt* ein. Hein setzt sich kritisch und umfassend mit seiner musikalischen Sozialisation in der DDR und der Ideologisierung von Musik in der DDR auseinander, denn er gibt differenzierte Einblicke in eine Jugend in der DDR und macht die ideologische und politische Durchdringung von Musik in der DDR sichtbar. Er geht darüber hinaus auf die politische und ideologische Ausrichtung einzelner Interpreten aus der Bundesrepublik Deutschland, wie z.B. Udo Lindenberg und der Gruppe BAP ein. Der Roman erweist sich als ergiebig in Bezug auf die konstruierten musikalischen Erinnerungen, die über "eher individualpsychologische ... Erinnerungsprozesse ... und damit auch Verdrängung und Schönfärberei" (Brüns 157) weit hinausgehen.

Mein erstes T-Shirt trägt als autobiografische Jugendliteratur dazu bei, ein differenziertes Bild junger Menschen in der DDR zu zeichnen, da der Roman erstens die politische und ideologische Durchdringung des Lebens eines Jugendlichen in der DDR zeigt und zweitens den hohen Stellenwert englischsprachiger Pop-, Rock- und Punkmusik aus kapitalistischen NATO Ländern, wie z.B. aus Großbritannien und den USA, herausstellt. Hein liefert mit seinem autobiografischen Roman eine

literaturgestützte Erinnerung, die die Hoffnungen und Enttäuschungen, die Utopie und das Versagen, erlebtes Glück und erlittenes Unrecht ... vergegenwärtigt [und leistet somit einen] ... Beitrag ... zu einer kollektiven Identität, die vor dem Hintergrund der historischen Erfahrung einen verantwortungsbewussten Blick auf gesellschaftliche Verhältnisse als Teil eines positiven Selbstverständnisses verbucht. (Spinner 37)

Der autobiografische Text *Mein erstes T-Shirt* ist demnach mehr als oberflächliche Popliteratur mit beschreibendem Charakter (Yèche 267). Heins *Mein erstes T-Shirt* lässt eine tiefergehende, kritische inhaltliche Auseinandersetzung mit der DDR zu. Yèches Kritik, dass *Mein erstes T-Shirt* lediglich einen Unterhaltungswert biete "ohne kritische Reaktionen [beim Leser] herausfordern zu wollen" (Yèche 267), trifft nicht zu.

Wenn der Roman *Mein erstes T-Shirt* als ein möglicher Gegenstand von Schulunterricht diskutiert wird und zu einem Bestandteil eines kulturellen Gedächtnisses werden kann, wie neuste Entwicklungen in der Forschung zum Roman vermuten lassen (vgl. Bach), dann kann die vorliegende Untersuchung dazu beitragen, dass differenzierter auf Jugendliche in der DDR geblickt werden kann, da der Roman *Mein erstes T-Shirt* die spezielle und mit Ideologie verbundene politische und musikalische Sozialisation ostdeutscher Jugendlicher in der DDR als kulturelles Gedächtnis konstruiert. Seine literarische Auseinandersetzung kann dabei nicht als ein Nachtrauern oder ein wehmütiges Zurückblicken auf die eigene Kindheit sowie Jugend bezeichnet werden, sondern vielmehr beobachtet Hein genau, wertet seine Erfahrungen und Erinnerungen kritisch und transformiert sie durch eine rückblickend sinnstiftende Einordnung, so dass das Ich seiner Erzählung gestärkt aus dem Erinnerungsprozess hervorgehen kann.

Darüber hinaus kann der Roman durch den Fokus auf englischsprachige Pop-, Rock- und Punkmusik aus dem Westen Anknüpfungspunkte für Jugendliche der nachfolgenden Generationen zur Auseinandersetzung mit der Wende, Nachwende und der DDR liefern, denn Musik ist, wie die Untersuchung auch gezeigt hat, ein Bestandteil des Prozesses des Erwachsenwerdens und stellt eine Gemeinsamkeit, die heutige Jugendliche mit dem Protagonisten Jakob gemein haben, dar. Die Untersuchung hat verdeutlicht, dass gerade auch populäre Musik im Zusammenhang mit Erinnerung, DDR und Jugend zum kulturellen Gedächtnis beitragen kann, und dass

diese Erkenntnis zukünftig auch vermehrt in der Gedächtnisforschung Berücksichtigung finden muss.

Jakob Heins Roman *Liebe ist ein hormonell bedingter Zustand* (2009) fällt ebenfalls in Bezug auf den Themenkomplex Pop-, Rock- und Punkmusik aus dem Westen auf. Der Roman, der keine Autobiografie ist, erzählt vom Erwachsenwerden des Jugendlichen Sascha im Ost-Berlin der Vorwendezeit. Anknüpfend an die vorliegende Untersuchung könnte hier ebenfalls eine Analyse mit dem Fokus Erinnerung, Musik, DDR und Jugend interessant sein, denn auch hier sind zahlreiche musikalische Erlebnisse, Erfahrungen und Erinnerungen vorhanden. So weist nicht nur das Buchcover mit einer abgebildeten Kassette bereits thematisch in die Richtung, sondern auch zahlreiche Textpassagen bieten das Potential, um die Thematik Musik und Erinnerung auch hier zu erarbeiten. Beispielsweise kommt Sascha durch seinen Freund Tobias und dessen "Rock'n'-Roll Erfahrung" (Hein, *Liebe ist ein hormonell bedingter Zustand* 54) an "John Peer [englischer Radio-Moderator, DJ und Popmusik Experte] ... der Einzige, der wahre Musik spiele" (Hein, *Liebe ist ein hormonell bedingter Zustand* 54). Auch an dieser Stelle des Romans wird wie im Roman *Mein erstes T-Shirt* deutlich, dass es einen musikalischen Austausch zwischen dem Westen und der DDR gab, wenn Sascha berichtet:

Ich suchte fieberhaft in alten Westzeitungen die Radioprogramme durch, um schließlich dienstags früh um fünf John Peers Sendetermin zu entdecken. Meine Eltern erklärten mich für komplett verrückt, dass ich freiwillig jede Woche drei viertel fünf aufstand, um eine Radiosendung aufzunehmen, wo doch ihrer Meinung nach den ganzen Tag dieselbe Rockmusik im Radio lief. Sie verstanden nichts. (Hein, *Liebe ist ein hormonell bedingter Zustand* 54)

Auch der Punk in der DDR spielt im Roman *Liebe ist ein hormonell bedingter Zustand* eine Rolle, denn Sascha lernt seinen Freund Tobias auf einem Punkkonzert der englischen Band *The Neurotics* kennen, eine Punkrock Band aus England, die sich 1979 gründete und bekannt war für ihre politischen Texte. Weiterhin schildert Sascha beispielsweise seine Erfahrungen beim Pogo (Tanzstil des Punks) und wie die Lehrerin als Vertreterin der staatlichen Institution Schule darauf reagiert:

Ein Lied von den Toten Hosen, bestimmt war es 'Disko in Moskau', schepperte hoffnungslos verzerrt aus dem Rekorder. Wir stellten uns in verschiedene Ecken der Tanzfläche auf, hopsten auf der Stelle und ruderten mit den Armen. Das hatten wir so ähnlich im Fernsehen gesehen. Wir dachten, so geht Pogo. Nach ein paar Takten dieses Schauspiels brach meine Klassenlehrerin entsetzt die Disko ab, und am nächsten Morgen wurden die ungeheuerlichen Geschehnisse des Vortags kritisch ausgewertet. (Hein, *Liebe ist ein hormonell bedingter Zustand* 36)

Die Autobiografie *Soundtrack meiner Kindheit* (2009) des Schauspielers, Musikers, Regisseurs und Produzenten Jan Josef Liefers könnte sich ebenfalls für eine Untersuchung mit dem Schwerpunkt Erinnerung, Musik, DDR und Jugend als ergiebig erweisen, denn Liefers, der 1964 in Dresden geboren wurde, stellt die Musik in den Mittelpunkt seiner Erinnerungen, wie z.B. sowohl der Buchtitel als auch der Klappentext bereits ankündigen:

Anhand der Musik, die ihn beeindruckt, begleitet und geprägt hat, blickt der Schauspieler Jan Josef Liefers auf seine Kindheit und Jugend zurück. Er stellt nicht nur große Rockbands der DDR und ihre Lieder vor, sondern setzt sie zugleich unmittelbar in Beziehung zu wichtigen Ereignissen in seinem Leben und seiner Karriere. So entsteht der sehr persönliche Einblick in den ganz normalen Alltag eines jungen Menschen im Osten, der sich seine

eigenen Gedanken machte und versuchte, seinen Weg zu gehen, ohne sich allzu sehr zu verbiegen. (2)

Die vorliegende Arbeit führt in der Untersuchung des Romans *Mein erstes T-Shirt* die Kontexte Gedächtnis in Form von musikalischen Erinnerungen, Jugendliteratur, Wende und Autobiografie zusammen, damit so Texte, die Eingang finden in das kulturelle Gedächtnis, von nachfolgenden Generationen, die die Wende, Nachwende und DDR nicht selber miterlebt haben, erschlossen werden können. Die Untersuchung von *Mein erstes T-Shirt* als ein Beitrag zum Wende Diskurs hat gezeigt, dass "DDR-Erinnerungsdiskurse ... ihre akustischen Dimensionen [besitzen], die (im wörtlichen und im übertragenen Sinn) gehört, (nach)erlebt und immer wieder neu vernetzt werden ... [können]" (Badstübner-Kizik 114). Im Roman stellen die angeführten Musiktitel und Musikbands noch ein weiteres, umfangreiches Potential zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung dar. Zusammenfassend wird deutlich, dass Musik und Erinnerung ein weites Feld an Untersuchungsmöglichkeiten bietet, das noch offen daliegt.

3. Christian Mackrodt's Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit:

Techno-Musik und Drogenkonsum

3.1. Einleitung und Forschungsbericht

Die Phase der Jugend ist für die unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen, wie z.B. die der Soziologie, Politik, Psychologie, Pädagogik, Biologie, Medizin und Rechtswissenschaft, von Interesse. Klaus Hurrelmann und Gudrun Quenzel definieren Jugend als eine biologische, psychische und biografische Lebensphase, in der Jugendliche neben der körperlichen Entwicklung, der Pubertät, auch eine Entwicklung hin zum Erwachsenen durchleben, deren Verlauf von kulturellen, wirtschaftlichen, sozialen und ökonomischen Faktoren abhängt, da diese bestimmen, wie lange und in welcher Weise dieser Lebensabschnitt verläuft (9).

Durch die Einflussnahme der verschiedenen Faktoren auf die Phase der Jugend kann nach Eva Dreher und Rolf Oerter der Übergang zwischen Kindheit und Erwachsenenalter als eine positiv erlebte Zeit empfunden werden, wohingegen für andere die Entwicklungsphase mit Problemen in persönlichen, familiären und außerfamiliären Bereichen zusammenfällt (310). In der Übergangsphase gibt der heranwachsende Jugendliche Verhaltensformen und Privilegien der Kindheit auf und erwirbt Merkmale sowie Kompetenzen des Erwachsenenstatus. Hurrelmann und Quenzel sprechen dabei von Persönlichkeitsmerkmalen, "die einen hohen Grad an Selbständigkeit und Selbstbestimmung im Umgang mit den inneren und äußeren Anforderungen indizieren und zugleich die Verantwortlichkeit der Person gegenüber den Belangen und Interessen anderer Menschen zum Ausdruck bringen" (34). Dreher und Oertel heben hervor, dass der Begriff der Jugend wandelbar ist, da es sich um ein "historisch und kulturell verankertes Phänomen handelt, das vom epochalen Wandel des Verständnisses unterschiedlicher Lebensalter" und "dem Selbstverständnis der jeweiligen Erwachsenengeneration" abhängt (310).

Der Gebrauch des Begriffs der Adoleszenz ist unspezifischer, er dient der zeitlichen Strukturierung der Lebensphase Jugend und umfasst eine Zeitspanne vom vollendeten zehnten bis zum einundzwanzigsten Lebensjahr. Sprechen Dreher und Oerter vom einundzwanzigsten bis zum fünfundzwanzigsten Lebensjahr vom frühen Erwachsenenalter (312), so heben Hurrelmann und Quenzel bei ihrer Analyse den fließenden Übergang von der Jugend- in die Erwachsenenphase hervor. Diese fließende Übergangsphase ist ebenfalls im Wandel begriffen und hat sich, bedingt durch kulturelle, wirtschaftliche, soziale und ökonomische Faktoren, weiter nach hinten verschoben, weswegen Jugendliche gegenwärtig mehr Zeit für den Reifeprozess vom Jugendlichen zum Erwachsenen brauchen (35).

Die Jugendphase ist nach Hurrelmann und Quenzel abgeschlossen, "wenn ein Mensch aus der bewegten, sehr dynamischen und teilweise auch unkontrollierten Jugendphase der Persönlichkeitsfindung herausgetreten ist ... und seine Motive, Bedürfnisse und Interessen in eine vorläufige persönliche Ordnung gebracht hat" (34). Vier Fähigkeiten müssen demnach zur Selbstbestimmung des Jugendlichen erreicht sein, damit die Jugendphase als abgeschlossen gelte:

1. Die **Entwicklung der intellektuellen und sozialen Fähigkeiten** für die Übernahme einer selbstverantwortlichen und Existenz sichernden Erwerbstätigkeit ist erfolgt.
2. Eine weitgehende **Ablösung von der emotionalen Abhängigkeit von den Eltern** hat stattgefunden, und Fähigkeiten zum Aufbau tiefer emotionaler Bindungen zu anderen Menschen in Freundschaften oder Partnerbeziehungen wurden erworben.
3. Ein hoher Grad an **Selbstständigkeit der eigenen Verhaltenssteuerung** im Kontakt- und Freizeitsektor ist eingetreten, so dass dieser zu körperlichen und psychischen Regeneration genutzt werden kann.

4. Das **Werte- und Normensystem ist entfaltet** und hat eine vorläufige Stabilität erreicht, sodass individuell und sozial verantwortliches Handeln möglich ist. (34)

Der Protagonist Krischan in *Ostkreuz* befindet sich mitten im Reifeprozess und im Übergang von der Jugendphase hin zum jungen Erwachsenen. Die Handlung von *Ostkreuz* spielt in Marzahn und Friedrichshain im Berlin der 1990er Jahre. Bei Friedrichshain handelt es sich um einen Berliner Ortsteil des Bezirks Friedrichshain-Kreuzberg, in dem der Protagonist Krischan gegenwärtig wohnt. Ursprünglich kommen seine Freunde und er aus Marzahn. Zu DDR Zeiten stand der ehemalige Berliner Stadtbezirk Marzahn für die größte Siedlung mit Plattenbauten in der DDR und war ein Ortsteil im Berliner Bezirk Marzahn-Hellersdorf. Berlin Ostkreuz ist der am meisten frequentierte Nahverkehrs-Umsteigebahnhof in Berlin. Der S-und Regionalbahnhof stellt den geografischen Knotenpunkt der Handlung dar und ist gleichzeitig auch der Namensgeber des Romans. Mackrodt fügt in regelmäßigen Abständen Rückwendungen ein, die nach einer längeren Erzählpassage thematisch gegliederte Einblicke in Erlebnisse der Vergangenheit gewähren.

Die Zeitspanne in *Ostkreuz* schließt die Jahre von 1989 bis 1996 ein. Der erste Sommer nach seinem Abitur ist ein wichtiger in Krischans Leben, da sein Schulabschluss unmittelbar hinter ihm liegt. Er entscheidet sich im Anschluss daran weder für das Ergreifen einer Berufsausbildung noch für die Aufnahme eines Studiums. Stattdessen sucht Krischan Abstand zum zurückgelassenen Schulleben und Zerstreung mit seinen Freunden, mit denen er ausgiebig feiert, zum Tanzen geht, Drogen nimmt, in den Tag hineinlebt und seine neugewonnene persönliche Freiheit genießt. Krischans Arbeiten und Geldverdienen für Miete, Lebensmittel und Reisen stehen genauso wie die Liebesbeziehungen zu den beiden Frauen Marie und Katja im Zentrum des Ro-

mans. Insbesondere Katja ist als seine große Liebe eine entscheidende Figur im Stoff- und Handlungsgerüst des Romans, da sie ähnlich wie Krischan im Innersten verletzt ist und keinen Halt im Elternhaus findet. Das Gefühl der Einsamkeit und Ohnmacht eint beide, lässt sie aber auch nicht zueinander finden.

Es gibt keine direkt geäußerte Euphorie über die politischen und gesellschaftlichen Ereignisse der Wende in den Jahren 1989/90 und den frühen 1990er Jahre beim Protagonisten Krischan. Euphorie lösen beim Ich-Erzähler die Drogen, die Techno-Musik und Raves aus. Lediglich das durch die Öffnung der innerdeutschen Grenze und der deutschen Wiedervereinigung ermöglichte Reisen z.B. nach Indien und Norwegen ist ein Ausdruck einer neu gewonnenen persönlichen Freiheit des Ich-Erzählers. Die Tragweite der Reise nach Indien und die Begegnung mit einer anderen Kultur ist von weitreichender Bedeutung für den Ich-Erzähler, da ihm die Indienreise eine Außenperspektive in Bezug auf sein bisheriges Leben in Ostberlin und einen unmittelbaren Vergleich mit einer anderen Kultur ermöglicht. Die drei Monate dauernde Reise nach Indien stellt eine Zäsur in Krischans Leben dar, da seine gesammelten Erfahrungen mit einer anderen Kultur, Musik, Religion, Lebensumwelt und Menschen überwältigend sind und seinen Horizont erweitern, denn er spiegelt sein Erleben in Indien und den Kontrast der indischen Gesellschaft zu seiner eigenen Herkunft. Er ist glücklich über die gesammelten Erfahrungen und fühlt sich selber nahe.

Nach seiner Rückkehr nach Ostberlin ermöglichen ihm seine Erfahrungen einen kritischen Blick auf sein eigenes Leben und sein unmittelbares Lebensumfeld. Er hat durch die Reise an Vertrauen in seine eigenen Fähigkeiten gewonnen, weil er ein selbstgestecktes Ziel, seine Indienreise, für sich erfolgreich umgesetzt hat. Das erfolgreiche Bewältigen einer selbstgestellten Aufgabe verleiht Krischan Lebensenergie. Er beschreibt sein persönliches Wachstum und seine

Schritte zum Erwachsenwerden, indem er einzelne, von ihm erfolgreich bewältigte Herausforderungen reflektiert. Krischans Freund Jan hingegen kehrt ernüchtert von seiner Reise nach Indien zurück und kann keine Perspektive für sein weiteres Leben erkennen.

Ostdeutsche Jugendliche, wie beispielweise Krischan, erlebten in der Wendezeit nicht nur ihre eigene Adoleszenz, sondern sie sahen sich in ihrer unmittelbaren Umgebung auch mit einer Phase der Unsicherheit, des Umbruchs, Wandels, Übergangs und der Neuorientierung konfrontiert, was sich in ihrem Konsum und Hören von Techno-Musik widerspiegelte. Techno-Musik zeigte als "Seismograph" den "Wandel sozialer und politischer Verhältnisse" (Mecking und Wasserloos 37) an, wie beispielsweise die zu Beginn der 1990er Jahre von ostdeutschen Jugendlichen in der Wendezeit durchlebten Transformationsprozessen, denn

- Techno-Musik verhalf jungen Erwachsenen zu einem euphorischen Gemeinschaftserlebnis, da der spezielle, monotone Rhythmus und der damit verbundene tranceartige Tanzstil die Individuen zu einem Ganzen verschmelzen ließ (Rötter 305). Krischan findet in seinen Freunden einen Familienersatz und erlebt mit ihnen die Techno Bewegung der frühen 1990er Jahre in Ostberlin.
- Techno-Musik ermöglichte jungen Erwachsenen wie Krischan eine Flucht vor einer instabilen Gegenwart und anstehenden Entscheidungen für die eigene Zukunft, da sich Jugendliche, wie beispielsweise Krischan und seine Freunde, durch den Flow der Techno-Musik und den teilweise begleitenden Drogenkonsum vor der Außenwelt abschotteten.

Mit dem gelebten Hedonismus der Techno Bewegung geht bei Krischan eine Leere einher. Die Drogenexzesse und die Flucht aus dem Alltag bestimmen neben der Suche nach Gelegenheitsjobs sein Leben. Krischan führt keine intellektuelle Auseinandersetzung darüber, wie er sich

sein Leben vorstellt, da er lediglich eine Idee davon entwickelt, wie es nicht sein sollte, wie beispielsweise das bürgerliche Leben seiner Eltern. Er bewältigt sein Kindheitstrauma, den Verlust des Vaters. Durch seine Reise nach Indien gelingt es Krischan, sich aus dem grauen sowie eintönigen Ostberliner Trott der Nachwendezeit zu lösen, seine intellektuelle Reife muss er jedoch erst noch erlangen, da er anfangs große Schwierigkeiten hat, sein zum Schluss aufgenommenes Studium zu bewältigen. Krischan bricht mit seinem bisherigen Leben und richtet sich so ein, wie er anfangs nicht sein wollte. Letztendlich gelingt es ihm nicht, eine Alternative zu einem bürgerlichen Lebenslauf zu entwerfen.

Drei Fragestellungen bilden den Schwerpunkt der Untersuchung:

- Welche Funktion erfüllen die Musikstile Techno und Jungle sowie das eigene Musik machen in der Nachwendezeit der 1990er Jahre für den Ich-Erzähler? (Autobiografische und musikalische Kontextualisierung)
- Wie werden die Auswirkungen des gesellschaftlichen Transformationsprozesses der Wendezeit in Deutschland, denen ostdeutsche Jugendliche ausgesetzt waren, erinnert? (Zeitgeschichtliche Kontextualisierung)
- Wie gestaltet sich in der Nachwendezeit der 1990er Jahre die Beziehung zwischen jungen Menschen in Ostdeutschland, die sich teilweise noch in der Adoleszenz befinden und ihren Eltern, die sich beispielsweise von Arbeitslosigkeit bedroht sehen und ihr Leben nach der Auflösung der DDR ganz neu ausrichten müssen? (Zeitgeschichtliche Kontextualisierung)

Der Begriff des Transformationsprozesses entstammt der Forschung zur Wende- und Nachwendezeit in Deutschland und umfasst den gesellschaftlichen Wandel von der Auflösung der DDR, hin zur deutschen Wiedervereinigung und die gesellschaftlichen Umbrüche nach der

deutschen Einheit. Beispielsweise skizziert Richard Schröder vier, miteinander verschränkte Prozesse, die im Osten zur deutschen Einheit bewältigt werden mussten und von denen auch junge Menschen im Osten Deutschlands betroffen waren: 1. "Die Herbstrevolution von 1989" (15), 2. "Die staatliche Vereinigung" (16), 3. Die "zweifache Transformation" (17) von der Diktatur zur Demokratie und von der zentralistischen Planwirtschaft zur sozialen Marktwirtschaft und "4. [E]in technologischer Rückstand" (18), der im Osten zu verzeichnen war, musste aufgeholt werden. Hermann Vinke hebt hervor, dass die Nachwende geprägt war durch Massenarbeitslosigkeit, Angst um den eigenen Arbeitsplatz, Gefühle wie Ohnmacht, Wut und somit auch Unsicherheit über die eigene Zukunft (Vinke 246). Ausländerhass, Gewalt und Antisemitismus in Ost und West traten verstärkt mit den Umbrüchen im Land auf (Vinke 236).

Ostkreuz eignet sich zur Analyse mit dem Fokus auf Techno-Musik und Erinnerung, da Techno-Musik als ein Ausdruck der von ostdeutschen Jugendlichen durchlebten gesellschaftlichen Transformationsprozesse verstanden wird, bei denen nach Maria Bossmann insbesondere für die Jahrgänge 1975-1985

die Nachwendezeit eine massive Belastungsprobe [darstellte, denn die] Eltern und das Familienklima waren plötzlich mit dem Phänomen Arbeitslosigkeit konfrontiert. Der Verlust vertrauter Institutionen, Orientierungen, Freizeiteinrichtungen und Sozialbeziehungen musste von den Kindern individuell verarbeitet werden. Änderungen im Schulsystem [beispielsweise] bedeuteten neue Schulen, Unterrichtsmethoden und Leistungsanforderungen. Gleichzeitig verloren die Eltern an Beratungskompetenz, da sie kaum noch auf eigene Schulerfahrungen zurückgreifen konnten. (195)

Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit nimmt zu Beginn die musikalische Spur an Erinnerungen mit einem Textauszug des Liedes "Hirnlego" (5) der Band Einstürzende Neubauten auf, die sich durch den gesamten Text zieht. Techno-Musik, wie z.B. Jungle, einzelne Lieder der Popmusik mit spezieller Bedeutung für den Protagonisten Krischan und das eigene Musikmachen des Ich-Erzählers stehen dabei im Mittelpunkt der konstruierten musikalischen Erinnerungen.

3.1.1. Zuordnung zu einem Genre

Diana Zinkler sieht in Mackrodt's Roman *Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit* sowohl einen Beatnik-Text im Stil amerikanischer Schriftsteller als auch eine Coming-of-Age-Geschichte. Der Held sei durch seine Unruhe, sein Leiden und sein In-Bewegung-Sein gekennzeichnet und erst dann grenzenlos glücklich, wenn er zur Jungle-Musik tanze, verliebt und in der Gegenwart sei (Zinkler). Bei einer Coming-of-Age-Geschichte steht die Entwicklung des Protagonisten von der Jugendphase hin zum jungen Erwachsenen im Mittelpunkt. Dieses Erwachsenwerden wird oftmals mit Hilfe von Dialogen oder inneren Monologen erzählt und die Handlung spielt in der Vergangenheit. Alle Kriterien einer Coming-of-Age-Geschichte finden sich in Mackrodt's Roman wieder, womit Zinkler's Kategorisierung des Romans als Coming-of-Age-Geschichte zutrifft.

Der Begriff Beatnik war die Wortschöpfung eines Journalisten am Ende der 1950er Jahre, indem er Beat mit Sputnik verband, um so seine Ansicht zu unterstreichen, dass es sich bei den der literarischen Bewegung angehörenden Schriftsteller alle um Kommunisten handele. Der Journalist der Badischen Zeitung Dirk Görtler kennzeichnet in seiner Buchvorstellung "Der tote Beatnik" den Beatnik als eine aus den USA kommende literarische Bewegung der 1940er und 1950er Jahre. Die Schriftsteller Jack Kerouac, William S. Burroughs und Allen Ginsberg standen

im Zentrum dieser literarischen Bewegung. Sie beeinflussten in San Francisco die aufkommende Hippie Szene der 1960er und 1970er Jahre sowohl durch ihren unkonventionellen Lebensstil als auch durch ihre Offenheit gegenüber Drogen. Die Punks der Lower East Side Manhattens standen in den 1960er und 1970er Jahren unter dem Einfluss der Beatnik Generation. Auch Krischan führt ein unkonventionelles Leben in einem abgewrackten Hinterhaus Ostberlins, arbeitet je nach Bedarf und genießt sein Leben mit seinen Freunden, indem er tanzt, Techno-Musik hört und Drogen nimmt. Zinklers Vergleich von *Ostkreuz* mit der literarischen Beatnik Bewegung ist demnach schlüssig. Literarische Werke, wie z.B. *Naked Lunch* von William S. Burroughs (1959), Jack Kerouacs *On the Road* (1957) und Allen Ginsbergs Langgedicht *Howl* (1956) sind für die Beatnik Bewegung von Bedeutung (Görtler).

3.1.2. Techno-Musik und Jungle

Der Musikstil des Jungles als eine Unterform des Techno (Wicke et al 734) ist bei der Analyse des Textes dabei von Bedeutung. Die Techno-Musik charakterisiert, dass es sich bei ihr um eine "betont mechanische, maschinengleich stampfende und hochtechnisierte digital produzierte Tanzmusik" (Wicke et al 734) handelt. Techno hatte in Detroit am Ende der 1980er Jahre seinen Ursprung und vereinte verschiedene Musikrichtungen in sich. House Music, Electro Funk und die synthetischen Klangkonzepte des New Wave sowie die "minimalistische Ästhetik der deutschen Elektronikband Kraftwerk (Electronic Rock)" (Wicke et al 734) flossen in den neuen Musikstil des Technos ein. Techno-Musik erlebte in den Clubs in den frühen 1990er Jahre ihren Aufschwung. In der Regel generieren Diskjockeys (DJs) mit Hilfe von Schallplatten, Synthesizern und Computern die elektronische Musik. In Deutschland entwickelte sich aufbauend auf die ursprüngliche Form des Detroit Technos eine eigene Richtung der elektronischen Musik. Berlin, insbesondere Ostberlin, war neben Frankfurt am Main eine der deutschen Techno Metropolen,

die auch international anerkannt waren. DJs wie z.B. Dr. Motte (Matthias Roeingh), Sven Väth, WestBam (Maximilian Lenz) und Marusha (Marusha Gleiss) waren erfolgreiche Leitfiguren der Techno-Musik (Wicke et al 734). Die in Berlin von 1989 bis 2006 und von 2007 bis 2010 im Ruhrgebiet stattfindende Love Parade feierte Techno-Musik in einem Umzug durch die Straßen.

Es entstanden Unterkategorien des Technos, wie z.B. Ambient, Breakbeat, Gabber, Goa, Hardcore Techno, Jungle, Tekkno, Trance und Tribal (Wicke et al 734). Günther Rötter nennt zwei wesentliche Merkmale der Techno-Musik. Zum einen hat die Techno-Musik das Ziel, die "Individuen zu einem kollektiven, rhythmisch pulsierenden Wesen zu verschmelzen" (305). Der Tanz und der die Techno-Musik intensiv prägenden Rhythmus haben direkte physikalische ekstatische Auswirkungen auf den Körper, was nach Rötter zum anderen oft "als Flucht aus dem Alltag genutzt wird" (305). Rötter führt auch den in der Techno Szene weit verbreiteten Drogenkonsum an, wie z.B. Ecstasy. Drogen ermöglichen den Anhängern der Techno Szene ihr Tanz- und Musikerlebnis noch zu intensivieren, da die Substanzen für eine noch höhere Ausdauer und Ekstase sorgen (305).

Zu Beginn der 1990er Jahre entstand in London der neue Musikstil Jungle. Er entwickelte sich aus der Stilrichtung des Raggamuffin und der Techno-Musik. Kennzeichen des Jungles ist neben elektronischer Musik ein rap-artiger Gesangspart. Mit dem Erscheinen der Single *Incredible* im Jahr 1994 als ein Kooperationsprojekt des Rappers General Levy und dem britischen Techno Projekt M-Beat wurde der Musikstil Jungle international bekannt (Wicke et al 360). Dennoch war Jungle keinem großen Publikum zugänglich, denn nur wenige schätzten, kannten und liebten diese Musikrichtung, die "durch Abwendung vom Mainstream, sowie durch angeblichen oder tatsächlichen Verzicht auf Kommerzialität" (Behne, *Musikerleben im Jugendalter* 277) gekennzeichnet war.

3.1.3. *Ostkreuz* in Rezension und Forschung

Buchbesprechungen in Form von Interviews zum Roman *Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit* sind der von Julia Korbik verfasste Artikel im *The European Das Debattenmagazin* "Durch den Bruch ist eine totale Leere entstanden", der Artikel von Diana Zinkler in der Berliner Morgenpost "Christian Mackrodt – ein Wendekind vom 'Ostkreuz'" und das Radiointerview mit Marcus Winson des Senders Flux FM Die Alternative im Radio. Zinkler sieht, wie bereits erläutert, in Mackrodts Roman *Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit* sowohl einen Beatnik-Text im Stil amerikanischer Schriftsteller, wie z.B. Jack Kerouac, William S. Burroughs und Allen Ginsberg, als auch eine Coming-of-Age-Geschichte.

Mackrodts *Ostkreuz* steht demnach auch im Zusammenhang mit Michael Meinickes autobiografischen Roman *Ostkreuz* (2000). Meinickes *Ostkreuz* und der Schriftsteller selber zählen zur Literaturbewegung des Social Beats der 1990er Jahre, die sich an die amerikanische Beatnik Bewegung anlehnte. Meinickes Erläuterungen auf der Vorderseite des Romans nehmen den Inhalt bereits vorweg: "dieser roman erzählt eine wahre geschichte von der 'beat-generation' der DDR-68er". Die jungen Erwachsenen leben in der DDR der 1960er sowie 1970er Jahre, lieben Musik und hier insbesondere den Blues. Sie genießen ihr Leben, sind in Bewegung, trampen, verlieben sich und ecken an. Meinickes *Ostkreuz* dreht sich thematisch um Jugend, Frust der Staatsgewalt gegenüber und Revolte. Meinickes *Ostkreuz* steht nicht nur auf Grund des Schauplatzes Ostkreuz im direkten Zusammenhang mit Mackrodts *Ostkreuz*, sondern Meinickes Roman konstruiert umfangreiche musikalische Erinnerungen der Hippie-Generation der 68er in der DDR aus einer bewegten Zeit voller Umbrüche und Veränderungen.

Aufmerksamkeit erfahren bei Zinkler in Mackrodts *Ostkreuz* eingangs die beiden Themenkomplexe Schule und Stasi, die beispielsweise im siebten Kapitel des Romans erinnert werden.

Dabei hebt Zinkler die sozialistische Ideologie hervor, die sich letztendlich auch in der Namensgebung der Schule niedergeschlagen habe, da es sich um die Artur Paczinsky Schule handelte. Namensgeber war ein Oberst des Ministeriums für Staatssicherheit. Zinkler arbeitet heraus, dass der Protagonist Krischan in seiner Kindheit in der Schule aneckt, im Unterricht störe, indem er beispielsweise andere ablenke und sein äußeres Erscheinungsbild auch zu wünschen übriglasse. Krischan werde im Berliner Stadtbezirk Lichtenberg im Jahr 1984 bereits mit neun Jahren eine auffällige Persönlichkeit attestiert und eine eigene Stasiakte angelegt.

Der Roman umfasse eine Zeitspanne von 1989 bis 1996. Im Jahr 1995 gebe es nach Zinkler eine Zäsur in Krischans Leben, denn die DDR existiere nicht mehr, es sei Krischans erster Sommer nach seinem Abitur, er wohne in seiner eigenen Wohnung im Stadtbezirk Friedrichshain und er habe sich von seinen Eltern losgelöst. Zinkler skizziert mit ihren Beobachtungen Krischans Entwicklungsphasen von der Jugendphase hin zum jungen Erwachsenen.

Zinkler macht das Erlebnis von Freiheit als ein zentrales Thema des Romans aus, denn Krischan und seine Freunde "hören nach innen, spüren das Blut in ihren Adern prickeln und reden über Bücher, Mädchen, Musik, Filme, Freunde, Partys und Reisen" (Zinkler). Sie sind auf der Suche danach wie und mit wem sie ihr Leben gestalten wollen. Die Freunde seien dabei Familienersatz und Friedrichshain stellen zu der Zeit ein Vakuum da, denn es handele sich um eine Welt abseits des Fokus, eine Welt, in der sie Zeit für sich haben (Zinkler). Die Einnahme von Haschisch helfe den jungen Erwachsenen sich zu entspannen.

Die frühen 1990er Jahre des jungen wiedervereinten Berlins sei so Zinkler eine "Alles-ist-möglich" Zeit gewesen. Zinkler stellt bei Krischan und seinen Freunden eine Euphorie über die Aufbruchzeit der Nachwende fest und lässt sich von ihrer eigenen Auslegung mitreißen, wenn

sie sagt: "Wenn man [als Leser] die unschönen DDR-Erfahrungen vergisst, die auch in die Geschichte reinspielen, ist es auch ein Buch, das sehnsüchtig macht, nach Jugend, nach der Aufbruchszeit" (Zinkler). Zinkler entgeht in ihrer Betrachtungsweise, dass nicht die unschönen DDR-Erfahrungen den Schwerpunkt des Romans darstellen, sondern die bedrückenden Erfahrungen der Jugendlichen während der Nachwendezeit, wie z.B. das auf sich allein gestellt sein junger Menschen, den aufkommenden Rechtsextremismus im unmittelbaren Wohngebiet der Jugendlichen und den exzessiven Drogenkonsum, im Zentrum stehen.

Zinkler fasst Mackrodt's Leben anhand einschneidender Erlebnisse und Entscheidungen zusammen. Seine Eltern waren beide Mitglieder der SED und zogen mit Christian nach Marzahn, wo er dann in die Oberstufe ging. Mackrodt trat im Sommer 1989 aus der FDJ aus. Sein Abitur in der DDR rückte in weite Ferne, denn seine schulischen Leistungen waren nicht überdurchschnittlich und er war mit seiner Entscheidung, aus der FDJ auszutreten, nicht mehr systemtreu und gehörte somit nicht mehr zu den zwei Schülern seiner Klasse, die zum Abitur zugelassen wurden.

Im Radiointerview mit Marcus Winson des Senders Flux FM Die Alternative im Radio macht Mackrodt deutlich, dass viele Erinnerungen seines autobiografischen Romans authentisch seien. Er habe Figuren aber auch umgeschrieben, hinzugefügt und die Erzählung verdichtet, denn es "wurde vieles entschärft, weil manches dann noch schrecklicher war, als es da drinsteht" (Mackrodt Interview 00:01:12). Das Ende der DDR erlebt Mackrodt als "ziemlich schön" und "was danach kam, war ... ein Vakuum in dem sich auch viele hässliche Gesichter gezeigt haben" (Mackrodt Interview 00:01:35), wie beispielsweise der Neo-Faschismus und Rechtsradikalismus, dem er und seine Freunde begegneten. Mackrodt und seine Freunde mussten erleben, dass die

Eltern ihre Arbeitsplätze verloren und sie lernen mussten mit einem "Gefühl materieller Unsicherheit" und "reflektiert mit Ängsten" umzugehen (Mackrodt Interview 00:02:01). Mackrodt wurde demnach sehr schnell selbständig, indem er lernte sein eigenes Verhalten zu steuern. Mit der Steuerung seiner eigenen Ängste vollzog Mackrodt einen wesentlichen Schritt zum Erwachsenwerden. Dennoch war der Arbeitsplatzverlust sowohl für ihn als auch für seine Eltern eine harte Erfahrung, weil die Familie die Situation als existentielle Bedrohung empfand, da die Familie ohne ein eigenes regelmäßiges Einkommen nicht mehr handlungsfähig war, denn die Möglichkeit für sich selber zu sorgen entfiel. Beispielsweise stellten sie sich die Fragen, wie das Essen auf den Tisch kommen sollte und ob sie in den Urlaub fahren konnten (Mackrodt Interview 00:03:04).

Als ein Vakuum empfand Mackrodt das Ankommen in der Bundesrepublik Deutschland nach der Wende, denn nach seinem Empfinden haben sich Anfang der 1990er Jahre junge Menschen aus Ostdeutschland als Ballast gesehen, weil die Bundesrepublik Deutschland auch nicht wusste, was sie mit ihnen machen sollte. Die DDR stellte hingegen immer klare Anforderungen an die Jugendlichen, was Mackrodt jedoch ebenfalls als aberwitzig erlebte, denn mit "der DDR verbinde ... er eine düstere, abgestumpfte Monotonie. [Er] ... habe fünf- oder sechsmal die Woche Leistungssport gemacht. ... [Sie] haben im Neubau gewohnt, [seine] ... Eltern waren beide in der Partei. Alles war so vorgezeichnet" (Korbik).

Junge Menschen aus Ostdeutschland fühlten sich in ihrer Situation am Anfang der 1990er Jahre als überflüssig, nicht angenommen und gebraucht (Mackrodt Interview 00:02:18). Als Zäsur nennt Mackrodt das Jahr 1993, weil er ab da in die beiden Techno Clubs Tresor und E-Werk gegangen ist. Techno spielte ab dem Zeitpunkt eine wesentliche Rolle in Mackrodts Leben, denn hier wurde nach Mackrodt "die ganze Verunsicherung ... in einem ganzen Techno-Drogen-

Rausch weggespült" (Mackrodt Interview 00:03:50). Mackrodt beschreibt seine damalige Gesamtsituation in Marzahn sehr eindringlich. "Das war ein Komplex aus eigenen Verletzungen und Freunden, die man verloren hat – meistens im übertragenen Sinne, aber einige sind wirklich gestorben oder in der Psychiatrie gelandet" (Korbik).

In Westberlin erfährt Mackrodt nach der Wende zunächst durch die direkte Konfrontation mit Heroin-Junkies und der ersten AIDS Welle einen Schock, experimentiert dann aber in den Jahren 1992-1994 mit Drogen. Drogen assoziiert er mit Freiheit und Gemeinschaft, die Abhängigkeit von ihnen fürchten er und seine Freunde gleichermaßen. Eine Warnung sei dabei immer die Geschichte der Christiane F. gewesen, wobei Mackrodt auf das Buch *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1978) anspielt. Im Zentrum der Erzählung steht die Drogenlaufbahn der zwölfjährigen Christiane F. Haschisch ist ihre Einstiegsdroge. Ihre Sucht nach Heroin finanziert sie sich auf dem Kinderstrich am Bahnhof Zoo. Mackrodt verbindet mit der Einnahme von Drogen sowohl positive Aspekte, wie z.B. ein Freiheitsgefühl und ein Gemeinschaftsempfinden, als auch negative Aspekte, da er mit der Einnahme von Drogen gleichzeitig eine mögliche Abhängigkeit von Rauschmitteln assoziiert. Mackrodt verdeutlicht mit seiner Einstellung den Drogen gegenüber, dass er die Komplexität des Konsums von Drogen nicht negiert, da er positive Aspekte ebenfalls benennt.

Im Interview mit Marcus Winson berichtet Mackrodt, dass Kreuzberg und das alte Charlottenburg damals Anlaufziele für die Jugendlichen waren und die Westszene des Technos sie mit offenen Armen empfangen habe (Mackrodt Interview 00:04:18). Techno hatte demnach eine vereinende Wirkung auf ostdeutsche und westdeutsche Jugendliche in der Nachwendezeit in den

frühen 1990er Jahren. Wenn auch nach Mackrodts Aussage die Erlebniswelten ostdeutscher Jugendlicher andere waren als die Erlebniswelten westdeutscher Jugendlicher (Mackrodt Interview 00:07:57).

Die große Freundesclique in Marzahn gab Mackrodt Halt und wurde von ihm als Familienersatz angesehen (Mackrodt Interview 00:05:25). Durch das Schreiben seines Romans *Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit* verarbeitete er seine Erinnerungen an sein Erwachsenwerden in der Wendezeit (Mackrodt Interview 00:06:28), wobei es ihm dabei nicht um ein "Ost-West Ding" ging, sondern um die Darstellung des Gefühls des Erwachsenwerdens in dieser besonderen Situation in den frühen 1990er Jahren (Mackrodt Interview 00:08:50). Gegenüber Korbik macht Mackrodt deutlich, dass er das Schreiben seines Romans *Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit* als "Eigentherapie" empfunden habe (Korbik). Als Vorlage diente ihm dabei der Roman von Rick Moody *Garden State* (2001). Moody schrieb seinen Roman, während er sich in Therapie befand. Inhaltlich geht es im Roman um die dreiundzwanzig jährige arbeitslose Alice aus New Jersey. Alice lebt noch bei ihrer Mutter in einem Vorort von New Jersey. Tagsüber hängt sie mit ihren Freunden ab. Sie träumen von einer Karriere im Musikbusiness, experimentieren mit Drogen und Sex. Das Erwachsenwerden rückt in weite Ferne.

Im Mittelpunkt des Romans *Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit* steht der Protagonist Krischan, dessen Unsicherheit aus der Tatsache entstehe, dass er sich in der Phase der Adoleszenz befinde und dass sein Erwachsenwerden einhergehe mit einer Phase von Veränderungen und Umbrüchen hervorgerufen durch die Wende und diese Phase des Umbruchs von außen auf Krischan einwirke (Mackrodt Interview 00:09:00). Die Grundsituation Pubertät und Wende stelle die Herausforderung dar, der sich Krischan stellen müsse (Mackrodt Interview 00:09:15).

Und auch Mackrodt musste sich dieser zweifachen Herausforderung von Pubertät und dem Umsturz der DDR sowie den damit verbundenen Veränderungen stellen. Auf Korbiks Frage wie Mackrodt die Umstellung auf ein anderes politisches und gesellschaftliches System empfunden habe, antwortet er, dass ihm der Bruch inmitten der eigenen Pubertät schwergefallen sei. Den Bruch durch die Wende habe er als Leere empfunden.

Er habe sich ähnlich wie Krischan Zeit gelassen mit der Arbeitssuche. Mackrodt wollte kein bürgerliches Leben führen, empfand nach der Wende eine Aversion gegenüber Autoritäten und sah keinen Anreiz in einem eigenen, überdurchschnittlichen Einkommen (Korbik). Mackrodt gelang es nach den Umbrüchen und dem Wandel in den frühen 1990er Jahren wieder in sein Leben zurückzufinden. Rückblickend bewertet er seine Erfahrungen als einen gewinnbringenden Teil seiner Biografie, der ihn ausmache und der ihn von anderen Menschen abhebe. Beispielsweise sei diese Besonderheit in seinem Lebenslauf vergleichbar als wenn man einmal für eine Zeit lang im Ausland gelebt habe (Korbik).

Ostkreuz findet im Forschungsgebiet der Politikwissenschaft Erwähnung. Martin Koschkar, Adriana Lettrari und Christian Nestler untersuchen in ihrem 2016 erschienen Artikel "Eine temporale Perspektive – Die Frage der Generationen im vereinigten Deutschland am Fallbeispiel der Wendekinder" regionale politische Kultur als eine Form der politischen Kultur, die kennzeichne, dass sie in einem abgrenzbaren Raum existiere und je nach Region unterschiedlich geprägt sei. Vier Merkmale machen demnach die Unterschiede zwischen den jeweiligen, regionalen, politischen Kulturen sichtbar: erstens historische Unterschiede in Formen der Staatlichkeit, zweitens politischer Stil, drittens Prägung der Gesellschaft und viertens der zeitliche Faktor der Generation.

Die Forscher gehen der Frage nach, inwiefern der zeitliche Faktor "Generation" regionale politische Kultur beeinflusst. Die Generation ist für Koschkar et al von Interesse, da "eine Prägung der politischen Kultur – auch im regionalen Kontext – durch handelnde Individuen und Gruppen der Gesellschaft" erfolgt, die einer Generation zugeordnet werden können. Die Forscher gehen der These nach, dass jede "spezifische Generation ... in regionaler Perspektive trotz größtenteils gemeinsamer Einflüsse und Rahmenbedingungen unterschiedlich ausgeformt [ist]" (302). *Ostkreuz* findet in diesem Zusammenhang Beachtung, da Christian Mackrodt mit seinem autobiografischen Roman zu der Generation gehört, die in Koschkars et al Untersuchung im Mittelpunkt steht. Unter Generation werden in der Untersuchung die Jahrgänge 1975 bis 1985 verstanden, die:

in vielerlei Hinsicht Besonderheiten [besitzen, denn diese] ... Generation umfasst Personen, welche in der Bundesrepublik Deutschland, in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik oder außerhalb Deutschlands geboren sind und demnach unterschiedliche Rahmenbedingungen ihres Aufwachsens erlebten. Insofern erfuhr diese Gruppe eine hohe kulturell prägende Heterogenität ... (303)

Koschkar et al grenzen die Gruppe der Angehörigen der besagten Generation weiter ein, indem sie festlegen, dass insbesondere die Teilgruppe derjenigen, die in der Deutschen Demokratischen Republik geboren und in der Bundesrepublik Deutschland aufgewachsen sind, in ihrer Untersuchung analysiert wird. Sie sprechen hierbei von den Wendekindern, zu denen demnach auch Christian Mackrodt gehört, da er 1975 in der DDR geboren und dann einen Teil seines Erwachsenwerdens nach der Wende in der Bundesrepublik erlebt. Der Klappentext des Romans *Ostkreuz* erwähnt, dass Christian Mackrodt mit zur "Wendejugend" gezählt werden könne. Mit

dem Konzept der Wendejugend "sind die jungen Menschen gemeint, die mit dem Fall der Berliner Mauer 1989 von einem Moment auf den anderen ihr Bezugssystem verloren haben, den gesellschaftlichen Rahmen, der ihnen Halt und Sicherheit gab" (Klappentext *Ostkreuz*).

Was die drei Wissenschaftler in ihrer Festlegung des Begriffs Generation nunmehr genau unter Prägung und später dann unter historischer Prägung verstehen, bleibt offen (304). Sie bestimmen die Generation der Wendekinder, damit die zukünftige Forschung auf ihre Erkenntnisse zurückgreifen könne. Bisher war die Generation der Wendekinder im Bereich der Meinungsforschung und bei sozioökonomischen Untersuchungen von Bedeutung (303). Koschkar et al haben explizites Interesse an dieser Gruppe der Wendekinder, da sich die Frage stelle, ob speziell diese Gruppe durch die von ihnen durchlaufenen gesellschaftlichen Transformationsprozesse eine Transformationskompetenz und Resilienz entwickelt habe, die wiederum von gesellschaftlichem Interesse sein könne, wie z.B. bei der zukünftigen Gestaltung von Politik, Ökonomie und Zivilgesellschaft (314).

Koschkar et al zeichnen den aktuellen Stand des Diskurses zur Generation der Wendekinder nach und machen dabei zwei Hauptstränge aus. Erstens werde vereinheitlichend von der Wirkung der DDR- Sozialisation als "gleichförmig behütet und eingehgt" diskutiert. Zweitens finde in den autobiografischen Romanen, wie beispielsweise dem von Mackrodt's *Ostkreuz*, eine Diskussion zur autobiografischen Selbsterfassung statt, denn es gehe den Wendekindern um die individuelle und biografische Aufarbeitung ihrer Erlebnisse und Erinnerungen (310). Die Autoren, die der Generation der Wendekinder angehören, verbinde das einschneidende politische zeithistorische Ereignis des Mauerfalls am neunten November 1989. Die Kindheit in der DDR, die starke Politisierung im Alltag und die gesellschaftliche Transformation mit ihren Umbrüchen und Auswirkungen auf die Wendekinder und ihre Familien stehen in ihren Erinnerungstexten

thematisch im Zentrum (311). Wendekinder konnten beim eigenen Erwachsenwerden nur bedingt auf ihre Eltern zurückgreifen, da diese mit eigenen existenziellen Sorgen und Nöten kämpften (312). Ein Verlust von Autoritäten und einer damit einhergehenden neuen Werteorientierung komme bei den Wendekindern vor (313).

Alle drei Forscher heben hervor, dass eine große Vielfalt und Bandbreite an Erinnerungstexten vorliegen. Das Nennen mehrerer autobiografischer Erinnerungstexte führt lediglich zu einer oberflächlichen Betrachtungsweise, da die für die wissenschaftliche Analyse zur Generation der Wendekinder bemühten Belege so an Aussagekraft verlieren, denn Literatur wird zitiert ohne eine gezielte analytische Auseinandersetzung mit den Erinnerungstexten durchzuführen und differenzierte Ergebnisse über die Aussagen der Erinnerungstexte festzuhalten. Koschkar et al machen eine Forschungslücke aus, die genau diese Diskrepanz aufzeigt, nämlich durch eine differenzierte und disziplinübergreifende Analyse der umfangreich vorliegenden autobiografischen Erinnerungstexte der Generation der Wendekinder deren Einfluss im Diskurs geltend zu machen (316). Die vorliegende Arbeit trägt zur Schließung der von Koschkar et al festgehaltenen Forschungslücke bei, indem drei autobiografische Erinnerungstexte analysiert und eine Vielfalt unterschiedliche Forschungsergebnisse einzelner wissenschaftlicher Disziplinen einbezogen werden.

3.1.4. Studien und Untersuchungen zur Jugend Deutschlands in der Wendezeit

Unterschiedliche Studien und Untersuchungen aus der Jugendforschung, wie z.B. die Shell Studie, analysieren die sozialen und politischen Bedingungen, unter denen Jugendliche und junge Erwachsene aufwachsen und ihre eigene Persönlichkeit entwickeln. Wie finden sich junge Menschen zu Beginn der 1990er Jahre in einer sich im Umbruch befindenden Gesellschaft zurecht?

Welche existentiellen Fragen und Entscheidungen beschäftigen sie? Wie entwerfen sie ihre Lebensperspektiven? Interpretieren sie den Wandel der Nachwendezeit als Chance der Neuorientierung oder blicken sie ihrer Zukunft verängstigt und pessimistisch entgegen? Welche Unterstützung und Hilfe erfahren sie in ihrem Alltag? Wie sind sie in der Lage sich selber zu helfen? Diese Fragestellungen sind für die vorliegende Arbeit von Interesse und finden auch Eingang in die ausgewählten Studien und Untersuchungen.

Seit 1953 erscheint in einem vier Jahre Rhythmus die als Standardwerk der Jugendforschung geltende Shell Studie des Jugendwerks der Deutschen Shell. Im Zentrum der Shell Studie stehen die unterschiedlichen jugendlichen Lebenswelten einer heterogenen Jugend und die Fragestellung wie sich die jungen Menschen von vorangegangenen Generationen abheben. Die beiden Shell Studien von 1992 und von 1997 stehen mit ihren Ergebnissen im Zentrum der vorliegenden Arbeit, da sie Aussagen über Tendenzen und Entwicklungen der gesamtdeutschen Jugend in der Nachwendezeit treffen, die im direkten Zusammenhang mit *Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit* stehen, denn der Protagonist Krischan vollzieht in dieser Zeitspanne den Entwicklungsschritt aus der Jugendphase ins Erwachsenenleben. Was können hier für differenzierte Aussagen zur Jugend im Allgemeinen und speziell zu ostdeutschen Jugendlichen in der Wendezeit getroffen werden?

Jürgen Zinnecker hebt im Artikel "Optimistisch in der Krise" als ein wissenschaftlicher Mitarbeiter der Studie hervor, dass die Jugend erst einmal generell als ein Frühwarnsystem einer Gesellschaft fungiere. In der elften Shell Studie von 1992 stellte Zinnecker seit dem Eintritt der Wende eine Verunsicherung unter jungen Menschen fest, da sich die deutsche Gesellschaft im Wandel befand und die Zukunft ungewiss war, denn es war nicht vorhersehbar, in welche politische, ökonomische und ökologische Richtung sie sich entwickeln würde. Die Stimmung unter

den befragten Jugendlichen war durchaus optimistisch. In der Studie von 1992 zeigten junge Menschen eine hohe Erwartungshaltung an ihre Zukunft und Lebensperspektive. Von den 4000 an der Studie teilnehmenden Jugendlichen zwischen dreizehn bis neunundzwanzig Jahren schauten 72% insgesamt und im Osten Deutschlands sogar 76% zuversichtlich in ihre Zukunft. Die Jugendlichen nahmen sich politischen Themen bereits in einem jüngeren Alter vermehrt an und diskutierten mit.

In Deutschland zeichnete sich auch eine Phase des wirtschaftlichen Abschwungs ab, was enttäuschte optimistische Erwartungen junger Menschen zur Konsequenz hatte. Die große Mehrheit der Jugendlichen empfand sich nicht ausreichend mit ihren Problemen und Sorgen, wie z.B. die Angst vor einer drohenden Arbeitslosigkeit oder keinen Ausbildungsplatz zu finden, von politischen Parteien repräsentiert. Ein Drittel der Jugendlichen konnte sich nicht mit einer der etablierten Parteien identifizieren. Demnach gab es nach Zinnecker 1992 auch unter jungen Menschen eine Politikverdrossenheit. Zinnecker spricht von einer Entfremdung seitens der Institutionen und der Politik gegenüber den Jugendlichen. Alarmierend war die Aussage der Studie, dass die Mehrheit der Jugendlichen den Standpunkt vertrat, dass Politiker sich nicht für die Belange der Wähler interessierten und sie darüber hinaus die Bevölkerung sogar betrogen. Jugendliche übernahmen nur selten Verantwortung durch politisches Handeln, damit sie für ihre Interessen eintreten und Einfluss auf gesellschaftliche Rahmenbedingungen nehmen konnten.

Gerade Jugendliche ohne oder mit unzureichender Ausbildung erschienen als verloren in der Konkurrenz um Bildungsabschlüsse und als vergessen von etablierten Parteien. Jugendliche, die bei auftretenden Problemen nicht auf private und öffentliche Netzwerke zurückgreifen konnten, waren besonders anfällig für rechtspopulistische Ideologien und Gewaltexzesse auf der

Straße, wie z.B. Gewalt gegen Ausländerunterkünfte. Zinnecker betont, dass gerade junge Menschen im Osten mit den eigenen Enttäuschungen nach der Wiedervereinigung umgehen mussten, wenn sich Wünsche nach Konsum oder Reisen nicht erfüllten. Weiterhin ging teilweise die jugendliche Wahrnehmung dahin, dass der Westen den sozial Schwachen und Arbeitslosen im Osten keinerlei Unterstützung zukommen ließ und stattdessen die Ausländer und Asylbewerber finanzierte. Die erfahrene Enttäuschung und subjektiv wahrgenommene Ungerechtigkeit entlud sich oftmals an dritten, an sogenannten Sündenböcken. Indem Jugendliche Gewalt beispielsweise gegenüber Ausländern und Asylanten verübten, steigerten sie so nach Zinnecker ihr eigenes Selbstbild. Dennoch waren es Minderheiten aus spektakulären jugendlichen Randgruppen, die gewalttätig waren. Zinnecker macht darauf aufmerksam, dass die Darstellung von jugendlicher Gewalt, Kriminalität und Horror in den Medien auch zu einer verzerrten öffentlichen Wahrnehmung von jungen Menschen geführt hat. Zinnecker attestierte der Mehrheit der Westdeutschen Jugendlichen die Fähigkeit sich auch mit widrigen sowie unübersichtlichen Lebensumständen sowohl im privaten als auch im beruflichen Bereich zurechtzufinden. Die Jugendlichen in Ostdeutschland bewiesen eine schnelle Lernkurve und schlossen mit den kompensatorischen Fähigkeiten der westdeutschen Jugendlichen auf.

In der darauffolgenden zwölften Shell Studie von 1997 stand die Altersgruppe der 12- bis 24-jährigen Jugendlichen und deren gesellschaftliches und politisches Engagement im Mittelpunkt der Untersuchung. Deren Ergebnisse machten deutlich, dass die Angst vor einer Arbeitslosigkeit in dieser Altersgruppe als krisenhaft im gesellschaftlichen Maßstab wahrgenommen wurde, wobei gleichzeitig ein wachsendes Engagement der jungen Menschen in gesellschaftlichen Organisationen wie Gewerkschaft, Feuerwehr oder Kirche festzustellen war. Während Zinnecker 1992 noch von einer möglichen Politikverdrossenheit unter Jugendlichen konstatiert,

ergab die fünf Jahre später erhobene Studie ein gegenteiliges Bild, das eine Distanz der Politik zur Jugend beschreibt. Als von Interesse werden beispielsweise Bürgerinitiativen, Umweltschutzgruppen und Menschenrechtsorganisationen genannt, die bei den befragten Jugendlichen ein höheres Ansehen als politische Parteien genossen. Als wichtiger Grund wurde das direkte Einflussvermögen innerhalb dieser Organisationen genannt, da es als erfolgversprechender, besser an ihre Bedürfnisse angepasst und effektiver wahrgenommen wurde.

Die Studie beschreibt Arbeitslosigkeit und das beschriebene Desinteresse der Politik an der Situation junger Erwachsener und Jugendlicher als Ursachen dafür, dass diese ihre eigene Zukunftsperspektive als durchwachsen bis überwiegend pessimistisch bewerteten. Ein Drittel der befragten Jugendlichen schaute 1997 optimistisch in die Zukunft, was eine wesentliche Veränderung zum Jahr 1992 zeigt, als noch Zweidrittel der befragten Jugendlichen eine optimistische Erwartungshaltung gegenüber ihrer eigenen Zukunft angegeben hatten. Die Studie beschreibt, dass das Vertrauen junger Menschen in politische Institutionen geringer wurde, weil etablierte politische Parteien aus Sicht der Befragten nicht wirksam zur Lösung gesellschaftlicher Probleme beitrugen.

In der beschriebenen Wahrnehmung der Jugendlichen hatten sich die Chancen für eine erfolgreiche berufliche Entwicklung in der Jugendphase verschlechtert. Als Gründe dafür wurden eine drohende Arbeitslosigkeit und ein speziell in Ostdeutschland zu beobachtender Lehrstellenmangel genannt.

Die Ergebnisse der Studie zeigen, dass 1997 diverse Jugendstile und Jugendkulturen den jungen Menschen kulturelle Orientierung, Halt und Erlebnisse im Freizeitbereich boten. Gleichzeitig war auffallend, dass Jugendkulturen als Visionsgeber einer jugendgemäßerer Gesellschaft

an politischer Aussagekraft verloren hatten. Jugendkulturen verkörperten vielmehr ein Gegengewicht als ein Gegenentwurf zur gegebenen Gesellschaftssituation.

Peter Förster, Walter Friedrich, Harry Müller und Wilfried Schuberth untersuchen in *Jugend Ost. Zwischen Hoffnung und Gewalt* (1993) speziell die Entwicklung ostdeutscher Jugendlicher, wie z.B. ihre Einstellungen, Werte, Orientierungen im Leben, die im direkten Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Umbruch Deutschlands in der Nachwendezeit der 1990er Jahre standen. Sie kommen zu der Erkenntnis, dass der gesellschaftliche Umbruch, der durch die Wende und die deutsche Wiedervereinigung hervorgerufen wurde, jungen Menschen aus dem Osten Deutschlands bestimmte Fähigkeiten, wie z.B. "Anpassung an neue Lebenslagen, Entwicklung neuer Sicherheiten, Werte und Verhaltensweisen" abverlangte, denn Vieles, was ostdeutschen jungen Menschen an Werten und Gewohnheiten vertraut war, sei nicht mehr vorhanden (11). Ostdeutsche Jugendliche befanden sich nach der Auflösung der DDR in einer schwierigen Lebenssituation, denn nach der Untersuchung hatten viele von ihnen noch "erhebliche Orientierungsprobleme bei der Aneignung einer neuen und stabilen politischen, weltanschaulichen oder staatsbürgerlichen Identität" (18).

Die Forscher sprechen von einer heterogenen Gruppe der damals 14-25-jährigen als von einer "Generation im Umbruch" und sie stellen fest, dass die "optimistischen Erwartungen und Einstellungen und der frühen Vereinigungsphase ... schockartig in Unsicherheit und Unzufriedenheit" umschlugen (7). Ausländerfeindlichkeit und Gewaltbereitschaft waren die Begleiterscheinungen dieser besonderen Umbruchssituation am Anfang der 1990er Jahre. Die Forscher bestätigen das Ergebnis der Shell Studie von 1992, dass jugendliche Gewalt gegen Ausländer, Asylanten und Andersdenkende von einer Minderheit gewaltbereiter Jugendlicher ausging. In der Gruppe der befragten 14- bis 18- jährigen trafen sie häufiger als in älteren Vergleichsgruppen

auf politisch rechts als links ausgerichtete Jugendliche, die eine radikale und affektive rechtsextreme Gesinnung zeigten.

Förster et al betonen, dass die Ursache für die auftretende jugendliche Ausländerfeindlichkeit nicht in der Arbeitslosigkeit, den damit verbundenen Ängsten und einer generellen Unzufriedenheit zu suchen war, sondern es sich vielmehr um eine angeeignete Grundhaltung bei jungen Menschen handelte und eine ideologische Polarisierung (19), wie z.B. politische Links-Rechts-Positionen. In Ostdeutschland verloren etablierte Parteien massenhaft an jugendlichem Zuspruch. Ostdeutsche Jugendliche suchten stattdessen ihren politischen Standpunkt auf der politischen Links-Rechts-Achse (12) und definierten so ihre politische Identität (19). Die Forscher widersprechen damit den Ergebnissen der Shell Studie von 1992, die Gewalt gegenüber Ausländern und Asylanten damit erklärt hatte, dass jugendliche Gewalttäter ihr eigenes Selbstbild wiederaufrichteten, indem sie andere, sogenannte Sündenböcke, erniedrigten und ihnen Gewalt antaten (13). Ein nicht unwesentlicher Anteil ostdeutscher Jugendlicher sympathisierte 1992 mit nationalistischen Positionen, Anschauungen und Zielen. Nationalistische Positionen korrelierten "auch bei jungen Ostdeutschen ... mit rassistischen und autoritären Haltungen, mit Intoleranz, Hass und Gewaltbereitschaft gegenüber den ausgemachten Feindgruppen und weiteren Merkmalen der rechtsextremen Ideologie" (19). Nationalistische Grundhaltungen und Ausländerfeindlichkeit sowie Ablehnung Andersdenkender bedingten sich gegenseitig.

3.2. Auswertung des Forschungsberichts

Vier Themenkomplexe gehen aus den Aussagen der Rezensionen und Forschung zu *Ostkreuz* hervor: 1. Kindheit und Jugend in der DDR, 2. Erwachsenwerden im Berlin der 1990er Jahre: Perspektivsuche im gesellschaftlichen Umbruch nach der Auflösung der DDR und der deutschen Wiedervereinigung, 3. Generation Wendekinder und 4. Zuordnung zu einem Genre.

Eine Hauptaussage des ersten Themenkomplexes "Kindheit und Jugend in der DDR" ist der, dass der Protagonist Krischan in der durch die sozialistische Ideologie bestimmten Schule in seiner Kindheit unangenehm auffalle. Lehrer und Schulleitung bestätigen ihm dann auch eine auffällige Persönlichkeit, z.B. auf Grund seines abstoßenden Äußeren. Krischan bekomme seine eigene Stasiakte als Folge seines Auftretens und Verhaltens. Dennoch bilden belastende Erinnerungen an die Kindheit und Jugend in der DDR nicht den Schwerpunkt des Romans.

Der zweite Themenkomplex "Erwachsenwerden im Berlin der 1990er Jahre: Perspektivsuche im gesellschaftlichen Umbruch nach der Auflösung der DDR und der deutschen Wiedervereinigung" beinhaltet die Hauptaussagen, dass der Protagonist Krischan sich erfolgreich von seinen Eltern gelöst und den Schritt zum jungen selbständigen Erwachsenen erfolgreich vollzogen habe. Dabei musste sich Krischan der Herausforderung des Zusammenfalls von Pubertät und den Umbrüchen der Wende stellen. Die Suche nach einer festen Arbeitsstelle oder einem Studienplatz stehe beim Protagonisten nicht an erster Stelle nach dem Schulabschluss. Krischans Freundeskreis sei Familienersatz und Friedrichshain der Ort an dem sie entspannen, feiern, Haschisch nehmen, Zeit und Freiraum für sich haben. Krischan und seine Freunde suchen Antworten auf die beiden Fragen wie und mit wem sie ihr Leben angehen wollen. Dabei sei die Euphorie über die Aufbruchzeit nach dem Mauerfall, die neu gewonnene persönliche Freiheit und die nun vor ihnen liegenden Möglichkeiten groß.

Der dritte Themenkomplex "Generation Wendekinder" umfasst die Hauptaussagen, dass Mackrodt mit seinem autobiografischen Roman zur Generation der Wendekinder gehöre. Die Wendekinder arbeiten ihre Erinnerungen und Erlebnisse auf, wie z.B. den Mauerfall des neunten

November 1989, die Kindheit in der DDR, den politisierten Alltag und die Auswirkungen der gesellschaftlichen Transformationsprozesse auf ihr Leben, den Verlust von Autoritäten wie beispielsweise die Eltern und einer neuen Werteorientierung in der Nachwendezeit.

Der vierte Themenkomplex "Zuordnung zu einem Genre" rechnet *Ostkreuz* der literaturhistorischen Tradition des amerikanischen Beatniks zu. Hierbei sind die offene und unkonventionelle Lebenseinstellung, das Experimentieren mit Drogen und die konstruierten musikalischen Erinnerungen von zentraler Bedeutung.

Die Auswertung des Forschungsstands zu *Ostkreuz* lässt die folgenden Schlüsse zu:

- Der Roman ist bisher nicht als Jugendliteratur eingeordnet worden.
- Der Aussage, *Ostkreuz* spreche stellvertretend für die "Wendejugend" (Klappentext *Ostkreuz*) bzw. sei im Zusammenhang mit den "Wendekindern" zu sehen, wurde bisher nicht ausreichend wissenschaftlich nachgegangen. Unter Wendekindern werden die Jugendlichen gefasst, die in der DDR geboren und nach der deutschen Wiedervereinigung in der Bundesrepublik Deutschland aufgewachsen sind (Koschkar et al 303).
- *Ostkreuz* ist bislang nicht auf die Thematik Jugend im Transformationsprozess der Wende- sowie Nachwendezeit untersucht worden.
- Die Thematik Neo-Faschismus und Rechtstextremismus in der Nachwendezeit der 1990er Jahre ist in *Ostkreuz* bisher nicht erforscht.
- Der Themenkomplex Kindheit und Jugend in der DDR ist in Bezug auf *Ostkreuz* ebenfalls noch nicht untersucht worden.
- *Ostkreuz* ist bislang nicht in Bezug auf musikalische Erinnerungen analysiert worden.

Für Christian Mackrodt stellte Musik in Form von Punk, Jungle und Techno in den frühen 1990er einen wesentlichen Bestandteil seines Lebensgefühls dar (Zinkler). Mackrodt hebt hervor, dass Musik sein zentraler Gedanke war, als er *Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit* geschrieben habe:

Alles, was mit Gefühlen und Emotionen zu tun hatte, war Musik. Musik war die sublime Kunstform. Ich wollte, dass 'Ostkreuz' so klingt wie eine frühe Elliot-Smith-Platte [US-Amerikanischer Sänger und Gitarrist]: Irgendwie traurig, aber auch schön und runtergestrippt. Hardcore mit einer akustischen Gitarre. Offen und verletzlich, sich nicht hinter diesem ganzen Lärm verstecken. (Zinkler)

Musikalische Erinnerungen stehen in der Analyse und Interpretation der vorliegenden Arbeit im Zentrum, denn Musik zieht sich wie bei Heins Roman *Mein erstes T-Shirt* und Hintzes *Tonspur* durch den gesamten Roman *Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit*.

3.3. Analyse und Interpretation

Ostkreuz ist kein Roman, der "sehnsüchtig macht, nach Jugend, nach der Aufbruchzeit und dem Alles-ist-möglich des so jungen wiedervereinten Berlins" (Zinkler). Stattdessen wird im Roman *Ostkreuz* ein düsteres Bild der Nachwendezeit konstruiert. Es wirken dreierlei zerstörerische Kräfte auf den Protagonisten Krischan ein. Zum einen gibt es eine zerstörerische Kraft im unmittelbaren Lebensumfeld des Protagonisten, da sein Wohnviertel, ein "Ghetto von Stadtbezirk" (262), zerfällt und seine erste Wohnung zum Schluss keinen Zufluchtsort und kein Zuhause (262) mehr darstellt, sondern nur noch ein "Loch von Wohnung" (262) ist. Eine ständige Bedrohung für ihn und seine Freunde geht in seinem Wohngebiet zusätzlich von rechtsradikalen Jugendlichen aus: "Man traf sie in der Wendezeit überall in Marzahn und musste sich mit ihnen auseinandersetzen". Krischan resümiert, dass es nicht ausschließlich die Angst vor brutalen und

willkürlichen Übergriffen war, sondern die Tatsache, dass Skinheads generell darauf bedacht waren, Jugendliche zum Opfer zu machen. "Es waren sadistische Rituale, die uns tief verschreckten". Die Geschichten von gewalttätigen Auseinandersetzungen der meist in Gruppen auftretenden Skinheads taten ihr Übriges, damit sich die ständige Angst vor einer potentiellen Bedrohung durch rechte Skinheads im Unterbewusstsein festsetzte (254-55).

Zerstörerische Kräfte gehen auch von den von Krischan konsumierten Drogen aus. Als der Ich-Erzähler zum Schluss eines Raves die Szenerie genau beobachtet und erfasst (261), ist es für ihn fast zu spät, da die Einnahme eines Pilzes zu schweren Vergiftungen mit gesundheitlichen Folgeerscheinungen bei ihm führt. Der Ich-Erzähler stellt sich in diesem Moment selber die entscheidenden Fragen für sein weiteres Leben:

Warum kannte ich nur Leute, die all ihre Energie dazu nutzten, sich selbst zu zerstören?

Gab es nicht auch irgendwo nette, gesunde und erfolgreiche Menschen? Was sollte das mit den Drogen die ganze Zeit? War es denn so schwer, einmal einen Abend wegzugehen, ohne was einzuschmeißen? Was war aus dem groß gewachsenen Jungen geworden, der gut in der Schule gewesen war und den seine Lehrer gemocht hatten? Und wo war der Mensch, dem ich meinen Kopf in den Schoss legen konnte und der mich hinterm Ohr kralte? (262)

Krischan verzichtet zum Schluss auf die Einnahme jeglicher Art von Drogen.

Die dritte zerstörerische Kraft erfährt der Ich-Erzähler innerhalb der Beziehung mit seiner großen Liebe Katja. Eine körperliche Anziehung und Sex sind die verbindenden Elemente ihrer Zweisamkeit. Eine vertraute Geborgenheit und Sicherheit findet der Ich-Erzähler bei ihr nicht (138). Katja und Krischan haben gemein, dass sie auf keine funktionsfähige und sie in ihrer Jugendphase unterstützende Familie zurückgreifen können, außer wenn es um Wohnraum geht. Bei

einem Besuch in Katjas Elternhaus und einer Begegnung mit ihren Eltern versteht der Ich-Erzähler, dass das der Ort ist, an dem Katja "ihr Licht" verloren hat (169):

Sie hatten mit all ihrer Kraft ein Eigenheim gebaut und ihre Tochter verloren. ... Ich sah auf einmal ganz deutlich das Mädchen in ihr, wie damals, als wir die Pilze genommen hatten. Sie war ein langhaariges, verträumtes, etwas pummeliges Kind gewesen, das auf Hippiemusik und Pferde stand. Es war traurig. Man hatte ihr so wehgetan, dass sie nicht wieder dorthin zurückkonnte. Ihre offene und aggressive Sexualität war eine zur Schau gestellte Wunde. (170).

Katja ist zutiefst verletzt und in der Phase des Erwachsenwerdens ebenso allein wie der Ich-Erzähler.

3.3.1. Leben am Ostkreuz

Zu Beginn des ersten Kapitels gibt die Beerdigung von Krischans Freund David eine ernüchternde und traurige Grundstimmung der nun folgenden Erinnerungen des Ich-Erzählers an das Erwachsenwerden am Ostkreuz in der Wendezeit vor. Sein Freund war bei einem Autounfall auf dem Weg zur Ostsee gestorben (7), als sein Auto auf dem Weg zwischen Baabe und Binz an einem Baum zerschellte (94). Der Ich-Erzähler trauert um David und empfindet die vorgetragene Trauerrede als "unpassend". Davids Mutter kann den Ich-Erzähler nicht als Freund ihres Sohnes erkennen und beide Eltern wirken abwesend. Der Blick der Mutter war "stumpf". Sie "suchte Halt an dem starr aufgerichteten Körper ihres Mannes" (8). Davids Lieblingsmusik repräsentiert in diesem, seinem letzten Moment auf Erden einzig und allein alles, was David berührt und ausgemacht hat, denn die Totenrede wird von Krischan als nichtzutreffend empfunden. Die "Marzahner Kids" (8) aus Krischans Jugendzeit in Marzahn sind auch auf Davids Beerdigung. Mar-

zahn als ein Ortsteil im Berliner Bezirk Marzahn-Hellersdorf war zu DDR Zeiten, wie bereits erwähnt, durch die größte Plattenbausiedlung der DDR geprägt (78-83). Im Kontrast zu der Platte stehen Einfamilienhäuser an Straßenrändern (8).

Der Ich-Erzähler fährt nach der Beerdigung seines Freundes David mit der S-Bahn nach Friedrichshain, wo er jetzt wohnt. Friedrichshain war ein Berliner Ortsteil des Bezirks Friedrichshain-Kreuzberg. Die Grenzen seines Kiezes steckt der Ich-Erzähler in der Rückblende "Friedrichshain" ab: "Für uns war es das ungefähr anderthalb mal anderthalb Kilometer große Viereck südlich der Frankfurter Allee mit den Eckpunkten Ostkreuz, S-Bahnhof Frankfurter Allee, Frankfurter Tor und S-Bahnhof Frankfurter Straße" (35). Auf dem Weg zum Ostkreuz gibt Krischan sich seinen Erinnerungen hin und eine für ihn charakteristische Eigenschaft wird gleich am Anfang deutlich. Er fürchtet sich vor dem Alleinsein und sucht unmittelbar im Anschluss an die Beerdigung seine Freunde auf. "Ich wollte nicht nach Hause gehen und allein sein und klingelte an den Türen meiner Freunde, bis ich jemanden fand, der den Tag mit mir verbrachte" (9). Die Angst vor dem Alleinsein zieht sich durch den gesamten Roman *Ostkreuz*.

Der Protagonist Krischan erlebt als Kind die elterliche Scheidung, was sich auch auf seine schulischen Leistungen auswirkt. Seine Schulzeit und hier speziell die Unterstufe sind für Krischan nur schwer zu ertragen, weil er sich einsam fühlt, verzweifelt ist und die Langeweile sowie Monotonie des Schulalltags ihn nerven. Krischan prügelt sich mit anderen Mitschülern und wird nach und nach zum Außenseiter. "Ich wünschte mir ein anderes Leben, in dem ich eine richtige Familie hatte und alles in Ordnung war, auch in mir drin" (18). Das Gefühl des Verlassen- und schutzlos Ausgeliefertseins kehrt beim Ich-Erzähler in immer wieder auftretenden Albträumen zurück (56-58). Die Albträume dauern an, bis er zwölf Jahre alt ist. Dabei spielt eine sich bedrohlich annähernde Gestalt eine zentrale Rolle. Bei seinem letzten Albtraum ist der Ich-

Erzähler das erste Mal in Kontrolle über seine Emotionen. Krischan sinkt in der Dämmerung im Morast ein. Krischan verspürt Neugier, Furcht und ist dabei gefasst. Der Unbekannte erscheint im Keller und nimmt Krischan bei der Hand. Krischan weicht dieses Mal nicht mit dem Blick aus und kann seine Angst kontrollieren. Er geht zusammen mit der Gestalt durch die Tür des Kellers und durch ein Labyrinth. Krischan fühlt sich frei und geborgen. Dieses Gefühl war auch noch nach dem Aufwachen da und es fühlte sich an, als sei dies sein neues Lebensgefühl und seine neue Lebensausrichtung. Danach kamen die Alpträume nicht wieder. Der Albtraum endet positiv für ihn, da er erkennt, dass die bedrohliche Gestalt nicht feindlich gesinnt ist, sondern seine Familie verkörpert, die ihn beschützt und behütet (242). Das Gefühl des Alleinseins bleibt jedoch und begleitet ihn durch seine Jugendphase hindurch, wenn er ziellos umherirrt und sich einsam fühlt. "Ich dachte an meine Mutter, meine Kindheit, meinen Vater, die Schule, meine erste Freundin. Die alten Gefühle des Verlassenwerdens, der Einsamkeit und der Isolation schnürten mir den Hals zu" (54). Der Ich-Erzähler geht so weit, dass er aus Angst vor seiner empfundenen Einsamkeit die Nähe zu seiner Bekannten Michaela sucht und mit ihr die Nacht verbringt, obwohl er Katja liebt. Sowohl Michaela als auch Krischan wollen nicht allein sein (64).

Die Jugendlichen sind auf sich allein gestellt, weil sich ihre Eltern mit ihrer neuen Situation nach der Öffnung der Mauer und der Wiedervereinigung konfrontiert sehen. Krischan fasst die Situation der Eltern folgendermaßen zusammen: "Und unsere Eltern? Sie knabberten an dem Umbruch, an ihrer Neubewertung, an dem Wegbruch des Staates, der immer da gewesen war. Sie hatten keine Zeit mehr für uns, sie lernten schwimmen mit vierzig" (267). Das Zusammensein mit der Clique garantiert gemeinsame Erlebnisse, gibt Halt und schafft Identität, wenn sie zusammen draußen unterwegs sind, denn sie vermittelt ein Gefühl der Zusammengehörigkeit

(39). "Wir waren einfach nicht gern allein und trafen uns regelmäßig, ohne einen bestimmten Grund zu haben. Ich glaube, wir langweilten uns allein und bekamen zu Hause schnell das Gefühl, etwas zu verpassen" (18). Die Gruppe vermag auch die Apathie bei einigen Jugendlichen aufzubrechen, wie z.B. bei Milan (39). Für Krischan stellt seine Freundesgruppe einen Familienersatz da:

Die Gang war eine Feierclique, die sich im Friedrichshain gefunden hatte. Sie bestand aus lauter kleineren Gruppen von Leuten, die sich aus der Vorstadt kannten, und ein paar Zugezogenen. ... Wir hatten fast alle kurze Haare, trugen Klamotten zwischen Hip-Hop, Techno und Punk und die Mädchen waren im Gesicht gepierct. Wir waren alle mit der Schule fertig, bei unseren Eltern ausgezogen, hingen in der Luft, nahmen das Leben easy und feierten gern. Mit der Gang gab es keine leeren Tage. Man traf sich zum Essen, fuhr zusammen weg, besuchte sich gegenseitig, ging zusammen aus, nahm zusammen Drogen und erzählte sich von seinen Plänen. Wir hatten uns räumlich von unseren Familien getrennt und aus Verunsicherung erst einmal eine neue Familie gegründet. (63)

Die Tristesse in Friedrichshain in der Nachwendezeit nimmt der Ich-Erzähler bewusst wahr, da er auf dem Weg zu seinem Freund Jan sein unmittelbares Umfeld genau betrachtet und nüchtern Bilanz zieht: "Dann lief ich die Neue Bahnstraße hoch. Von allen Straßen des Friedrichshains war sie wahrscheinlich die hässlichste: vierspurig, mit extrem schmalen Gehwegen, an denen sich lückenlos graue und braune Hausfassaden aneinanderreihen, zugekackt, dicht beparkt und mit ungefähr acht traurigen Bäumen auf dem ganzen Stück zwischen Weserstraße und Boxhagener" (12). Jan wohnt kurz vor der Boxhagener Straße und hat stets mit Uringestank in seinem Innenhof zu kämpfen. Jans Klo liegt außerhalb der Wohnung. Krischans unmittelbares Lebensumfeld verändert sich rasant nach der Wende. "Man sah das Kaufhaus aus Ostzeiten, den

schmuddeligen Vietnamesenmarkt, das Marzahner Rathaus, die Kaufhalle, die jetzt ein Kaiser's Supermarkt war, und die Dönerbude am Eingang zum Tunnel" (73). Krischan beobachtet den Verfall seines Viertels. Er und seine Freunde "schauten dem sozialen Leben des langsam zum Vorstadtghetto verkommenen Wohngebiets zu" (74). Skinheads und Neonazis verunsichern den Ich-Erzähler (40,130) und auch seine Freunde (253-54), da sie bei einer Begegnung mit ihnen immer mit Konflikten und handfesten Auseinandersetzungen rechnen müssen. Ihr Kleidungsstil passt sich teilweise den rechten "Faschos und Hools" an um nicht anzuecken oder aufzufallen (75). In der Nachwendezeit findet eine Bewaffnung unter den Jugendlichen statt, die sich zu Gruppen zusammenschließen. "Durch den verbreiteten täglichen Umgang mit diesen Gegenständen [Waffen] und vor dem Hintergrund der unerwarteten und umfassenden Erosion von Werten und Moral erlebte Marzahn in den Jahren 1990 bis 1994 wahre Exzesse der Gewalt, vor denen die zivile Gesellschaft kapitulierte". Gewaltbereite junge Menschen verdrängen die Bewohner in Marzahn von den Straßen (82-83). Als der Ich-Erzähler beispielsweise mit seinem Mitbewohner Björn unterwegs ist, ist der sehr nervös, weil er am Vorabend des Hitler Geburtstages einen Zusammenprall mit Neonazis fürchtet. "Ich konnte mich noch gut an den ganzen Naziterror Anfang der Neunziger in Marzahn und Lichtenberg erinnern. Am zwanzigsten April waren wir teilweise nach der Schule nicht mehr vor die Tür gegangen. Sie hatten es die 'Nacht der langen Messer' genannt" (250).

Die Wohnung des Ich-Erzählers hat nichts Anheimelndes und ist so kalt, dass in der Winterzeit die Wasserrohre einfrieren, da unter ihm und über ihm keiner wohnt (154). Der Winter scheint auch im Frühling nicht aus seinem Zuhause ausziehen zu wollen: 'Während es draußen schon Frühling wurde, verharrte bei mir, wie in vielen anderen Hinterhofwohnungen des Friedrichshains, der Winter' (10). Jamaikanische Musik hilft ihm über die Kälte hinweg (11). Sein

Toaster dient dem Ich-Erzähler als Wärmequelle, da er keine Kohlen mehr im Keller hat, klemmt er sich den Toaster zwischen seine Beine und nutzt ihn als Heizung (11). Obwohl der Ich-Erzähler seinen Alltag unter schwierigen, finanziellen und wohnlichen Bedingungen bewältigen muss, da er keiner geregelten Arbeit nachgeht, in einer Hinterhauswohnung auf der Nordseite (10) wohnt, er nicht immer über ausreichend Kohlen zum Heizen und nur begrenzt über Lebensmittel für den täglichen Bedarf verfügt (11), genießt er, dass er nicht mehr zur Schule gehen muss und den Freiraum seiner eigenen Wohnung, denn er kann seine Tür schließen und das Telefon nicht beantworten, wenn seine Mutter sich regelmäßig, über einen längeren Zeitraum telefonisch bei ihm meldet und Auskunft über seine weiteren Lebenspläne erfahren will (33). Er fasst seine Wohn- und Lebenssituation so zusammen:

Ich konnte laut sein, denn außer mir wohnten nur noch drei andere Leute im Seitenflügel und im Hinterhaus, keiner von ihnen über oder unter mir. Das Treppenhaus war sauber, ich hatte eine eigene Dusche und ein Klo, worum Jan mich beneidete. Und es war billig. Mein ganzes Leben war billig. Ich musste ungefähr fünf Tage im Monat aufm Bau arbeiten gehen, um meinen Unterhalt zu verdienen. Dann hatte ich wieder Zeit zu lesen und auszugehen und mit den Menschen zusammen zu sein, die ich mochte. (33)

Trotz seiner nicht einfachen Gesamtsituation blickt Krischan seiner Zukunft anfangs positiv entgegen: "Meistens mochte ich dieses Gefühl, denn ich glaubte an die Schönheit des Lebens und die Versprechen der Zukunft" (15). Er genießt seine persönliche Freiheit in den Tag hineinleben zu können, mit seinen Freunden feiern zu gehen, nicht fremdbestimmt zu sein und sich einem geregelten Alltag, wie z.B. noch zu Schulzeiten entziehen zu können.

3.3.2. Drogen Kultur

In einem Zeitraum zwischen 1992 und 1996 waren Kappeler et al. Mitarbeiter im DFG-Forschungsprojekt (DFG: Deutsche Forschungsgemeinschaft in Bonn) zu Jugend und Drogen in Ostdeutschland. Sie untersuchten in *Jugendliche und Drogen. Ergebnisse einer Längsschnittuntersuchung in Ost-Berlin nach der Maueröffnung* (1999) die Einstellungs- und Handlungsmuster der ostdeutschen Bevölkerung zu Drogen und Sucht. Die Forscher sprechen zu Beginn ihrer Studie von einer Drogennaivität in der ostdeutschen Bevölkerung. Unter einer Drogennaivität verstehen die Forscher das Verhalten der ostdeutschen Bevölkerung zu Sucht und Drogen, das sich aus Desinformationen, Verdrängungen, Tabuisierung und politischen Missbrauch der Drogenthematik zu Zeiten der DDR herleitet und erklärt.

In der DDR fand eine ideologische Funktionalisierung der Drogenthematik zu Propagandazwecken statt, wobei das DDR Regime einen durch Drogen hervorgerufenen Rausch ausschließlich negativ auslegte. "Den Griff zu Rauschmitteln verband man [in der DDR] im Wesentlichen mit dem ökonomischen, ethischen und gesundheitlichen Ruin der oder des einzelnen, der sich mit seinem Handeln darüberhinaus auch noch seiner gesellschaftlichen Verantwortung gegenüber dem sozialistischen Staat entzog" (Barsch et al 26). Suchtkranken Menschen in der DDR standen erst Ende der 1980er Jahre erste Strukturen zur Hilfestellung bei Drogenproblemen zur Verfügung. Vielmehr war es jedem Einzelnen überlassen mit seiner eigenen Sucht umzugehen, denn beispielsweise sah das DDR Regime die Ursache eines Alkoholmissbrauchs beim Individuum und in dessen defizitärer Persönlichkeitsstruktur oder psychischen Dispositionen. Drogen waren vielmehr eine Begleiterscheinung der kapitalistischen Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland und ein Beweis für deren Dekadenz (26).

Die DDR Bevölkerung nahm die Ideologisierung und Politisierung der Thematik Drogen und Sucht hin. Eine Tabuisierung des Drogenthemas ging einher mit einer mangelhaften und einseitigen Aufklärung über Drogen, weil es z.B. auch an geeigneten Fachkräften fehlte. Drogennai-vität resultierte nach Aussagen von Barsch et al aus dem ideologischen Umgang mit Erkenntnis-sen und Wissen zur gesellschaftlichen Drogenthematik und sie verhinderte eine dezidierte Ausei-nersetzung mit und eine differenzierte Fragestellung zum Drogenthema (26).

Die Wissenschaftler untersuchten mit Hilfe eines Fragebogens in ihrer Studie in der Nach-wendezeit von 1990-1995 die Einstellung und Entwicklung von Jugendlichen in Ostberlin zu Drogen und Drogenkonsum. Unter Einstellungen gegenüber illegalisierten Drogen verstehen Barsch et al hierbei erstens die Kenntnisse über Drogen und Sucht, zweitens die gefühlsmäßige Beziehung zur Drogenthematik und drittens speziell das Verhalten der Jugendlichen in Bezug auf illegalisierte Drogen. Nach dem Mauerfall hatten die befragten Jugendlichen in Ostberlin nunmehr Zugang zu illegalisierten Drogen und ihre Einstellung zur Drogenthematik war ent-scheidend für ihren weiteren Umgang mit Drogen sowie Sucht. Es gibt eine Erwartungshaltung der Erwachsenen an die Gruppe der Heranwachsenden zum einen im Umgang mit legalisierten und zum anderen mit illegalisierten Drogen. Erstens gibt es die gesellschaftliche Erwartung an die Jugendlichen, dass sie den akzeptierten Umgang mit legalisierten Stoffen erlernt, wie z.B. Konsumrituale und Konsumformen. Zweitens dominiert im Umgang mit illegalisierten Drogen eine gesellschaftliche Nicht-Akzeptanz und die Erwartungshaltung an die Jugendlichen, dass diese sich in der Ablehnung illegalisierter Drogen konform verhalten. Die "Forderung nach Bei-behaltung und Durchsetzung des gesetzlich festgeschriebenen Verbots dieser Drogen, der Ver-folgung von KonsumentInnen und dem Gebot strikter Abstinenz" (302) stand bei illegalisierten Drogen im Vordergrund.

Barsch et al waren an dem Wissen, den Erfahrungen und Phantasien der Jugendlichen zu illegalisierten Drogen interessiert. Sie analysierten ebenfalls die jugendliche Handlungsbereitschaft und die Veränderungen der jugendlichen Einstellungen gegenüber illegalisierten Drogen. In den Jahren 1990/1991 lehnten sowohl die Jugendlichen als auch die Erwachsenen gleichermaßen illegalisierte Drogen ab und wiesen angebotene Drogen ab. Nur ganz wenige Jugendliche erwogen eine Einnahme illegalisierter Drogen. 1992 weichte der Konsens zwischen Erwachsenen und Jugendlichen zur Nicht-Akzeptanz illegalisierter Drogen bereits auf. Ostdeutsche Erwachsene hatten in ihrer Jugend Zugang zu legalen Drogen. Die Erwachsenen in Ostdeutschland sahen sich durch die Medienberichterstattung in der Nachwendezeit mit dem Aufkommen illegalisierter Drogen konfrontiert und ihr Interesse war geweckt. Nach Barsch et al reagierten sie über und bisweilen hysterisch auf eine mögliche Bedrohung von jungen Menschen in Ostdeutschland durch illegalisierte Drogen aus dem Westen. Die Jugendlichen hatten keine Erfahrungen mit den nun gegenwärtigen illegalisierten Drogen und empfanden die Überreaktionen und die Hysterie seitens der Erwachsenen als befremdlich. Vielmehr nahmen die Jugendlichen sich selbständig der Drogenthematik an und hinterfragten die gezeigte Haltung der Erwachsenen. Die befragten Jugendlichen zeigten sich interessiert und offen, wenn es die Einnahme illegalisierter Drogen betraf. "Fast ein Drittel der Befragten würde 1995 [selbstverantwortlich] bei einem entsprechenden Angebot über Konsum bzw. Nicht-Konsum substanzspezifisch, in Abhängigkeit von der Art und der Wirkungsweise der angebotenen Droge, entscheiden" (303). Bei ihrer Entscheidung Drogen zu konsumieren, wogen Jugendliche z.B. die Risiken eines regelmäßigen Konsums sowohl legalisierter als auch illegalisierter Drogen ab. Beispielsweise sahen Jugendliche die Einnahme und Wirkung von Aufputsch- und Beruhigungsmitteln als weniger problematisch an. Möglich auftretende Probleme bei einer Einnahme illegalisierter Drogen machten Jugendliche weitaus häufiger

als in den vorangegangenen Jahren von der jeweiligen Drogenart abhängig. Beispielsweise tolerierten sie den Konsum von Haschisch. Kokain und Heroin stuften sie hingegen als riskante Drogen ein. Die Offenheit und Bereitschaft zum Konsum von Drogen hängt zum einen von der jeweiligen Jugendkultur ab, den Jugendliche angehören. Zum anderen ist der jugendliche Konsum von Drogen von der Bedeutung abhängig, die Drogen unter Gleichaltrigen zukommt (304).

"Nicht weniger bedeutsam sind die individuell ganz unterschiedlich ausgeprägten Erwartungen, Sehnsüchte, Ängste oder auch einfache Neugier" (305). Das Wissen über einen Zugang zu illegalisierten Drogen, beobachtete Einnahmen bei anderen und erfahrene Angebote illegalisierter Drogen nahm bis 1995 unter den Jugendlichen zu, die keine verbotenen Substanzen konsumierten.

Illegalisierte Drogen waren nur schwer zugänglich in der DDR und werden von Ostdeutschen lediglich mit Gefahr, wie z.B. Tod, Leiden und Abhängigkeit, in Verbindung gebracht. Positive Aspekte der Einnahme von Drogen und deren soziale Funktion in kulturellen Zusammenhängen spielen dabei keine Rolle. Bei dem Phänomen der Drogennaivität findet die Komplexität des Drogenkonsums keinen Widerhall (Barsch et al 25-26). Eine Drogeneinnahme in der DDR wurde mit einer Flucht vor dem Alltag gleichgesetzt. Da es in der DDR aus der Sicht des Staates keinen Grund zur Flucht ihrer Bürger vor dem Alltag gab, denn der Staat sorgte umfassend für seine Bevölkerung, gab es aus Sicht des Staates in der DDR somit auch keinen Grund für die Einnahme von Drogen. Eine möglicherweise empfundene Perspektivlosigkeit des einzelnen war kein akzeptierter Grund als Auslöser eines Drogenkonsums.

Beim Ich-Erzähler ist es aber gerade genau die empfundene Leere und Perspektivlosigkeit nach seinem Schulabschluss, die seinen Dauerrausch begünstigen. Krischan macht sich jegliche

Art von Rauschmitteln zu Nutzen, wie z.B. Alkohol, Medikamente, Haschisch, Koks, um aus seinem gegenwärtigen Leben zu fliehen. Er braucht die Stimulation der Drogen um sich zu entspannen oder um sich eins zu fühlen mit der Gruppe seiner Freunde.

Die unterschiedlichsten Drogen ziehen sich durch das Leben des Ich-Erzählers. Als ehemaliger Leistungssportler der Leichtathletik in der DDR erinnert er rückblickend die heimliche Verabreichung von leistungssteigernden Substanzen bereits im Jugendalter während eines Aufenthalts im Frühjahrtrainingslager an der Ostsee, da er eine große Leistungssteigerung bei sich beobachtet. Der Ich-Erzähler vermutet, dass er damals als Zwölfjähriger gedopt wurde. Krischans Mutter gibt ihm als Kind zur Beruhigung Faustan und etabliert so eine Akzeptanz bei ihrem Sohn gegenüber Medikamenten als Mittel um ruhig zu werden und runterzukommen (119).

Seinen ersten echten Drogenrausch erlebt Krischan dann auch mit einer Mischung aus den Beruhigungsmitteln Faustan in der Kombination mit Weißwein (119). Als junger Erwachsener nimmt Krischan Hustensaft zu sich um einschlafen zu können. "Das warme, leere Gefühl des Codeins ließ die Gedanken in meinem Kopf zum Stehen kommen und machte meinen Körper wohligh weich" (235). Je nach Bedarf nimmt Krischan verschiedene Rauschmittel zu sich, um entweder zur Ruhe zu finden oder aber durch deren aufputschende Wirkung in Stimmung zu kommen.

Drogen gehören zum Feiern, zu Krischans täglichem Leben und zum Leben seiner Freunde dazu. Er nimmt Haschisch, Pilze, LSD, Koks (162) und beschreibt die Wirkungen der Drogen auf seinen Körper (45) und seine Wahrnehmung. "Ich fühlte mich wie in einem wunderschönen traurigen Traum von Kindheit und Erwachsenwerden" (41). Im Drogenrausch erlebt die Gruppe ein Gefühl der Gemeinschaft und Verbundenheit. "Die Gehwege waren schon voller Leute im Freitagabendfieber. Die Augen von Katja und Milan glänzten. Mein Gang war ein tanzartiger

Schlingerkurs, ich hatte eine Gänsehaut und spürte meine Wangen glühen. Im oberen Bauch strahlte eine Sonne. Das uns verbindende Gefühl war jetzt wie eine Mauer um uns, hinter der wir in einem Raum der Nähe, Wärme und Arglosigkeit schwammen" (43). Zeigt sich Katja am Anfang ihrer Beziehung mit Krischan noch zurückhaltender beim Konsumieren von Drogen, nimmt sie beim gemeinsamen Trip nach Amsterdam genauso wie Krischan verschiedene Drogen ein, wie z.B. Koks, MDMA und LSD (162).

Krischans Freund Stefan starb "auf einem Open-Air-Rave. Er war nackt auf einen Baum geklettert und im Acid-Wahn abgestürzt" (276). Einer seiner engsten Freunde Milan ist der erste, mit dem Krischan kiffte (76). Milan, war in der Jugendpsychiatrie (19) und ein Sozialarbeiter betreut ihn (43), denn er ist depressiv (21). Milan zeichnet in ein Notizbuch, was er bei sich trägt. Das Buch ist angefüllt mit "Gesichtern, Naturstudien und grafischen Geschichten" (18). Milan zeichnet ein düsteres Bild von sich selber (19). Die Ursachen für seine Depression liegen anscheinend in einem Konflikt mit der Mutter (19-20). Sie sprühen Graffiti auf die S-Bahnanhänger. Milan ist ein umgänglicher und friedfertiger Freund, der zu Hause den Streit seiner Eltern miterleben musste (77). Er wohnt inzwischen in einer Wohngemeinschaft. Der Ich-Erzähler charakterisiert das Wohnumfeld seines Freundes Milan, indem er ernüchternd zusammenfasst: "Die Stimmung hier war ein bisschen wie in einem Hostel, in dem Leute zusammenkommen, die beim Reisen schlechte Erfahrungen gemacht haben. Hier bestand die Mischung jedoch aus Drogen, sexuellem Missbrauch, psychischen Störungen, versuchtem Selbstmord und sozialer Verwahrlosung der Familie" (46). Ein phasenweise exzessiver Alkoholkonsum gehört ebenfalls zu Krischans Leben dazu, als er sich beispielsweise mit seinem Freund Björn betrinkt und sich "alles von der Seele" (207) redet.

In Indien konsumiert Krischan Haschisch und hat einen "schweren Charas-Rausch" (184). Nach seiner Rückkehr aus Indien greift Krischan anfangs beim Feiern sowohl auf Haschisch als auch auf Alkohol zurück: "Ich redete mit ein oder zwei Leuten, trank Wodka, zog an ein paar Joints und tanzte ein bisschen" (208). In der Nähe des Bahnhofs lernt er einen "komischen Typen" kennen, mit dem er nach Hause geht um an weitere Drogen zu kommen: "In einer kleinen unbeheizten Vorderhauswohnung auf der unteren Greifswalder Straße schmiss ich etwas später eine alt aussehende Pille. Der Typ befragte mich kurz und schlief dann in seiner Küche mit dem Kopf auf dem Tisch ein" (208). Nach seiner Rückkehr aus Indien setzt ein Wandel bei Krischan ein und er sieht den eigenen Konsum von Drogen und den seiner Freunde kritischer.

Als Krischan seine alten Freunde aus dem KDM wiedertrifft, äußert er sich verwundert über deren Drogeneinnahme und kommentiert: "Ich trank ein oder zwei Bier und schaute dem ganzen Treiben ungläubig zu, unsicher, ob das nun eine gute Alternative zum Alleinsein war oder nicht" (251). Er sieht sich und sein Verhalten gespiegelt. Sein Freund Andreas hat die Einnahme von Drogen schon immer gemieden und Krischan versteht ihn nun. Es hat sich im Vergleich zu früher etwas Wesentliches verändert, denn es "ging nicht mehr so sehr um das Miteinander, sondern viel um das Plattmachen" (251). Krischan verlässt die Party um noch auf einen Rave zu gehen. Ihn irritiert der "Anblick der freiwillig Gelähmten" (252) und er bewertet den Rausch seiner Freunde als negativ, die nicht mehr bewegungsfähig, lebensfähig sind. Krischans radikales Umdenken in Bezug auf Drogen ist ein nicht endender Drogentrip nach der Einnahme eines Pilzes (259). Er schämt sich für seinen "zugeschüttelten und liederlichen Zustand" (261). Die Angst, dass die Wirkung des Pilzes nicht mehr nachlassen könnte (268), treibt ihn an, sein Leben zu ändern und etwas für seine Gesundheit und seinen Körper zu tun.

Als es ihm zum Schluss gelingt, seinen Drogenkonsum kritisch zu betrachten, schämt er sich seines Verhaltens (261) und er wendet sich von den Drogen ab. Krischans eben noch akzeptierte offene Lebenseinstellung zu Drogen ist dahin und er empfindet den Anblick der im Rausch verhafteten jungen Menschen als verstörend (252). Der Protagonist wandelt sich von einem Extrem eines jungen Mannes im Drogenrausch hin zum anderen Extrem seiner Entsagung und Verurteilung von Drogen.

3.3.3. Krischans Beziehungen zu Frauen

Zu Beginn der Beziehung zu Marie erlebt Krischan sie als "unglaublich entspannt und anziehend". Maries Stimme empfindet er als "klar und etwas distanziert". Sie vertrauen sich gegenseitig und verstehen einander (89). Krischan sieht sich und Marie wie zwei Kinder, die in einer "kindlichen Verbundenheit" miteinander leben und eine "vorbehaltlose Zuneigung und körperliche Harmonie" miteinander teilen. Leidenschaft empfindet er in der Beziehung zu Marie nicht. Krischan findet körperliche Nähe und Geborgenheit bei Marie. Eine gemeinsam gelebte Sexualität existiert, spielt aber eine nur untergeordnete Rolle in der Beziehung der beiden (90).

Krischan geht seinen Interessen nach, als er beispielsweise ohne Marie nach Südnorwegen fährt, seine Indienreise ohne sie plant und rund um die Uhr das Geld dafür auf dem Bau verdient. Beide entfernen sich voneinander, da sie immer weniger Zeit miteinander verbringen. "Marie fand mich prollig und oberflächlich und ich fand sie faul und esoterisch" (109). Am Ende ihrer Beziehung erlebt er die Marie umgebende Atmosphäre von "Harmonie" und "Verständnis" nicht nur als langweilig und Ursache seiner aufkommenden unbestimmten Wut, sondern er macht bei sich ein "Gefühl der Zukunftslosigkeit und Verzweiflung" aus, wenn er in ihrer Nähe ist. Krischan unterstellt Marie eine "Furcht und Orientierungslosigkeit" vor dem Leben (113). Dabei

ist sie es, die weiß, was sie will. Sie zieht auf das Land und beginnt eine Ausbildung zur Heilpraktikerin (112). Krischan ist mit Marie in einer Beziehung, als er und Katja sich näherkommen. Er hat bereits ein Verhältnis mit Katja angefangen, als er Marie letztendlich für Katja verlässt.

Als Krischan das erste Mal auf Katja trifft, ist sie mit seinem Freund Milan zusammen, dennoch fühlt er sich gleich von ihr angezogen. Sowohl ihr Aussehen als auch ihr Selbstbewusstsein sprechen ihn an und schüchtern ihn gleichzeitig ein, da sie sich von den Frauen abhebt, mit denen er sonst verkehrt (31). Katja stellt in der Wahrnehmung des Ich-Erzählers beispielsweise einen Kontrast zu Marie dar, da er bei Katja die "unglaubliche Eleganz ihrer sinnlichen und langsamen Bewegungen", die "Zärtlichkeit in ihren Augen" und den anziehenden Körper bewundert (100). Krischan ist vollkommen eingenommen von Katja und ihrer Erscheinung. In seiner kargen Wohnung wirke sie mit ihrem Auftreten deplatziert und stelle einen Kontrast zu seiner Lebenswirklichkeit dar:

Niemand in meinem Leben war wie Katja. Sie war anziehend, bewegte sich sanft und bewusst und sprach leise und gewählt. Sie sah wie jemand aus, für den man sein ganzes Leben änderte. Ich wollte mit den beiden [Milan und Katja] rausgehen, raus aus der Wohnung, die mir auf einmal ein Gefühl der Unfreiheit vermittelte. (34)

Krischan verliebt sich beim ersten gemeinsamen Ausgehen in sie. Katja erwidert seine eindeutigen Signale durch direkten Blickkontakt, Berührungen bis hin zum heimlichen Händehalten mit Krischan auch in Gegenwart ihres Freundes Milan. "Katja sah mir noch immer verwunschen in die Augen und bewegte sich nicht. Wie auf den Boden eines Sees konnte ich ihre Seele funkeln sehen. Das war sehr schön" (52). Krischan interpretiert den Austausch ihrer Blicke mehrfach als gegenseitiges Versprechen, dass sie sich einander näherkommen und begegnen werden

(98-99). Katjas Anruf nach einer langen Phase, in der sie sich nicht gesehen hatten, "elektrisierte" ihn und er empfindet ihre Stimme als "liebvoll" (115).

Im Kontrast zu Krischans positiven Gefühlen Katja gegenüber, empfindet er auch Angst vor ihrer beidseitigen Anziehungskraft, "weil es stärker war als all das, womit ... [er sich] in ... [seinem] Leben eingerichtet hatte" (101). Beide kommen schließlich im Anschluss an Katjas Geburtstagsfeier zusammen (138). Am Anfang ihrer Beziehung hat Katja Einfluss auf Krischan, da er sich wegen ihr mit seinem Drogen- und Alkoholkonsum zurücknimmt, denn sie trinkt überhaupt keinen Alkohol (156). Die Spannungen zwischen den beiden nehmen zu, als Krischans Indienreise ansteht und er Katja in Berlin zurücklässt. Der Ich-Erzähler will raus aus Ostberlin, wo jeder jeden kennt und sich eine gewisse Eintönigkeit breitmacht. Er meint: "Ich musste ... rein in die große, weite, unbekannte Welt. Das war nicht zuletzt wichtig für mein Bild von mir selbst; für mich als Reisenden, als Wanderer, als Suchenden". Krischan nimmt sogar die Trennung von seiner Freundin Katja in Kauf und betrachtet sie herablassend, da er sich über ihre regelmäßigen Schulbesuche lustig macht, denn sie muss im Gegensatz zu ihm noch zur Schule gehen (159). Katja macht Krischan wegen seiner "freien Lebensführung" und seiner "Einstellung zum Geld und zur Arbeit". Krischan empfindet ihre Haltung ihm gegenüber als "oberflächlich" und als einen "Angriff auf [seine] ... gesamte Lebensphilosophie" (160).

Beide fügen sich in ihrer Beziehung gegenseitig Gewalt zu, bis sie letztendlich ihr Vertrauen zueinander verlieren. Der Ich-Erzähler vergewaltigt Katja, nachdem diese seine Kette zerissen hatte, die ein Geschenk seiner Großmutter und für ihn von Wert war. "Daraufhin hielt ich sie an den Armen fest und fickte sie gewalttätig. Sie fing an zu weinen und flehte mich an: 'Bitte, du darfst mir nicht wehtun'. Ihre Worte trafen mich ins Mark. Ich ließ von ihr ab und schämte

mich. Sie sprang aus dem Bett und zog sich im Bad an" (161). Katja rächt sich wiederum bei einem gemeinsamen Trip nach Amsterdam, als der Ich-Erzähler ihr unter starkem Drogeneinfluss hilflos ausgeliefert ist:

Statt zu antworten, lachte sie mir frech und abgründig ins Gesicht. Sie verstand, wie hilflos ich war, und freute sich darüber. Ich verlor mein Vertrauen zu ihr und dachte über die Situation nach. Es gab keine Rückzugsmöglichkeiten für mich, allein war ich in der beschissenen Stadt noch beschissener dran. So blieb ich bei ihr und ertrug ihre Grausamkeit mit Demut. Ich glaube, sie wollte mir zeigen, dass sie stärker war als ich, indem sie mir ins Hirn schiss. (165)

Der Ich-Erzähler kämpft mit sich selber und gleichzeitig mit seiner Freundin Katja. Er geht als Verlierer aus diesem psychischen und physischen Kampf hervor. "Die Klarheit und der Kampfgeist hatten mich mehr als nur verlassen. Die Teile meiner Persönlichkeit hielten nicht mehr zusammen, ich war gebrochen" (167). Von Liebe und Zuneigung ist zum Ende der Beziehung zwischen Krischan und Katja nichts mehr zu spüren (238).

3.3.4. Techno und musikalische Erinnerung

Der Roman *Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit* beginnt mit einem Textauszug des Liedes "Fiat Lux (Hirnlego)" (5) von dem 1989 erschienenen Album *Haus der Lüge* der Band Einstürzende Neubauten:

Wenn du kommst, kommst du mit Licht

Du kommst strahlend

Zehrst meinen Schatten auf

Zählst meine Kerben

Und schlägst mich auf

Öffnest mein Versteck

Und liest mich laut

Damit auch ich

Mich

Hören kann

Wenn du gehst, fragst du:

Wer von uns beiden, glaubst du,

Ist der Geliebte? Wer von uns

Ist der Geliebte?

Blixa Bargeld

Blixa Bargeld, der Autor der vorangestellten Liedzeilen, wurde 1959 als Christian Emmerich in West-Berlin geboren und ist ein deutscher Musiker, Performance Künstler, Komponist, Autor sowie Schauspieler. Er ist Frontmann der Band Einstürzende Neubauten und Gründungsmitglied der Band Nick Cave and the Bad Seeds, in der er bis 2003 als Gitarrist wirkte. Sein Pseudonym ist eine Reverenz an den dadaistischen Künstler Johannes Theodor Baargeld. Eine Faserstiftmarke ist der Namensgeber für Bargelds Vornamen.

Indem Mackrodt eine Liedpassage dem Roman voranstellt, gibt er eine Interpretationsrichtung vor, unter welchem Aspekten der Roman gelesen werden kann. Mackrodt hebt die zentrale Rolle der Musik im Roman hervor, da er eine Textpassage eines Liedes voranstellt. Durch die Wahl des Liedes nimmt er die grundlegende Stimmung der Erzählung vorweg, da der Text sowohl thematisch eine Richtung weist und als auch die Vertonung des Liedes den unterliegenden

Grundton des Romans deutlich macht. Das Lied klingt mechanisch, industriell, experimentell, getrieben schnell und unmelodisch. Ulf Kubanke beschreibt den Sound der Einstürzenden Neubauten mit Blixa Bargeld als Frontmann eindringlich: "Bargelds explosive, oft manische Vocals kreieren einen aus tiefstem Morast des Unterbewusstseins stammenden Urschrei" (Kubanke). Kubanke weist auf das Unterbewusstsein hin, das sich seinen Weg nach außen bahnt und als Urschrei seine Stimme erhebt. Krischans Unterbewusstsein bricht sich ebenfalls Bahn in seinen zahlreichen, erlebten Alpträumen. Christian Mackrodt's Unterbewusstsein fließt wiederum in die Verarbeitung seiner Erfahrungen und Erlebnisse zur Wende- und Nachwendezeit durch sein Schreiben in den autobiografischen Text *Ostkreuz* ein.

Bargeld gelingt es nach Kubanke, "das Entrückte mit dem Direkten zu vermählen, das Sinnbild mit dem Konkreten, das sezierend Analytische mit dem herzerwärmend allzu Menschlichen" (Kubanke). Die Liedzeilen sind durch einen fragmentarischen Sprechgesang vorgetragen. Sie richten sich an ein Gegenüber, ein "du", dass bei seiner Ankunft ein wärmendes Licht verströmt, dessen Gegenüber wiederum erkennt und in ihm lesen kann wie in einem Buch. Indem der eine sein Gegenüber deutet, ermöglicht die Deutung des einen, dem anderen wiederum sich selber zu hören, wahrzunehmen und sich zu erkennen. Das "du" fragt bei seinem Fortgang sein Gegenüber, wer nun der "Geliebte" von beiden sei (Mackrodt 5). Die geschilderte Begegnung des Liedes stellt Krischans gelungene Auseinandersetzung mit seinen verinnerlichten Erfahrungen dar, da er die Ursachen für seine Alpträume, seinen frühen Verlust des leiblichen Vaters, im Laufe der Zeit erkennt, verarbeitet und als Folge dessen sich von seinen Angstzuständen sowie Alpträumen befreien kann. Er hat in sich selber gelesen wie in einem Buch, seine Erfahrungen richtig gedeutet, sich selber erkannt und befreit.

Die Clique geht Tanzen und Musik hören. Sie greifen dabei auf unterschiedliche Musikstile zurück, gehen beim Partymachen und Feiern jedoch ganz im Techno auf. "Unsere Musik war Jungle. Wir hörten eigentlich alle möglichen Musikstile: Dub, Reggae, Hip-Hop, Trippiges mit langsamen Beats, Detroit-Zeug und auch Gitarrenlärm und Achtziger-Gruft-Sound. Wenn es aber ums Ausgehen, Tanzen und Partymachen ging, war Jungle unser Ein und Alles, mehr als Musik, eher so eine Art Religion. Jungle war wicked und gleichzeitig positiv... (25)". Krischan und seine Freunde hören beispielsweise die US-amerikanische Hip Hop Band Cypress Hill und die harte Gitarrenmusik der brasilianischen Metal Band Sepultura. Beide Bands sind die Lieblingsbands der Gruppe. Das gemeinsame Hören der Musik dieser beiden Bands Cypress Hill und Sepultura im Klub KDM stärkt den Zusammenhalt der Gruppe genauso wie der gemeinsam etablierte Kleidungsstil (75).

Krischan sieht die erfolgreichen Berliner DJs der Jungle Szene als seine Helden an, wie beispielsweise Sebel, Barney Millah und Phaser (155). Krischan und seine Freunde gehen in diverse Clubs, wie z.B. das E-Werk (53, 95), den Tresor (95), das WMF (95) und tanzen wild (26). Die Techno-Musik im Keller wird als laut erlebt, blinkende Lichter und die enorme Lautstärke der Breakbeats führen bei Krischan zum Verlust des Gefühls für Zeit und Raum (48-49). "Der niedrige, dunkle Raum entwickelte einen enormen Schalldruck und eine unglaublich schöne Energie" (26). Krischan geht auch auf kleine private Partys (95).

Er hört Trance-Musik (258) und ihm geht es gut. Er tanzt zur Techno Musik und flirtet erfolgreich mit den Frauen (260). "Ich tanzte ... wie angeschaltet und spürte Euphorie in meinem Gesicht, meinem Bauch und meinen Beinen". Die Fenster lassen das Sonnenlicht herein und das "aufkommende Licht ließ die Energie im Raum ansteigen und die Tänzer miteinander ver-

schmelzen" (260). Krischan und seine Mittänzer stoßen laute "Schreie des Glücks aus". "Wir waren vielleicht 35 Leute und in einem kollektiven Rausch. Ich konnte die angeheizte Stimmung und Bewegungen der anderen spüren und ging in der zunehmenden Ekstase der Gruppe auf" (260). Er verortet sich politisch und musikalisch. "Mir waren die ganzen Hausbesetzer und Politpunker da eigentlich zu anstrengend, aber irgendwie war es ein guter Kontrast zum Feierfilm" (27). Als Teenager tanzte und feierte Krischan in "Rockläden" (27).

Krischan und sein Freund Jan treffen sich auf Jans Hausdach (13), wo sie gemeinsam Musik machen und Drogen nehmen (15). Es ist eine Umgebung, in der Marihuanapflanzen illegal gedeihen und die Freunde frei atmen können. Musik und Haschisch, wie z.B. Zero-Zero (21), helfen Krischan und Jan dabei, sich ihrer Gedanken bewusst zu werden und miteinander in ein "ernstes und emotionales Gespräch" (18) zu kommen. Beide teilen ihre Gedanken über Bücher, Mädchen, Musik, Geschichte, Filme, Freunde, Reisen und Partys miteinander (16). Ein Grundrhythmus durch zwei Klanghölzer festgelegt, gaben den Rahmen des Musikstücks vor:

Die sich im Dialog entwickelnde primitive Musik half unseren Gedanken dabei, klar zu werden, und ließ uns davonfliegen. Hatten wir ein Thema ausgereizt oder den Draht zueinander verloren, fanden wir mühelos ein mehr oder weniger schlüssiges Ende. Im Anschluss saßen oder lagen wir stumm auf dem Dach und horchten nach innen. Als wir sanft gelandet waren, redeten wir eine Weile über die Dinge, die uns bewegten. (16)

Krischan steigt auch alleine auf Jans Dach, weil er die Weite des Ausblicks genießen und Didgeridoo spielen möchte. Musik selber zu machen dient ihm in diesem Fall dazu, um in "eine Art Trancezustand" zu kommen (61).

Mackrodt fügt in regelmäßigen Abständen Rückwendungen ein, die nach einer längeren Erzählpassage thematisch gegliederte Einblicke in Erlebnisse der Vergangenheit gewähren. "Gitarrenlärm" (102) ist ein Beispiel für die im Roman *Ostkreuz* konstruierten musikalischen Erinnerungen. Das aufmerksame Hören der Gitarrenmusik, das sich nach innen Wenden des Hörers und sein Loslassen sind für ihn hier ebenfalls entscheidend (102).

Die von Krischan konsumierte Musik spiegelt auch die empfundene Leere des Protagonisten wieder, wenn er sich einer düster klingenden und langsamen Instrumentalmusik hingibt, wie z.B. die des Crooklyn Dub Consortiums: Untone, Spectre und Uncle. Er verbindet diese Musik mit "einer urbanen Traurigkeit" und mit "meditativer Leere" (114).

Musik funktioniert phasenweise wie ein Katalysator in Krischans Leben. Krischan taucht ein in ein musikalisches Hörerlebnis. Durch die Musik lösen sich Emotionen bei ihm, bringen Erinnerungen an die Oberfläche und das Reflektieren über das eigene Leben setzt bei ihm ein, was nächste Schritte in seiner Entwicklung hin zum jungen Erwachsenen zur Folge hat. Beispielsweise löst der Song "Quicksand" von David Bowie "starke Gefühle der Einsamkeit und Trauer" beim Ich-Erzähler aus. Er realisiert, dass er alleine ist, dass seine Freundin weg ist und sein Leben "weder Ziel noch Mittelpunkt" hat (225). Krischan findet in dieser Situation auch keinen Halt bei seinen Eltern, da beide sich selber noch wie "bockige Kinder" benehmen.

Krischan hört nach seiner Rückkehr aus Indien die aktuelle Clubmusik, die sich für ihn vor allem durch den Kontrast zu der erlebten indischen Musik sehr düster anhört. "Mit dem zeitlichen Abstand, der Sonnenerinnerung auf der Haut und der übertriebenen fröhlichen indischen Popmusik im Ohr hörten sich die neuen Drum-and-Bass-Sachen wie Ton gewordene Graspsychose an. Ungroovige dröhnende Basslines lagen auf vorhersehbaren und technisch klingenden Beats, die einem wie Maschinen ins Hirn hackten. Tock pock, tockpock, tock pock, tockpock.

Zwischendurch brachen düstere Soundlandschaften auf und verbreiteten Angst" (204). Die bei seinem Freund gespielte Sitarmusik erlebt er als angenehmen Kontrast dazu.

Krischan will auch nicht mehr in seine alte Wohnung zurück, da ihn bei seiner Rückkehr nach Hause die Hässlichkeit seiner unmittelbaren Wohnumgebung überwältigt. Es war kein Ort "an dem Menschen wohnen sollten" (262). Krischan schämt sich über seinen Gesamtzustand und beneidet die "normalen Menschen" und Familien im Park um ihr Leben (261).

3.3.5. Interpretation

Krischan stellt sich und sein Leben in Frage. Er verliert sich in seinen Gefühlen der Verzweiflung über sein eigenes Leben. "Als ich endlich im Bett lag, hatte ich das Gefühl, die Welt bräche über und in mir zusammen. Irgendetwas stimmte nicht mehr. ... Mein Körper schmerzte und ich wusste einfach nicht mehr, wofür ich am Leben bleiben sollte. Ich war hinter die Traurigkeit und in die Verzweiflung getreten und konnte die ganze heruntergekommene Dekadenz Berlins in mir spüren, die Arroganz gegenüber der Gesellschaft und die fehlende Verantwortung für mich selbst" (262-63). Der Ich-Erzähler übernimmt im Anschluss Verantwortung für sein Leben, da er vier weitreichend Entscheidungen trifft:

1. Er will Distanz gewinnen gegenüber der "No-Future-Vorstadt-Drogenwelt" und zieht in eine Wohnung im Prenzlauer Berg (274).
2. Er lässt sich nicht erneut auf Katja ein. Er akzeptiert das Ende ihrer Beziehung (275).
3. Er ändert sein Wohnumfeld, renoviert und richtet seine Wohnung geschmackvoll ein. Er wohnt zwar noch im Hinterhaus, aber die Fenster gehen zur Südseite raus (275).
4. Er schreibt sich an der Uni ein (276).

Dem Ich-Erzähler gelingt teilweise der Abschluss seiner Jugendphase, da er am Ende seiner Jugend über die von Hurrelmann und Quenzel eingangs aufgeführten, zur Selbstbestimmung

eines jungen Erwachsenen entscheidenden vier Fähigkeiten verfügt und ihm der Schritt in das Erwachsensein gelingt. Erstens hat sich der Ich-Erzähler aus seiner Routine gelöst Gelegenheitsarbeiten anzunehmen um finanziell zu überleben, wie z.B. das Arbeiten auf dem Bau. Er beginnt mit einem Studium an der Universität. Bestimmen Gelegenheitsjobs über lange Zeit sein Leben um seine Kasse wieder aufzufüllen (28, 84, 109), kämpft er nun um sein Studium und gegen sein mögliches Scheitern, da das strukturierte Denken und Lernen ihm anfangs schwerfallen. "Ich hatte wenig Mut, aber ausreichend Willen" (277). Neben seinem Studium arbeitet er in einem Kopierladen.

Die Entwicklung zu einem geregelten Alltag zeichnet sich bereits zuvor ab, als nach einer längeren Arbeitsphase auf dem Bau und einem geregelten Alltag sowohl Jan als auch Krischan "die Decke auf den Kopf" fällt, weil sie nicht mehr wissen, was sie mit ihrer Zeit anfangen sollen. Als der Winter einzieht und die Hinterhauswohnungen auskühlen, organisieren Krischan und seine Freunde kostengünstig Kohlen und beweisen dabei ein durchdachtes, strategisches Vorgehen, was auch hier ihren Schritt zum Erwachsenwerden deutlich macht (110).

Dem Entschluss zum Studium geht eine Leidensphase voraus, in der der Ich-Erzähler Arbeit auf dem Bau annimmt, weil er kein Geld mehr hat. Er fühlt sich einsam auf dem Bau, weil er von seinen Kollegen gemobbt wird. "Wenn ich morgens aus dem Haus ging, schaltete ich meine Gefühle ab. Ich machte meine Arbeit wie eine Maschine und steigerte mich jeden Tag mehr in meine Einsamkeit und meine Verachtung für die Welt hinein. Da gab es keinen Platz für einzelne Menschen und ihre Unfreundlichkeit mir gegenüber. Es war etwas Umfassenderes. Die Welt war kalt und hässlich und ich allein und ohne Hoffnung" (232).

Zweitens hat der Ich-Erzähler sich erfolgreich von seinen Eltern gelöst und kann emotionale und tiefgehende Bindungen zu anderen Menschen, wie z.B. zu Freunden oder einer Partnerin, aufbauen und leben. Der Ich-Erzähler hat mehrere gute und ihm nahestehende Freunde, wie z.B. Jan, Anton und Milan. Langfristigere partnerschaftliche Bindungen geht er sowohl mit Marie (90) als auch mit Katja (154) ein und lernt eine neue, verständnisvolle Frau an der Uni kennen und lieben (281). Distanz zu seiner Mutter und deren Einfluss auf sein Leben hat er mit dem Auszug aus ihrer und seines Stiefvaters Wohnung (44) und mit dem Bezug seiner eigenen Wohnung gewonnen, auch wenn er nach seiner Rückkehr aus Indien als Übergangslösung vorübergehend wieder bei ihnen einzieht (198).

Mit der Neuausrichtung seines Lebens erwächst dann die Erkenntnis, dass die Ursache der von ihm empfundenen Einsamkeit, der Ursprung seines "tauben Ichs" und seine Furcht vor dem Alleinsein mit dem Verlust des Vaters in seiner Kindheit einhergeht, denn der Vater war und ist nicht da um ihm zur Seite zu stehen (263). Ein letztes ernüchterndes Wiedersehen auf der Geburtstagsfeier des Vaters macht deutlich, dass weder Unterstützung noch Verständnis von ihm zu erwarten sind. "Nach dem Essen sprach ich kurz mit ihm über meine Reise und warb ein wenig um sein Verständnis für mein Fernweh. Dann haute ich noch vor dem Kaffeetrinken wieder ab. Ich gehörte einfach nicht dorthin. Es ist eine Sache, ohne Vater aufzuwachsen, und eine andere, sich als Stiefkind zu fühlen" (228). Der Ich-Erzähler fühlt sich als Fremdkörper in der Stieffamilie und sein Vater ist ihm fremd (229). Statt auf den Beistand des eigenen Vaters zu hoffen, führt der Ich-Erzähler nunmehr aus eigenem Antrieb und Tun die Veränderung seiner eigenen Lebensperspektive, hin zum Besseren, herbei, indem er die Weichen für seinen nächsten Lebensabschnitt in der Phase des Erwachsenseins stellt.

Während seiner Jugendphase reflektiert Krischan immer wieder über ein mögliches bürgerliches Leben mit geregelter Arbeitsalltag. Als er beispielsweise wieder bei seiner Mutter und seinem Stiefvater einzieht, erscheinen ihm die bürgerliche Wohnung und das Leben seiner Eltern als absurd. Krischan fühlt sich durch die Enge und die vielen Möbel beengt und bekommt schlecht Luft (199). Zum Schluss des Romans beneidet er jedoch die "normalen Menschen, die ihr Wochenende genossen, um ihr Leben" und begegnet ihnen nun mit Wohlwollen (261). Ihm gelingt es nicht, eine Alternative zu einem bürgerlichen Leben für sich zu entwerfen.

Drittens übernimmt Krischan selbstständig Verantwortung für sein Verhalten in seiner Freizeit und für sein eigenes Wohlergehen. Seitdem er auf einer Party ein letztes Mal auf einem Pilz Trip war und dessen rauschhafte Wirkung auf seinen Körper und seine Wahrnehmung nicht enden wollen, versucht der Ich-Erzähler alles dafür zu tun, dass er das Gift aus seinem Körper bekommt und sein Körper sich erholen kann. Krischan empfindet körperliches und seelisches Unbehagen. Er erlebt schlimmste Nachwirkungen und Vergiftungserscheinungen des Pilzes, den er eingenommen hatte. Krischans Wahrnehmung ist verzerrt und nur die Erinnerung an seine Mutter gibt ihm noch Halt, bis er einschläft (264). Er hat Angst im Rausch hängen zu bleiben und damit final die Kontrolle über sein Leben zu verlieren (269). "Würde ich die kalte Umarmung der Psychiatrie ähnlich entspannt hinnehmen können wie Milan?" (274). Krischan verliert seine Arbeit und die Anforderungen seines täglichen Lebens fallen ihm schwer. Er kann auch keine Musik mehr hören, da ihn das "Artikulationsverhalten in der menschlichen Kultur unglaublich entmutigte und abstieß" (271). Krischan verliert den Zugang zu Menschen, weil er sie und ihre Absichten nicht mehr deuten kann und seinen Humor verliert. Er vereinsamt, da der Kontakt zu seinen Freunden und seiner Mutter teilweise abbricht. Sein Mitbewohner Björn ist sein einziger konstanter Kontakt (273). Diese Angst und dieser Schock über die Wirkung der Droge sind

Antrieb für den Wandel des Ich-Erzählers. Er kümmert sich nun um seine Gesundheit, indem er regelmäßig Sport treibt (273), sich gesund ernährt (270) und für ein positives Wohnklima (275) sorgt.

Viertens zeigt der Ich-Erzähler am Ende seiner Jugendphase die Fähigkeit sein eigenes Handeln kritisch zu reflektieren und verantwortlich zu handeln. Nach Hurrelmann und Quenzel verfügt der Ich-Erzähler nunmehr über ein entfaltetes und überwiegend stabiles Werte- und Normensystem, da er das Verhalten seiner Freunde unter dem Einfluss von Drogen aus einer kritischen Distanz heraus betrachtet. Er lehnt ihr Verhalten für sich und sein Leben ab, denn die "Abtötung der eigenen Empfindungen" ist nichts Erstrebenswertes mehr für ihn (263).

Die Jugendphase des Ich-Erzählers ist beendet und auch die Musik ändert sich entsprechend. "Nachdem ich drei Jahre lang auf dem Irie-Trip gewesen war und fast ausschließlich Partymusik gehört hatte, war dieses klare und direkte Gefühl auf einmal wieder da. Die trockenen Gitarrenriffs klangen wieder gut und der bollernde Bass berührte das Herz wie in frühen Tagen. Ich brauchte keinen positiven Vibes mehr, sondern jemanden, der mich anschrie. Die Party war zu Ende" (234).

Nach dem Beginn seines Studiums trifft sich der Ich-Erzähler noch einmal mit seinem Freund Anton, da er sich einsam fühlt und er die Gemeinschaft seiner Freunde vermisst. Er sieht Anton beim Joint Rauchen zu und fasst zusammen: Ich "merkte, dass wir uns fremd wurden. Sein Gerede über Clubs verstand ich nicht mehr und die zahllosen Stile elektronischer Musik konnte ich auch nicht mehr unterscheiden. Ich war draußen" (278-79).

Angeschlossen ist eine Coda, in der der Autor Stellung bezieht, inwiefern der Protagonist des Romans identisch mit dem Autor sei, wie zu Beginn der vorliegenden Arbeit bereits erläu-

tert. Eine Coda ist im musikalischen Fachgebiet der angehängte, ausklingende Teil einer musikalischen Bedeutungseinheit, wie z.B. ein Phrasenteil (Notation) oder aber eine eigenständige ganze thematische Episode. Eine Coda kann Charakterzüge des musikalischen Stücks aufgreifen und zusammenfassen. Der Roman endet, wie er begonnen hat, mit einer Referenz an die Musik.

Die Analogie zum musikalischen Fachgebiet macht erstens erneut noch einmal deutlich, dass Mackrodt, wie eingangs bereits erwähnt, von Anfang an die Absicht hatte, seinen Text durch Musik sprechen zu lassen, da Musik sein Leitgedanke beim Schreiben von *Ostkreuz* gewesen sei (Zinkler). Zweitens weist der Bezug zum musikalischen Fachgebiet dem Leser von *Ostkreuz* grundsätzlich eine Richtung, wie er den Roman lesen und deuten kann.

In der dem Roman angefügten Coda greift Mackrodt am Ende erneut wichtige, erinnerte thematische Schwerpunkte auf, die sich in *Ostkreuz* als konstruierte Erinnerung wiederfinden, und fasst sie zusammen. Die unterschiedlichen Namenspräferenzen der Eltern für den eigenen Sohn mit Krischan, Kristian und Martin zeigen die Uneinigkeit der Eltern im Umgang mit ihrem Kind, da die als Namensgeber dienenden, literarischen Figuren "kaum unterschiedlicher sein könnten" (282) Die Mutter rufe ihn Kristian, ziehe allerdings Martin vor, wohingegen der Vater Krischan als Namen seines Sohnes bevorzuge. Die Zerrissenheit der Eltern und ihre Unfähigkeit dem eigenen Sohn Orientierung für sein eigenes Leben zu geben, spiegeln sich in der Namensgebung wieder. Der Protagonist Krischan ist ebenfalls auf sich allein angewiesen, da seine Eltern keine Orientierung für sein Leben bieten, sondern sie mit ihren eigenen Problemen beschäftigt sind und sich selber eher aufführen wie "bockige Kinder" (52).

Die Umbrüche der Jahre 1989/1990 und der frühen 1990er Jahre stellen für den Protagonisten Krischan und seine Freunde einen Einschnitt in ihre Leben dar, da die Phase der Adoleszenz und die äußeren Veränderungen durch die Wende und Nachwende zusammenfallen und

Verunsicherungen über die eigene Zukunft mit sich bringen. In der Coda zitiert Mackrodt eine Episode des Buches, aus denen seine Eltern seinen Namen entnommen hatten, die den Grundgedanken des Verlusts der eigenen Jugend aufnimmt und Musik in Form von Gesang die Szenerie begleitet:

So verschwindet Krischan für immer im Herbstnebel hinter dem Dorf und für die Kinder endet die unbeschwerte Zeit ihrer Jugend. Sie müssen den als große Ungerechtigkeit empfundenen Eingriff der Erwachsenen in ihre Welt wehrlos hinnehmen und können nicht mehr tun, als den Hirten mit selbst gebastelten Stocklaternen aus dem Dorf zu geleiten. Dabei singen sie Lieder aus dem Siebziger Krieg. (283)

Diese Passage fasst wesentliche Grundgedanken des Romans *Ostkreuz* zusammen, da sie den Verlust der eigenen, sorglosen Jugend durch die durch Erwachsene hervorgebrachten Umbrüche skizziert. Musik begleitet dabei, füllt das entstandene Vakuum, schafft Gemeinschaft und gibt Halt.

3.4. Schlussfolgerung und Ausblick

Die Wendejahre 1989 und 1990 stellten einen Auftakt zu umfassenden Umbrüchen in den Leben ostdeutscher Jugendlicher, wie z.B. auch im Leben des Protagonisten Krischan, dar. Sabrow bezeichnet die Wendejahre 1989/90 als "Umbruchszeit". Für diese Umbruchszeit benennt Sabrow "Wendehoffnung, Revolutionserfahrung und Vereinigungsjubel" als die drei charakteristischen Elemente (15). Als akustisches Sinnbild dieser Umbruchszeit macht Sabrow die sogenannten Mauerspechte aus und bezieht sich auf die Menschen, "die unter Beifall mit jedem Hammerschlag ein Stück der trennenden Vergangenheit vernichteten, um die gemeinsame Zukunft zu gewinnen". Sabrow betont, dass niemand die Loslösung von der Vergangenheit so vor

Augen führte, wie die Mauerspechte (16). Auch Hans-Hermann Hertle spricht von den Mauerspechten als "Begleitmusik des Untergangs der DDR" (431). Die akustische Dimension der unmittelbaren Wendezeit 1989/90 wurde nicht nur mit den Mauerspechten eingefangen, sondern, wie die in *Ostkreuz* konstruierten musikalischen Erinnerungen gezeigt haben, hat darüber hinaus die elektronische Musik und da speziell die Techno-Musik unter ostdeutschen Jugendlichen eine wesentliche Rolle beim Erleben der Wende und unmittelbaren Nachwende gespielt.

Die Techno Bewegung der Umbruchszeit in Ostberlin, in der sich auch der Protagonist Krischan bewegt, zeichnete aus, dass Gebäude teilweise besetzt wurden um dort Clubs entstehen zu lassen und Raves zu veranstalten (vgl. *Berlin '90. Der Sound der Wende*). Die Techno-Fans "wollten nicht da rein, wo das Diskogift vorher war. Uns blieb gar keine andere Wahl, als in alten Baracken loszulegen. Underground eben. Ohne richtige Klos, alles provisorisch und dreckig" (Denk und Thülen 49). Jugendliche feierten beispielsweise in verlassenen Häusern, Industrieanlagen, Bunkern und im Untergrund ihre Techno-Partys in einer Zeit des Übergangs. Im Roman *Ostkreuz* besucht Krischan mit seinen Freunden unterschiedliche Clubs, wie z.B. das E-Werk (53, 95), den Tresor (95) und das WMF (95).

Die konstruierten musikalischen Erinnerungen in *Ostkreuz* an die Techno Bewegung der unmittelbaren Wendezeit 1989/1990 zeigen am Beispiel des Protagonisten Krischan und seiner Freunde, wie insbesondere ostdeutsche Jugendliche und junge Erwachsene eine Form von Freiheit und Anarchie in der Phase der Umbruchszeit erlebten, da die ungeklärten Machtverhältnisse in der DDR vom Herbst 1989 bis zum Herbst 1990 generell vielerlei Handlungsmöglichkeiten für zahlreiche DDR-Bürger eröffneten, wie beispielsweise die Schriftsteller Christoph Links, Sybille Nitsche und Antje Taffelt in ihrem Sammelband *Das wunderbare Jahr der Anarchie*.

Von der Kraft des zivilen Ungehorsams 1989/90 mit unterschiedlichen Zeitzeugenberichten deutlich machen.

Die Euphorie des Umbruchs und der neu gewonnenen persönlichen Freiheit geht in die Techno-Musik über, denn nach Winfried Pape empfinden "ausgesprochene Techno-Fans bei einem starken, den ganzen Körper einbeziehenden Engagement Gefühle von Freiheit" (467). Die Zeitzeugin Kati Schwind setzt z.B. ihre Erlebnisse mit der House Musik als eine Variante der elektronischen Musik und Vorläufer des Techno in einen direkten Zusammenhang mit der Umbruchszeit der Wende:

House hatte diese Aufbruchsstimmung. Das war ganz neu. Allein schon das Erlebnis auf dem Dancefloor. Das Hypnotische in der Musik hatte etwas Therapeutisches. Und durch die Lichteffekte und durch den Nebel war man teilweise komplett orientierungslos und konnte nur noch die Musik um sich herum wahrnehmen. Gleichzeitig waren da die anderen Leute um einen, die auch ihr eigenes Ding abfuhren. Jeder für sich und doch alle zusammen. Wir schwebten mit den Köpfen auch immer ein bisschen in den Wolken, immer auf den Weg in ferne Welten und fremde Galaxien. (Denk und Thülen 49)

Feliz Denk und Sven von Thülen versammeln in ihrem Sachbuch *Der Klang der Familie: Berlin, Techno und die Wende* umfangreiche Zeitzeugenberichte die zum einen die Verknüpfung der Techno-Musik mit den Ereignissen der Wende aufzeigen, wie beispielsweise Aussagen die spirituelle und vereinende Bedeutung der Techno-Musik für die jungen Erwachsenen illustrieren. "Die Begeisterung nahm schon fast religiöse Züge an. Das war wie bei Derwischen, die sich in Rage tanzen. Das hat uns alle vereint" (Denk und Thülen 49). Auch der Protagonist Krischan empfindet, dass seine Techno Leidenschaft religiöse Züge annimmt, da Jungle, als eine Form des

Techno, sein Ein und Alles darstelle und für ihn mehr als Musik sei, denn er empfinde Techno-Musik vielmehr als eine Art Religion und als positiv (25).

Der Konsum und das Feiern von Techno-Musik in *Ostkreuz* sind mit einer exzessiven Drogeneinnahme verbunden, da der Ich-Erzähler eigene Glücksgefühle hauptsächlich innerhalb seiner Gang, im unerbittlichen Beat des Techno und unter Drogeneinfluss erlebt. Die inszenierte Umbruchszeit der Jahre 1989/1990 und die frühen 1990er Jahre in *Ostkreuz* sind bei Krischan und seiner Clique nur vordergründig mit Euphorie verbunden, da der gelebte Hedonismus beim Protagonisten Krischan mit einer tief empfundenen Leere und Einsamkeit einhergeht, denn das Hören sowie Zelebrieren von Techno-Musik dienen Krischan und seinen Freunden sowohl zum Erleben eines Gemeinschaftsgefühls als auch zur Flucht vor einer bedrohlichen Gegenwart. Krischans Drogenkonsum geht Hand in Hand mit dem Erleben der Techno-Musik, da die Techno-Musik und die ihn seit Kindheit begleitenden Drogen beide eine Flucht vor der Realität ermöglichen. Das mit den Drogen verbundene Muster an Entspannung, erlebter Spannung, Zuflucht, Flow und Gemeinschaft mit anderen findet seinen Wiederhall in der Techno-Musik. Sowohl die Drogen als auch die Techno-Musik bilden die Basis für Krischans eskapistisches Lebensgefühl.

Nach Krischans Rückkehr aus Indien hört sich die aktuelle Clubmusik im Kontrast zu der erlebten indischen Musik sehr düster an, da die düsteren Soundlandschaften Angst verbreiteten (204). Es galt einem eintönigen und bedrohlichen Alltag im Techno-Rausch zu entfliehen. Die Dokumentation *Berlin '90. Der Sound der Wende* fängt die Stimmung unter den jungen Techno-Fans in Ostberlin in den 1990er Jahren anschaulich ein. Jugendliche lebten von Tag zu Tag, verfügten über wenig Geld, hatten nichts zu tun (00:29:10), entzogen sich im Techno Rausch der

Realität (00:27:00). Sie bauten mit der Techno Musik und dem gleichförmigen Tanz Aggressionen sowie Frust des Alltags ab (00:34:50). Der Protagonist Krischan muss zum Schluss erkennen, dass die "Abtötung der eigenen Empfindungen" durch Drogen sowie Techno-Musik ihn nicht weiterbringen in seinem Leben und somit nicht mehr erstrebenswert für ihn sind (263).

Michael Busch et al stellen nach der Auflösung der DDR und der deutschen Wiedervereinigung eine soziale Verunsicherung unter den Jugendlichen fest, da sie nach ihrer Bildungs- und Ausbildungsphase nicht automatisch in eine geregelte Erwerbsphase starten können (Busch et al. 13). Ostdeutsche Jugendliche sehen sich "im Übergang zum Arbeitsmarkt mit einer Situation konfrontiert, in der erhöhte Arbeitslosigkeits- und Armutsrisiken mit geringerer finanzieller Ausstattung des Elternhauses einhergehen" (15). Beispielsweise mangelt es an großen Unternehmen, die umfangreich Ausbildungsplätze zur Verfügung stellen können (Ritter 144). Den Jugendlichen fehlt es ebenfalls an Rückzugsmöglichkeiten und geschützten Räumen in ihrer noch nicht abgeschlossenen Jugendphase, denn es fand in der Nachwendezeit beispielsweise auch ein "Abbau außerschulischer Erziehungseinrichtungen" (140) statt.

Sabrow hebt im weiteren Verlauf des Wendediskurses der frühen 1990er Jahren hervor, dass mit der Wende einhergehende "Zukunftshoffnungen" sich oftmals nicht erfüllten. Er spricht von der "Vereinigungskrise der frühen neunziger Jahre" (16). Die Aussage Gerhard A. Ritters, dass im Westen Deutschlands die umfangreichen und erbrachten Anpassungsleistungen der Menschen im Osten Deutschlands bisher viel zu wenig Anerkennung fanden und auch noch finden, ist zu ungenau (138). Ostdeutsche Jugendliche, die beim Fall der Mauer unmittelbar vor dem Schritt zum Erwachsenwerden standen, waren sehr umfangreich von den gesellschaftlichen Transformationsprozessen betroffen, da sie sich wie z.B. Krischan, oftmals nur auf sich gestellt

und mit dem Rückhalt einer Clique, alleine orientieren mussten, denn auf ihre, mit sich selber befassten Eltern konnten sie teilweise nicht zählen. Die Eltern mussten sich beispielsweise mit Arbeitslosigkeit auseinandersetzen, was aufgrund von Sozialleistungen nicht existenzgefährdend war, dennoch griff der "Verlust an Selbstbestätigung und sozialer Kontakte ... tief in das Leben des Einzelnen ein" (138). So erinnert Mackrodt in seinem Roman *Ostkreuz*: "Der Friedrichshain war immer ein Arbeiterviertel gewesen. Nach der Wende sank die Zahl der arbeitenden Friedrichshainer durch die Schließung des Glühlampenwerkes 'Rosa Luxemburg' und der Schwerindustriebetriebe in Rummelsburg und Schönweide allerdings erheblich. Es entstand die Kultur des alltäglichen, nicht uhrzeitgebundenen Trinkens auf der Straße" (37). Mackrodt skizziert hier ein düsteres Bild der unmittelbaren Nachwendzeit.

Der Protagonist Krischan schafft den Schritt ins Erwachsensein und schließt seine Jugendphase aus eigener Kraft ab. Dennoch bleibt zum Schluss offen, wie sein neu begonnenes Leben sich entwickeln wird. Die neue Frau in seinem Leben ist noch anonym, da sie nicht namentlich genannt wird. Seine Freunde aus Techno Zeiten gehören der Vergangenheit an und leben nur noch in seinem Kopf weiter. Neue Freunde aus dem Umfeld der Uni gibt es noch nicht in seinem Leben. Der Ich-Erzähler braucht Zeit, um sich wieder öffnen zu können, die er von seiner neuen Partnerin bekommt (281). Der Protagonist in *Ostkreuz* bleibt weiterhin auf der Suche nach seiner Identität und das Ende des Romans ist ein offenes, was charakteristisch für den Adoleszenzroman ist, wie eingangs erläutert wurde (Gansel, "Der Adoleszenzroman" 368). Ein alternativer Lebensentwurf zu einem bürgerlichen Leben gelingt ihm nicht, obwohl er sich in der Zeit nach seinem Schulabschluss beispielsweise über das bürgerliche Leben seiner Eltern stets lustig macht.

Die Analyse und Interpretation von Mackrodt's *Ostkreuz* mit den Schwerpunkten "Leben am Ostkreuz", "Drogen Kultur", "Krischans Beziehungen zu Frauen" und "Techno und musikalische Erinnerungen" haben gezeigt, dass die konstruierten Erinnerungen zur Wende und Nachwendezeit in *Ostkreuz* einen Einblick in das Erleben und Empfinden von ostdeutschen Jugendlichen und jungen Erwachsenen dieser besonderen Umbruchsphase 1989/1990 und die frühen 1990er Jahre jenseits von Jubel sowie Euphorie ermöglichen und eine Bereicherung des anhaltenden Wendediskurses sein können. Insbesondere die konstruierten musikalischen Erinnerungen an die Techno Bewegung der Wende- und Nachwendezeit in Ostberlin mit den daran gekoppelten exzessiven Drogenerfahrungen des Protagonisten Krischan zeigen die Konflikte, denen junge Erwachsene im Übergang von Jugendphase hin zum jungen Erwachsenen in dieser Umbruchszeit ausgesetzt sind.

Ostkreuz. Erwachsenwerden in der Wendezeit ist ein düsterer und zugleich bewegender Roman, den Christian Mackrodt gebraucht habe, "um das alles zu verarbeiten" (Zinkler). Für Mackrodt habe sich Vieles zum Positiven verändert, dennoch wiege das "Kreuz mit dem Osten" immer noch schwer (Zinkler). Einige Freunde von damals habe er immer noch, da sie die fordernden Jahre der 1990er Jahre gut überstanden haben. Andere Freunde seien hingegen an den Drogen und den gemachten Erfahrungen gescheitert (Zinkler).

4. Olaf Hintzes und Susanne Krones *Tonspur. Wie ich die Welt von gestern verließ: Popsongs, Radio und Zensur*

4.1. Einleitung und Forschungsbericht

Jugendliche in Deutschland haben gegenwärtig über die unterschiedlichsten Medien Zugang zur Musik. So sind es nicht nur die herkömmlichen Medien, wie z.B. das Radio, Tonträger in Form von CDs und Schallplatten, die Gelegenheit bieten Musik zu hören, sondern verschiedene Musik-Streaming Anbieter eröffnen einen online Zugriff auf Millionen von Musiktiteln. Die aktuelle Studie "Streaming-Dienste: Die Zukunft des Medienkonsums ist online" vom Juli 2017 belegt, dass in der Gruppe der befragten Jugendlichen bis zwanzig Jahren über die Hälfte (55%) Musik überwiegend oder vollständig online abrufen (Spill 6). Unternehmen wie beispielsweise Spotify, Apple Music, Napster und Juke ermöglichen den online Zugang der favorisierten Musikgruppe und deren Musiktiteln. Hinzu kommt, dass die eigenen Erinnerungen beispielsweise an Diskotheken Besuche, Partys mit der eigenen Clique, Konzertbesuche der Lieblingsband und die erste Tanzstunde die Allgegenwart von Musik im Alltag Jugendlicher verdeutlichen. Auch für Olaf Hintze war Musik in Form von Pop und Rock in seiner Jugendphase und als junger Erwachsener in der DDR von zentraler Bedeutung. Musik in der Deutschen Demokratischen Republik war für junge Menschen eingeschränkt zugänglich und auch die Hardware, wie z.B. Kassettenrekorder, Schallplatten oder Leerkassetten, konnten nur begrenzt erworben werden. Nach Olaf Hintze ist der Stellenwert des Radios für Jugendliche und junge Erwachsene in der DDR umso höher einzuschätzen:

Musik war in der DDR sehr schwer zu beschaffen, wir konnten sie nur über die Westmedien bekommen, und das auch nur, wenn man Westradio empfangen konnte. Es war

außerdem sehr schwierig, Musik aufzunehmen und zu speichern. Die Musikkassetten waren sehr teuer und sehr selten. Da musste man sich schon überlegen, wie man das anstellt; also überhaupt nicht vergleichbar mit der heutigen Situation, wo man die Musik einfach im Onlineshop downloaden kann und sie für wenig Geld verfügbar ist. Für uns war das einfach eine Herausforderung in jeder Beziehung. Für mich war Musik wie für viele Jugendliche sehr wichtig. (Hintze, Krones. Interview von Philipp Scherber)

Tonspur inszeniert Olaf Hintzes Leidenschaft für die Nachrichtentechnik, das Radio, seine Liebe zur Musik und zur Literatur. Musik in der DDR ist für ihn ein ständiger Begleiter und seine Leidenschaft, was sich sowohl im Buchtitel als auch in der Überschrift der einzelnen Kapitel niederschlägt, denn hierbei handelt es sich um Popsongs. Schon als Jugendlicher unterhält er einen illegalen Radiosender, sammelt Schallplatten, nimmt Musikkassetten auf und besucht Popkonzerte sowie klassische Konzerte.

Die Erzählung konstruiert sowohl die Erinnerungen an Hintzes Flucht aus der DDR, die ihn im August 1989 über die ungarisch-österreichische Grenze in die Bundesrepublik Deutschland führt, als auch sein Neuanfang im Westen im Zeitraum von 1990-1994 und darüber hinaus. Geleitet von Stefan Zweigs Buch *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* (1942) und von Popmusik, die sich wie eine Tonspur durch sein Leben zieht, verlässt Olaf Hintze Ungarn. Hintze wurde am 1. August 1964 in Erfurt geboren, wuchs in einer liebevollen Familie mit seinen Eltern und zwei Brüdern auf. Die Erinnerungen an Hintzes Flucht im August 1989 wechseln sich ab mit Erinnerungen an seine Kindheit und Jugend in Erfurt in den 1970er und 1980er, beispielsweise an einen zwölfwöchiger Kurheimaufenthalt als Kind, seine Schulzeit, seine Arbeitsstelle im Fernmeldeamt in Erfurt und seine Zeit bei der NVA in Thüringen.

Auf einer Urlaubsreise mit seinen Freunden durch Bulgarien und Rumänien entfernt sich Hintze am Abend des 12. August 1989 unter einem Vorwand von der Gruppe und fährt alleine nach Sopron (Ungarn) weiter. Vor Ort überprüft er auch mit Hilfe von Kartenmaterial aus westdeutschen Zeitungen mehrfach die ungarisch-österreichische Grenze auf ihre Durchlässigkeit hin. Nach einem ersten gescheiterten Anlauf gelingt ihm letztendlich die Flucht über die Grenze in den Westen. Sein altes Leben in der DDR lässt Hintze hinter sich. Seine Familie und Freunde bleiben zurück.

Es gab verschiedene Beweggründe für seine Flucht aus der DDR. Ein einschneidendes Schlüsselerlebnis hatte Hintze am Vorabend zum 1. Mai 1984. Er erhielt seine Einberufung zur Volkarmee und betrank sich daraufhin mit seinen Freunden. Auf dem Heimweg brach er aus Frust und Wut eine DDR Fahne aus der Verankerung. Volkspolizisten verhafteten und verhörten ihn, sie legten eine Akte an und als potentieller Staatsfeind der DDR blieb sein Studienwunsch unerfüllt. Der höhere Bildungsweg blieb auch deshalb verwehrt, weil Hintze nicht Mitglied der SED Partei war.

Im Anschluss an seine Flucht gelangt Hintze nach Wien, landet in Auffanglagern in Hessen sowie Baden-Württemberg und kommt schließlich nach München. Die bayrische Landeshauptstadt ist das Ziel seiner Träume und er lässt sich dort nieder. Er holt sein Abitur an der Abendschule nach, findet Arbeit und eine neue Freundin. Er besucht Konzerte, Lesungen und genießt das umfangreiche Kulturangebot der bairischen Metropole. Hintze ist 25 Jahre alt, als er im Westen ein neues Leben beginnt.

In der Deutschen Demokratischen Republik war "eine individuelle Entfaltung der Persönlichkeit ... weder vorgesehen noch erwünscht" (Vinke 37). Die konstruierten musikalischen Erinnerungen in *Tonspur* sind Ausdruck für Hintzes Streben nach Individualität, da sie den inneren

Widerstand Hintzes gegen äußere Zwänge in der DDR verdeutlichen, denn er lässt sich nicht vom SED Regime bevormunden und umgeht die erlassene Zensur im Bereich Musik in der DDR. Beispielsweise hört Hintze Westradio und betreibt im Urlaub einen illegalen Radiosender.

Die im Anschluss noch näher betrachtete, anhaltende Diskussion über *Tonspur* in Interviews, Rezensionen und der Forschung nimmt die Bedeutung von Musik in Hintzes Leben in den Blick und interpretiert sie in unterschiedlicher Weise. Kirsten Kumschlies führt beispielsweise an, dass die Popsongs in *Tonspur* sowohl eine Orientierungshilfe als auch eine Kraftquelle bei Hintzes Flucht darstellen. Kumschlies Auslegung zur Wirkung von Popsongs in Hintzes Leben gehen nicht weit genug, da ihn Popsongs grundsätzlich durch seinen Alltag begleiten, ihm Mut geben sowohl zur Überwindung der Angst vor möglichen Repressalien der DDR Diktatur als auch zur Überwindung der eigenen Wut auf das DDR Regime und zur Orientierung in seinem Leben dienen. Die Popsongs spenden ihm Trost und geben ihm Antrieb in entscheidenden Momenten seines Lebens, da Hintze seine Gedanken, Leitmotive und seinen Mut aus Popsongs schöpft, wie beispielsweise bei dem Entschluss sein Abitur an der Abendschule nachzuholen (Hintze und Krones 37).

Rosemarie Tüpker hält grundlegend fest, dass Musik therapeutisch genutzt werden könne und Menschen sie "zur Linderung und zum Ausdruck ihrer Not nutzen. Menschen fühlen sich in der Musik aufgehoben, von ihr verstanden durch ihren Genuss belebt, getröstet oder aufgeheitert und sie gestalten ihr Leiden in der Not" (Tüpker 339). Hintze nutzt "Musik als Selbstbehandlung im Alltag", wobei nach Tüpker hier die Erfahrung der "heilsamen Wirkung von Musik" im Mittelunkt steht, wenn Hintze beispielsweise auf seinen zahlreichen Konzertbesuchen immer wieder "intensive Konzerterlebnisse" sucht (Hintze und Krones 87), Musik als eine "selbstgefundene Möglichkeit der Entspannung, Schmerzlinderung oder Selbstbeeinflussung durch Musikhören

bis zur Erfahrung des Trostes bei schweren Verlusten" für sich nutzt (Tüpker 341). Gleichauf hält beispielsweise in ihren Ausführungen zu *Tonspur* bereits fest, dass die Popsongs Hintze sowohl Halt als auch Orientierung im Leben geben und Energiequelle für ihn seien. Die Popsongs stehen nach Gleichauf ebenfalls für die Sehnsüchte in Hintzes Leben. Gleichaufs Aussagen werfen Fragen auf, wie z.B.: Wie geben Popsongs Halt und Orientierung in Hintzes Leben? Warum stellen Popsongs Energiequellen für Hintze dar? Warum stehen Popsongs für Sehnsüchte in Hintzes Leben? Gleichauf formuliert ihre Ideen nicht aus und konkretisiert ihre Aussagen nicht mit Hilfe von Belegen und Beispielen.

In *Tonspur* führt die Vielzahl von Popsongs und Konzertbesuchen das Potential von Musik vor Augen, indem Hintze mit Hilfe von Popliedern Veränderungen in seinem Leben forciert und einleitet. Die in *Tonspur* konstruierten Erinnerungen an Musik in der DDR geben hier umfangreiche Einblicke in soziale und politische "Verhältnisse, Positionen und Beeinflussungskonstellationen" (Mecking und Wasserloos 37). Ein angeschlossener Überblick am Ende von *Tonspur* gibt unter der Überschrift "Soundtrack" die Reihenfolge der umfangreichen Popsongs in *Tonspur* wieder (358-59). Die Bedeutung des Radios und der Popmusik für Jugendliche sowie junge Erwachsene und die Zensur von Musik in der DDR stellen den Fokus der Analyse dar. Durch die staatliche Zensur in der DDR war Musik, wie z.B. Pop und Rock, für junge Menschen nur eingeschränkt zugänglich und die nur schwer erwerbbar Hardware, wie z.B. Kassettenrekorder, Schallplatten oder Leerkassetten machten das Radio umso wichtiger für die jungen Erwachsenen.

Drei Fragestellungen bilden den Schwerpunkt der Untersuchung:

- Welche Funktion haben Pop und Rock für Olaf Hintze als Jugendlicher und junger Erwachsener? (Autobiografische und musikalische Kontextualisierung)
- Wie trägt die im autobiografischen Text *Tonspur* inszenierte Pop und Rock Musik zur

Konstruktion von Erinnerungen an Wende und Nachwende bei? (Zeitgeschichtliche und musikalische Kontextualisierung)

- Wie wirkte sich die Zensur von Musik in der DDR und der Mangel an beispielsweise Tonträgern und Kassettenrekordern für Jugendliche und junge Erwachsene in der DDR aus? (Zeitgeschichtliche und musikalische Kontextualisierung)

4.1.1. Zuordnung zu einem Genre

Der Deutsche Taschenbuch Verlag (dtv) ist Herausgeber von Susanne Krones und Olaf Hintzes *Tonspur: Wie ich die Welt von gestern verließ*. Der dtv Verlag führt *Tonspur* als Jugendbuch in seinem Sortiment und spricht von einer "Geschichte voller Sehnsucht, Literatur und Popmusik" (dtv.de). Eine Altersempfehlung für die jugendlichen Leser betitelt beispielsweise der online Anbieter Amazon auf vierzehn Jahre und bezieht sich dabei auf den dtv Verlag. Die Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendmedienforschung (ALEKI) der Universität zu Köln veröffentlicht in Florian Gatz' Rezension ebenfalls eine Altersempfehlung von vierzehn Jahren und übernimmt die Bezeichnung des dtv Verlags von *Tonspur* als Jugendbuch (Gatz). Der dtv Verlag weist auf seiner Homepage daraufhin, dass *Tonspur* im Juni 2014 das "Jugendbuch des Monats der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur, e.V." geworden sei. Es gibt keine expliziten Äußerungen des dtv Verlags, dass es sich bei *Tonspur* um einen autobiografischen Text der Jugendliteratur handelt. Florian Gatz weist *Tonspur* als geeignet für "interessierte Jugendliche und junge Erwachsene" aus. Gatz versteht *Tonspur* sowohl als "stellenweise sehr spannende Erzählung" als auch als "Dokument eines Zeitzeugen" (Gatz). *Tonspur* stelle eine "Verschmelzung der Wendegeschichte mit einem Zeitzeugenbericht" dar (Gatz).

Ute Dettmar bezeichnet den autobiografischen Text *Tonspur* als Erinnerungsroman (Vgl. 1.5.4 Methodologie nach Carsten Gansel) und als "biographischen Bildungsroman". Einen Erinnerungsroman zeichnet aus, dass der Erinnerungsvorgang reflektiert und als lückenhaft wahrgenommen wird. Die Gegenwartsebene nimmt gegenüber der Vergangenheitsebene einen größeren Raum in der Erzählung ein. "Der Text erzählt nicht nur auf verschiedenen zeitlichen Ebenen, er reflektiert den Prozess und die Bedeutung des Erinnerns für die (Re-) Konstruktion von Geschichte mit" (Dettmar, "Kindsein-Erinnern-Erzählen" 54). Dettmar nutzt ihre, aus der Betrachtungsweise von *Tonspur* als Erinnerungsroman gewonnenen Erkenntnisse, dass die "Leitthemen" auf "Freiheit und Bildung" hinauslaufen, um ihre Bezeichnung von *Tonspur* als biografischen Bildungsroman herzuleiten, denn erst "im Rückblick und im Erfahrungshorizont der Gegenwart, so zeigt sich, erlangen vergangene Begegnungen und Erfahrungen Bedeutung, werden Schlüssel-erlebnisse und Lebensthemen kenntlich – Freiheit und Bildung konturieren sich in diesem biographischen Bildungsroman als ein solches durchgängiges Thema der Lebensgeschichte". Dettmar macht mit "Freiheit und Bildung" zwei "Leitthemen" des biographischen Bildungsromans aus (Dettmar, "Kindsein-Erinnern-Erzählen" 54). Ein Bildungsroman oder auch Entwicklungsroman

zeigt die Entwicklung der Hauptfigur in Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Bereichen der Wirklichkeit, und zwar von Jugend an über verschiedene, meist krisenhaft erlebte Phasen bis hin zum Erreichen einer gefestigten Ich-Identität. Idealtypisch wird die Entwicklung einsträngig und chronologisch erzählt Die enge Verzahnung von individueller Entwicklung des Helden, zeitgeschichtlichem Hintergrund und konkreter räumlicher Umwelt [zeichnen einen Bildungsroman aus]. (Heinz 88-89)

Sie spricht von einer "nicht-linearen mehrstimmigen Erzählung" und macht deutlich, dass in *Tonspur* nicht chronologisch erzählt wird, denn beim Erzählen stehen Vergangenheits- und Gegenwartsebene im Wechsel zueinander. In *Tonspur* ist Hintzes individueller Lebensweg vor einem zeitgeschichtlichen Hintergrund erkennbar, dennoch macht der Protagonist keine moralische Entwicklung durch, da er bei seiner Flucht bereits über eine sehr gefestigte Ich-Identität verfügt. Dettmars Kategorisierung von *Tonspur* als biografischen Bildungsroman ist demnach nicht nachvollziehbar.

Christoph Hellenbroich kann die Lesart von *Tonspur* als Bildungs- und Entwicklungsroman nachvollziehen, da es eine "Bildungs- und Persönlichkeitsentwicklung" Hintzes gebe, "Phasen der Reifung" und das Durchlaufen von "Entwicklungsstufen als notwendiger Prozess von Reifung und Bewährung" erkennbar seien. Hellenbroich führt als Kritik an der Kategorisierung des autobiografischen Textes als Bildungs- und Entwicklungsroman die wenigen, vorhandenen "wichtigen personalen Beziehungen und Kommunikationsstrukturen" in *Tonspur* an (Hellenbroich 4).

Kirsten Kumschlies spricht von *Tonspur* als ein "autobiografisches Portrait" (Kumschlies), das sich sowohl durch seine intertextuellen Bezüge als auch seine historische Dichte auszeichne. Das autobiografische Portrait gebe mit Hilfe des "inneren Rekurs auf Stefan Zweig und den Zitaten aus Musiktiteln" Einblicke in das innere Erleben, die Gefühle, Gedanken und Ängste Olaf Hintzes während seiner Flucht. Olaf Hintzes Erinnerungen "an das verschwundene Land", die DDR, und sein Nachdenken über die "Unfreiheit in der DDR" stellen nach Kumschlies den zweiten wesentlichen Teil des autobiografischen Portraits dar. Kumschlies kategorisiert *Tonspur* in einem ersten Schritt als "Wendeliteratur für Jugendliche", um dann im Anschluss daran von *Ton-*

spur als einem "Zeitzeugendokument für jugendliche und erwachsene Leser" zu sprechen. In einem weiteren Schritt bekräftigt Kumschlies, dass *Tonspur* "keinesfalls reine Jugendliteratur" sei, ohne dass sie ihre Aussage ausführlicher erläutert oder begründet.

Ulrike Schimming spricht von *Tonspur* als "Hintzes autobiografischen Bericht". Erstens handelt es sich bei einem Bericht um eine "einfache Darstellung eines Handlungsverlaufs ohne ausmalende, vergegenwärtigende oder reflektierende Elemente" (Steinhoff 75). Dettmar macht in ihren Ausführungen zu *Tonspur* als Erinnerungsroman deutlich, dass die narrative Struktur des autobiografischen Textes das Reflektieren und die Vergegenwärtigung von Hintzes Fluchterlebnissen den Text kennzeichnen (Vgl. 1.5.4 Methodologie nach Carsten Gansel). Demnach ist Schimmings Einordnung von *Tonspur* als autobiografischer Bericht zu ungenau, da einem Bericht vergegenwärtigende und reflektierende Elemente fehlen. Kumschlies illustriert ebenfalls anschaulich in ihren Ausführungen, dass gerade die den Text ausmachenden Musik- und Literaturzitate Einblicke in das Innenleben Olaf Hintzes geben und als reflektierende Elemente charakteristisch für den Text seien. Zweitens ist Schimmings Bezeichnung als Bericht in einem journalistischen Sinn nachvollziehbar, wenn sie *Tonspur* als eine "Darstellung auf Grund dokumentarisch gesicherten Materials" (Steinhoff 75) versteht, da die zahlreichen Dokumente, Fotos, Kalendereinträge Krones und Hintzes ausführliche Recherche zu *Tonspur* deutlich machen, denn Hintze und Krones folgen "biografischen Ton-, Text- und Materialspuren, die Olaf Hintze geprägt haben und von ihm akribisch auf Audiokassetten, Eintrittskarten und Kalendern notiert wurden" (Gatz). Hintze und Krones sichten zu Beginn des Schreibprozesses das vorhandene Material und gehen diesen Spuren im Entstehungsprozess von *Tonspur* gezielt nach, um beispielsweise so seine Flucht in die Bundesrepublik Deutschland rekonstruieren zu können.

Tonspur ist ein autobiografischer Text, der Merkmale von Memoiren aufweist, wie bereits zu Beginn der Arbeit erläutert (Vgl. 1.4 Das Genre Autobiografie). Beispielsweise erzählt nicht Olaf Hintze selber, sondern Susanne Krones setzt Hintzes rekonstruierte Lebensgeschichte "in größere Zusammenhänge von öffentlicher oder geschichtlicher Tragweite" (Schwalm 489). *Tonspur* verfügt durch das Zitieren von zahlreichen Dokumenten aus Hintzes Leben, wie z.B. Fotos aus seiner Kindheit, Eintrittskarten von Musikveranstaltungen und Kassettenbeschriftungen mit Popsongs, über einen "memoirenhaften Charakter einer eigenen Lebensgeschichte" (Bernd Neumann 53). Der dokumentarische Charakter von *Tonspur* zeigt sich ebenfalls am Er-Erzähler, da die Er-Form nach Waldmann "fiktionalisierend distanzierend" und "objektivierend" wirke (Waldmann 80). Das Anfügen einer Zeittafel und eines Glossars im Anhang betont zusätzlich den dokumentarischen Charakter des autobiografischen Texts. Schwalm macht deutlich, dass Memoiren mit "ihrem Impuls zur erzählerischen Ausgestaltung etwa von politischen Hintergründen oder sexuellen Abenteuern ... sich immer wieder dem Roman [annähern] bzw. ... von seinen Konventionen Gebrauch" machen (Schwalm, "Memoiren" 489). Der autobiografische Text *Tonspur* ist kein Roman, auch wenn er an einer Stelle in *Tonspur* als ein solcher bezeichnet wird (Hintze und Krones 358), da *Tonspur* keinen fiktionalen Charakter eines Romans besitzt, sondern Hintze und Krones sich beim Konstruieren von Erinnerungen, beispielsweise durch das Einfließen lassen zahlreicher Dokumente, das Glossar und die Zeittafel im Anhang, einer nichtfiktionalen Textgestaltung annähern.

4.1.2. *Tonspur* in Interviews, Rezension und der Forschung

Das Streben nach persönlicher Freiheit und der innere Widerstand gegen äußere Zwänge in der DDR sind zwei Hauptmerkmale im autobiografischen Text *Tonspur* und waren auch beide

Ursachen für seine Flucht, wie er im Interview mit Philipp Scherber zusammenfasst. Hintze nennt im Interview die folgenden sechs Gründe, die bei ihm zum Verlassen der DDR führten: 1. ein Studienplatz gab es nur mit einer Parteimitgliedschaft in der SED, 2. seine berufliche Perspektive in der DDR war begrenzt durch die Vorgaben des Staates, 3. Hintze kam wiederholt in Konflikt mit dem DDR Staat, 4. es gab keine Reisefreiheit, 5. es gab keine Meinungsfreiheit und 6. Kultur, wie z.B. in Form von Literatur und Musik war durch die staatliche Zensur nur eingeschränkt verfügbar (Hintze und Krones. Interview von Philipp Scherber).

Nachdem Olaf Hintze nach seiner Flucht in der Bundesrepublik Deutschland sesshaft geworden war, dachte er lange Zeit nicht mehr an sein altes Leben in der DDR zurück, da er in der Gegenwart lebte und sein neues Leben mit Offenheit und Spannung erkundete. Im Interview mit dem Redakteur Philipp Scherber äußert sich Hintze, wie es war für ihn, als er Erinnerungen an sein altes Leben in der DDR weckte um mit der Lektorin Susanne Krones gemeinsam seine Geschichte zu verfassen. Hintze betont dabei die Bedeutung, die Musik als Träger von Erinnerungen für ihn hatte: "Wenn man ein Musikstück aus dieser Zeit hört, das man bis dahin nicht mehr angerührt hat, ist das, als wenn man in einem Tagebuch liest" (Hintze und Krones. Interview von Philipp Scherber). Der Buchtitel *Tonspur* und die tatsächliche Tonspur aus einzelnen Popsongs, die durch jedes Kapitel und durch Hintzes Leben führt, heben den Stellenwert von Musik im autobiografischen Text hervor. Jedem Kapitel geht ein Popsong voran, mit dessen Hilfe Hintze und Krones Erinnerungen konstruieren. Kumschlies weist der Popmusik in *Tonspur* zweierlei Funktionen zu. Erstens sind die Popsongs eine Orientierungshilfe beim "Weltenwechsel" von der Deutschen Demokratischen Republik hin zur Bundesrepublik Deutschland. Und zweitens dienen die Lieder als Kraftquelle für die erfolgreiche Umsetzung seiner Flucht (Kumschlies).

Imke Griebisch betont, dass sich der Leitfaden des Erzählens aus der Textspur der Zitate

Stefan Zweigs und aus der Tonspur der einzelnen Popsongs erbe. Dabei leiten die Popsongs als Kapitelüberschrift nicht nur jeden nun folgenden Abschnitt der Erzählung ein, sondern sie dienen im Text darüber hinaus als Auslegung und Deutung einer geschilderten Situation. Die Fluchtwelle tausender DDR-Bürger im Sommer 1989 und Einblicke in ein Leben in der DDR seien tiefgreifend recherchiert und anschaulich erzählt, so dass "Hintzes Geschichte in einen historischen und politischen Kontext" eingebettet sei. Der Text gewinne immer dann, wenn der Ich-Erzähler zu Wort komme.

Griebisch hebt die Hybridität von *Tonspur* hervor. Krones und Hintze ziehen Bibliotheks-Leihscheine, Kalendereintragungen, kommentierte Konzertkarten, Briefe, Fotos und aufgelistete Lieblingslieder auf der Suche nach Erinnerungen an das Leben in der DDR, Hintzes Flucht und die ersten fünf Jahre in der Bundesrepublik Deutschland heran. Diese Originaldokumente finden sich ebenfalls in *Tonspur* wieder. Krones rekonstruiere mit ihrer Hilfe Hintzes Vergangenheit. Zweigs *Die Welt von Gestern* charakterisiere nach Griebisch, dass sich der Autor als Zeitzeuge mit dem "Verfall der moralischen und kulturellen Werte und mit dem Wesen der Freiheit" (Griebisch) auseinandersetze.

Griebisch übt in mehrfacher Hinsicht Kritik sowohl an dem Autorenduo Hintze und Krones als auch an autobiografischen Text an sich. Erstens seien die Tonspur und die Textspur aus Zweigs Zitaten nicht immer stimmig und das Einfügen der Zitate aus Zweigs *Die Welt von Gestern* wirke oftmals wie eine "Fleißarbeit" auf Griebisch. Zweitens speise sich die Tonspur aus der Popmusik der 1980er Jahre und stelle für den Leser, der nicht mit den Titeln vertraut sei, eine Herausforderung dar, weil dieser keine Erinnerungen oder Assoziationen mit der Musik verbinde. Hier laufe die Tonspur ins Leere. Drittens komme es teilweise vor, dass der Inhalt verwendeter Popsongs nicht zum Kontext der Erzählung passe oder komplett davon abweiche, wie

z.B. das Zitat aus Suzanne Vegas "Luka", bei dem es um Kindesmisshandlung aus der Perspektive des Kindes gehe. Viertens merke man *Tonspur* die Tatsache an, dass Krones aus dem Westen stamme und eben aus einer solchen "West-Perspektive" auch erzähle. Griebes macht Krones West-Perspektive an Beispielen der Wortwahl fest, wenn sie von der Firma anstatt vom Betrieb oder von der Jugendtouristik anstatt von Jugendtourist schreibt. Hinzu komme, dass der Besitz eines Wohnmobils eher die Ausnahme in der DDR gewesen sei und DDR-Bürger dann eher für den Urlaub einen Wohnwagen am Auto hatten.

Ute Dettmar wertet die Tatsache, dass die Autorin Susanne Krones 1979 in Amberg geboren wurde und somit im Westen aufwuchs, nicht als Nachteil, sondern sie interpretiert die gemeinsame Arbeit beider Autoren als einen "Austausch zwischen Ost und West" (Dettmar, "Kindsein-Erinnern-Erzählen" 54), da Olaf Hintze 1964 in Erfurt geboren wurde und im Gegensatz zu Krones im Osten aufwuchs. Dettmar geht noch einen Schritt weiter, da sie ihr Augenmerk auch auf die Tatsache lenkt, dass ein Altersunterschied von zwölf Jahren zwischen Krones und Hintze liege und es sich hier auch um ein "Generationengespräch" handele. *Tonspur* erzähle Hintzes Lebensgeschichte als eine "vielschichtige und vielstimmige Montage" (Dettmar, "Kindsein-Erinnern-Erzählen" 54). Die Aufgabe der Gegenwartsebene in der Erzählung sei sowohl das Kommentieren, Bewerten und Einordnen des Erlebten als auch das Vorausdenken. Die Gegenwartsebene verbinde sich mit den unterschiedlichen Vergangenheitsebenen, wie z.B. die der Fluchterlebnisse und die der Rückblenden in Hintzes Kindheit und Jugend in der DDR. Dettmar benennt Freiheit und Bildung als die zwei Leitthemen in *Tonspur*. Die verwendeten Literatur- und Musikzitate seien wiederum Leitmotive und dienen zur Strukturierung der Erinnerung. Die inszenierten Empfindungen und Erlebnisse an Hintzes Flucht sind im Konjunktiv verfasst

"und verweisen so auf die Unmöglichkeit, sich 'authentisch' zu erinnern". Dokumente, Kalendereinträge, Fotos, Kassetten und Exzerpte seien "Erinnerungsstücke", Belege für Erlebtes, Anlass für Assoziationen, Teil der Montage, Auslöser von Erinnerungen und "Erinnerungsmedien"(Dettmar, "Kindsein-Erinnern-Erzählen" 55). Dettmar wählt das Titelbild von *Tonspur*, die Kassette, als Metapher für das Gedächtnis an sich, bei der die "Erinnerung als 'Endloskassette', die immer wieder abläuft, abspielbar ist und neu überschrieben wird" (Dettmar, "Kindsein-Erinnern-Erzählen" 55). *Tonspur* konstruiere sowohl Hintzes individuellen Erinnerungen als persönliche Geschichte als auch das kritische Reflektieren über gesellschaftliche Bedingungen und knüpfe damit an ein Generationengedächtnis an. Der kommunikative Austausch über die konstruierten Erfahrungen trage wiederum zum kommunikativen Gedächtnis bei (Dettmar, "Kindsein-Erinnern-Erzählen" 55).

Nach Florian Gatz nehme das Leben in der DDR einen großen Teil der Erzählung ein und berichte z.B. von den Entbehrungen in der alltäglichen Verfügbarkeit von Waren oder aber auch vom staatlich eingeschränkten Zugang zu Musik und Literatur. In *Tonspur* reflektiere die Popmusik neben weiteren Musikgenres Hintzes Geschick und Begeisterung für Klang und Akustik. Insbesondere die "Westmusik" höre Hintze mit Hingabe, denn er "stellt Kassetten zusammen, nimmt die Titel aus dem Radio auf und besorgt sich die wichtigsten Alben auf Vinyl, obwohl er keine entsprechende Abspielmöglichkeit besitzt" (Gatz). Die einzelnen Popsongs könne der Leser von *Tonspur* im Internet unter dem Link www.hintze.de sogar anhören. Hintze analysiere die Popmusik "politisch, ästhetisch und künstlerisch" (Gatz). Neben der *Tonspur* aus Popsongs gebe es auch eine "Bildspur" beispielsweise aus Fotos, Eintrittskarten und Kassettencovern. Am Ende von *Tonspur* stehen dem Leser Literaturhinweise zur DDR, eine Zeitleiste der Ereignisse, ein Glossar mit Begriffserklärungen und ein Überblick der Popsongs zur Verfügung.

Hintzes regimekritische Familie biete sowohl Schutz als auch den Raum für offene Fragen und Gespräche. Hintze lebe seine Affinität zur Technik, speziell die Radiotechnik, über das Betreiben seiner illegalen Musiksender aus. Dabei riskiere er auch einen Konflikt mit dem DDR Staat, da er verbotene Musik verbreite. Gatz hebt hervor, dass Hintze das Doppelspiel in der Gesellschaft schon früh verinnerliche, da er äußerlich den Anforderungen des Regimes entspreche, wie z.B. seine Entwicklung in der achten und neunten Klasse zeige, denn der "FDJ mit ihrer bereits im Kindergarten beginnenden Indoktrinierung" stehe "seine Begeisterung für Popmusik aus dem Westen" gegenüber (Gatz). Ulrike Schimmings Beobachtung, dass Hintze sich umfassend an die DDR Gesellschaft anpassen wolle, ist demnach zu ungenau. Nach Gatz führe *Tonspur* eine Sehnsucht nach Freiheit und den Wunsch nach einem selbstbestimmten Leben kontrastiv vor Augen und sei für Adressaten bestimmt, die die DDR nicht mehr selber kennen.

Nachdem Hintze am Vorabend zum 1. Mai 1984 eine Republikfahne aus der Verankerung riss und die Volkspolizei ihn stellte, verweigerte das Regime ihm das Abitur und das Studium, da seine Systemtreue nicht mehr gegeben war. Hintze war auch kein Mitglied der SED. Gatz' Aussage, dass in der DDR die "Systemtreue und der Eintritt in die Partei der einzige Weg zum Abitur" seien, hebt diese wichtige Schlüsselstelle rund um das Delikt mit der Fahne und die damit verbundenen weitreichenden Konsequenzen für Hintzes Leben hervor. Um so wichtiger ist es wahrzunehmen, dass nicht Hintzes Sehnsucht "endlich alle Bücher lesen, alle Platten hören, alle Konzerte besuchen zu können" (Gatz) der wichtigste Anlass für seine Flucht in den Westen war, sondern der versperrte Weg zu einem Studium in der DDR ist Hintzes zentraler Beweggrund für sein Weggehen aus der Deutschen Demokratischen Republik. Gatz führt noch weitere Fluchtgründe an, wie "die Enge der Zensur, die Verunsicherung durch die Stasi, die negativen Auswir-

kungen der Planwirtschaft und das daraus resultierende Streben nach Freiheit" (Gatz). Die Erzählzeit der Flucht sei das Spannung erzeugende Präsens und für die Erinnerungen an sein Leben in der DDR die Vergangenheitsform. Die Kapitel zur Flucht wechseln sich mit denen der Rückblicke in sein Leben in der DDR ab und lasse "den Leser tiefer in Hintzes Leben, aber auch in das Leben in der DDR eintauchen" (Gatz). Die Flucht sei genauestens geplant, "temporeich inszeniert" und die Ängste bei der Durchführung seines Planes "nachvollziehbar" (Gatz).

Krones und Hintze gelinge die "Verschmelzung der Wendegeschichte mit einem Zeitzeugenbericht" (Gatz) und sie verbinden erfolgreich "sowohl politische Zusammenhänge und geschichtliche Ereignisse als auch persönliche Erlebnisse und Emotionen des Protagonisten mit Musik". Die Musik verstärke und hebe sowohl Hintzes Erlebnisse als auch seine Aussagen hervor. Die hergestellten Zusammenhänge zwischen dem Erleben des Protagonisten und den zitierten Musiktiteln ermögliche einen "Verstehens- und Bedeutungszusammenhang" (Gatz). Gatz übt Kritik am Einsatz der einzelnen Musiktitel der Popmusik, da der Anschein erweckt werde, "als ob die Popmusik bereits die passenden Antworten auf zentrale Lebensfragen bereithielte" (Gatz). Er bezeichne einige hergestellte musikalische Bezüge als plausibel und andere wiederum als "überkonstruiert", da die Verbindung von Erinnerungsanlässen mit dem tatsächlichen Geschehen teilweise als willkürlich erscheine. Ähnlich verhalte es sich mit der Konstruktion von Hintzes Erinnerungen und der Konstruktion von "(Freiheits-) Gedanken" mit Hilfe von Zweigs *Die Welt von Gestern*, da es hier so wirke, "als seien bestimmte Erinnerungen direkt auf ein aussagekräftiges Zweig-Zitat hingeschrieben worden" (Gatz).

Kritik an der Erzählung übt Gatz, da nach Hintzes Ankunft in München die Erzählung sowohl inhaltlich als auch vom Erzählstil verflache. Krones Gründe mit "Mutmaßungen", wie eine konkrete Situation erlebt worden sei, zu arbeiten, anstatt der Position des Ko-Autors Platz in der

Erzählung einzuräumen, könne nicht nachvollzogen werden. Damit Jugendliche einen tieferen Zugang zur Erzählung bekommen, sei ein "Vorwissen im Bereich 'historische' Popmusik und in Bezug auf Hintzes 'Lebensautor' Stefan Zweig" notwendig (Gatz).

Ulrike Schumming bezeichnet Hintze als "Kulturmensch", der Literatur und Musik liebe, und den die Zensur in der DDR einschränke. Sie hebt dabei speziell die Musik "aus dem Westen" als Antrieb für Hintzes Flucht über die österreichisch-ungarische Grenze hervor. Den wichtigen Stellenwert der Musik in Hintzes Leben zeige sich auch daran, dass er sich "bei jeder Gelegenheit, in der DDR kaum zu bekommende Musik-Platten besorgt" (Schumming). Seine Liebe zur Musik werde auch durch die Sorgfalt dokumentiert, mit der Hintze, der über keine Englischkenntnisse verfüge, englische Musiktitel lautmalerisch auf seine Kassettencover schreibe und die Popsongs zu eigens erstellten Hitparaden zusammenfasse.

Ingeborg Gleichauf hebt hervor, dass drei tragende Säulen für Stabilität in Hintzes Leben sorgen: seine Begeisterung für 1. Technik, 2. Musik und 3. Literatur. Die Popmusik in *Tonspur* habe eine richtungsweisende Funktion in Hintzes Leben, da sie ihm Orientierung und Halt gebe. Die Popmusik stehe auch für Hintzes Sehnsüchte im Leben, so wie seine Affinität für Bücher ihm helfe, "die Welt ein wenig besser zu verstehen" (Gleichauf). Sowohl in der Musik als auch in der Literatur finde er "ausgedrückt, was ihn selbst bewegt" (Gleichauf). Literatur und Musik seien stets Teil und Ausdruck individueller Lebensgeschichten. *Tonspur* sei ein wichtiger Beitrag, da die Ereignisse der Wende im Herbst 1989 anschaulich an einem Einzelschicksal konkretisiert werden. Die Sehnsucht nach Freiheit sowie Aus- und Aufbrüche seien sinnstiftend durch die erzählte Geschichte eines einzelnen. Gleichauf hält fest, dass es nicht wichtig sei, "welche Bücher es sind, welche Musik es ist, die mitbestimmen, wer einer ist" (Gleichauf) und wirbt mit

dieser Aussage für eine breite Leserschaft, die nicht zwingend an Popmusik oder Weltliteratur interessiert sein müsse, um etwas aus *Tonspur* für das eigene Leben mitzunehmen.

4.2. Auswertung des Forschungsberichts

Vier Themenkomplexe gehen aus den Aussagen der Rezensionen zu *Tonspur* hervor: 1. Popsongs und ihre Funktion, 2. Aussagen zu Hintzes Flucht, seine Beweggründe zum Verlassen der DDR und der Neuanfang, 3. Kindheit und Jugend in der DDR und 4. Hybridität als ein Merkmal von *Tonspur*. Der erste Themenkomplex "Popsongs und ihre Funktion" erfasst die vielfältigen Aufgaben, die der Popmusik in Hintzes Leben zukomme. Popmusik sei Träger von Erinnerungen und inszeniere Erlebnisse sowie Olaf Hintzes Gefühle. Popmusik gebe Hintze ebenfalls Orientierung sowie Halt im Leben und sei Energiequelle. Darüber hinaus sei Popmusik aus dem Westen auch Antrieb zur Flucht für Hintze und stehe für seine Sehnsüchte. Die Popsongs dienen zur Auslegung und Deutung einer geschilderten Situation, indem einem wichtigen Erlebnis ein Popsong folge, Sorge dieser für die Interpretation und Verstärkung der vorausgegangenen Situation, dabei seien die Ton- und Textspur nicht immer stimmig und die Tonspur aus der Popmusik der 1980er Jahre laufe ins Leere, wenn sie für den Leser unbekannt seien und der Inhalt verwendeter Popsongs nicht zum Kontext der Erzählung passe. Der Einsatz der einzelnen Musiktitel der Popmusik und der Zweig Zitate wirke überkonstruiert (Griebisch). Die Popmusik reflektiere neben weiteren Musikgenres Hintzes Begeisterung für Klang und Akustik. Seine Affinität zur Technik bzw. zur Radiotechnik bringe ihn eine Konfliktsituation mit dem DDR Staat, da er verbotene Musik verbreite, denn in der DDR war der Zugang zu Musik und Literatur durch die Zensur nur begrenzt möglich. Literatur und Musik seien stets Teil und Ausdruck individueller Lebensgeschichten.

Der zweite Themenkomplex "Aussagen zur Flucht, Beweggründe Hintzes zum Verlassen der DDR und der Neuanfang" beinhaltet die Hauptaussagen, dass Olaf Hintze seine Flucht in den Westen genauestens organisiert und strukturiert habe. Hintzes Grenzübergang sei spannend und temporeich erzählt und gebe durch das Schicksal eines einzelnen Flüchtenden Einblicke in die Fluchtbewegung tausender DDR-Bürger im Sommer 1989. Das bestimmende Gefühl bei der Durchführung der Fluchtpläne sei die Angst gewesen. Das Verweben der Flucht mit Zitaten aus Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern* sei teilweise problematisch, da Vorwissen zu Hintzes Lebensautor Stefan Zweig notwendig sei. Hintzes Streben nach persönlicher Freiheit und der versperrte Weg zu einem Studium seien zentrale Beweggründe für das Verlassen der DDR gewesen. Seinem Neuanfang blicke Hintze mit Offenheit und erwartungsvoller Spannung entgegen.

Der dritte Themenkomplex "Kindheit und Jugend in der DDR" beinhaltet die Hauptaussagen, dass Olaf in einer regimekritischen Familie aufwachse und schon früh das Doppelspiel in der Gesellschaft verinnerliche, wie z.B. sein Verhaltenswandel in der Schule verdeutliche. Innere Widerstände gegen äußere Zwänge zeigen sich in seiner Liebe zur Radiotechnik und dem Betreiben seiner illegalen Radiosender. Auch der Mangel, was beispielsweise Konsumgüter in der DDR betraf, sei anschaulich erzählt. Hier werde phasenweise an der getroffenen Wortwahl deutlich, dass Krones aus einer West-Perspektive erzähle. Hintzes wachsende Sehnsucht nach Freiheit und der Wunsch nach einem selbstbestimmten Leben werde kontrastiv erzählt.

Der vierte Themenkomplex "Hybridität als ein Merkmal von *Tonspur*" beinhaltet die Hauptaussage, dass sich neben der Ton- und Textspur auch eine Bildspur durch den Roman ziehe, da beispielsweise Fotos, Eintrittskarten und Kassettencover abgebildet seien und ebenfalls

Erinnerungen zugänglich machen. Die Kassettencover seien in einem Punkt besonders bemerkenswert, zeigen sie doch Hintzes unbedingten Wunsch trotz mangelnder Englischkenntnisse englischsprachige Songtexte und Sänger festzuhalten.

Die Auswertung des Forschungsstands zu *Tonspur* lässt die folgenden Schlüsse zu:

- Die Popsongs in *Tonspur* sind wesentliche Träger von Erinnerungen und konstruieren Hintzes Erlebnisse, Empfindungen und Erfahrungen. In Olaf Hintzes Leben erfüllen Popsongs eine Vielzahl an Funktionen. *Tonspur* ist bisher nicht wissenschaftlich nach der Thematik Musik und Erinnerungen untersucht worden.
- Hintzes im Roman konstruierte Flucht über die österreichisch-ungarische Grenze stellt einen Teil der Fluchtbewegung des Spätsommers 1989 dar und gibt Einblicke in die Fluchterfahrungen eines einzelnen DDR-Bürgers, die wiederum als stellvertretend für die Erlebnisse zahlreicher, anderer, fliehender DDR-Bürger angesehen werden können. Hintzes Zeitzeugenbericht zum Grenzübertritt noch vor der Öffnung der Grenze 1989 ist in der Forschung bisher nicht ausführlicher analysiert worden.
- *Tonspur* ist bislang nicht in Hinblick auf die wichtige Rolle des Radios für Jugendliche in der DDR untersucht worden.
- Der Themenkomplex Kindheit und Jugend in der DDR ist in *Tonspur* ebenfalls noch nicht wissenschaftlich untersucht worden.

Drei Gedanken sind bei der Analyse und Interpretation von *Tonspur* mit dem Schwerpunkt Musik und Erinnerung ganz wesentlich. Erstens dient Olaf Hintze Musik als Ausdruck seiner Individualität, Mutmacher sowie Antriebskraft und sie ist in seinem Leben allgegenwärtig. Zweitens verwendet Susanne Krones Popsongs aus Hintzes Leben, um die Erinnerungen an Hintzes Flucht, sein Leben in der DDR und an die Nachwendezeit zu konstruieren und zu strukturieren.

Drittens setzt Krones einzelne Textzeilen der ausgewählten Popsongs ein, um Hintzes Empfindung in unterschiedlichen Situationen zu illustrieren und zu deuten.

4.3. Analyse und Interpretation

Susanne Krones ist Autorin und Olaf Hintze ist Ko-Autor des autobiografischen Texts *Tonspur*. Krones berichtet in ihrer Stellungnahme "Susanne Krones über das Erzählen" am Ende des Buches über ihr Erzählen und die Entstehungsgeschichte von *Tonspur*. Sie schrieb als Autorin Olaf Hintzes Geschichte auf, nachdem sie sich mit ihm in umfangreichen Interviews über seine Erinnerungen ausgetauscht hatte. Zahlreiche Gegenstände, Tonträger mit Musik, Dokumente, Briefe und Fotos musste Krones ordnen und in den Erzählprozess einbinden. Sie gab dem Erinnererten Struktur, fokussierte sich auf das Wesentliche, indem sie "das diffuse Bild" aus Erzähltem und materiellen Dingen deutete, interpretierte und einen Sinn verlieh. Eine Orientierung und Sinn gebende Ausrichtung im Erzählen waren sowohl die "Lebens Musik" und die Literatur. Wichtiger Leitfaden stellte dabei Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern* dar, da sich die Bedeutung des Textes für Olaf Hintze und sein Leben im Gespräch in zweierlei Dimensionen abzeichnete. Erstens gewährten Zweigs Erinnerungen "Name um Name, Titel um Titel" Einblicke in die "Welt der Literatur". Zweitens seien Zweigs autobiografischen Aufzeichnungen "eine einzige Auseinandersetzung mit dem Wesen der Freiheit" (329). Den Bezug zu Zweigs *Die Welt von Gestern* stellten Hintze und Krones durch Zitate her und gaben auf diese Weise in ihrer Geschichte dem Wesen der Freiheit "in einem konkreteren Sinn eine Bedeutung" (330), da sie Hintzes Streben nach persönliche Freiheit in den Mittelpunkt der Erzählung stellten, denn Hintzes Ablehnung des DDR Regimes, seinen Aufbruch in den Westen und seinen Neuanfang in der Bundesrepublik Deutschland sind Beispiele einer nach individuellen Vorstellungen ausgerichteten Lebensgestaltung.

Olaf Hintze nimmt in dem kurzen Nachwort "Olaf Hintze über Erinnern und Vergessen" ebenfalls Stellung und erläutert, dass er sich erst zwanzig Jahre nach dem Beginn seines neuen Lebens in der Bundesrepublik Deutschland an seine Erinnerungen an die DDR, seine Flucht sowie sein Leben in der DDR herangewagt habe, da er sich unmittelbar nach seiner Flucht und in den 1990er Jahren mit der Neustrukturierung seines Lebens beschäftigen musste und auf den ersten Blick mit der DDR bereits "abgeschlossen" hatte. Jetzt war der Zeitpunkt gekommen, um das Erlebte "als Erinnerung an sich heranzulassen und wirklich zu spüren" (325). Die Kisten voller Gegenstände, Dokumente und Lieder aus seinem alten Leben holten seine Erinnerungen zurück und bildeten die Grundlage für *Tonspur*, da er mit deren Hilfe zusammen mit Susanne Krones seine Erinnerungen konstruieren konnte. Im Jahr 2014, fünfundzwanzig Jahre nach dem Mauerfall, veröffentlichte der Deutsche Taschenbuch Verlag (dtv) Hintzes und Krones *Tonspur*.

Zweigs *Die Welt von Gestern* sollte durch eingebaute Zitate beim Erzählen in *Tonspur* dabei eine wichtige Rolle einnehmen, da sowohl Hintze als auch Krones Parallelen und Gemeinsamkeiten zwischen Hintzes Lebenserfahrungen und Zweigs *Die Welt von Gestern* sahen, denn Hintze empfand eine Nähe zu Zweigs Beschreibungen "was Umbrüche und Neuanfänge im Leben bedeuten und welche Freiheit daraus" (327) erwachse. Das Buch sei für ihn "Ende der Achtzigerjahre lebenswichtig" (327) gewesen. Die Nähe zu Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* spiegelt sich bereits im Buchtitel *Tonspur. Wie ich die Welt von gestern verließ wieder*, da das Zitat "die Welt von gestern" einen direkten Bezug zu Zweigs autobiografischen Text herstellt.

Während seiner Zeit bei der NVA lernt Olaf Hintze Zweigs *Die Welt von Gestern* durch seinen Freund Veit Lenin kennen. Lenin empfand er als ein "Geschenk" und Zweigs *Die Welt von Gestern* war für ihn der "absolute Fang". Lenin sei ebenso ein "Freak" wie Hintze selber, da

sowohl er als auch Lenin "seit frühester Kindheit musik- und technikbegeistert, dazu Bücherfreser" gewesen seien (119). Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern* war sein "Lebensbuch", da es ein "Portal", ein "Knotenpunkt von Literatur, Musik und Kunst" für ihn darstellte (31). Die Geburts- und Todestage Stefan Zweigs trägt er jedes Jahr gewissenhaft in seinen Kalender ein (32).

Zweigs Schilderungen in Bezug auf einen Außenseiter weisen Parallelen zu Hintze als Außenseiter auf und sie geben ihm Hoffnung und Mut, da der Außenseiter bei Zweig es unabhängig vom Besuch eines Gymnasiums oder einer Universität zu etwas gebracht habe im Leben, denn auch das DDR Regime verwehrte Hintze das Studium (39). Das Thema "*Verlieren und Abschiednehmen*" (67) findet sich bei Zweig wieder und stellt ebenfalls eine Parallele zu Hintzes Situation dar, da er sich auf der Flucht befindet und sein altes Leben zurücklässt. Zweigs Welt befand sich im Wandel, ebenso wie Hintzes damalige Gegenwart mit großen Umbrüchen verbunden war (234). Das Buch begleitet ihn bis nach Sopron, wo er es dann in seinem Zelt zurücklässt (102), als er sich zur österreichisch-ungarischen Grenze aufmacht.

Stefan Zweigs Zitate finden sich durchgängig in der narrativen Struktur des autobiografischen Textes *Tonspur* wieder. In jedem der 33 Kapitel sind mindestens ein bis zwei Zitate von Stefan Zweig vorhanden. In den Kapiteln 12, 13, 18 und 30 sind vier bis fünf Zitate enthalten. Erstens markieren Zweigs Zitate wichtige Schlüsselstellen in Olaf Hintzes Leben. Das 12. Kapitel "Wired For Sound" konstruiert Hintzes Erinnerungen an seine Zeit bei der NVA und seine einschneidende Begegnung mit seinem Freund Veit Lenin. Ein Zweig Zitat dient beispielsweise dazu, seinen neuen Freund Veit Lenin als ganz besonderen Menschen zu zeigen und die Begegnung der beiden als glücklichen Zufall zu charakterisieren (119). Das 13. Kapitel "Once Upon A Time" inszeniert Hintzes Erlebnisse auf dem Campingplatz in Sopron kurz vor seiner Flucht über die Grenze nach Österreich und seine Erfahrungen als Kind in der Kurklinik in Thalheim. Er

schöpft Kraft aus der Erinnerung und Zweigs Zitaten für bevorstehende Gefahren und Prüfungen beim Grenzübertritt (130). Das Kapitel 18 "Portabel Radio" inszeniert Hintzes Erfahrungen sowohl mit der Schule als auch mit den Lehrern und den Erhalt seines ersten, eigenen Kassettenrecorders mit Aufnahme- und Abspielfunktion. Beispielsweise stellt ein Zweig Zitat Lehrer als systemtreue "arme Teufel" dar und lässt Parallelen in der Betrachtung von systemtreuen Lehrern der DDR zu (172). Das Kapitel 30 "Prime Time" zeigt Olaf Hintze in seinem neuen, selbstbestimmten Leben in der Bundesrepublik Deutschland, die Fluchtbewegung im Herbst 1989 und die Maueröffnung am 9. November 1989. Zweigs Zitat erinnert hier beispielsweise an die Auflösung des Kaiserreichs der Habsburger und Hintze mutmaßt über das Verschwinden der DDR (276).

Zweitens helfen Zweigs Zitate Olaf Hintze bei der Deutung und Auslegung seiner gemachten Erfahrungen, da sie ihm Vergleichsmöglichkeiten zwischen seinem und Zweigs Leben bieten, denn Hintze reflektiert mit Hilfe der Zitate über seine Erlebnisse, interpretiert sie und gewinnt wertvolle Einsichten für seinen weiteren Weg in ein selbstbestimmtes Leben. Die Gedanken Zweigs stützen und leiten ihn auf seiner Suche nach seinem neuen Leben. "Gedanken wie ein Gerüst, die eine Zukunft umgeben, die er erst bauen muss" (12). Hintze besinnt sich mit Hilfe von Zweigs Zitaten an verschiedenen Stellen auf ein Gefühl der inneren Freiheit (21, 30, 146, 178, 269) und einer Reisefreiheit (159) sowie "äußeren Freiheit" (269). Thematisch zeichnen sich in den Zitaten die beiden Bereiche Freiheit und Widerstand ab, wobei ein Streben nach persönlicher Freiheit und der innere Widerstand gegen äußere Zwänge gemeint sind.

Als Olaf Hintze im August 1989 die DDR hinter sich lässt, verfügt er mit seinen fünfundzwanzig Jahren bereits über eine vielschichtige Persönlichkeit und ist ein an Literatur, Musik, Kultur, Technik und Akustik vielseitig interessierter junger Erwachsener. Er plant seine Flucht

akribisch und bereitet sich genauestens vor, wenn er z.B. seine Wechselsachen sauber verpackt bei seinem Grenzübertritt mit sich führt oder die Devisen versteckt im Essen über die Grenze schmuggelt. Olaf Hintze geht strukturiert vor, ist selbstreflektiert und übernimmt Verantwortung für sein eigenes Leben. Er durchdenkt, wie er sein Leben führen, was er erreichen möchte und wie er dorthin kommt, was z.B. auf seinem Weg zum Entschluss, die DDR zu verlassen, deutlich wird (Hintze und Krones 26). Er zögert nicht im entscheidenden Moment der Grenzüberquerung, seine Familie mit Eltern sowie seine beiden Brüder in seinem alten Leben in der DDR zurückzulassen. Durch vorausgegangene Gespräche mit seiner Familie hat er diesen letzten, finalen Schritt zuvor besprochen und bereits gedanklich vollzogen. Ein wichtiges Bestreben Hintzes ist es, handlungsfähig im eigenen Leben zu bleiben. Die Musik ist ihm Begleiter, spendet ihm zugleich Trost und macht ihm Mut auf seinem Lebensweg. Die in *Tonspur* konstruierten Erinnerungen sind ebenso vielschichtig wie die vielschichtige Persönlichkeit Hintzes.

Für die Analyse und Interpretation von *Tonspur* ergeben sich eine Vielzahl an differenzierten Fragen, wie beispielsweise: Wie zugänglich waren Tonträger, Radiosendungen und Kassettenrekorder für Jugendliche im Osten? Wie beeinflusste das DDR Regime den Zugang zu Pop-songs? Wie beschafften sich Jugendliche und junge Erwachsene vom DDR Staat zensierte Musik? Welche Empfindungen verband Olaf Hintze mit dem Hören von Popmusik, sogenannter "Westmusik"? Was bedeutet der Ausschluss vom Studium für junge Menschen, wie z.B. Hintze, im Osten? Wie kompensiert Hintze den verwehrten Zugang zur Universität? Welche Rolle spielt Stefan Zweigs Autobiografie in Hintzes Leben und bei seiner Flucht?

Wie die Auswertung des Forschungsberichts bereits gezeigt hat, ergeben sich mehrere Themenkomplexe aus den in *Tonspur* konstruierten Erinnerungen. Die Analyse und Interpretation setzen sich aus vier inhaltlichen Schwerpunkten zusammen: 1. Zensur von Literatur und Musik

in der DDR, 2. Radio und illegaler Radiosender, 3. Popsongs und klassische Musik sowie 4. Flucht aus der DDR.

4.3.1. Zensur von Literatur und Musik in der DDR

Die staatliche Zensur von Musik und am Rande auch von Literatur in der DDR ist in der vorliegenden Analyse von *Tonspur* von Bedeutung, da sie einen wesentlichen Gegenstand der konstruierten Erinnerungen in *Tonspur* darstellt. Die Zensur ist die "staatliche oder kirchliche Überwachung öffentlicher Meinungsäußerungen, bei der politische nonkonforme oder nicht genehme sozialkritische Äußerungen in Wort und Bild der Kontrolle unterworfen werden" (von Saalfeld 841). In der Deutschen Demokratischen Republik gab es seit der Staatsgründung im Jahr 1949 eine staatliche Zensur. Die erste Verfassung der DDR enthielt noch die Aussage, dass die Meinungsfreiheit und die Freiheit der Kunst gewährleistet seien (von Saalfeld 842). In der DDR entstanden jedoch gezielt Institutionen und Gesetze, die der Durchsetzung der staatlichen Zensur dienten. Beispielsweise erschien im Jahr 1959 die "Anordnung über das Genehmigungsverfahren für die Herstellung von Druck- und Vervielfältigungszeugnissen". Dem Ministerium für Kultur unterstand durch die Abteilung "Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel" die komplette Jahresproduktion der gesamten Verlage. Staatskritisches durfte nicht gedruckt werden, dies stellte das "Amt für Literatur- und Verlagswesen" sicher. Damit verbotene Manuskripte nicht im Westen erscheinen konnten, gab es das "Büro für Urheberrechte".

Erinnerungen an die Zensur im Literaturbereich in der DDR werden auch in *Tonspur* konstruiert. Der Er-Erzähler fragt: "Wie aber funktioniert Lesekultur in einem Land, das Literatur ebenso zensiert wie Presse, Rundfunk und Fernsehen" (Hintze und Krones 45)? Viererlei Wege konnten demnach interessierte Leser in der DDR gehen, um dennoch an die verbotene Literatur

zu kommen. Erstens waren "schmuggelnde Rentner" ab 1972 wichtige Lieferanten von verbotener Literatur, da sie "den innerdeutschen Reiseverkehr nutzen konnten, um im Westen Literatur zu kaufen oder von Westverwandten zu besorgen und ihren Kontakten zu schmuggeln" (Hintze und Krones 49).

Zweitens ermöglichte Hintze die Leipziger Buchmesse den Zugang zu Büchern aus der Bundesrepublik Deutschland, die in der DDR verboten waren. Hintze erfährt, dass die zerlesenen Bücher der Büchermesse in die Deutsche Bücherei nach Leipzig gelangen und er macht sich umgehend auf den Weg dorthin. Er ordert verschiedene Bücher seiner Sehnsuchtsliste, wie z.B. von Schopenhauer und Zweig. Nicht alles, was er bestellt, bekommt er. Dennoch zieht er eine positive Bilanz: "Ich bin in dieser Bibliothek an eine Unmenge von Literatur gekommen, die ich normal nie bekommen hätte" (Hintze und Krones 50). Fotos geben Einblicke in die von Hintze geordnete Literatur (Hintze und Krones 52-53).

Drittens besuchte Hintze neben der Leipziger Buchmesse die Deutsche Bücherei in Leipzig und viertens die Ausstellung "Bücher der Bundesrepublik Deutschland". Die Menschen standen Schlange vor den Ständen mit den Neuerscheinungen, denn "Vieles, was in der DDR auf dem Index stand, konnte man dort anlesen". Hintze schrieb auch dort Exzerpte in sein Notizbuch. Es gab keine zugänglichen Kopierer in der DDR (Hintze und Krones 280). Er betrachtete den erhaltenen Katalog mit der Übersicht der in der Bundesrepublik Deutschland erhältlichen Bücher als "die längste aller Sehnsuchtslisten" (Hintze und Krones 68), da "manche Bücher nicht in die Diktatur hineinkamen" (Hintze und Krones 280), blieben manche Bücher für Hintze unerreichbar, denn die "ungeschriebene Liste der in der DDR verbotenen Bücher war lang". Solche "Sehnsuchtslisten" (Hintze und Krones 47) begehrter Bücher waren auch anderen kritischen Lesern in

der DDR vertraut (Hintze und Krones 49). Auch in Bibliotheken sind nicht alle Bücher frei zugänglich, sondern bestimmte Bücher halten die Verantwortlichen unter Verschluss und die Bücher stehen, wenn dann nur für "streng eingegrenzte wissenschaftliche Zwecke" (Hintze und Krones 49) zur Verfügung.

Ulrike Geßler, Jennifer Hochhaus und Kerstin Schmidt erläutern, dass ein spezieller Personenkreis in besonderen Fällen die unter Verschluss stehende Literatur einsehen und selten auch ausleihen konnte:

- das Zentralkomitee der SED und seine Einrichtungen unter Vorlage autorisierter Bestellscheine
- die mit gesellschaftswissenschaftlicher Forschung beauftragten Professoren und Dozenten
- führende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens unter Vorlage des Personal- und Dienstausweises und gegebenenfalls unter Vorlage des Nachweises eines wissenschaftlichen Verwendungszwecks der benötigten Literatur
- wissenschaftliche Mitarbeiter von wissenschaftlichen Einrichtungen, zentralen Instituten der Parteien und Massenorganisationen, zentraler staatlicher Dienststellen, der Organe der öffentlichen Meinungsbilder (Presse, Rundfunk, Fernsehen, Film) und der Betriebe, die einen Dienstauftrag nachweisen können

Nur zur Einsichtnahme stand die sekretierte Literatur zur Verfügung:

- Studenten mit einem für den wissenschaftlichen Verwendungszweck gekennzeichneten und vom Institutsdirektor unterzeichneten Nachweis und
- Privatpersonen, die die Notwendigkeit der Einsichtnahme nachweisen können. (206)

Hintze nutzt die Möglichkeit, als Privatperson Einsicht in Bücher zu erlangen und fährt nun regelmäßig nach Leipzig in die Deutsche Bücherei. Hintze "las und exzerpierte wie besessen, bis die Bibliothek um 22 Uhr schloss". Bis er dann am nächsten Tag wiederkam und sich der ganze Prozess der Einsicht und des Exzerpierens seiner Sehnsuchtsbücher wiederholte (Hintze und Krones 51).

Hintze ist ein "Bücherfresser" (Hintze und Krones 119). Nachdem ihm sein Freund Lenin während seiner Zeit bei der NVA Stefan Zweig, seinen "Lebensautor", vorgestellt und ihm das Buch geschenkt hatte, wollte er sämtliche Bücher von Zweig lesen und legte "Zitate-Hefte" an. "Seitenweise exzerpierte er dessen Gesamtwerk und ging vielen Spuren nach, die Zweig für ihn ausgelegt zu haben schien wie Fährten in ein unbetretenes Land" (Hintze und Krones 68). Auf der Suche nach einer Perspektive für und Antworten auf Fragen in Bezug auf sein eigenes Leben liest Hintze wie "besessen" und "atemlos" in Zweigs *Die Welt von Gestern* (Hintze und Krones 121).

In der DDR wurde Literatur aus der Perspektive des Staates ausgelegt (Hintze und Krones 120), wie z.B. auch die im Berliner Aufbau-Verlag im Jahr 1981 erschienene Ausgabe von Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Die Berliner Ausgabe enthält ein Nachwort des SPD Politikers Kurt Böttcher (Böttcher 461-505), in dem Böttcher Zweigs *Die Welt von Gestern* beispielsweise mit Heinrichs Manns Autobiografie *Ein Zeitalter wird besichtigt* vergleicht. Autoren, wie z.B. Anna Seghers, Bertolt Brecht, Arnold Zweig und Johannes R. Becher, waren nach dem zweiten Weltkrieg in die DDR gegangen und genauso war Heinrich Mann willens gewesen, in die DDR überzusiedeln, wozu es durch seinen Tod im Jahr 1950 jedoch nicht mehr kam ("Aushängeschilder: Becher, Seghers und Brecht").

Die Geisteswissenschaften in der DDR waren stark ideologisch ausgerichtet (Hintze und Krones 291). Während Stefan Zweig laut Böttcher "kulturelle und politisch-gesellschaftliche Entwicklungen unter das Maß abstrakt-moralischer Begriffe [stellt] und ... vor allem ein Panorama vergangenen Kultur- und Geisteslebens [entwarf]", war Heinrich Mann laut Böttcher hingegen auf der Suche "nach den politischen und gesellschaftlichen Kräften einer Neugestaltung, eines Neubeginns und stieß trotz historischer Fehltritte zunehmend zu sozial fundierten Wertungen und Erkenntnissen vor, die ihn für den Sozialismus Partei nehmen und in seiner Autobiographie die russische Oktoberrevolution 'das größte Ereignis des zwanzigsten Jahrhunderts' nennen ließ" (Böttcher 463). Böttcher bewertet Manns und Zweigs literarische Aussagen und präferiert Mann, denn "Zweigs Erinnerungen boten sich als Abgesang eines nur dem 'Geist' vertrauenden, vereinsamten Humanisten, Manns Buch, in dem historisch-politische Reflexion dominiert, als Aufruf, eine neue Welt einzurichten" (465). Böttcher stellt fest, dass Heinrich Mann den Gedanken des Aufbruchs in eine neue Ära, den auch die DDR in der unmittelbaren Nachkriegszeit beflügelte, transportiert. Zweig repräsentiere eher das Bürgertum mit seinen überholten moralischen Werten und Reichtum, wie z.B. der Klappentext vor Augen führt, da Zweig durch den Wohlstand des Vaters ein angenehmes Leben führte und dennoch den Freitod suchte.

Zweig stellt eine wesentliche Leitfigur in Hintzes Leben dar, da Hintze Sinn und Orientierung aus Zweigs Texten für sein eigenes Leben schöpft (119). Zweig ist Intellektueller, Ideengeber und Vorbild für Hintze. "Solche Intellektuellen haben mir damals gefehlt. Ich habe mir dafür Zweig in mein Notizbuch exzerpiert" (69), äußert er sich und macht zugleich damit den Stellenwert des Autors für sich deutlich.

Zweigs *Die Welt von Gestern* ist für Olaf Hintze ein "Schutzschild gegen alles, was war und noch kommen kann" (22). Es hilft ihm Haltung zu wahren bei erlebten Enttäuschungen und

innere Kämpfe auszuhalten (39, 98). Er kann Kraft aus ihm ziehen, da für ihn feststand, dass nichts und niemand ihn auf seinem Weg aufhalten könne (40). Er trat als "Einzelkämpfer" (252) für das Erreichen seiner Ziele ein. Mit Hilfe von Stefan Zweigs Werken reflektiert und diskutiert Hintze mit sich selber Gedanken zur Freiheit, das Denken in Zusammenhängen in der bildenden Kunst und die Auswirkungen von Technik auf das tägliche Leben (298-299). Er setzt seine Erlebnisse und Erfahrungen in Bezug zu Zweigs Aussagen, vergleicht, gewinnt Einsichten und kann Sinn für sein Leben generieren.

Die wichtige Rolle, die Zweigs Texte für Hintze spielen, wiederlegt Gleichaufs Aussage, wonach es nicht wichtig sei, "welche Bücher es sind, welche Musik es ist, die mitbestimmen, wer einer ist" (Gleichauf), da es in *Tonspur* Stefan Zweigs Werke und ausgesuchte Popsongs sind, die für Olaf Hintze von Bedeutung sind und ihn als Person ausmachen, denn Hintze sträubt sich ähnlich wie Zweig "gegen jeden Versuch, das Denken unter eine Norm zu bringen" (Hintze 69). Für Hintze ist Kultur in Form von Literatur, Musik, Theater und Lesungen ein Ventil, um seiner Individualität und seinem Denken Ausdruck zu verleihen sowie Orientierung für sein eigenes Leben zu finden. Hintze brauche "Kultur mit jeder Faser seiner Seele, seines Körpers" (Hintze und Krones 82) und besucht beispielsweise auch unterschiedliche Vorträge.

Die Zuhörer von Vorträgen konnten Zensur als Schikane empfinden, wenn anwesende Stasi Mitarbeiter anschließende Diskussionen abbrechen oder Veranstaltungsräume zu kritischen Lesungen von Anfang an zu klein bemessen waren, um so die Zuhörerschaft klein zu halten. Die Stasi sitzt in solchen Vorträgen, schüchtert ein und zensiert. Olaf Hintze ist nicht kirchlich orientiert und nicht Teil der kirchlichen Bewegung oppositioneller DDR-Bürger, dennoch besucht er Vorträge in der Kirche. Beispielsweise führt Hintze das Vorgehen der Stasi während des Auf-

tritts eines einzelnen Musikers als Teil eines Vortrags in einer Kirche erneut seinen eigenen eingeschränkten Zugang zur Musik und Literatur in der DDR vor Augen, da nach drei DDR kritischen Liedern die gegenwärtigen Stasi Mitarbeiter den Vortrag abbrechen, denn sie stoppen den Sänger und entfernen ihn von der Bühne (Hintze und Krones 227-28).

Von Saalfeld unterscheidet zwischen leisen und spektakulären Zensurmaßnahmen während der vierzigjährigen Geschichte des DDR Staates. Beispielsweise war die Zwangsausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann 1976 eine spektakuläre Zensurmaßnahme, da sie zur Folge hatte, "dass rund vierzig protestierende DDR-Schriftstellerinnen und –Schriftsteller die DDR gezwungen oder freiwillig verließen, weil sie keine Möglichkeit mehr sahen, frei von Zensur zu arbeiten" (von Saalfeld 842). Künstler, wie z.B. Erich Loest, Manfred Krug, Armin Müller-Stahl, Eva-Maria Hagen und Nina Hagen verlassen bis 1981 die DDR. Der Er-Erzähler in *Tonspur* erinnert an das der Ausbürgerung Biermanns vorangegangene Konzert in Köln am dreizehnten November 1976, das durch zahlreiche Aufnahmen trotz Zensur auch in der DDR kursierte und Verbreitung fand (Hintze und Krones 33).

Ebenso wie in der Literatur gab es eine Musikzensur in der DDR, wie im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit bereits angesprochen. Die Durchsetzung einer Musikzensur in der DDR umfasste verschiedene Bereiche. Eine "Musikzensur geht Hand in Hand mit impliziten wie expliziten Vorgaben zur Produktion, Interpretation und Distribution von Musik. Die Zensur, welche in der Regel die Interessen einer Person oder Institution vertritt, be- oder verhindert die Aufführung und Verbreitung einer Musik bzw. macht Auflagen, wie diese in ihrem Sinne zu verändern sei" (Tischer 536). Vordergründig soll die Jugend geschützt werden. Betroffen von der Musikzensur sind nicht nur kontroverse Texte, sondern Tänze und das äußere Erscheinungsbild von Musikern auf der Bühne, in Abbildungen sowie in Filmen stehen ebenso in der Kritik (Tischer

536). Olaf Hintze analysiert und interpretiert seine eigene Lage und die vom Staat durch die Zensur ausgehende Einschränkung ihm und anderen DDR-Bürgern gegenüber, indem er die Angst des DDR Regimes als Ursache für die Zensur benennt, denn, so äußert Hintze, der "Staat hat Angst vor uns. Angst, dass wir alles, was wir lernen, gegen ihn verwenden könnten. Deshalb schränkt er uns ein" (174). Der DDR Staat versucht jegliche Kritik an ihm und ein kritisches Denken seiner Bürger durch die Zensur zu unterdrücken.

Neben der Band "Magdeburg" mit den Sängern Dietrich Kessler und Hans-Joachim Kneis sowie den Sängern der "Renft-Combo" Christian Kunert und Gerulf Pannach (Hentschel and Matzke 203) war Wolf Biermann ein prominentes Opfer der Musikzensur in der Deutschen Demokratischen Republik. Als Liedermacher und Dichter standen seine kritischen Texte in der DDR seit Anfang der 1960er Jahre unter Beobachtung. 1965 erhielt Biermann ein Auftritts-, Publikations- und Ausreiseverbot, was ihn jedoch nicht verstummen ließ. "Mithilfe von eingeschmuggelter Westtechnik entsteht dennoch 1968 in Biermanns Berliner Wohnung die Musik zu seiner ersten Langspielplatte 'Chausseestraße 131'. Fünf weitere in der Bundesrepublik veröffentlichte Langspielplatten und mehrere Gedichtbände folgen. Die Lieder werden immer wieder kopiert und in der DDR unter der Hand weitergereicht" (Niemetz). Ähnlich wie Biermanns Lieder illegale Verbreitung in der DDR fanden, verbreitet Hintze zahlreiche Popsongs über aufgenommene Kassettentapes sowie über mehrere, von ihm illegal betriebene Radiosender und umgeht so die Zensur. Musik in der DDR und hier speziell Popmusik stellte ein kostbares Tauschobjekt dar und war eine von jungen Menschen geteilte Leidenschaft:

Das Überspielen an sich aber war damals die Technik schlechthin, kein Steckenpferd von Musikfreaks, sondern etwas, das jeder tat: 'Einer hatte die Platte, und alle haben überspielt. Und natürlich vom Radio aufgenommen, wann immer ihnen etwas gefiel. Mit Platten ging

man um, als wären sie unendlich kostbar.' Musikgeschmack verband auch Fremde; mit Menschen, die das Gleiche mochten, war man schnell bereit zu tauschen. (Hintze und Krones 199)

Ein weiteres Beispiel eines in der DDR verbotenen Songtextes ist das in *Tonspur* erinnerte Lied von Udo Lindenberg "Sonderzug nach Pankow" (Hintze und Krones 33). Lindenberg unterlegte dem Songtext die Melodie des Glenn Miller Swing Klassikers "Chattanooga Choo Choo". In Pankow lebten bis 1960 die Machtinhaber des DDR Staates abgeschottet und durch Soldaten geschützt in einem Villenviertel. Ilko-Sascha Kowalczuk macht deutlich, dass seit den 1950er Jahren "daher oftmals vom 'Pankower Regime' " gesprochen wurde. Lindenberg lässt seinen Sonderzug nach Pankow fahren und drückt somit seine kritische Haltung und Distanz gegenüber dem DDR Regime aus, da er sich der Chiffre Pankow bedient, denn Honecker wohnte bereits seit den 1960er Jahren nicht mehr in Pankow, sondern in Berlin-Mitte in Wandlitz (Kowalczuk 10).

Sascha Lange und Dennis Burmeister heben die Strahlkraft und Bedeutung des Liedes bei seinem Erscheinen im Jahr 1983 für junge Menschen in der DDR hervor, wenn sie in Bezug auf das Lied von einer "Bombe der liebevollen Respektlosigkeit gegenüber dem DDR-Staatsratsvorsitzenden Erich Honecker" (Lange und Burmeister 14) sprechen. Lange und Burmeister betonen, dass der durch den ironischen Umgang mit den DDR Machthabern vollzogene "Tabubruch" den Jugendlichen "half, die scheinbar unumstößliche Autorität der 'Partei- und Staatsführung' zunehmend anzuzweifeln" (Lange und Burmeister 14). Ein staatlich verordnetes Verbot von populärer Musik, wie beispielsweise die von Udo Lindenberg, warf bei den Jugendlichen Fragen nach den Gründen für das Verbot auf, die die Verantwortlichen den jungen Menschen nur unzureichend beantworten konnten (14).

Bernd Lindner hebt die Anstrengungen der SED-Führung hervor, nach musikalischen Alternativen für junge Menschen zu suchen, da Jugendliche nur mit Verboten nicht zu gewinnen seien. So kam es, dass die FDJ neben der von ihr initiierten Singbewegung auch Einfluss auf den 1966 in Ost-Berlin gegründeten Hootenanny-Klub nahm, der die Liedermacher und Folkszene der DDR beheimatete. Im Jahr 1967 wurde der Klub in Oktoberklub umbenannt und die staatliche Einflussnahme durch die FDJ auf die Musikttexte und Sänger wuchs (Lindner 66). Der Oktoberklub existierte bis 1990. Mit der FDJ ist eine Ideologisierung verbunden, die auch Hintze durchschaut (Hintze und Krones 173). Die FDJ Nachmittage dienten als soziale Kontrolle. Die FDJ Singbewegung erfuhr keine Begeisterung bei den Jugendlichen. Sie erkennen die staatlich gesponnenen Fallstricke und einige liegen fortan im Konflikt mit dem DDR Staat, der ihnen wiederum misstraut (Hintze und Krones 174).

Lindenberg hatte eine große jugendliche Fangemeinde in der DDR und das nicht ohne Grund (Grabowsky 501). Ingo Grabowsky stellt die Stärke Udo Lindenburgs heraus, nämlich dass der Sänger mit Hilfe seiner Lieder "das Thema der deutschen Teilung auf die menschliche Ebene" (Grabowsky 500) hob. Lindenberg hatte von Anfang an auf seinem 1973 erschienenen Album "Alles klar auf der Andrea Doria" seine kritische Haltung gegenüber dem DDR Regime deutlich gemacht, da das Album beispielsweise den Song "Wir wollen doch einfach nur zusammen sein (Mädchen aus Ost-Berlin)" enthielt, denn erzählt wird hier die sehnsuchtsvolle Liebe zwischen einem westdeutschen Mann und einer Frau aus Ost-Berlin. Wolf Biermann fasst nach einem Treffen in seiner Wohnung mit Lindenberg anerkennend zusammen, dass gerade dieses Lied "Wir wollen doch einfach nur zusammen sein (Mädchen aus Ost-Berlin)" an Bedeutung gar nicht hoch genug eingeschätzt werden könne. Er finde Lindenberg und das, was er mache "so bedeutend. Gerade weil er über Kleinkram redet – und sonst gar nichts" (Grabowsky 500). Auch

mit seinem solidarischen Besuch beim regimekritischen Biermann bezog Lindenberg damals kritisch Stellung gegenüber den Machthabern in der DDR.

Lindenberg versuchte seit den 1970er Jahren eine Genehmigung einer Konzert Tournee in der DDR zu erlangen, scheiterte jedoch stets damit, bis er am fünfundzwanzigsten Oktober 1983 beim "Konzert für den Frieden" im Palast der Republik auftreten durfte, nachdem er sich zuvor in der Friedensbewegung engagiert hatte. Die Resonanz war überwältigend, da die existierende Lindenberg Fangemeinde aus der DDR nach Ost-Berlin pilgerte, um ihrem Idol nahe sein zu können (Grabowsky 501). Viele Fans standen ohne Eintrittskarte vor dem Veranstaltungsort, da sich bei "dieser DDR-Propagandaveranstaltung" ein ausgewähltes und politisch speziell instruiertes Publikum von 4000 Leuten vor der Bühne befand und die passionierten Udo Lindenberg Fans keinen Zugang zum Auftritt des Musikers hatten. Lindenberg ergriff spontan die Chance, um außerhalb der Räumlichkeiten direkt zu seinen ausgeschlossenen Fans zu sprechen. Es entstand eine Situation, die zweierlei verdeutlichte. Erstens wurden die Konsequenzen einer staatlich veranlassten Musikzensur vorgeführt, da dem Wunsch nach freier Musikwahl und Konzertbesuchen nicht entsprochen wurde. Zweitens stellte diese Art von Austausch zwischen Lindenberg und seinen Fans für die ausführenden Organe der SED eine unberechenbare und bedrohliche Situation dar, da die jungen Menschen ihren Unmut laut äußerten und die Volkspolizei als Konsequenz daraus "brutal gegen die Musikfreunde" voringen. Die DDR Führung nahm nach diesen Vorkommnissen eine vorausgegangene Zusage für eine Lindenberg Tournee durch die DDR wieder zurück. Lindenberg trat stattdessen in der damaligen Sowjetunion auf und traf dort auch auf das Staatsoberhaupt Michail Gorbatschow (Grabowsky 503), worauf er sich in der nachgestellten Liedzeile "(Genosse Erich, im übrigen hat der Oberste Sowjet nichts gegen ein Gastspiel von Herrn Lindenberg in der DDR)" des Liedes "Sonderzug nach Pankow" bezieht.

Eine bereits geplante Konzerttournee der Gruppe BAP scheiterte an den Vorgaben des SED Regimes, da die Band mit Wolfgang Niedecken "den Song 'Deshalv spill' mer he' des 1984er Albums '*Zwesche Salzjäck un Bier*', den er erstmalig auf dem letzten Konzert in der Bundesrepublik vor dem Aufbruch zur Tour durch die DDR in Wolfsburg spielte", auch auf der Konzerttournee durch die DDR spielen wollte (Hintze und Krones 224).

Es kam zur Vorlage des kritischen Textes bei der verantwortlichen Künstleragentur der DDR und daraufhin zu zähen Verhandlungen im Ost-Berliner Hotel Unter den Linden, bei denen klar wurde, dass die Band nicht auf das Lied verzichten wollte, woraufhin die Verantwortlichen in der DDR die Tournee durch das Land abbrechen, bevor sie überhaupt begonnen hatte (Hintze und Krones 224; *Wolfgang Niedecken, BAP und die DDR*. 00:15:13 Min). Der Er-Erzähler attestiert der Band den Willen zur Versöhnung und den Wunsch nach Veränderung mit Hilfe ihres kritischen Liedes 'Deshalv spill' mer he' und macht die damals Verantwortlichen in der DDR für den Abbruch der BAP Tour verantwortlich, da das Ende der Tour von der Künstleragentur der DDR provoziert worden sei (Hintze und Krones 225).

In der 2019 erschienen Dokumentation *Wolfgang Niedecken, BAP und die DDR* ergibt sich ein differenzierteres Bild zur Einschätzung der Tour Absage, da verschiedene Stimmen zu Wort kommen. Beispielsweise äußert sich der Sänger der Gruppe City, Toni Krahl, in einem Treffen mit Niedecken und bewertet rückblickend die Situation so, dass es damals sinnvoller gewesen wäre, Zugeständnisse gegenüber der DDR Künstleragentur zu machen, um so den Auftritt der Band erst einmal sicherzustellen und dann das Lied auf den Konzerten dennoch vorzutragen. Krahl sei in einer ähnlichen Situation gewesen, als ihm untersagt wurde, das Lied "Halb und halb" des 1987 erschienen Albums "Casablanca" auf einem Konzert zu spielen, da Egon Krenz

sich im Publikum befand (00:18:55 -00:19:03 Min). Krahl willigte ein und sang das Lied nicht.

Stattdessen las er das Lied auf der Bühne später wie ein Gedicht vor:

Halb und halb

An manchen Tagen sage ich mir:

Die Hälfte ist rum und du bist immer noch hier
und nicht auf'm Mond und nicht unterm Gras,
noch immer halbvoll vor dem halbleeren Glas.

an solchen Tagen kommt es hoch:

Die Hälfte ist rum, worauf wartest du noch?

Halb und halb.

Manchmal ist gar nichts mehr komplett:

Nur noch halbsoviel Haare, eine Hälfte vom Bett
und halblaut kommts aus dem Radio:

Die halbe Menschheit krepirt irgendwo.

Halbgötter tanzen ums goldene Kalb,
so ist die Halbwelt - halb und halb.

Halb und halb.

Im halben Land und der zerschnittenen Stadt,

halbwegs zufrieden mit dem, was man hat.

Halb und halb.

Anstatt auf Konfrontation mit dem Staat zu gehen, sei die Anwendung einer List ein Ausweg aus der Zensur gewesen. Niedecken muss im Gespräch mit Krahl eingestehen, dass ihnen damals die Existenz einer Zensur in der DDR und deren Folgen für ihre eigene Konzerttour nicht bewusst waren, sie seien "blauäugig" gewesen (00:19:44 Min).

Die Bewertung der Abreise von BAP reichte damals vom Vorwurf der "bewussten Provokation" der Band, da ihnen klar gewesen sein müsse, dass es eine Zensur gab in der DDR (00:20:52 Min), bis hin zu Trauer, Niedergeschlagenheit und Enttäuschung unter den Fans nach Bekanntgabe der Absage der BAP Tour (00:21:53 Min). Einige Fans zeigten Verständnis und sprachen von einem "beispielhaften Verhalten von BAP" für alle DDR-Bürger (00:24:53 Min). Andere hingegen warfen ihnen Starrköpfigkeit vor und zeigten keinerlei Verständnis für das Verhalten der Band (00:25:15 Min).

Die Puhdys sprangen auf der Veranstaltung "Rock für den Frieden" in Ost-Berlin 1984 für BAP ein. Wolfgang Niedecken und der Sänger der Puhdys, Dieter "Maschine" Birr, veröffentlichten im Jahr 2014 das gemeinsame Lied "Was wussten wir denn schon" des Albums "Maschine" und verarbeiteten ihre gemeinsame Geschichte aus dem Jahr 1984 darin (00:31:00 Min). BAP wollte damals den "Wunsch nach Freiheit, Mitbestimmung und freier Meinungsäußerung" verkörpern, einem Wunsch, "dem immer wieder auch Pop- und Rockmusiker eine Stimme gaben, die keine Grenze aufhalten konnte" (Hintze und Krones 227). In dem Fall von BAP war damals jedoch kurz nach der DDR Grenze Schluss.

Wenn dennoch äußerst selten ein Konzert einer Band aus dem Westen in der DDR stattfand, wie z.B. 1988 das von Bruce Springsteen (Hintze und Krones 45), war es schwer für Jugendliche, an Karten zu kommen, da beispielsweise Kartenvorverkäufe für Konzerte geheim gehalten wurden. Hintze erfährt im Westradio im Jahr 1983 vom Auftritt der Münchener Spider Murphy Gang in der DDR. Als erste Band aus dem Westen durfte die Spider Murphy Gang in der DDR spielen. Bekanntmachungen des Konzerts und Kartenvorverkauf verliefen so, dass "im Publikum eher regimetreue junge Menschen saßen". Das Konzert sollte Beweis für eine offenerere und tolerantere Haltung des DDR Regimes im Kulturbereich sein (Hintze und Krones 221). Den

dreihundert verfügbaren Karten standen mehrere tausend willige Konzertsänger gegenüber. Hintze gelang es, eine der begehrten Karten für das Konzert in Gera zu erstehen und war begeistert (Hintze und Krones 223). Dennoch war der Auftritt einer Westband in der DDR eher die Ausnahme als die Regel. Hintze empfand daher, dass ein Konzertbesuch einer Westband für ihn nach wie vor "räumlich und zeitlich so weit weg und unerreichbar" sei (Hintze und Krones 197). "Hunderte von Rock- und Klassikkonzerten" (Hintze und Krones 309) holte er nach, nachdem er in der Bundesrepublik Deutschland angekommen war (Hintze und Krones 291).

In Westberlin spielten im Jahr 1987 Pop- und Rockgrößen, wie z.B. David Bowie, Eurythmics und Genesis, zur 750 Jahrfeier Berlins vor dem Reichstagsgebäude (Hintze und Krones 45). Mehrere tausend Jugendliche in der DDR konnten das Konzert in der Nähe der Mauer lediglich hören. Wut und Frust machte sich unter den jungen Menschen breit, die skandierten "Wir wollen Freiheit", "Bullen raus" sowie "Die Mauer muss weg" und es kam zu Auseinandersetzungen mit der Volkspolizei. Als Folge der Ausschreitungen wandte sich Lindenberg in einem offenen Brief an Erich Honecker und bat um Verständnis für die Jugendlichen, ihre Affinität für Rockmusik und das damit verbundene Lebensgefühl. Er schickte Honecker eine Lederjacke und erhielt im Austausch eine Schalmey von ihm mit der Antwort, dass die Jacke passe (Lindner 161).

Tilman Steffen kommt ähnlich wie Lindenberg in seinem Lied "Sonderzug nach Pankow" zu dem Schluss, wenn er textet "All die ganzen Schlageraffen dürfen da singen/ Dürfen ihren ganzen Schrott zum Vortrage bringen", dass ein unbeschwertes Leben als Musiker in der DDR nur als Schlagersänger möglich war. Ein kritischer Musiker in der DDR kam zwangsläufig mit der staatlichen Zensur in Kontakt. Songtexte, Shows und musikalische Produktionen mussten offiziell abgenommen werden, bevor sie an die Öffentlichkeit gelangten. Öffentliche Auftritte standen unter staatlicher Beobachtung. Steffen beschreibt, wie der oberste Rock- und Popproduzent

Walter Cikan einmal in der Woche mit Redakteuren und Lyrik-Fachleuten vor einem Kassettenrekorder zusammenkam und über die eingereichten Demo Tapes der einzelnen Bands urteilte, indem die "sogenannte Lektoratskommission ... das Material nach musikalischen Schwachstellen und unerwünschten Themen [durchsuchte]. Sie lud die Texte vor, verlangte anstößige Lyrik zu entschärfen und entschied schließlich, was ins Radio durfte und was nicht" (Steffen). Liedtexte zu Themen wie Freiheit, Mauerbau, Umweltschutz, Mängel in der Planwirtschaft oder Neonazis fielen durch. "Die Abriegelung der innerdeutschen Grenze durch die Mauer hatte die DDR zur viel zitierten 'geschlossenen Gesellschaft' gemacht, doch auf die Dauer ließ sich der Wunsch nach Freiheit, Mitbestimmung und freier Meinungsäußerung nicht unterdrücken, der Wunsch, dem immer wieder auch Pop- und Rockmusiker eine Stimme gaben, die keine Grenze aufhalten konnte" (Hintze und Krones 227). Die Umweltverschmutzung in der DDR als einen "der größten Umweltsünder Europas" findet auch in *Tonspur* Erwähnung und der Er-Erzähler setzt das Thema in Beziehung zur Musik:

Die DDR verteidigte ihren Spitzenplatz bei der Schwefeldioxidemission Jahr für Jahr, nur drei Prozent der Fließgewässer und ein Prozent der stehenden Gewässer galten als ökologisch intakt. Am Ende ihres Bestehens entwickelte sich Ökologie zunehmend zum Politikum. Längst waren über 80 Prozent der Bürger unzufrieden mit der Umweltsituation; in Musik, Kunst und Literatur fand das Thema immer mehr Bedeutung. (80)

Beispielsweise behielt sich der Gitarrist und Liedermacher Ralf Mattern der Band FLEXIBEL, später dann umbenannt in AufBruch, trotz staatlicher Bedrohung durch die Zensur vor, dass "Dinge, die stören auch genannt werden müssen" (Mattern 6), wie Christian Hentschel im Vorwort "Das Herz auf der Zunge" aufzeigt. Mattern sprach die empfundenen Missstände in der

DDR direkt an. Beispielsweise textete Mattern "vom Westberliner Mädchen, die um Zwölf wieder 'drüben' sein musste, er kritisierte Umweltprobleme, obwohl offiziell der Smog an der Mauer westlicherseits Halt machte, persiflierte Militärzustände" (Mattern 7). Mattern veröffentlichte 1989 z.B. das Lied "Steine", das Mut machen soll, wenn es heißt:

Im Weg liegen oft die großen Steine,
und keiner weiß, wie sie wegzuräumen sind.
Man stolpert und bleibt lange liegen,
weil Menschen nun mal keine Vögel sind.

Doch du bist nicht alleine,
hast du gute Freunde ist die ganze Sache doch gelacht!
Selbst Regierungen haben das zu spüren bekommen:
Wenn Freunde zusammenhalten sind sie eine Macht.

Und gibt's da welche, die uns das nicht gönnen,
die uns nicht gönnen, dass wir unseren Weg zu Ende gehen,
und schicken sie uns Blitz, Hagel und Stürme,
zusammen werden wir widerstehen.
Und versuchen sie uns totzuschweigen,
ein Lied findet doch aus jedem Labyrinth.
Wir sind nicht die, die unruhig schlafen.
Wir sind auch die, die an Tagen unruhig sind.

Noch haben manche Angst, diesen Weg zu gehen,
denn Steine wegzuräumen ist ziemlich schwer.
Doch Du und auch Du, ihr seid willkommen.
Und zusammen werden wir immer mehr.

Und labern da welche was von falschen Idealen,
diese Käuzchenrufe in dunkler Nacht.
Sie wissen selbst, dass sie keine Chance mehr haben.
Und vorbei ist es mit ihrer Macht. (Mattern 107)

Im Jahr 1989 erhielt die Band FLEXIBEL mit ihrem Sänger Ralf Mattern ein Auftrittsverbot, nachdem im Jahr 1987 dieser finalen Maßnahme des Staates bereits mehrere Vorladungen zur Stasi und Verhöre vorausgegangen waren (Hentschel, *Du hast den Farbfilm vergessen* 275).

Cikan führte die Zensur nach Richtlinien, der sogenannten Argumentation (Argu), durch. Die SED-Führung passte die Argu wöchentlich an und die Abteilung Agitation und Propaganda des Zentralkomitees verteilte die jeweils aktualisierte Argu an die Chefredakteure von Funk und Zeitungen (Steffen). Andere Künstler brachten die Kritik am DDR Regime verschlüsselt in Bildern und Metaphern vor, wie beispielsweise in dem Lied SOS der Rockband Silly mit der Sängerin Tamara Danz (Hintze und Krones 227). Das Publikum kritischer DDR Bands, wie z.B. Silly oder City, war es gewohnt, zwischen den Liedzeilen zu lesen und die bildhafte Sprache zu deuten. Ilko-Sascha Kowalczuk spricht von einem "Volksport" in der DDR, dem "'zwischen-den-Zeilen-lesen' ". Er fasst das Entschlüsseln von versteckten Botschaften in kritischen Texten folgendermaßen zusammen: "Im Kern ging es darum, um es modernistisch auszudrücken, eine Meldung [, ein Liedtext] oder eine Rede zu dekonstruieren, manchmal freilich schlicht in ihr Gegenteil zu kehren" (63). Das Publikum interagierte bei Konzerten auf eine ganz besondere Weise mit der Band auf der Bühne, da die Fans sehr aufmerksam zuhören und so ein intimer Austausch zwischen den Interpreten und ihren Zuhörern stattfand. In einem Auszug des 1989 erschienenen Liedes des Albums *Februar* von Silly heißt es:

immer noch schwimmt da vorn der Eisberg
nur die Spitze ist zu sehn
immer noch träumen wir von Heimkehr
und vertraun dem Kapitän
immer noch glaubt der Mann im Ausguck
einen Silberstrand zu sehn
immer noch findet sich keiner der ausspuckt
und keiner darf beim Kompass stehn

In der gewählten Analogie zum Untergang der Titanic zeichnet sich eine Kollision mit dem Eisberg ab, verursacht durch den Kapitän, der offensichtlich den Kurs verloren hat und das drohende Ende nicht kommen sieht. Silly führt in ihrem Lied "SOS" ein mögliches Ende des DDR Regimes vor Augen und nimmt den Untergang des DDR Staates vorweg.

4.3.2. Radio und illegaler Radiosender

Der Rundfunk in der DDR sollte eine Quote von 60 Prozent Ost Musik, "Musiktitel aus der DDR oder den sozialistischen Bruderländern" (Stahl 509), spielen und demnach war der Bedarf an in der DDR produzierter Musik groß. Das Budget von 1,5 Millionen Mark pro Jahr war für Pop und Rock gedacht, der die DDR-Bürger auch vom heimlichen Hören der Westsender abbringen sollte. Das staatliche Schallplattenlabel AMIGA brachte zwölf Millionen Langspielplatten pro Jahr heraus und deckte einen Bedarf an populärer Musik ab, wie z.B. Beat, Rock, Jazz, Instrumentalmusik aber auch Schlager und volkstümliche Musik. Die Einnahmen des Plattenlabels wurden wiederum zur Subventionierung von Clubs, Kultur- und Jugendhäusern genutzt (Steffen).

Am 7. März 1986 begegneten die Verantwortlichen des DDR-Staatsrundfunks der jugendlichen Nachfrage nach einer vielfältigeren Musikauswahl, indem sie das Jugendradio und den eigenständigen Sender DT64 etablierten. Heiner Stahl charakterisiert den Sender DT64 wegen seiner Auswahl an vielfältigen Musikstilen als "am Taktschlag der Zeit", da das Programm "DDR-Pop, Deutschrock, Blues oder elektronischen Klängen bis hin zu Weltmusik, Reggae, Heavy Metal oder Independent-Musik" (Stahl 508) umfasste. Der Jugendsender DT64, der ursprünglich als temporärer Sender für das Deutschlandtreffen der Jugend 1964 (= DT64) konzipiert war, benannte Mängel aus verschiedenen Bereichen der DDR Gesellschaft und insbesondere Defizite in der staatlichen Jugendpolitik. Stahl schränkt diesen offenen Umgang mit kritischen Themen jedoch ein, da im "DDR-Staatsrundfunk ... Öffnung für und Offenheit gegenüber aktuellen Themen, gesellschaftlichen Trends und musikalischen Stilen dann möglich [war], wenn es darüber gelang, das System des politischen Gegners zu kritisieren" (Stahl 508). Mit dem politischen Gegner ist hierbei vorrangig die Bundesrepublik Deutschland gemeint. DT64 war an die "SED-Medienpolitik" gebunden, da der Sender ebenfalls den "wöchentlichen Vorgaben der Agitationsabteilung des ZK der SED" folgen musste, denn diese Abteilung entschied über ausgestrahlte Sachverhalte bis hin zur Wortwahl der Moderatoren. Einen gewissen Spielraum blieb dem Sender dennoch, konnte er doch mit einer Offenheit in ästhetischer und akustischer Hinsicht arbeiten und mit einer "Innovationsleistung" punkten, da es ihm in der zweiten Hälfte der 1980er glückte, internationale Popmusik ansprechend zu präsentieren und sowohl deutschsprachige als auch englischsprachige Pop- und Rockmusik zu verbinden (Stahl 509-10).

Michael Rauhut benennt dennoch dreierlei Anzeichen, die darauf hindeuteten, dass in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre die DDR Rockszene keinen großen Anklang mehr bei den jugendlichen Hörern fand. Erstens lassen vertrauliche Umfrage unter Jugendlichen in der DDR den

Rückschluss zu, dass populärere Musik aus DDR-Produktion im Jahr 1987 bis auf die beiden Rockgruppen City und Silly fast keine Rolle mehr spielte. Zweitens führte die schwache Beteiligung der Jugendlichen an einheimischen Hitparaden, den DT-64-Charts, das rückläufige Interesse junger Menschen an in der DDR produzierten Rockmusik vor Augen. Drittens stagnierte auch der Verkauf von Musikalben. Eine Ursache für das sinkende Interesse unter Jugendlichen an der DDR Rockmusik lag darin, dass der DDR Staat durch Zensurmaßnahmen politisch Einfluss nahm und sich so gegenüber "bahnbrechenden künstlerischen Trends", wie z.B. Punk oder New Wave, abgegrenzt hatte und nichts Neues, Widersprüchliches und Innovatives an die Oberfläche gelangte. Eine weitere Ursache für den rückläufigen Konsum von DDR-Rock lag darin, dass er "den Anschluss an den globalen Fortschritt verloren hatte", da maßgebliche technische "Innovationen im audiovisuellen Bereich, wie digitale Verfahren und Video" fehlten, denn durch den herrschenden Devisenmangel in der DDR kam es in Folge zu einer mangelhaften Versorgung mit technischer Hardware (Rauhut, *Rock in der DDR* 98-99).

Lange und Burmeister weisen darauf hin, dass der staatlich geförderte Rock unter den Jugendlichen in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre als "altbacken" und "lebensfremd" galt. Lediglich Bands wie, z.B. "Pankow, Silly und City bekamen von den Jugendlichen noch ein Mindestmaß an Respekt, indem man ihre Songs im Radio nicht automatisch wegschaltete" (Lange und Burmeister 34). Hintze bezieht kritisch Stellung zum Ostrock und bekennt sich zum Hören von Westmusik über westliche Radiosender:

Für mich war Ost-Rockmusik, die abgeschottet hinter einer Mauer entsteht, tote, blutleere Musik. Genauso war es ja bei einigen Schriftstellern: Literatur, die in einem toten Raum entstand und der man anmerkt, dass sie künstlerisch leblos ist. Auch in der Lehrklasse hat,

wie schon in der Schule, niemand Ostmusik gehört. Keiner hörte die DDR-Rockband Puhdys, wir hörten Herbert Grönemeyer und BAP. (Hintze und Krones 224)

Und auch bei Hintzes Eltern läuft beim Packen vor dem Umzug der Familie in die neue Wohnung das Transistorradio im Wohnzimmer und spielt einen Westsender, denn "etwas anderes kam gar nicht aufs Gerät" (Hintze und Krones 149). Sowohl den Brüdern als auch Hintzes Eltern geht die Arbeit mit westlicher Popmusik im Hintergrund leichter von der Hand.

Hintze entwickelte seine Leidenschaft für das Radio, da ihn der Leitgedanke für sein weiteres Leben seit seiner Kindheit nicht mehr losließ, dass man die unsichtbaren Fernseh- und Radiowellen nicht aufhalten könne. Als Sechstklässler (Hintze und Krones 163) bastelt Olaf bereits in seinem Zimmer Radios zusammen. "Radiotechnik hat mich von Kindheit an fasziniert. Die Radiowellen waren unsichtbar, sie konnten Grenzen überwinden und waren der einzige Weg, an Informationen aus dem Westen ranzukommen. Bücher, Zeitschriften, Magazine, das gab es ja nicht" (Hintze und Krones 165). Wenn Hintzes Bewegungsfreiheit durch die Mauer auch eingeschränkt war, gewährten ihm sowohl das Fernsehen als auch der Rundfunk "den Blick in den Westen" (Hintze und Krones 137). Und "wer mit seinem Körper da war, konnte mit dem Kopf dennoch drüben sein". Neben dem Freiheitsgedanken sind seine Begeisterung für "Elektronik, Akustik und Musik" (Hintze und Krones 175) Gründe dafür, weshalb er sich für Rundfunk- und Fernsehtechnik begeistert" (Hintze und Krones 140).

Der Stellenwert des Westradios ist in den 1980er Jahren unter Jugendlichen groß. "Westmusik hörten wir alle" (Hintze und Krones 229). "In der DDR lief immer exakt das, was im Westradio lief" (Hintze und Krones 79). Kowalczuk charakterisiert viele Jugendliche in der DDR als "westlich orientiert", sie hörten "westliche Musik" und bezahlten "horrende Summen für Schallplatten, die es in der DDR nicht zu kaufen gab". Kowalczuk ergänzt, dass die Musiksender

"West-Berlin RIAS II und SFB 2" für die jungen Menschen in der DDR wesentliche "Informationsquellen" darstellten (Kowalczyk 165). Der Jugendsender DT64 sollte insbesondere RIAS II Konkurrenz machen und die "mediale Auseinandersetzung des Kalten Krieges um die Aufmerksamkeit der West-Berliner und ostdeutschen Hörer" (Stahl 511) gewinnen. Lange und Burmeister erinnern die tragende Rolle des Radios aus dem Westen in den 1980er Jahren, da es sie "seit frühester Kindheit mit Musik beschallt hatte" und sie mit in der DDR nur schwer zugänglichen popkulturellen Informationen versorgte (Burmeister und Lange 65). Olaf und sein Freund Rainer verbringen beispielsweise ihren Sommerurlaub an der Ostsee 1983, hören Westradio und singen die Nationalhymne der Bundesrepublik Deutschland mit: "Wir haben uns die deutsche Einheit dabei gewünscht" (Hintze und Krones 216). Ina Deters Lied "Neue Männer braucht das Land" ist der Hit des Sommers. "Deters Song, die sozialen Themen um Liebe, Partnerschaft, Rollen und Alltag zwischen Pop und Rock behandelten, hatten oft die Leichtigkeit der Neuen Deutschen Welle und trafen einen Nerv bei Jugendlichen, die selbst dabei waren, ihre Rolle zu finden" (Hintze und Krones 216). Herbert Grönemeyers "Männer" findet auch seinen Platz auf einer der Kassetten.

Hintze hörte nicht nur Westradio, sondern er ging noch einen Schritt weiter, da er bereits in seiner Schulzeit Radiosender baute und die Idee verfolgte, selber einen eignen Sender zu betreiben. Ihm gelang es mit Hilfe eines Kassettenrekorders auf einem selbstgebauten UKW-Sender Musik zu senden (Hintze und Krones 176). "Was die Erwachsenen, die seine Basteleien nur aus dem Augenwinkel beobachteten, verkannten, war die Dynamik, die das Radio mit sich brachte, indem es das Lebensgefühl von Rock, Pop und Jazz ins Land transportiert" (183). Obwohl die private Nutzung von Sendern und Sprechfunk in der DDR verboten war, ging er seiner Leidenschaft nach und in seinem Wohngebiet auf Sendung (Hintze und Krones 62), denn "Musik kann

man nicht aufhalten" (Hintze und Krones 33). Hintze war der "DJ des Piratensenders im Viertel" (Hintze und Krones 79). Während seiner Schulzeit versorgte Hintze sein Wohnviertel mit Hilfe seines "Piratensenders" (Hintze und Krones 201) mit Musik. Hintze legt Charts von international erfolgreichen Popsongs an und verbreitet sie auf seinem illegalen Sender:

Auf der Basis meiner Songauswahl habe ich dann Hitparaden gemacht. Ich habe unter den Jugendlichen meiner Klasse und anderen, die ich in Rieth kannte, Zettel verteilt, auf die sie ihre Lieblingstitel notieren und unter einer Auswahl von Titeln Stimmen vergeben konnten. Die Songs, die die meisten Stimmen bekamen, wurden dann in aufsteigender Reihenfolge gespielt, der Nummer-eins-Hit zum Schluss'. Seine Moderation sprach er ins Mikrofon, über seinen Kassettenrekorder von der Jugendweihe lief die Musik. 'Und jeder, dem ich die Frequenz verraten habe, konnte in dem kleinen Sender mithören. Das war gigantisch!' (182).

Hintze empfindet seine Handlungsfähigkeit durch seinen Sender als überwältigend, da er so das Verbot der Verbreitung westlicher Musiktitel umgeht und sich staatlichen Vorgaben widersetzt, denn "prinzipiell hätte man mit einem solchen Sender auch 'antikommunistische Hetze' verbreiten können – von der illegal genutzten Westmusik ganz abgesehen" (Hintze und Krones 182).

Im Ungarn Urlaub erfuhr sein Radiosender große Resonanz auf dem Campingplatz, da viele Camper mit ihren Transistorradios mithörten. Er hatte die Popsongs auf zahlreichen Kassetten verfügbar, da er auf "Dutzenden Kassetten mit Tausenden von Liedern, die er für seinen Senderbetrieb aufgenommen hat" zurückgreifen konnte und er so die aufgenommenen Lieder aus dem Westen verbreitet, denn auf den Kassetten "finden sich insgesamt nur drei Ost-Songs von DDR-Bands" (Hintze und Krones 205). Er selber drehte zwischendurch immer wieder die Seite um. "Radios konnten winzig sein, tragbar und mobil – 'made for lying on the beach or dancin' in the

streets' – und transportierten aktuellste Informationen (keine Zeitung konnte mit ihnen konkurrieren) und Lebensgefühl via Musik" (Hintze und Krones 183). Hintze erinnert, wie er als Jugendlicher die Musik von *Stars on 45* mit einem illegal erstellten Radiosender auf dem Campingplatz ausstrahlte:

Der laufende Kassettenrekorder stand im Wohnwagen, dazu der Sender, der eingeschaltet war. Mit der richtigen UKW-Frequenz konnten wir das Album direkt am Wasser mit unserem kleinen Radio hören. Und nicht nur wir: Nach und nach machten sich immer mehr Leute am Strand auf ihren Radios auf die Suche nach der Frequenz, die gerade derart gute Musik spielte. Das war ein tolles Gefühl! (Hintze und Krones 74)

Hagen Jakubaschks *Radiobasteln leicht gemacht* wurde für Hintze "zur täglichen Lektüre" (Hintze und Krones 165). Hintzes Lernprozess in Bezug auf Radiotechnik über die Jahre hinweg findet sich bereits im Vorwort skizziert: "Man kann nicht gleich mit einem großen Radio anfangen, sondern muss sich erst einmal Grundkenntnisse und Erfahrungen aneignen. Sie verhelfen dann später bei größeren Bastelobjekten zum Erfolg. Sie sind notwendig, damit man eine Bauanleitung nicht nur einfach nachbauen, sondern auch verstehen kann" (Jakubaschk 10). Fotos zeugen von Hintzes Bastel- und Experimentierleidenschaft (Hintze und Krones 170, 178, 194). Als Zwölfjähriger nimmt er weniger an den Pioniernachmittagen teil, als dass er lieber an seinen Radios und Elektronikbasteleien arbeitet. Als Hintze vierzehn Jahre alt ist, war sein Jugendzimmer zugleich "Labor und Schaltzentrale, Werkstatt und Elektroniklager", das seine Leidenschaft für die Radiotechnik widerspiegelte (Hintze und Krones 195). Hier war sein Lebensmittelpunkt.

Hintze wird klar, dass er, wenn er in der Radiotechnik arbeiten will, einen guten Schulabschluss braucht. In der neunten Klasse ist es dann soweit und er zeigt sich so engagiert, dass die schulischen Negativeinträge im sozialen Verhalten verschwunden sind. Rundfunktechniker war sein Traumberuf, er machte jedoch eine Lehre zum Übertragungstechniker (Hintze und Krones 62). Seine Ausbildung empfand Hintze als positiv, da seine Kollegen ihn gut aufnahmen und er sich besser als zu Schulzeiten seiner Musik widmen konnte, denn "auch während der Lehre spielte Musik die Hauptrolle in seinem Leben, sogar im Pausenraum war ein Kofferradio mit dabei" (Hintze und Krones 204).

Kowalczuk attestiert der DDR Bevölkerung in den 1960er Jahren noch einen gewissen Wohlstand und eine Versorgung der Haushalte mit moderner Technik. In den 1980er Jahren sei im Vergleich dazu "alles altmodisch und überkommen" (Kowalczuk 58). Hintze überwindet den herrschenden Mangel für sich, indem er Gegenstände für den eigenen Bedarf erschafft, "die anders nicht zu haben waren: eine Lichtorgel, mehrere Sender, besagten Türgong und andere Kleinigkeiten für den Alltag. Sein Großprojekt aber wurden die Sender" (Hintze und Krones 176). Auch beim Bau seiner Sender musste Hintze Organisations- und Improvisationstalent beweisen, da ihm die benötigten Bauteile häufig nicht zur Verfügung standen. Beispielsweise verwendete er "die Kapseln ausgemusterter Hörgeräte" als Mikrofone (Hintze und Krones 177).

Hintze besaß zwei kleine Transistorempfänger, auf denen er seine "ersten Hitparaden gehört, noch bevor ... [er] Musik aufnehmen konnte; damals hat Werner Reinke vom Hessische Rundfunk die Hitparade moderiert" (Hintze und Krones 195). Heike Weber hält fest, dass die "Geschichte der Ausbreitung und Nutzung von Portables ... für die DDR noch kaum aufgearbeitet ist" (420). In den 1960er Jahren gewannen die Radioportables bereits an Bedeutung. Sie waren leichter, da sie mit Transistoren anstatt Röhren arbeiteten und sie wurden überall genutzt, wie

z.B. im Garten, Wohnzimmer und in der Küche (Weber 420). Auch wenn die Leistung der Geräte schwach und der Klang nicht ausgereift waren, so bremste dies nicht Hintzes "Begeisterung für Kofferradios und Autoradios als permanente Alltagsbegleiter, für die Momente, in denen eine Drehbewegung und eine Plattennadel aus einer Vinylscheibe Gefühle, Atmosphäre, eine andere Welt entstehen lassen" (Hintze und Krones 115). Hintze würdigt die Portables, indem er den Song "Portable Radio" von Clout über seinen Sender ausstrahlt (Hintze und Krones 183).

Die Versorgung mit technischen Abspielgeräten für den Musikkonsum war in der DDR oftmals mangelhaft bzw. auch sehr kostenintensiv. Waren in den 1970er Jahren noch Monorekorder, wie z.B. der Marke Stern, für Jugendliche verfügbar, fieberte ein junger Heranwachsender in den 1980er Jahren seiner Jugendweihe entgegen, da er hier oftmals seinem ersten eigenen Radiokassettenrekorder, genauer einen Stereorekorder, bekam, denn "Popmusik ohne Stereo war undenkbar" (Lange und Burmeister 65-66). Auch Hintze bekommt zur Jugendweihe seinen ersten eigenen Kassettenrekorder mit Aufnahmefunktion. Allerdings handelt es sich dabei um ein mono Gerät. Der Kassettenrekorder ermöglicht es ihm, Westmusik aus dem Radio aufzunehmen und dann selber wieder auf seinem eigenen Sender abzuspielen (Hintze und Krones 181). Er listet ganz sorgfältig jeden aufgenommenen Titel auf und erwähnt auch den Westsender sowie die Sendung (Hintze und Krones 116).

Seine Eltern kaufen später einen Stereo Kassettenrecorder aus dem Westen. Sein Vater verkauft zur Finanzierung des Geräts den mit Edelsteinen besetzten Säbel des Urgroßvaters. Als Hofkapellmeister hatte er die Waffe als Anerkennung für seine Komposition von Kaiser Wilhelm verliehen bekommen (Hintze und Krones 186). Die Anschaffung von Abspielgeräten in der DDR

war finanziell ein großes Unterfangen. Schwenke nennt beispielsweise den mono Kassettenrekorder vom VEB Stern Radio Berlin mit einem Preis von 800 Mark, was einen "Durchschnitts-Monatslohn eines Facharbeiters" entsprach (Schwenke 14).

Hintze besaß einen eigenen Rekorder, "einen Sonnett, hegte und pflegte er, etwa wenn die Andruckrolle repariert werden musste, weil sich abgelöste Magnetbandpartikel daran gesammelt hatten. Die Andruckrolle führt das Band und sorgt für eine gleichmäßige Geschwindigkeit. Wenn sich zu viele Partikel an der Rolle festgesetzt haben, wird die Oberfläche der Rolle glatt, und das Band rutscht weg, was sich durch Jaulen und Tonbandschwankungen bemerkbar macht" (Hintze und Krones 41). Hintzes hingebungsvoller Umgang mit seinem Rekorder macht den Wert des Gerätes für ihn in zweierlei Hinsicht deutlich, da erstens nur ein funktionstüchtiger Rekorder ihm dem Hörgenuss seiner Musik gewährleistete und zweitens ein Ersatz in der DDR oftmals nur schwer zu beschaffen war.

Ebenso wie Musikabspielgeräte waren Tonträger, wie z.B. Kassetten und Platten, in der DDR oftmals nur schwer zugänglich und stellten einen ungeheuren Schatz dar (Hintze und Krones 28, 29). Hintze ist wie einst sein Großvater Kunde im Musik Fachgeschäft Steinhaus. "Er selbst kaufte bei Steinhaus aber nur selten Schallplatten, sondern meist Leerkassetten, die er für den eigenen Sender brauchte. Damit nahm er Westmusik auf, überspielte Kassetten aus der Bibliothek und stellte seine eigenen Mixtapes zusammen" (Hintze und Krones 197). Hintzes akribisches Beschriften seiner selbst erstellten Mixtapes ist in Tonspur durch Fotos dokumentiert (Hintze und Krones 116, 184, 226). Die zentrale Bedeutung der Leerkassette in Hintzes Leben zur Zusammenstellung der eignen Musiksammlung ist durch das Buchcover von *Tonspur* und ein weiteres Foto festgehalten (Hintze und Krones 322). Lange und Burmeister bezeichnen das

Mixtape, das "quer durch die DDR in den Jugendzimmern" entstand, als "Soundtrack für die eigene Jugend". Den Jugendlichen in der DDR erschloss sich der "Sinn des Lebens" aus den "Dreieinhalbminutensongs aus dem Radio" (Lange und Burmeister 67).

Qualitativ sehr gute und technisch ausgereifte Kassetten gab es nur gegen Devisen im Intershop. Hintze, als ein von Akustik faszinierter Mensch, investierte in "Westkassetten" und war vom Klangergebnis begeistert, denn plötzlich "machte es Spaß, den Stereorekorder ganz nah vor den Kopf zu halten und über die beiden eingebauten Lautsprecher die Tiefe des klanglichen Raumes zu genießen" (Hintze und Krones 197). Es sind solche Erlebnisse, die Hintzes Leidenschaft für Musik und Klang nähren und wachsen lassen.

Kassetten spielten in der Verbreitung von Musik eine wesentliche Rolle, da Jugendliche Musik mit ihrer Hilfe nicht nur für sich selber festhalten, sondern sie auch mit anderen Jugendlichen tauschen konnten. "Vieles, was in der DDR erst Jahre später, meistens gar nicht offiziell veröffentlicht wurde, war über Kassetten, auf denen Aufnahmen von Westsendern kursierten, längst im Land verbreitet" (Hintze und Krones 33). Der Tauschhandel war somit wichtig, da junge Menschen so in den Besitz von begehrten Medien und Musiktiteln gelangen konnten. "Die Währungen waren fließend in dieser Zeit, nicht alles konnte man mit Geld bezahlen. Musik konnte sich in Literatur verwandeln, Literatur in Musik. Die Stoffe wandelten sich, aber Kostbares blieb kostbar" (Hintze und Krones 33). Während Hintzes NVA Zeit werden auch Schallplatten aus dem Westen gehandelt (Hintze und Krones 118). Sein Vater fährt in den Westen und bringt "Originalschallplatten aus München" und ein "Kassettendeck" mit (162). Neue Schallplatten gibt es manchmal in der Schallplattenabteilung im Centrum-Warenhaus. Das DDR-Label AMIGA, "das etwa Elvis, das Electric Light Orchestra oder BAP in Originallizenzen vertrieb" (Hintze und Krones 163), ist manchmal auch Quelle für neuen Klanggenuss.

Auf der Leipziger Messe im Jahr 1984 sieht der Er-Erzähler das erste Mal eine CD und begegnet westdeutscher Unterhaltungselektronik (Hintze und Krones 46). In der Kaserne bringt sein Freund Lenin einen Walkman mit und der Er-Erzähler ist überwältigt vom Klang des Gerätes (Hintze und Krones 117). Weber nennt die Abhängigkeit der DDR von teureren Importen aus der Bundesrepublik Deutschland im Bereich neuer innovativer Abspieltechniken, wie z.B. den bei Jugendlichen begehrten Walkman, als ein wesentliches Merkmal der Versorgungslage mit neuer Medientechnik in der DDR. Der Walkman ging in der DDR erst im Jahr 1989 in die Produktion (Weber 420).

Hintze kennt sich mit westlichen Marken im Bereich der Musikabspielgeräte aus, beispielsweise mit Marken wie "Grundig, Braun, Blaupunkt, Loewe und Telefunken". Mit dem kundigen Lenin entdeckt der Er-Erzähler seine Leidenschaft für "High-End-Audio" und fachsimpelt über verschiedene hochwertige Produkte westlicher Marken. Lenin baut ebenfalls sein eigenes Radio. Hintzes Freund minimiert erfolgreich Störungen beim Radioempfang und maximiert den Musikgenuss, so dass der Er-Erzähler auch hier von Lenins Wissen profitiert (Hintze und Krones 118).

Musik lässt den Er-Erzähler aufleben und sich ganz und gar selber spüren. Als er bereits in der achten Klasse das erste Mal mit seinem eigenen Radiosender Westmusik verbreitet, macht er während seiner ersten Tanzstunde darüber hinaus eine wahrhaft rauschartige Musikerfahrung, da die Musik aus großen Boxen "direkt in den Körper überzugehen scheint. Sein ganzer Körper, Herzschlag, Puls, Atmung scheinen sich mit dem Takt der Musik zu synchronisieren" (Hintze und Krones 177). Dieses Akustik- und Musikerlebnis als Ausdruck von Lebendigkeit verdichten Hintzes empfundenes Lebensgefühl und seine persönliche Hingabe zur Musik als Lebenselixier.

Nach seiner erfolgreichen Flucht und seiner Ankunft in München kann er endlich seine wertvollen Platten auf einem geeigneten Gerät abspielen und sie genießen (Hintze und Krones 307).

4.3.3. Popsongs und klassische Musik

Popsongs sind in *Tonspur* von ganz zentraler Bedeutung, da Hintze und Krones erstens mit ihrer Hilfe Olaf Hintzes Erinnerungen, Erlebnisse sowie Empfindungen konstruieren und zweitens die Erinnerungen mit Hilfe der Popsongs strukturieren. Für Olaf Hintze stellt Musik in ihrer ganzen Vielfalt neben der Literatur ein "Grundnahrungsmittel" dar (Hintze und Krones 296). Sowohl in der Musik als auch in der Literatur finde er "ausgedrückt, was ihn selbst bewegt" (Gleichauf). In welcher Reihenfolge die Songs in der Erzählung auftauchen, ist, wie bereits zuvor erwähnt, im Anhang in einem Überblick aufgelistet und trägt die Überschrift "Soundtrack" (Hintze und Krones 358-59).

Charakterisieren Lange und Burmeister die von Jugendlichen in der DDR speziell auf Mixtapes festgehaltene Popmusik als "Soundtrack für die eigene Jugend", so gehen Krones und Hintze noch einen Schritt weiter, da sie nicht nur Olaf Hintzes Jugend mit Hilfe von einzelnen Liedern der Popmusik konstruieren, indem sie Zitate aus Popsongs mit der Erzählung verknüpfen, sondern sie blicken auf sein Leben insgesamt und auf das Detail der Flucht aus der DDR im Besonderen.

Hintze und Krones ordnen jedem Kapitel einen Popsong als "Motto" (Griebisch) zu und bringen durch den Titel bereits auf den Punkt, was der Leser im Folgenden inhaltlich erwarten kann, wie z.B. das zweite Kapitel mit dem Titel "Running up that hill" (A deal with God) von Kate Bush. Hintze verfügt hier über eine Süddeutsche Zeitung mit Kartenteil über den für ihn entscheidenden Grenzzugang und beschließt, sein altes Leben hinter sich zu lassen. Die für ihn

gegenwärtigen Strapazen der Wanderung mit seinen Freunden in den Karpaten und die bevorstehenden Strapazen seiner Flucht finden sich im Lied angedeutet wieder, wenn es darum geht eine Straße, einen Hügel oder ein Gebäude hochzulaufen. Jedes Kapitel zitiert einzelne Textzeilen des vorangestellten Liedes, die mit dem Aussagen und konstruierten Erinnerungen des jeweiligen Kapitels korrespondieren. Wenn der Hintze etwas wahrnimmt und fühlt, helfen die Liedzeilen ihm dabei, inne zu halten, seine Empfindungen auszudrücken, und zu verarbeiten. "Er machte es allein mit der Musik im Kopf aus" (Hintze und Krones 18).

Beispielsweise besinnt er sich auf den Song "Stay On These Roads" von a-ha (Hintze und Krones 251). Im Lied geht es um eine endende Liebe zwischen zwei Menschen, wobei der Sänger ein mögliches Wiedersehen beider beschwört. Als Schüler schwärmte Hintze für eine Klassenkameradin. Dieses Mädchen reiste jedoch mit ihren Eltern noch vor dem Fall der Mauer in die Bundesrepublik Deutschland aus und ließ Hintze in Erfurt zurück. Als er nun im Sammellager in Gießen angekommen war, dachte er an sie zurück und fragte sich, ob er sie jemals wiedersehen werde. Sie sei der einzige ihm bekannte Mensch im Westen (Hintze und Krones 251). Diese kleine Episode um eine verflossene Schwärmerei dient erstens dazu, Olaf Hintzes empfundene Schwäche und Einsamkeit aufzuzeigen, wie die Liedzeile "You feel so weak" festhält. Er fühlt sich einsam und schwach, da sein einziger Kontakt im Westen in einem ihm fast unbekanntem Mädchen besteht, denn er hatte "doch zu Schulzeiten kaum Kontakt zu ihr" (Hintze und Krones 251). Zweitens macht diese Textpassage deutlich, dass der Hintze mit Hilfe des Popsongs wieder Mut fasst, weiter zu gehen auf seinem gewählten Weg "be strong. Stay on, stay on" (Hintze und Krones 251) singt Morten Harket. Musik ist für Hintze sowohl "Motor" (Schimming) und Antrieb als auch Trost zugleich.

Hintze und Krones greifen immer wieder einzelne Motive eines zuvor zitierten Liedes auf, setzen sie gezielt im Text ein und inszenieren Hintzes Empfindungen und Erfahrungen in Bezug zu den einzelnen Liedzeilen. Hintze und Krones zitieren und bedienen sich einzelner "Bruchstücke" aus den jeweiligen, dem Kapitel vorangestellten Songs und setzen sie für ihre Zwecke ein. Beispielsweise zitiert sie die Zeile "Are you ready, boots? Start walkin'!" aus Nancy Sinatras Lied "These Boots Are Made For Walking" in Anspielung an Hintzes Wanderstiefel bei seinem Aufbruch in Sopron in Richtung Grenze (Hintze und Krones 166).

Hintze und Krones zitieren Bruchstücke des Liedes "On Every Street" von den Dire Straits, wenn Hintze, auf der Suche nach dem Fortgang seiner eigenen Lebensgeschichte, im Zug sitzend durch "ein nachtleeres Land" fährt und Ausschau hält: "Somewhere your fingerprints remain concrete and it's your face I'm looking for on every street" (Hintze und Krones 22). Auch hier setzten Hintze und Krones nur einen Auszug, ein Motiv des Liedes ein, um die Stimmung der jeweiligen Situation einzufangen, in der sich Olaf Hintze gerade befindet. Textpassagen einzelner Lieder kommen ihm als "Ohrwurm" und "Unterton" in den Sinn oder drücken ein situatives "Lebensgefühl" aus, ein "Lebensgefühl via Musik" (Hintze und Krones 25, 34, 114, 183). Die Verbindung von Musik und Technik sind die Essenz in seinem Leben, die er nicht missen möchte und braucht, "um ein ganzer Mensch zu sein". Hintze zitiert beispielsweise das Lied "Wired For Sound" von Cliff Richard als Ausdruck seines damaligen Lebensgefühls, da der Song für ihn stellvertretend in sich alles vereint, "was Radiotechnik und Musik bewegen und ausdrücken können: 'Music is dynamite', 'amplify', 'overdrive'" (Hintze und Krones 114-15).

Die Kapitelüberschrift "The Working Hour" deutet bereits auf die folgende, inhaltliche Auseinandersetzung mit Hintzes Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen in der DDR hin. Hintze und Krones geben dem Leser mit dem Zitat des Liedes von Tears For Fears eine thematische

Richtung vor, auch wenn die Schilderung von Hintzes Arbeitswelt nur ein Teilaspekt der rekonstruierten Erinnerungen des Kapitels darstellen. Der Bezugspunkt zum Lied ist das Empfinden von Angst, was sowohl im Liedtext als auch im Kapitelabschnitt von zentraler Bedeutung ist. Hintze sieht sich konfrontiert mit der "Misstrauenskultur" in der DDR, von "unsichtbaren Strukturen von Erpressung und Denunziation" (85). Die Machtausübung der SED reichte bis in die Berufswelt hinein, wenn es z.B. um das Weiterkommen in der beruflichen Laufbahn ging und keine SED Mitgliedschaft vorlag, dann waren Wege von vornherein verstellt. In Hintzes Fall betraf es den Ausschluss vom Hochschulstudium, weil die "politischen Voraussetzungen" (85) nicht gegeben waren.

Der Songtext "Another Brick In The Wall" von Pink Floyd berichtet aus der Perspektive eines Schülers und befasst sich inhaltlich mit der Unterdrückung der Schüler durch sadistisch agierende Lehrer. Das zehnte Kapitel zieht Parallelen zum Liedtext durch das militärische Antreten in Hintzes Schulzeit und deutet die bildlich gemeinte Mauer des Songs als gebende Mauer zwischen DDR und der Bundesrepublik Deutschland um. Das Zitat des Liedes dient Hintze und Krones hauptsächlich dazu, Hintzes empfundene Wut zu transportieren, denn "Another Brick In The Wall" "gab seiner Wut eine Stimme" und unterstricht seine Angst, als Soldat "an der Grenze eingesetzt zu werden" (Hintze und Krones 94).

Die Tatsache, dass Krones und Hintze lediglich Auszüge aus einzelnen Popsongs in den Text montieren kann zweierlei bedeuten. Erstens können die Bruchstücke einzelner Liedtexte Olaf Hintzes lückenhafte Erinnerung und den lückenhaften Charakter von Erinnerungen generell vor Augen führen, da er nur die Liedzeilen wiedergibt, "von denen er den Text halbwegs erinnerte" (Hintze und Krones 149). Zweitens kann der Einsatz einzelner Liedpassagen im Text auch Olaf Hintzes mangelnden Englischkenntnisse verdeutlichen, da er die englischen Songtexte nur

in Auszügen versteht, denn er verfügt über ein "bruchstückhaftes Englisch" (Hintze und Krones 57). Der Er-Erzähler setzt lediglich die Schlüsselbegriffe eines Liedes, die etwas mit Hintzes Leben zu tun haben, in Beziehung zu ihm und seinem Leben.

Beim Lied "Holding Out For A Hero" von Bonnie Tyler wirft der Er-Erzähler die Frage auf, ob Olaf Hintze den Helden in sich selber wachrufen könne, um die herbeigesehnte Veränderung, die Flucht über die österreichische-ungarische Grenze, herbeizuführen:

Bonnie Tylers "Holding Out For A Hero" brennt sich ihm ein. "I need a hero. I'm holding out for a hero' til the end of the night. He's gotta be strong and he's gotta be fast and he's gotta be fresh from the fight." Kann er das, sein eigener Held sein? Seiner eigenen Sache so sicher sein? Stark genug, das eigene Leben über die höchste Hürde zu stemmen: es zu verändern? Schnell genug, um sich nicht abhalten zu lassen: auch nicht von sich selbst? Mutig genug, es im entscheidenden Moment zu wagen: mit allen Konsequenzen? (Hintze und Krones 58)

Der Liedtext meint etwas anderes, wenn Bonnie Tyler sich nach einem gottgleichen Mann von Herkules' Format sehnt und sich nach einem maskulinen Superhelden in der Gewitter getränkten, schwülen Nacht verzehrt, dann hat diese Szenerie eine erotisch sexuelle Komponente und steht im Kontrast zum Kontext des siebten Kapitels. Lediglich das Beschwören eines Helden stellt eine Gemeinsamkeit zwischen dem Song und der Aussage des Kapitels dar. Lange und Burmeister veranschaulichen beispielsweise ihren Konsum englischsprachiger Popsongs und dass damit einhergehende fehlende Textverständnis, wenn sie von ihren Erfahrungen erzählen: "Aber da waren diese geheimnisvollen englischen Texte. Instinktiv ahnte man bereits, dass Englisch die

universelle Sprache der Popmusik ist, schön im Klang, nicht so hart wie das Deutsche. Und mystisch, weil man absolut nicht verstand, worum es in dem Song ging" (Lange und Burmeister 9).

Olaf Hintze kann es ähnlich ergangen sein.

Schimming hebt hervor, dass Hintze, der über keine Englischkenntnisse verfüge, seine Liebe zur Musik auch durch die Sorgfalt dokumentiere, mit der er englische Musiktitel lautmalerisch auf seine Kassettencover schreibe und die Popsongs zu eigens erstellten Hitparaden zusammenfasse (Schimming). Ein Foto dokumentiert Hintzes Bemühungen, die Titel auf einer Kassettenhülle handschriftlich festzuhalten (Hintze und Krones 226). Die englischen Songs bereiten Hintze Probleme, da er keine Vorlage zur Abschrift zur Verfügung hatte, denn englischsprachige Charts waren in der DDR offiziell nicht zugänglich. Bernd Lindner führt ein weiteres Beispiel auf, bei dem der Ost-Berliner Student Paul Kellas "auf der Basis privater Umfragen in Berliner und Hallenser Jugendclubs" im Zeitraum von 1965-1968 Hitparaden zur internationalen Beat- und Popmusik anlegte. Lindner hält fest, dass Kellas Hitparade nicht repräsentativ war, was für Hintzes Hitparaden ebenfalls zutrif. "Sie geben aber einen alternativen Eindruck davon, wie Hitparaden in der DDR in dieser Zeit tatsächlich hätten aussehen können, wenn sie für die internationalen Musikentwicklungen und den Geschmack Jugendlicher offen gewesen wären" (Lindner 98). Diese Offenheit gegenüber den Bedürfnissen und Anliegen Jugendlicher und junger Erwachsener fehlte in der DDR.

Betrachtet der Leser nun den jeweiligen Liedtext inhaltlich als Ganzes und stellt einen Zusammenhang zwischen der Aussage des gesamten Liedtexts und dem jeweiligem Kapitel her, dann führen, wie z.B. auch Griebisch anmerkt, die Liedtexte oftmals vom Inhalt des jeweiligen Kapitels in *Tonspur* weg, da der Inhalt der verwendeter Popsongs nicht zum Kontext der Erzählung passe oder komplett davon abweiche (Griebisch), was für den Leser als sehr verwirrend

empfunden werden kann, wenn er sich z.B. tatsächlich die Lieder anhört bzw. die Musikvideos anschaut und die "englischen Song-Texte komplett" (Griebisch) kennt. Beispielsweise handelt es sich mehrfach um Lieder zu unglücklichen Beziehungen, die nicht mit dem tatsächlichen Geschehen des jeweiligen Kapitels interagieren, wie z.B. "One Way Ticket" von Eruption, "Never be the same" von Christopher Cross, "Island Of Lost Souls" von Blondie oder "No Milk Today" von Herman's Hermits. Das Lied "If you leave me now" der Gruppe Chicago z.B. hat eine sich anbahnende Trennung eines Liebespaares zum Inhalt, wobei ein Partner den anderen bittet, nicht zu gehen und ihn allein zurückzulassen. Das erste Kapitel nimmt das Motiv des Fortgehens des Liedtexts auf, dennoch handelt es sich beim Fortgehen Olaf Hintzes nicht um eine gescheiterte Paarbeziehung, sondern vielmehr lässt er seine drei Freunde zurück und wendet sich von seinem Herkunftsland, der DDR, ab.

Problematisch ist die Verwendung einer zitierten Liedpassage in *Tonspur*, wenn sie inhaltlich komplett von der Gesamtaussage eines jeweiligen Liedes abweicht und dieses Lied sensible Themen wie z.B. die LGBT Gemeinschaft oder Kindesmissbrauch behandelt, da Leser sich davon abstoßen fühlen könnten, denn "hier kommt die Tonspur vom Kurs ab" (Griebisch), lautet beispielsweise Griebischs Einschätzung. Ein "primitiver Ohrwurm" begleite Olaf Hintze mit dem Lied "Go West" von den Village People. Hintze könne sich nicht mit "der unerträglichen Naivität des Songs" identifizieren, da er seinen Neuanfang nicht als "himmelblau" vor Augen habe und "nie ein idealisiertes Bild vom Westen" hatte. Die Zeile "Go West" erinnere ihn eher an mögliche Herausforderungen seiner neuen Freiheit im Westen. Die abwertende Bezeichnung des Liedes als primitiv und naiv führt den Leser in die Irre, da die eigentliche Aussage des Liedes sich auf die Idealisierung der kalifornischen Metropole San Francisco als Ziel der Lesben- und Schwulenbewegung bezieht und nicht auf einen Neustart in der Bundesrepublik Deutschland als

Repräsentant des Westens. Die Aussage des Liedes, dass man zusammen, "Together", alles erreichen könne, stehe im Widerspruch zu Hintzes Situation, da bei seinem Vorhaben des Grenzübertritts auf sich allein gestellt sei, denn man "kann alles teilen, aber manches muss man allein tun" (Hintze und Krones 102).

Wie Griebisch bereits hervorgehoben hatte, ist der Song "Luka" von Suzanne Vega ein Beispiel dafür, dass der Inhalt des Liedtextes nichts mit dem Inhalt des einunddreißigsten Kapitels gemein hat, da es im Lied um Kindesmissbrauch geht, denn Luka erfährt Gewalt in der elterlichen Wohnung und ist mit seinen verstörenden Erfahrungen allein gelassen. Hintze hingegen organisiert sein neues Leben in München. "Er arbeitete weiter an dem, was seine Zukunft werden sollte, und genoss, was München und das neue Leben ihm zu bieten hatten: Theaterstück nach Theaterstück, Kinoabend nach Kinoabend, Oper nach Oper, Urlaub nach Urlaub, Buch nach Buch, Platte nach Platte". Er besucht kulturelle Veranstaltungen, bildet sich weiter, findet Arbeit, lernt seine Freundin kennen, beantragt einen neuen Führerschein, reist durch Europa, und richtet seine Wohnung ein (Hintze und Krones 290). Der Aspekt der Wohnung im zweiten Stock stellt die Gemeinsamkeit mit dem zitierten Lied dar. Hier geraten die Tonspur und der Einsatz von Popsongs im autobiografischen Text an ihre Grenzen und wirken tatsächlich als "überkonstruiert" (Gatz).

Das Lied "Magnetic Fields" von Jean Michel Jarre stellt eine Besonderheit dar, da es keinen Text gibt, sondern Synthesizer das Lied dominieren. Hintzes Angst bis hin zur Todesangst bei seinem gescheiterten Fluchtversuch kann der Hörer mit Hilfe der Musik nachempfinden, da die hektischen, abgehackten und schrillen Töne dem Inhalt des neunzehnten Kapitels durchaus gerecht werden und die Musik Hintzes mögliche Empfindungen transportiert, wenn der Leser sich den Song anhört.

Stefan Evers erläutert, dass Wissenschaftler der Musikpsychologie gehirnpsychologische Prozesse beobachten, indem sie die durch äußere Reize, wie z.B. Musik, hervorgerufenen biochemischen Veränderungen analysieren. Sie ziehen Schlüsse daraus, wie Musik auf die menschliche Hormonausschüttung einwirkt. "Hierbei handelt es sich zum einen um Hormonveränderungen in bestimmten Gehirnregionen (z.B. im Hypothalamus und in der Hypophyse), die durch Musikwahrnehmung ausgelöst werden und Auswirkungen auf den gesamten Körper haben, und zum anderen um Aktivierungen bestimmter Neurotransmitter". Die Wissenschaftler konnten erstens die beiden Stresshormone ACTH sowie Prolaktin und zweitens das körpereigene Opiat Beta-Endorphin nachweisen (Evers 46).

Bei elektronischer Musik, bei der Synthesizer dominieren, wie z. B. bei Techno-Musik, "können Veränderungen in Abhängigkeit von der affektiven Bedeutung der Musik nachgewiesen werden, wie z.B. ein Anstieg des ACTH unter Techno-Musik als Stressreaktion" (Evers 46). Das Lied "Magnetic Fields" ist demnach ein Beispiel dafür, dass ein potentieller Zuhörer durch Anhören des Liedes die von Hintze erlebte Stresssituation beim Scheitern seines ersten Fluchtversuches nachempfinden kann.

Hintze genießt Musik entweder für sich allein oder aber zusammen mit seinen Freunden. Er besucht Schülerdiscos und den Studentenklub, wo die Jugendlichen fast ausschließlich Westmusik hören (Hintze und Krones 32). Er feiert kleine Partys mit seinen Freunden in seiner neuen Wohnung. Sie können "offen diskutieren", tauschen ihre neusten Funde an Schallplatten aus, wie z.B. von AMIGA und positionieren sich kritisch gegenüber dem DDR Staat:

Auf privaten Partys machten die Jugendlichen sowieso, was sie wollten, überlegten sich aber genau, wen sie einluden und wem sie vertrauen konnten. Steckten sie früher während der Gruppennachmittage alle in den gleichen Blauhemden, bot die Musik jetzt Gelegenheit,

sich in Szene zu setzen, sich auszudrücken, eine Individualität auszubilden und zu zeigen, er oder was man war: Punk, Grufti, Metal-Fan oder Bluser. Sichtbar wurden solche Jugendkulturen vor allem in Ost-Berlin, wo auch ein Netz aus Underground-Bands existierte. (Hintze und Krones 216)

Gatz betont, dass Hintze und Krones als Autoren erfolgreich "sowohl politische Zusammenhänge und geschichtliche Ereignisse als auch persönliche Erlebnisse und Emotionen des Protagonisten mit Musik" verbinden (Gatz). Popsongs lösen Empfindungen und Erinnerungen bei Hintze aus. Beispielsweise ist für den Protagonisten ein "gigantisches Gefühl" an den Song "Stars On 45" gekoppelt, da er seine Erinnerungen an seinen eigenen Radiosender mit dem Lied in Verbindung bringt, denn das Medley beschert ihm während seines Campingurlaubs viele begeisterte Zuhörer (Hintze und Krones 201). Die Musik verstärke und hebe sowohl Hintzes Erlebnisse als auch seine Aussagen hervor. Die hergestellten Zusammenhänge zwischen dem Erleben des Protagonisten und den zitierten Musiktiteln ermögliche einen "Verstehens- und Bedeutungszusammenhang" (Gatz).

Hintze erlebt sein "Erwachen" und Wahrnehmen von Missständen in der DDR nicht nur mit dem "Anstehen am Wurststand", sondern mit dem Fortgehen seines Mädchenschwarms in den Westen, "als der Platz des Mädchens, in das er verliebt war, eines Morgens ohne Vorwarnung und ohne Abschied leer blieb, nachdem der Ausreiseantrag ihrer Familie in den Westen genehmigt worden war". Erfüllt mit Sehnsucht denkt er beim Hören des Liedes "Mädchen drüben" von der Spider Murphy Gang an das Mädchen zurück und fragt: "Mädchen drüben, wenn du dieses Lied mal hörst, weißt du, dass ich an dich denke?" (215). Hintze verknüpft seine empfundene Sehnsucht nach seiner verflissenen Liebe mit einem DDR kritischen, im Jahr 1984 erschienen

Popsong. "Als er es hört, wird er beim Refrain in umgekehrter Richtung denken: *Mädchen drüben, im Westen*" (215). Das Lied befasst sich inhaltlich mit einer Beziehung des Sängers Franz Trojan zu einem Mädchen aus der DDR. Dieser Flirt kam offensichtlich auf der vorausgegangenen Konzerttournee der Spider Murphy Gang durch die DDR im Jahr 1983 zu Stande. Stasi und FDJ Funktionären beobachteten, erschwerten und unterbanden eine aufkeimende Beziehung des Sängers zu der Frau aus der DDR.

Musik und hier speziell Popmusik ist in Hintzes Leben nicht nur Ausdruck seiner Individualität und Empfindungen, sondern sie trägt ihn durch schwierige und phasenweise beängstigende Zeiten seines Lebens hindurch und ist ihm stets ein verlässlicher Begleiter. Helga de la Motte-Haber bezieht sich in ihrem Basisartikel zur Musikpsychologie auf das Wissen, dass speziell Musik über "erregungs- und gefühlsinduzierende Wirkungen" verfüge. In Bezug auf die emotionale Wirkung von Popsongs auf ihre Hörer sagt sie: "In der Populärmusik wird oft eine Potenzierung der Mittel (z.B. Lautstärke) zur psychosomatischen Erregung eingesetzt, in der neuen Musik wird emotionales Involviertsein auf kognitiven Umwegen durch maximale Anforderungen an die Aufmerksamkeit erreicht" (20-21). Das Hören von Popsongs verbindet Olaf Hintze mit für ihn positiven Empfindungen. Hintze kann sich mit Hilfe der für ihnen als angenehm empfundenen Popsongs in unangenehmen Situationen seines Lebens Erleichterung verschaffen.

Evers hebt hervor, dass die Wirkung von Musik auf hormoneller Ebene für das Wohlbefinden des Hörers sorgen kann, da "Beta-Endorphin ... während angenehmer Musik vermehrt ausgeschüttet werden [kann]" (46). Hintzes Erinnerungen an seine ihn belastende Zeit bei der NVA sind beispielsweise gekoppelt an Popsongs, da bei ihm im Bunker das Westradio RTL (Luxemburg) läuft und ihm seine Pflichterfüllung erleichtert (Hintze und Krones 114). Als Funker "sammelt er Eindrücke unter der Erde, trinkt zwischen den Tageszeiten ständig Neues aus Literatur

und Kunst. Saugt die Musik nachts aus der Luft, wenn das Radio die neusten Stücke unter die Erde trägt" (115). Popsongs geben ihm Kraft und Mut an den entscheidenden Zäsuren in seinem Leben inne- und durchzuhalten sowie existentielle Entscheidungen zu treffen, wie z.B. die Kündigung seines sicheren Beamtenstatus. "Wieder hilft ihm ein Song beim Sprung. Wieder heißt es, Mut zu fassen und sich seiner Motivation ganz und gar sicher zu sein" (Hintze und Krones 316-17). Beim Einschreiben für sein Studium hat er Nenas Lied "Irgendwie, irgendwo, irgendwann" im Kopf:

Er erinnert sich an das, was er sein wird. Nena im Ohr. Wieder. Immer dieses Lied. 'Irgendwie fängt irgendwann irgendwo die Zukunft an. Ich warte nicht mehr lang.' Er öffnet die Augen. Ein Blick auf die Nummernanzeige vor dem Immatrikulationsbüro reicht; er ist in der Wirklichkeit zurück. Noch 37 Leute vor ihm. (Hintze und Krones 312)

Hintze interessiert sich neben der Popmusik auch für weitere Musikgenres, wie z.B. für elektronische Musik, Klassik und für Jazz. Elektronische Musik hat es ihm angetan, da diese Form von Musik für ihn "der Inbegriff von technischem Fortschritt" darstellt. Beispielsweise hört er die Platten von Jean Michel Jarres "Oxygène", "Equinoxe" und "Magnetic Fields" (188). Jazz und Klassik rücken beispielsweise während seiner Zeit bei der NVA in seiner Gunst weit nach vorne. In seinem neuen Leben in der Bundesrepublik Deutschland nehmen Jazz und Klassik ebenfalls einen hohen Stellenwert ein, wie die Vielzahl der von Hintze besuchten Konzerte verdeutlicht, da er nun "zum ersten Mal live hören kann, was ihm von den zu DDR-Zeiten in der Bibliothek geliehenen Kassetten vertraut ist" (Hintze und Krones 298).

In der DDR sucht Hintze sich stets Inseln der Kultur und fürchtet dabei auch die Stasi nicht. Er entzieht sich äußeren Zwängen, sucht Trost in und schöpft Mut aus der Musik und der Literatur. "Die Fluchten in die Musik und in die Literatur wurden während der Lehrzeit nötiger

denn je: 'Es kam zu ersten Durchsuchungen bei Freunden, bei denen die Staatssicherheit, wie das üblich war, manchmal deutliche Spuren hinterließ. Wenn sie nach Hause kamen, standen die Türen dann sperrangelweit offen, die Betten waren durchwühlt, oder es waren sichtbare Spuren in der Wohnung hinterlassen'. Durchsuchungen wie Warnschüsse. Den innerlichen Schritt weg von dem Staat, der seine Bürger auf diese Weise überwachte, hatte er längst getan" (Hintze und Krones 208). Er besuchte Jazzkonzerte, wobei es ihm der improvisierte "Freejazz" als Abbild der von ihm empfundenen, verstörenden gesellschaftlichen Realität besonders angetan hatte: "Das scheinbare Chaos dieser Musik kam mir vor wie ein Spiegel der widersprüchlichen Realitäten im Alltag. Diese Musik regte meine Fantasie an und war sicherlich auch eine Art emotionales Ventil" (Hintze und Krones 209).

Klassische Musik war in der DDR leicht zugänglich und erfuhr eine besondere staatliche Aufmerksamkeit. Kulturelle Einrichtungen, wie z.B. die Staatsoper Unter den Linden in Berlin, das Neue Gewandhaus in Leipzig, die Semperoper in Dresden, die große Dichte an Sinfonieorchestern im Land und sowohl der Dresdner Kreuzchor als auch der Leipziger Thomanerchor machten den großen Stellenwert von klassischer Musik in der DDR deutlich. Klassische Musik erfüllte in der DDR "das Repräsentationsbedürfnis des Staates, die Selbstdarstellung der DDR als 'gebildete Nation' und deren Streben nach internationaler Anerkennung" ("Klassische Musik").

Hintze kommt in den Genuss klassischer Musik, da er sie sich in der Bibliothek frei zugänglich ausleihen und klassische Konzerte besuchen kann. Beispielsweise geht er bereits als Jugendlicher gern in klassische Konzerte und er pflegt ähnlich wie sein Großvater eine Affinität für Wagner (41, 297). Bei diesen in Kirchen stattfindenden, klassischen Konzerten war er oftmals "der einzige Jugendliche" (Hintze und Krones 82). Als Hintze sich während seiner Zeit in Mün-

chen entschließt, ein Studium an der Universität aufzunehmen und deswegen seinen Beamtenstatus als Nachrichtentechniker (Klappentext *Tonspur*) im Polizeidienst (Hintze und Krones 316) aufgibt, begleiten eine Reihe klassischer Konzerte seine Entschlussfindung, wie z.B. das Schumann Konzert der Münchner Symphoniker, Symphonie Nr. 3, Es-Dur, Händels Wassermusik und Feuerwerksmusik (Hintze und Krones 317).

Die Sinnlichkeit der Oper ist eine weitere Leidenschaft Olaf Hintzes. Der wesentliche Beweggrund für Hintzes Weggehen aus der DDR war der ihm verwehrte Zugang zu einer Universität und der damit verbundene Hochschulabschluss. In dieser ersehnten Hochzeit seines Studiums in München und der Erfüllung seines Traumes, dem erfolgreichen Abschluss seiner Studien, nimmt er alles sehr bewusst wahr und untermalt dieses Hochgefühl seines Erfolges mit der emotionsgeladenen Musik der Oper, denn er "stellte seine Sinne auf Empfang. Sein schon Anfang der Neunzigerjahre beträchtliches Pensum an Opernbesuchen steigerte er weiter. Und jedes Mal, wenn sich in einer Oper, im Theater ein Vorhang hob, genoss er das Gefühl, angekommen zu sein" (Hintze und Krones 318). Hintze ist erfolgreich und erlebt sich als selbstbestimmt, da ausschließlich er über den Fortgang seines eigenen Lebens entscheidet. Musik begleitet ihn auch in diesem wichtigen Moment seines Weges. Trotz der Vielzahl der eigenen Ansprüche an sein Leben, wie z.B. die Doppelbelastung von Arbeit und Abendschule, der erfolgreiche Abschluss seines Studiums, findet er Zeit für Kultur und es sieht aus, als "wäre ihm mit der Kraft, die er aus Musik, Film, Kunst und Literatur zog, mehr Zeit zugewachsen" (296).

4.3.4. Flucht aus der DDR

Eine erste Fluchtbewegung setzte bereits kurz nach der Gründung der DDR ein. Zahlreiche Menschen verließen die Republik in Richtung Westen und "um ein Ausbluten der Wirtschaft zu verhindern", lag der DDR Regierung viel daran, die Republikflucht zu stoppen, denn es flohen

die für den im Aufbau begriffenen DDR Staat wichtigen Arbeitskräfte, wie z.B. "Facharbeiter, Ingenieure und Wissenschaftler". Die Republikflucht galt in den Massenorganisationen und Medien der DDR als "verwerflich und kriminell" (Vinke 104). Als eine Maßnahme der SED Regierung gegen die Republikflucht der eigenen Bürger ließen sie eine fünf Kilometer breite Sperrzone und einen militärisch bewachten Schutzstreifen die Westgrenze entlang im Jahr 1952 errichten. Der Mauerbau im August 1961 brachte mit sich, dass aus "der Flucht der Vielen ... in den folgenden Jahren die Flucht von Einzelnen [wird], wobei das Risiko eines illegalen Grenzübertritts immer größer wird. Scheitert der Fluchtversuch, drohen mehrjährige Haftstrafen" und Grenzsoldaten machen bei Grenzdurchbrüchen von ihrer Schusswaffe Gebrauch (Vinke 105, 110).

Menschen versuchten auf ganz unterschiedlichen illegalen Wegen die DDR zu verlassen, wie z.B. im selbst genähten Heißluftballons und in Flugzeugen über den Luftweg, in einem U-Boot (Kowalczyk 190) oder aber beispielsweise unterirdisch durch selbstgegrabene Tunnel. In und um Berlin gelang im Zeitraum von 1961 bis 1982 mehr als 256 Menschen die Flucht aus der DDR durch Tunnelsysteme. Die Flüchtenden nahmen für ihre persönliche Freiheit ein großes Risiko auf sich und krochen "durch höchstens provisorisch abgestützte Stollen" in ihre persönliche Freiheit. "Die Abneigung gegen die Diktatur wog für sie stärker als die Angst vor dem riskanten Fluchtweg und den schweren Strafen, die im Falle eines Scheiterns drohten" (Arnold and Kellerhoff 279). Auch Olaf Hintze nimmt das Risiko, bei einem möglichen Scheitern seiner Flucht über die österreichisch-ungarische Grenze schwere Strafen zu erfahren, auf sich. Hintze sind Empfindungen, wie z.B. Angst bis hin zur "Todesangst", bei seinem Grenzübertritt im August 1989 vertraut (Hintze und Krones 236). Hintze profitierte von der Durchlässigkeit der ungarisch-österreichischen Grenze, nachdem die Machtinhaber in Ungarn ab Mai 1989 die Rückbildung

der Grenzsperrren eingeleitet hatten. Eine Öffnung der Grenze gab es jedoch nicht und Grenzkontrollen fanden weiterhin statt. Andreas Rödder fasst die Situation und Beziehung zwischen den beiden Staaten Ungarn und der DDR im Zeitraum 1988/1989 aussagekräftig zusammen:

Zwischen Ungarn und der DDR bestand ein Abkommen, demzufolge Staatsangehörige der DDR – die für die Reise nach Ungarn kein Visum benötigten, aber eine Genehmigung beantragen mussten – nicht über Ungarn in den Westen ausreisen durften. Sie hatten zwar die Möglichkeit, sich in der Botschaft der Bundesrepublik einen bundesdeutschen Pass ausstellen zu lassen. Diesem fehlte aber der für die Ausreise nötige Einreisestempel nach Ungarn. Versuchten Ostdeutsche, über Ungarn zu fliehen und wurden sie dabei aufgegriffen, so wurden sie mitsamt der Ermittlungsakten an die DDR ausgeliefert und dort als 'Republikflüchtlinge' behandelt, was in der Regel eine mehrjährige Gefängnisstrafe zur Folge hatte. (Rödder, *Deutschland einig Vaterland* 72-73)

Hintzes akribisch geplante und durchgeführte Flucht und sein Leben danach bilden mit vierundzwanzig der insgesamt dreiunddreißig Kapitel nicht nur den Schwerpunkt der Erzählung, sondern stellen ein Highlight in *Tonspur* dar, da die konstruierten Erinnerungen, Einsichten in das Erfahrungen eines einzelnen jungen Erwachsenen als Teil der Fluchtbewegung im Sommer und Herbst des Jahres 1989 gewähren. Hintze ist anfangs ohne sein Wissen ein Teil der anwachsenden Fluchtwelle durch Ungarn im Sommer 1989 (125), die die DDR Regierung wie ein "Tsunami" überrollt (131). Der Fluchtbewegung aus der DDR setzt das DDR Regime eigene Bilder in den staatstreuen Medien entgegen und inszeniert seinen Machtanspruch noch ein letztes Mal zur 40 Jahrfeier der DDR im Fernsehen (271).

Anfang 1989 steht die Entscheidung Hintzes zur Flucht fest. Hintze empfindet "Wut und Verzweiflung" (262) über seine Situation. Sein phasenweiser Rückzug ins Private (99) und die

"Auszeiten und kleinen Fluchten, ob Reisen, Musik, Kultur oder Literatur, führten freilich immer wieder in den Alltag zurück" (83). Die Aussicht auf ein Studium in der DDR erfüllt sich nicht (83). "Während ihm die Studienpläne wegbrechen und das Engagement für das Abitur an der Abendschule in eine Sackgasse zu laufen scheint, fühlte er sich zum ersten Mal gefangen. Eingemauert bei lebendigem Leib" (85). Hintzes empfundene Enge und Perspektivlosigkeit für sein eigenes Leben in der DDR liefern die entscheidende Antriebskraft für seine Fluchtpläne.

Er diskutiert oftmals "hypothetisch" mit seinen Eltern über eine Flucht und wägt die unterschiedlichen Fluchtwege sorgfältig ab. Bei seinen Gedankenspielen zur Flucht wird deutlich, wie lückenlos überwacht die Grenze zur Bundesrepublik war. "Wenn man nicht bereit war, zu mindestens 80 Prozent sein Leben zu riskieren, brauchte man es gar nicht erst versuchen", resümiert Hintze seine Überlegungen (86). Er weicht seine beiden Brüder und seine Eltern erst kurz vor seiner anstehenden Flucht in seine konkreten Absichten ein, die DDR und letztendlich auch seine Familie über die ungarische Grenze zu verlassen (56). Hintze ist still, zurückhaltend und friedliebend in seinem Wesen, so dass seine Brüder ihm eine Flucht nicht zutrauen (56-57). Der Ich-Erzähler sieht das Verlassen der DDR als Herausforderung, hat aber auch zunehmend Angst (89).

Am 13. August 1989 fährt Olaf nach Sopron mit der festen Absicht, die Grenze zu überqueren. Es ist nun eine Flucht und keine Reise mehr (59). Auf dem Weg nach Sopron als Trepper "läuft eine Kassette mit Westmusik" (57). Ihn überkommen Selbstzweifel, ob seine Kraft ausreiche, um "das eigene Leben über die höchste Hürde zu stemmen: es zu verändern". Die Popsongs machen ihm Mut und begleiten ihn auf dem Weg zur Grenze (58).

Die Angst um seine, in der DDR zurückgebliebene Familie (127) macht die Tragweite seiner Entscheidung zur Flucht deutlich, da seine Familienmitglieder immer mit einer Bedrohung durch den DDR Staat rechnen mussten, denn das MfS ließ sowohl auf eine geglückte als auch

auf eine gescheiterte Flucht stets eine Reaktion folgen, wie z.B. die Anordnung zur Überwachung der Zurückgebliebenen durch die Stasi (Strehlow 53). Sein erster versuchter Grenzübertritt scheitert (168). Grenzsoldaten fangen ihn ab und lassen ihn zu seiner Überraschung laufen. Hintze steht unter Schock und zieht sich im Anschluss an seinen ersten, gescheiterten Grenzübertritt auf dem Campingplatz in sein Zelt zurück. Er kämpft mit sich und seiner "Resignation, Mutlosigkeit und Todesangst". Dem gegenüber stehen bei ihm "Freiheitsdrang, Ideale" (193).

Am 20. August 1989 startet Hintze seinen zweiten Fluchtversuch. Er ist gefasster als bei seinem ersten Versuch. Musik und Literatur haben ihn bis hierhergeführt, helfen ihm aber nun nicht weiter (213). Den eigentlichen Moment des Grenzübertritts schildern die Autoren bis auf zwei kursiv gedruckte Sätze aus der Perspektive des Er-Erzählers:

Das muss der Moment sein.

Ich bin im Westen.

Er lässt sich in die Hocke fallen, sucht Halt an einem Stamm. *Endlich im Westen.* Die Erschöpfung nimmt jeder Freude die Kraft, macht aber, ganz allmählich, einer Erleichterung Platz. Das Schlimmste ist geschafft. (Hintze und Krones 212)

Es ist still an der Grenze und es gibt keinen Bezug in diesem entscheidenden Moment seines Lebens zur Musik. Er befindet sich an einer Schnittstelle in seinem Leben, da er sein altes Leben nun endgültig hinter sich gelassen und den Schritt in sein neues Leben gewagt hat. Er ist ganz allein in diesem wichtigen Augenblick seines Lebens, auf den er so lange hingearbeitet hat.

Erst in dem Moment, als er mit seiner Mutter telefoniert, fällt seine Erschöpfung von ihm ab, Glücksgefühle ergreifen ihn, er ist gerührt und dankbar (243). Seine ersten Gedanken gelten dann auch gleich wieder der Literatur und Musik, da seine Mutter umgehend seine Bücher- und

Schallplattensammlung vor der Stasi in Sicherheit bringen sollte. Sie sagt ihm dies zu. "Was er hofft: dass seine Lesevergangenheit, seine Bücher und Notizen ebenso wenig wie seine in vielen osteuropäischen Ländern zusammengetragene Musiksammlung nicht verloren geht" (248). Auch die Popmusik kommt mit seiner neu gewonnenen Freiheit zurück, denn er hat Falco im Ohr (244). Hintze legt seine alten Kleidungsstücke ab und neue Kleidung an. "Es ist ein symbolischer Akt. Ein Abschied vom alten Leben" (246). Die Tage in Wien gehören mit zu den glücklichsten seines Lebens (246). Er spart am Essen und schaut sich alles an, denn viel "zu groß ist der Hunger nach Kultur" (247). Hintze bewegt sich auf Stefan Zweigs Spuren durch Wien (248).

Er fährt mit dem Zug von Wien nach Gießen. "Er erinnert sich an sie [die Zugfahrt] wie an einen Übergang zwischen den Welten" (250), wobei er den Weltenwechsel zwischen seinem Leben in der DDR, der Welt von gestern, und seinem neuen Leben in der Bundesrepublik Deutschland vollzieht. Er reflektiert erneut seinen Schritt, ein grausames System wie die DDR hinter sich gelassen zu haben, das seine Aufmerksamkeit und Aktivitäten dahin lenkte, "wo sich Widerstand regte und Menschen sich verletzlich machten, indem sie ihre Haltung offenlegten" (253). Er denkt sein zukünftiges Leben weiter und möchte nach München.

Hintze war vorbereitet auf seine Flucht, dennoch war sein zukünftiges Leben, was er nun aufnehmen musste noch relativ unkonkret im Vergleich zu anderen Flüchtlingen mit Kontakten im Westen. Ein erster Erfolg stellt sich dennoch für ihn mit dem Erhalt seines neuen Passes ein, da der Pass ihm eine weltweite Reisefreiheit ermöglicht. Die Reisefreiheit war neben dem Wunsch zur Meinungsfreiheit, des Wegfalls des politischen Drucks und der schlechten Versorgungslage in der DDR, ein Grund für Hintzes Weggang aus der DDR. Olaf sieht zuversichtlich in die Zukunft (261).

Sein Ziel bleibt nach wie vor München. "Ein Gutes hatte die Routine freilich: Er kam zur Ruhe und fand neben der Arbeit reichlich Zeit für neue Pläne und die Auseinandersetzung mit den Erlebnissen rund um die Flucht" (267). Für sich selber zieht Hintze eine positive Bilanz seiner Flucht über die ungarische Grenze. Um seine Familie hat Hintze genauso Angst wie vor einem blutigen Ende der friedlichen Revolution (272). Die Pressekonferenz mit der alles entscheidenden Pressemitteilung Schabowskis zur Reisefreiheit findet Erwähnung (273). Die Berliner Mauer fällt (274). Seine Eltern machen sich sofort auf den Weg zu ihm. Das Lied "Prime time" von Alan Parsons Project drückt seine Freude und Genugtuung aus, die er bei der Ankunft seiner Eltern, der Öffnung der Mauer und in seinem neuen Leben empfindet (274-75):

Well even the longest night won't last forever
But too many hopes and dreams won't see the light
And all of the plans I make won't come together
Something in the air
Maybe for the only time in my life
Something in the air
Turning me around and guiding me right
And it's a prime time, maybe the stars were right
I had a premonition, it's gonna be my turn tonight
Gonna be my turn tonight
Well even the brightest star won't shine forever
But all of the hands I play are working out right
And every move I make feels like a winner
Something in the air
Maybe...

Hintze hatte durch seine Flucht, "seine Spuren hinterlassen, als Teil einer Bewegung, die ihr Jahrhundert veränderte." Die leeren Zelte in Ungarn waren Symbole der zurückgelassenen Leben (283). Hintze blickte nunmehr mit Zuversicht in sein neues Leben und gestaltete es eigenverantwortlich nach seinen Wünschen.

Hintze und Krones setzen sich in *Tonspur* mit Olaf Hintzes Vergangenheit auseinander. Krones spricht von *Tonspur* als ein "Generationenbuch", dessen weitreichende Bedeutung auch daran abzulesen sei, dass es durch seine "Text- und Tonspur" für die nachgeborenen Kinder und Jugendlichen einen "Faden in die Vergangenheit" darstelle und Einblicke in die Erinnerungen an die "Umbrüche des Jahres 1989" gebe (Hintze und Krones 330).

Olaf Hintze hätte mehr Raum bekommen können durch direkte Rede und sein eigenes Empfinden artikulieren können. So bleiben dem Leser phasenweise nur die klischeehaften Zusammenfassungen des Er-Erzählers, wenn es beispielsweise um Hintzes Empfindungen und Erleben nach seiner geglückten Flucht geht:

Ein gigantisches Glücksgefühl, das ihn berauscht. Er braucht diesen Rausch, der ihn die Unsicherheit, die ihn erwartet, vergessen lässt. Später wird es ihm schwerfallen zu beschreiben, wie sich neben dieses gigantische Gefühl, neben dem nichts Platz zu haben scheint, ein zweites stellt, mindestens ebenso mächtig, das keinen Namen hat und zwischen Rührung und Dankbarkeit changiert. (Hintze und Krones 243).

Auch in der Stellungnahme am Schluss des Buches, in dem Olaf Hintze zur Entstehungsgeschichte von *Tonspur* Einblicke gewährt, kommt der er nicht auf den Kern und die Art seiner Empfindungen im Zusammenhang mit seinen Erinnerungen zu sprechen, wenn er beispielsweise sagt: "Plötzlich stand ich mir selbst gegenüber. Wie es sich anfühlte, nach so vielen Jahren wie-

der die schwergängigen Tasten des alten Rekorders zu drücken, die Antenne des Senders aufzubauen oder die eigene Handschrift auf den papierenen Verzeichnissen der Kassetten wiederzusehen" (326). Wie fühlt sich so eine Begegnung mit seinem alten Ich an? Wie empfindet Hintze die sinnliche Wahrnehmung von Gegenständen und Liedern aus seinem vergangenen Leben? Hier gibt es keine Erklärungen, Erläuterungen, Vergleiche oder eine anschauliche Erzählung zu Olaf Hintzes Empfindungen.

Die konstruierten Empfindungen bleiben oftmals an der Oberfläche, wiederholen sich und verfallen in Klischees. Beispielweise geht aus der Aussage "Er brauchte Kultur mit jeder Faser seiner Seele, seines Körpers" (51) nicht hervor, wie sich das Verlangen nach Musik, Literatur und Kunst in seinem körperlichen und seelischen Empfinden ganz konkret äußert. Geht der Leser in *Tonspur* gezielt auf die Suche nach Hintzes erlebten Empfindungen, so stößt er auf sich immer wiederholende Benennungen von Empfindung, wie z.B. Angst (110, 231, 260), Todesangst (232, 236), Mut (192, 316), Hoffnung (236), Wut (48), Ohnmacht (161) und das Eingesperrtsein (262). Es bleibt stets bei der Nennung der jeweiligen Empfindung, ohne dass der Erzähler anschaulich zeigt und illustriert, wie Hintze diese gespürt, erlebt und an sich empfunden haben könnte.

In *Tonspur* ist es eine Aufgabe der zitierten Liedzeilen, dass sie einspringen, wenn es um Hintzes emotionale Stimmungslage geht, da sie stellvertretend Ausdruck für seine möglichen Empfindungen sind:

Da ist kein Grenzgebiet mehr. Das muss der Westen sein. Die Gefühle so überwältigend, dass er sie mit nichts vergleichen kann. 'I was feeling kinda seasick... as the ceiling flew away'. Die Todesangst weicht einer unkontrollierbaren Euphorie und einer Rührung, deren

Tiefe er nicht ermessen kann. Beide ringen um die Vorherrschaft, und die Spannung zwischen ihnen, zwischen Lachen und Weinen, trägt ihn über die Leere, in der seine unmittelbare Zukunft liegt. (232)

Der Wunsch, dass Olaf Hintze in direkter Rede mehr Raum erhält, ist hier beispielsweise nachvollziehbar, denn "viel unmittelbarer wirkt es, wenn Olaf Hintze ab und zu in kenntlich gemachten Zitaten zu Wort kommt" (Griebisch) und in Ich-Form direkt zum Leser spricht.

4.4. Schlussfolgerung und Ausblick

Die Untersuchung von *Tonspur* hat Einblicke in die Vielschichtigkeit und Bandbreite der von Olaf Hintze und Susanne Krones konstruierten, musikalischen Erinnerungen gegeben. Hintzes Erfahrungen reichen dabei von der Herausstellung einzelner, für ihn bedeutsamer Popsongs seiner Jugendzeit, über den eigenen Radio Bau und illegalen Senderbetrieb bis hin zur Beschaffung einer beachtlichen Schallplattensammlung, Abspielgeräten sowie Tonkassetten in Zeiten des Mangels und Verbots. Es ist deutlich geworden, dass sich die Leidenschaft sowohl für Musik, wie z.B. Popmusik, Klassik und Jazz, als auch für Akustik durch Hintzes Leben zieht. Olaf Hintze versteht Popsongs, ihre Textauszüge und ihren Klang als einen Weg, um seiner Persönlichkeit und seinem Wunsch nach Individualität Ausdruck zu verleihen. Das Betreiben illegaler Radiosender und das Beschaffen verbotener westlicher Popsongs stehen ebenfalls für Hintzes Streben nach Individualität, da sie seinen inneren Widerstand gegen äußere Zwänge in der DDR verdeutlichen, denn die erlassene Zensur des SED Regimes im Bereich Musik in der DDR ignoriert er.

Gatz übt Kritik am Einsatz der einzelnen Musiktitel der Popmusik in *Tonspur*, da der Anschein erweckt werde, "als ob die Popmusik bereits die passenden Antworten auf zentrale Le-

bensfragen bereithielte" (Gatz). Er bezeichnet einige hergestellte musikalische Bezüge als plausibel und andere wiederum als "überkonstruiert", da die Verbindung von Erinnerungsanlässen mit dem tatsächlich Geschehenen teilweise als willkürlich erscheine. Griebisch argumentiert ähnlich und führt beispielsweise den im einunddreißigsten Kapitel zitierten Popsong von Suzanne Vega, "Luka", als unpassend an, da er Kindesmissbrauch zum Inhalt habe. Griebisch kritisiert darüber hinaus, dass sich die Tonspur aus der Popmusik der 1980er Jahre speise und für den Leser, der nicht mit den Titeln vertraut sei, eine Herausforderung darstelle, weil dieser keine Erinnerungen oder Assoziationen mit der Musik verbinde (Griebisch). Wie die Untersuchung gezeigt hat, kann es dann problematisch werden, wenn der Leser den gesamten Liedtext des jeweilig zitierten Popsongs zum Verständnis hinzuzieht, da sich hier, wie Gatz und Griebisch bereits aufgezeigt haben, mehrfach Widersprüche aus der inhaltlichen Aussage des Liedtextes in Bezug auf die inhaltliche Aussage eines Kapitels ergeben, was für den Leser irreführend sein kann.

Die Untersuchung hat ebenfalls gezeigt, dass Hintze als Jugendlicher und junger Erwachsener Sinn aus den für ihn so wichtigen Popsongs zieht und es dabei nebensächlich ist, ob der Liedtext eines Popsongs angemessen für eine Situation in seinem Leben ist. Musik "verbindet, tröstet und bestätigt, spiegelt die eigenen Probleme und Fragen, sie kann aktivierend-stimulierende, gesellschaftskritische, unterhaltende oder rein ästhetische Funktion haben" (Badstübner-Kizik 107-108). Die in *Tonspur* konstruierten, musikalischen Erinnerungen ermöglichen einen Zugang zu Hintzes Empfindungen, da der Klang der Musik, wie z.B. der Popsongs, ihm Trost spenden und einzelne, englische Textauszüge in entscheidenden Momenten seines Lebens, wie beispielsweise Bonnie Tylers "Holding out for a hero" bei seinem Aufbruch zum Grenzübertritt, ihn beflügeln und ihm Kraft geben, denn autobiografische Texte konstruieren individuelle Erfahrungen, Emotionen, Werte und Sinn (Sabrow 11).

Olaf Hintze nutzt die nach Rosemarie Tüpkers Verständnis therapeutische Wirkung von Musik, indem die Lieder ihm sowohl Linderung verschafft als auch Ausdruck seiner jeweiligen Lebenssituation sind. Als Hörer von Musik kann man sich "verstanden durch ihren Genuss belebt, getröstet oder aufgeheitert" (Tüpker 339) fühlen, wie es z.B. bei Hintze der Fall ist. Hintze nutzt "Musik als Selbstbehandlung im Alltag", wobei nach Tüpker hier die Erfahrung der "heil-samen Wirkung von Musik" im Mittelpunkt steht, wenn Hintze beispielsweise auf seinen zahlreichen Konzertbesuchen immer wieder "intensive Konzerterlebnisse" sucht (Hintze und Krones 87) und Musik als eine "selbstgefundene Möglichkeit der Entspannung, Schmerzlinderung oder Selbstbeeinflussung durch Musikhören bis zur Erfahrung des Trostes bei schweren Verlusten" für sich nutzt (Tüpker 341). Hintze braucht Trost, da er sich mit der "Wucht aller bisherigen Abschiede" (Hintze und Krones 167) seines Lebens konfrontiert sieht, bevor er letztendlich den Schritt in seine persönliche Freiheit wagt und erfolgreich die ungarisch-österreichische Grenze überquert. Gatz hebt hervor, dass Krones und Hintze die "Verschmelzung der Wendegeschichte mit einem Zeitzeugenbericht" gelinge und sie erfolgreich "sowohl politische Zusammenhänge und geschichtliche Ereignisse als auch persönliche Erlebnisse und Emotionen Hintzes mit Musik" verbinden (Gatz).

Der Grenzübertritt stellt die Schnittstelle zwischen Hintzes altem und neuem Leben da. Es ist ein Moment der Anspannung und Erschöpfung. An dieser Stelle verstummt die Musik. Die Popsongs gewähren keinen Einblick in Olaf Hintzes persönliches Erleben und Empfinden, da es in diesem, für seine Existenz entscheidenden Moment still um ihn ist. An die Stelle der sonst so präsenten Tonspur in Hintzes Leben, hätte etwas anderes treten können. Es wäre denkbar gewe-

sen, Olaf Hintze selber zu seinen Empfindungen, seiner eigenen Wahrnehmung und seinen Gedanken zu hören, um noch tiefere Einblicke in sein Erleben und seine Erinnerungen in dieser für ihn wichtigen Situation des eigentlichen Grenzüberttritts zu erlangen.

Bei der Lektüre von *Tonspur* stehen dem Leser sowohl die Liedtexte als auch die einzelnen Musiktitel beispielsweise über das Internet zur Verfügung. Durch das Anhören der einzelnen Popsongs und das Erlesen der Liedtexte kann der Leser parallel zur Lektüre von *Tonspur* Einblicke in die einzelnen Popsongs gewinnen, denn von Hintze und Krones sowohl ausgewählte als auch zitierte Textpassagen geben Einblicke in Hintzes Empfindungen und stellen einen Schlüssel zum Textverständnis von *Tonspur* dar. Die in *Tonspur* inszenierten musikalischen Erinnerungen weisen ein großes Potential auf, um nachfolgenden Generationen, das Leben in der DDR, die Auswirkungen der Wende und Nachwende anschaulich nahezubringen.

Tonspur ist ein wichtiger Bestandteil der vorliegenden Arbeit, weil der autobiografische Text ebenso wie Heins *Mein erstes T-Shirt* durch die erfahrene Aufmerksamkeit in der Forschung und durch seine teilweise schon erfolgte didaktische Bearbeitung (Hellenbroich) auf den Weg in die Schulen und damit zu den nachgeborenen Kindern und Jugendlichen ist (s. Dettmar, "Kindsein-Erinnern-Erzählen") *Tonspur* kann demnach dazu beitragen, autobiografische Texte generell und ein kulturelles Gedächtnis zur Wende für Jugendliche zugänglich zu machen.

5. Schlussfolgerung und Ausblick

Die Texte der Jugendliteratur tragen mit einem umfangreichen Textkorpus mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten, wie z.B. Familien Geschichten, Liebesgeschichten und kulturelle Differenzen als Comedy zwischen Ost- und Westdeutschen, zum anhaltenden Wendediskurs bei und finden bisher keine ausreichende Beachtung im wissenschaftlichen Diskurs zur Wende. Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass gerade autobiografische Jugendliteratur Vergangenheit für nachgeborene Jugendliche zugänglich macht, ein kulturelles Gedächtnis der Wende am Beispiel von Musik und Erinnerungen für Jugendliche konstruieren kann und sich somit am deutschen Wendediskurs beteiligt. In den drei analysierten, autobiografischen Texten sind die konstruierten Erinnerungen an die Ereignisse der Wende, der Nachwende und ein Leben in der DDR beobachtbar, da in ihren Narrationen die Erfahrungen, das Erleben und die Empfindungen, wie z.B. Angst, Wut, Resignation, Freude und Zuversicht langfristig gespeichert sind, denn die drei untersuchten autobiografischen Texte konstruieren individuelle Erfahrungen, Emotionen, Werte und Sinn.

Die konstruierten, musikalischen Erinnerungen ermöglichen einen umfangreichen Zugang zu den individuellen Erfahrungen und Empfindungen der Protagonisten Hein, Mackrodt und Hintze, da Musik nach Mecking und Waterloos sowohl generell "als Ausdruck individueller Gefühle und spontaner Stimmungen" gelte, über eine "sohafte emotionale Wirkung" (37), wie z.B. die "hedonistische Technobewegung der 1990er Jahre" verkörperte (13-14), verfüge, als auch "eine Form öffentlicher Inszenierung von staatlicher Macht und damit Teil eines politischen Ritus" darstelle (12). Die inszenierten Empfindungen können beispielsweise "Hoffnung und Enttäuschung, Wunsch nach Freiheit und Leiden unter Zwängen, Anspruch auf Gerechtigkeit und erfahrene Ungerechtigkeit" (Spinner 34) sein.

Mein erstes T-Shirt, Ostkreuz und *Tonspur* konstruieren Erinnerungen des in der Forschung fast unberücksichtigten Themenkomplexes Musik, Erinnerung, DDR und Jugend. Populäre Musik stellte den Schwerpunkt der Untersuchung dar und nahm die von Smudits breiter gefasste Wahrnehmung und Begriffsbildung von Musik auf. Die vorliegende Arbeit holte damit populäre Musik in den akademischen Fokus und zeigte das Potential des bisher vernachlässigten Bereichs Musik, insbesondere Popmusik und Erinnerung, in der Gedächtnisforschung auf. Die Darstellung von Musik in der DDR in *Mein erstes T-Shirt, Ostkreuz* und *Tonspur* war ein weiterer Untersuchungsschwerpunkt. Die vorliegende Arbeit hat sich mit den konstruierten Erinnerungen zur Musik in der DDR sowie zur Technobewegung Anfang der 1990er Jahre befasst. Die drei autobiografischen Texte bringen Musik in Verbindung mit dem Gedächtnis, indem sie beispielsweise Liedpassagen, mit Liedern beschriftete Kassettenhüllen, Konzertkarten in den Text montieren, an Musik gekoppelte Erlebnisse sowie Empfindungen inszenieren und Kapitel bzw. Rückblenden in die Vergangenheit mit musikalischen Erfahrungen einbringen.

Die in der Arbeit angeregte Diskussion über Musik als Erinnerungsträger hat gezeigt, dass insbesondere englischsprachige Populäre Musik und Rockmusik aus kapitalistischen NATO Ländern, wie z.B. aus Großbritannien und den USA, eine größere Rolle spielten als Pop- und Rockmusik aus der DDR. Populäre Musik aus der damaligen Bundesrepublik Deutschland war in den drei autobiografischen Texten eher von geringerer Bedeutung.

Die Aussage Schwenkes, dass in der DDR eine Vielfalt musikalischer Stilrichtungen existierte und es eine "eigenständige Popmusik made in GDR" (4) gab, die der musikalischen Vielfalt im Westen aus der Perspektive der Hörerschaft "um nichts nachstand" (4), trifft in Bezug auf die drei autobiografischen Texte *Mein erstes T-Shirt, Ostkreuz* und *Tonspur* demnach in einem Punkt nicht zu. Die vorliegende Untersuchung hat deutlich gemacht, dass Jugendliche und junge

Erwachsene in der DDR Pop-, Rock-, Techno- und Punkmusik aus dem Westen der Musik in der DDR vorzogen, denn vor allem Populäre Musik aus Großbritannien, den USA und in Teilen aus der Bundesrepublik Deutschland begleitete sie während ihrer Jugendphase.

In *Mein erstes T-Shirt* stehen mehrheitlich Popsongs aus dem Westen im Zentrum der konstruierten musikalischen Erinnerungen. Der Ich-Erzähler hat wie viele Jugendliche in der DDR Zugriff auf westliche Pop- und Rockmusik der 1980er Jahre, wie beispielsweise durch das Jugendmagazin *Bravo*, Westradio und Musiksendungen im Fernsehen. *Mein erstes T-Shirt* ermöglicht Einblicke in die zeitgleich und parallel im Westen, wie z.B. in der Bundesrepublik Deutschland, stattfindenden musikalischen Entwicklungen. Die Analyse der narrativen Struktur von *Mein erstes T-Shirt* gewährt nicht nur umfangreiche Einblicke in die ideologische und politische Durchdringung von Musik in der DDR, sondern macht ebenfalls die politische und ideologische Ausrichtung einzelner Interpreten aus der Bundesrepublik Deutschland, wie z.B. Udo Lindenberg und der Gruppe BAP deutlich.

Die Besonderheit in *Mein erstes T-Shirt* stellen die Erfahrungen des Ich-Erzählers mit der Punkbewegung in der Deutschen Demokratischen Republik dar, da der Roman Elemente der Punkbewegung in der DDR als Mittel des Protests gegen das DDR Regime (126-27) inszeniert. Der Punk in der DDR wurde "lange Zeit von staatlicher Repression behindert" (Rauhut, *Jugendkultur in Stendal* 91). Heins autobiografischer Text konstruiert ebenfalls Erinnerungen an den Einsatz politischer Lieder zur staatlichen Propaganda (155).

Die Popmusik ist Begleiter in der Jugendphase des Protagonisten Jakob Hein, dient als Mittel der Identitätssuche und verfügt über Protestpotential im Hinblick auf Erwachsenenkultur sowie gesellschaftliche Zustände. Der Protagonist Jakob Hein erkennt die Eigenschaft von Musik

als Indikator für Machtverhältnisse in der Diktatur der DDR und inszeniert musikalische Erinnerungen in Bezug auf seine Erkenntnis hin. Die Wende an sich hat für den Ich-Erzähler keinen großen Stellenwert, da er, verkleidet als Günther Schabowski, auf einer Pressekonferenz die Öffnung der Mauer verkündet und ironisch kommentiert: "Wirklich gut, daß alles so gekommen ist" (141). Der Autor Jakob Hein setzt Humor und Satire sehr feinfühlig ein, um sich vom Objekt des Humors, dem Versagen der Herrschaft des SED-Regimes, zu distanzieren und in spielerischer Weise seine Kritik auszudrücken, ohne vorwiegend anklagend zu sein.

Bei den in *Tonspur* konstruierten, musikalischen Erinnerungen handelt es sich ebenfalls wie in *Mein erstes T-Shirt* mehrheitlich um Popsongs aus dem Westen, denn laut Hintze lief in der DDR "immer exakt das, was im Westradio lief" (Hintze und Krones 79). Popmusik nimmt in Hintzes Leben einen hohen Stellenwert ein, da er illegale Radiosender betreibt, Popsongs sammelt, hört und Kraft aus ihnen schöpft. *Tonspur* gewährt umfangreiche Einblicke in die Beschaffung von westlicher Popmusik, da der Er-Erzähler Erinnerungen zum Radio als eine Quelle für den Empfang von westlicher Popmusik, den Tausch von Popmusik über Aufnahmekassetten und die Beschaffung von Popmusik in liberaleren Ländern, wie z.B. Ungarn, konstruiert.

Der autobiografische Text rekonstruiert Hintzes Lebensabschnitte mit Hilfe eines Soundtracks aus mehrheitlich westlichen Popsongs. Der Er-Erzähler hebt hervor, dass die "Ostmusik" keine Alternative für Hintze darstellte, da für ihn

Ost-Rockmusik, die abgeschottet hinter einer Mauer entsteht, tote, blutleere Musik [war]. Genauso war es ja bei einigen Schriftstellern: Literatur, die in einem toten Raum entstand und der man anmerkt, dass sie künstlerisch leblos ist. Auch in der Lehrklasse hat, wie schon in der Schule, niemand Ostmusik gehört. Keiner hörte die DDR-Rockband Puhdys, wir hörten Herbert Grönemeyer und BAP. (224)

Was genau Ostmusik ist und kennzeichnet, erfährt der Leser in *Tonspur* nicht. Der Er-Erzähler nennt drei bekannte DDR-Bands, wie beispielsweise City, Pankow und Silly, die offene Kritik an der DDR übten (227). Es gab, wie die vorliegende Arbeit gezeigt hat, darüber hinaus noch weitere, kritische Bands in der DDR und die Besonderheit, dass Liederschreiber staatskritische Botschaften verschlüsselt, beispielsweise als Bilder oder Metaphern, in den Liedtexten einbrachten.

Olaf Hintze hat seinen Neuanfang akribisch geplant, sieht im Vergleich dazu den durch die Wende hervorgerufenen, unvorbereiteten Neuanfang für seine Familie und Freunde kritisch, dennoch empfindet er Euphorie und Freude über die Grenzöffnung. Er ist Teil der Fluchtwelle aus der DDR und geht sein neues Leben in der Bundesrepublik Deutschland aktiv an (274-75).

Die in *Ostkreuz* konstruierten musikalische Erinnerungen zur Techno-Bewegung der 1990er Jahre in Ost-Berlin zeigen den Konsum von Techno-Musik in Kombination mit Drogen. Sie gewähren einen Einblick in das Erleben und Empfinden ostdeutscher Jugendlicher und junger Erwachsener jenseits von Jubel sowie anfänglicher Euphorie während dieser besonderen Umbruchsphase 1989/1990 und der frühen 1990er Jahre. Die in *Ostkreuz* musikalischen Erinnerungen bereichern die musikalische Dimension des Wendediskurses, da sie sowohl bewegende als auch zugleich düstere Erlebnisse des Protagonisten Krischan in der Wendezeit konstruieren und diese konträr zu den mehrheitlich euphorischen, musikalischen Erinnerungen zur Wende stehen, denn:

nachdem im November 1989 die Berliner Mauer gefallen war und am 3. Oktober 1990 die geteilte Republik zu einem Deutschland zusammengeführt wurde, entwickelte sich das Einheitshymneschreiben zu einem Spitzengeschäft – mit entsprechend vielen Mitstreitern. Marius Müller-Westernhagen, David Hasselhoff, Roger Waters und viele andere zauberten

plötzlich die Einheitshits hervor, die nicht selten beherzt umfunktionierte ältere Gassenhauer waren. (Kringiel)

Zur Wende entstanden auch Hits aus dem Osten Deutschlands, wie z.B. von City, Silly oder Karrussell, sie fanden aber auf Grund der schlechteren Vermarktung weniger Resonanz als die Hits aus der Bundesrepublik Deutschland, den USA oder Großbritannien.

Der autobiografische Text *Ostkreuz* konstruiert eindringliche Erinnerungen und gewährt Einblicke, wie Jugendliche und junge Erwachsene die Wende und unmittelbare Nachwendezeit in Ost-Berlin mit ihren Umbrüchen erlebten. Krischans Freunde sind sein Familienersatz und sein Leben dreht sich um Techno-Musik, die sowohl ein Ausdruck des Aufbruchs ist, als auch zur Flucht des Protagonisten Krischan vor der Realität dient, da der Ich-Erzähler Musik hört und "versuchte, die ganze Scheiße, die um [ihn] ... herum passierte zu verdrängen und [sich] ... gut zu fühlen" (225), so wie es bereits seine alleinerziehende Mutter tat, wenn sie Trost brauchte und Zuflucht in Liedern von Herman van Veen und Georges Moustaki fand (66).

Der Ich-Erzähler verbindet den Mauerfall mit keiner überschwänglichen Euphorie, da mit der Öffnung der innerdeutschen Grenze einschneidende Brüche im Leben der Jugendlichen einhergehen und ihr Leben belasten, denn zuvor noch Orientierung gebende, verbindende Werte (82) seien mit den gesellschaftlichen Veränderungen und dem "Vakuum an Staatsmacht" (81) durch den Mauerfall abhanden gekommen. "Plötzlich waren wir frei, vielleicht zu frei", fasst er seine Sicht zusammen. Beispielsweise nennt Krischan den Wert der Individualität anstatt, wie z.B. zu DDR Zeiten, der Betonung des Kollektivs bzw. der Gemeinschaft: "Man geht zurück in die Einsamkeit der Individualität und fühlt sich, als würde man ein bisschen sterben" (197). Die neuen Werte empfindet Krischan als falsch: "Wenn man als Junge in die Gesellschaft hineinwächst und von dieser zunehmend durch Sprache, Anforderungen und falsche Werte deformiert

wird, tut es einfach gut, eine ältere Freundin zu haben, welche die wichtigen Dinge nicht so eng sieht und auf den angeblichen Ernst des Lebens etwas pfeift" (197). Krischan trauert der DDR dennoch nicht nach (15).

Die jungen Punker in *Mein erstes T-Shirt* begehren gegen ein bevormundendes DDR-Regime auf und lassen ihre Wut in ihre Musik einfließen. Ihr Frust und ihre rebellische Haltung kehren sich durch ihre Musik, ihren aggressiven Tanzstil (Pogo) und ihre provokante Kleidung nach außen. Die Punker in *Mein erstes T-Shirt* leisten genauso Widerstand gegen die SED-Diktatur wie Hintze in *Tonspur* mit Hilfe seiner selbstgebauten Radiosender. Durch das Verbreiten der als illegal geltenden Musiktitel umgeht Hintze die staatliche Zensur in der DDR. Er riskiert beispielsweise beim Beitreiben eines erfolgreichen Radiosenders auf dem Campingplatz, dass er erkannt und verraten wird.

In *Ostkreuz* zeigen die konstruierten musikalischer Erinnerungen und Empfindungen ein anderes Bild als z.B. in *Mein erstes T-Shirt* und *Tonspur*. In *Ostkreuz* richten sich die jungen Menschen in der unmittelbaren Nachwendezeit nach innen, fliehen aus der Realität und betäuben sich mit Hilfe von Techno-Musik, einem tranceartigen Tanzstil und Drogen. Obwohl sie die Gemeinschaft beim Tanz und Musikhören suchen, sind sie beispielsweise in der dunklen Enge eines *Tresors* dennoch für sich allein, da sie ihren nächsten Tanzpartner in der Dunkelheit bzw. im grellen Licht und bei der großen Lautstärke der Techno-Musik nicht richtig wahrnehmen können.

Alle drei autobiografischen Texte bringen westliche Pop-, Rock-, Techno- und Punkmusik mit demokratischer Freiheit in Verbindung, da die Texte beispielsweise Erinnerungen der Protagonisten Hein, Mackrodt und Hintze an Konzertbesuche und Musikveranstaltungen als ein Erleben ihrer persönlichen Freiheit in der Wende- und unmittelbaren Nachwendezeit inszenieren,

wie z.B. in *Tonspur* (290, 309, 317), in *Mein erstes T-Shirt* (149) und in *Ostkreuz* (61-62), denn mit dem Fall der Mauer ist ein vielfältiges, kulturelles Angebot an Konzerten und Raves für sie frei zugänglich. Die staatliche Zensur findet nicht mehr statt.

In den drei autobiografischen Texten lässt Pop-, Rock-, Techno- und Punkmusik weniger den Wunsch nach persönlicher Freiheit bei Hein, Mackrodt und Hintze entstehen, sondern sie reflektiert ihren schon vorhandenen Wunsch nach persönlicher Freiheit, der aus den Konflikten mit Vertretern des DDR-Staates resultiert. Sie sind Jugendliche in der Adoleszenz bzw. junge Erwachsene, dessen eigene Suche nach Identität mit den ideologischen Vorstellungen des DDR Staates, wie ein Jugendlicher im sozialistischen Sinne zu sein hat, kollidieren.

Alle drei Protagonisten geraten im Laufe ihrer Jugend mit Vertretern des SED-Regimes aneinander. Stasimitarbeiter zitieren den Protagonisten Jakob Hein aus dem Unterricht, geben zu erkennen, dass sie über seine Besuche in der kirchlichen Umweltbibliothek Bescheid wissen und versuchen ihn, als Inoffiziellen Mitarbeiter für die Stasi zu werben. Hein weiß sich erfolgreich zu wehren, dennoch bleibt ihm nicht verborgen, dass "das Interesse an meiner Person nicht erloschen war" (136).

Olaf Hintze hat seit dem Erlebnis mit der Fahne am Abend vor seinem Dienstantritt bei der NVA eine Akte bei der Stasi und sieht sich seit dem Vorfall mit Auswirkungen auf sein Leben konfrontiert, wie z.B. die Tatsache, dass ihm der Zugang zu einem Studium verwehrt bleibt (97). "Als ich an diesem Morgen das Revier verließ – der Himmel war von einem perfekten Blau, die Sonne schien, das Wetter war schön wie selten -, da war klar, dass ich hier rausmuss. Wie beschissen dieser Staat ist" (98). Von dem Moment an denkt Hintze an seine Flucht.

Der Protagonist Krischan eckt in der Schule an, gerät sowohl mit seinen Lehrern als auch mit seinen Mitschülern aneinander und bekommt regelmäßige Einträge in sein Hausaufgabenheft:

Kristian stört den Unterricht. Kristian hat seine Hausaufgaben nicht gemacht. Kristian hat einen Mitschüler geschlagen. Kristian kommt zu spät zum Unterricht. Kristian macht einen abfälligen Witz über die Parteiführung der SED. Kristian zerstört Schuleigentum. Kristian lenkt seine Mitschüler vom Unterricht ab. Kristian hat sein Essensgeld nicht bezahlt. Kristian ist für den Besuch einer sozialistischen Schule nicht angemessen gekleidet. (68)

Dennoch verbleiben die Protagonisten Krischan und Jakob Hein in der DDR. Allein Olaf Hintze plant seine Flucht und setzt sie um. Hintze verlässt die DDR aber nicht, weil er Pop- und Rockmusik hört, sondern weil ihm z.B. sein Wunsch nach einem Studium in der DDR unerfüllt bleibt.

Jonathyne Briggs geht in ihrer Untersuchung der Fragestellung nach, ob sich die Jugendkultur des rock and roll im Osten von der im Westen unterschied und dabei Jugendliche aus dem Osten die Jugendkultur des Westens idealisierten. Sie widerlegt die Annahme, dass die Jugendkultur des rock and roll im kommunistischen Osten stets politisch sei und sich gegen die staatliche Ideologie und das vermeidlich bedrohliche kommunistische System wende. Sie kommt zu dem Schluss:

Similar to their cohorts in the West, many young people in Eastern Europe integrated rock and roll into their lifestyle, which included the Komsomol, work and leisure. While glancing westward for cultural cues and inspiration, they did not necessarily imagine themselves in a different manner. Rather, they wanted to transform their lives in the East and reconcile rock and roll to their societies. Rock and roll, then, was not an object of pagan worship, or a pathway to another life, but a part of Communist society in a similar way to how it was in

Western Europe: an object of consternation, youthful idealism, and ultimately reluctant acceptance. (281)

Sowohl der Protagonist Hein in *Mein erstes T-Shirt* als auch Olaf Hintze in *Tonspur* können die staatliche Musikzensur umgehen, sich Zugang zu Musik aus den westlichen Ländern, wie z.B. Großbritannien, USA und der Bundesrepublik Deutschland, verschaffen und ihrer Individualität in Kleidung und Gestus Ausdruck verleihen. Pop und Rockmusik aus dem Westen begleitet sie in ihrem täglichen Leben in der Deutschen Demokratischen Republik und ist nicht der Auslöser für den Wunsch nach Freiheit.

Die Untersuchung der narrativen Struktur in *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur* hat verdeutlicht, dass die in den Texten mehrheitlich konstruierten Erinnerungen an populäre Musik aus den USA, Großbritannien und in Teilen der Bundesrepublik Deutschland ein kulturelles Gedächtnis der Wende inszenieren und somit zum deutschen Wendediskurs beitragen können, da sie erstens die Auswirkungen der Restriktionen des DDR Regimes auf das Leben von ostdeutschen Jugendlichen und jungen Menschen veranschaulichen, denn Pop- und Rockmusik aus dem Westen war durch Zensur nur eingeschränkt verfügbar und gelangte beispielsweise auf illegalen Wegen in den Besitz von ostdeutschen Jugendlichen. Zweitens zeigen die konstruierten musikalischen Erinnerungen von Pop-, Rock-, Techno- und Punkmusik, dass Musik aus dem Westen ein Bestandteil des Prozesses des Erwachsenwerdens und ein Ausdruck der eigenen Persönlichkeit der Protagonisten Hein, Mackrodt und Hintze waren, denn Popsongs und Techno-Musik begleiteten sie in ihren jugendlichen Leben.

Den eingangs in der Arbeit bereits dargestellten Wendediskurs kennzeichnen unterschiedliche Themen und Begrifflichkeiten in den Jahren nach 1989. Die geführten Diskussionen zur

Wende bringen dabei verschiedene thematische Ausrichtungen hervor, wie z.B. die ausschließliche Betrachtungsweise der DDR als Unrechtsstaat, die Ostalgie ebenso wie die Westalgie Bewegung, eine ignorante Haltung gegenüber der DDR als Diktatur und die Betonung sozialer, politischer, mentaler sowie kultureller Unterschiede zwischen Ost- und Westdeutschen. Die anhaltenden Debatten bringen eher eine aus der Kommunikation aus West- und Ostdeutschen resultierenden Stereotypen- und Klischeebildung hervor und zielen weniger auf die Hervorhebung von Gemeinsamkeiten zwischen Ost- und Westdeutschen.

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass das Ergebnis das Potential aufweist, Gemeinsamkeiten zwischen Ost- und Westdeutschen herauszuarbeiten, da es Popmusik aus dem Westen war, die die konstruierten Erinnerungen der drei Protagonisten maßgeblich beeinflusst hat. Die Popmusik aus den USA, Großbritannien und der Bundesrepublik Deutschland stellt eine Schnittmenge in der Vergangenheit von Ost- und Westdeutschen dar.

Mit Hilfe von Gansels Methodologie wurde untersucht, wie das kulturelle Gedächtnis zur Wende in der narrativen Struktur von Jugendliteratur inszeniert und erfasst wird. Insbesondere wurde verdeutlicht, wie autobiografische Texte des Genres Jugendliteratur ein kulturelles Gedächtnis der deutschen Wende am Beispiel Musik und Erinnerung inszenieren und somit zur akustischen Dimension des Wendediskurs beitragen. Das von Gansel erarbeitete Konzept des Erinnerungs- und Gedächtnisromans macht es möglich, dass Gedächtnis und Erinnerung im Forschungsfeld der Jugendliteratur einen größeren Stellenwert als bisher einnehmen, da das Konzept die in der narrativen Struktur konstruierten Erinnerungen erstens der Betrachtung und Analyse zugänglich machen und sie zweitens so in der Forschung gewinnbringend genutzt werden können. Die anfängliche Bezeichnung aller drei autobiografischen Texte als *fictions of memory* ist im Nachhinein nicht für alle drei Texte haltbar, da z.B. *Tonspur* als autobiografischer Text mit

memoirenhaften Zügen und seinem dokumentarischen Charakter einen hohen nichtfiktionalen Textanteil hat. Bei *Tonspur* handelt es sich auch nicht um einen Roman, was zur Folge hat, dass die Bezeichnung als Erinnerungsroman irreführend ist und dem Text nicht vollständig gerecht wird. Hier kommt Gansels Konzept des Erinnerungs- und Gedächtnisromans an seine Grenzen und wirft die Frage auf, wie innerhalb des Konzepts mit nichtfiktionalen Texten umgegangen werden kann.

Die anfangs gestellte Frage, wie Jugendliteratur, und hier speziell autobiografische Texte, Wende für Jugendliche zugänglich macht, hat die Arbeit nicht in Gänze beantwortet. Der Fokus der Untersuchung war auf musikalische Erinnerungen gerichtet. Musikalische Erinnerungen, wie beispielsweise in den drei analysierten, autobiografischen Texten, haben das Potential, Wende für Jugendliche zugänglich zu machen. Wie diese Zugänge für Jugendliche und junge Erwachsene zur Wende konkret aussehen können, muss Gegenstand weiterer Untersuchungen sein und fließt in die weiterführenden Fragestellungen ein. Auch die Frage, wie Jugendliteratur als ein Genre mit bestimmten Konventionen und Praktiken ein kulturelles Gedächtnis für Jugend konstruieren kann, hat die vorliegende Arbeit thematisch nur angerissen, wie z.B. durch den kurzen Vergleich von zeitgeschichtlicher Jugendliteratur und autobiografischen Texten zur Konstruktion eines kulturellen Gedächtnisses für nachgeborene Jugendliche. Die sich aus der vorliegenden Arbeit ergebenden, übergeordneten Fragen können lauten:

- Wie können autobiografische Texte des Genres Jugendliteratur zur Weitergabe eines kulturellen Gedächtnisses zur deutschen Wende an nachgeborene Jugendliche genutzt werden?

- Wie kann der bisher vernachlässigte Bereich Musik, insbesondere Popmusik, und Erinnerung im Bereich der Gedächtnisforschung und darüber hinaus zukünftig mehr Aufmerksamkeit erlangen und mit neuen Erkenntnissen zur akustischen Dimension des Wendediskurs beitragen?
- Inwiefern sollte Gansels Konzept des Gedächtnis- und Erinnerungsromans in Bezug auf nicht fiktionale Texte verifiziert werden?

Eine spezifische Fragestellung in Bezug auf die vorliegende Arbeit kann heißen:

Wie kann eine didaktische und methodische Aufbereitung der in den drei autobiografischen Texten, *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur*, konstruierten musikalische Erinnerungen zum Leben in der DDR, der Wende und Nachwende für nachgeborene Jugendliche aussehen? Die musikalischen Spuren der Erinnerung in den autobiografischen Texten von Hein, Mackrodt, Hintze und Krones können für den anhaltenden Wendediskurs von Bedeutung sein, da sie Anknüpfungspunkte und Identifikationsmöglichkeiten für Jugendliche der nachfolgenden Generationen zur Auseinandersetzung mit der Wende, Nachwende und der DDR liefern. Musik ist ein Bestandteil des Prozesses des Erwachsenwerdens, ein Ausdruck der eigenen Persönlichkeit und stellt eine Gemeinsamkeit zwischen heutigen Jugendlichen und den drei jungen Heranwachsenden in *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur* dar.

Aleida Assmann macht eine wegweisende Aussage, wenn sie von der Zukunft der Erinnerung spricht und sagt:

Vor allem bedarf es einer Rückbindung an konkrete Lebensgeschichten und authentische Orte, um diese Erinnerung vor Verallgemeinerung, Delegation an Spezialisten und fort-

schreitende Entwirklichung zu schützen. Die Zukunft der Erinnerung wird von ihrer Fähigkeit zur Erneuerung abhängen. Gegen die stets drohende Engführung in sprachliche und bildliche Stereotypen werden besonders die Künste gebraucht, die in ihren verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten und Medien die historische Imagination erweitern und prägnante Formen der Vergegenwärtigung von Vergangenheit erfinden können. (A. Assmann, "Der lange Schatten der Vergangenheit" 249)

Die Untersuchung der narrativen Struktur der drei autobiografischen Texte hat verdeutlicht, dass konstruierte Erinnerungen an populäre Musik und Techno-Musik der 1990er Jahre im Zusammenhang mit der DDR und Jugend zum kulturellen Gedächtnis der deutschen Wende beitragen können. Die Vielfalt der konstruierten musikalischen Erinnerungen in *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur* machen die akustischen Dimensionen des Wendediskurses sichtbar. Sie verfügen sowohl über die von Aleida Assmann eingeforderte "Fähigkeit zur Erneuerung" als auch stellen sie einen "kommunikativen Ausdruck" (Sabrow 11) dar, da die in den drei autobiografischen Texten inszenierten individuellen Erfahrungen und Empfindungen der Protagonisten Hein, Mackrodt und Hintze, wie z.B. Angst, Wut, Verzweiflung, Hoffnung, Einsamkeit und Zuversicht, als eine prägnante Form der Vergegenwärtigung von Vergangenheit zum Wendediskurs beitragen, einer Stereotypenbildung entgegenwirken und die anhaltenden Diskussionen bereichern, denn die im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stehenden Lebensgeschichten der Protagonisten Hein, Mackrodt und Hintze vergegenwärtigen ein Leben in der DDR, die Wende und Nachwende.

Eine Perspektive für die weitere Forschung auf der Basis der vorliegenden Arbeit könnte sein, dass der generelle Einsatz von Musik in der Jugendliteratur näher untersucht werden

könnte. Heidi Lexe gibt beispielsweise in ihrem Basisartikel "Tonspuren. Zum Soundtrack jugendliterarischer Texte" einen umfassenden Einblick in "intertextuelle Verfahren", bei denen "mit Hilfe der Erwähnung konkreter Songs und deren lyrics im Text oder Paratext" ein umfangreiches "Referenzsystem" (Lexe 59) entstehe. Lexe schenkt dabei der populären Musik als ein "Teil jugendkulturellen Handelns" besondere Aufmerksamkeit, was eine Gemeinsamkeit mit der vorliegenden Arbeit darstellt.

Lexe geht den Fragen nach, "mit welchen literarischen Mitteln hörbar gemacht, was durch die mediale Wesensart des gedruckten Textes im eigentlichen gar nicht gehört werden kann; und welche literarischen Verfahren aus dem Moment der Imitation resultieren, mit dessen Hilfe der *Sound* und in weiterer Folge auch der *Soundtrack* eines Textes kreiert wird" (Lexe 60). Nach Lexe gewinne der jugendliterarische Text durch seinen Sound bzw. seinen Soundtrack neben den hervorgerufenen visuellen Vorstellungen des Lesers eine weitere "sinnliche Wahrnehmungskette, die ihrerseits eine Assoziationskette an Bildern und Gefühlen" (Lexe 61) produziere. Der Leser könne sich die durch die Tonspur des Textes hervorgerufenen Geräusche vorstellen (Lexe 61). Die Tonspur des Textes zielen auch auf die "bewusste Lenkung der emotionalen Textwahrnehmung" (Lexe 62). Je eindeutiger die Assoziationen des Lesers in Bezug auf die im Text enthaltene Musik gelenkt werden, desto genauer falle auch eine "mögliche zusätzliche Bedeutungsebene mit dem angespielten Musikstück" (Lexe 63) zusammen.

Ein Lied kann nach Lexe verschiedene Funktionen im Text innehaben: "Der Song kann situative Funktion haben und die Stimmung einer Szene untermalen, er kann gebündelte Informationen zu einer Figur geben oder kann eine Szene im Sinne einer medialen Referenz weitererzählen" (Lexe 64). In Teilen sind genau diese, von Lexe genannten Funktionen von Musiktiteln in den autobiografischen Texten der vorliegenden Arbeit einbezogen worden, wie etwa in *Tonspur*

von Olaf Hintze und Susanne Krones. Die Intertextualität in *Mein erstes T-Shirt*, *Ostkreuz* und *Tonspur* könnte zukünftig noch gezielter untersucht werden.

Quellenangaben

"1964 - Rentner dürfen in die BRD reisen." *Zeitklicks*,

www.zeitklicks.de/top-menu/zeitstrahl/navigation/topnav/jahr/1964/rentner-duerfen-in-die-brd-reisen/. Zugriff: 25. Aug. 2019.

"1989: Mit Punk gegen das DDR-Regime/ Mit 17 ... Das Jahrhundert der Jugend." *YouTube*, hochgeladen von DW Deutsch, 17 July 2014, youtu.be/f2-2qPk8trl.

Abraham, Peter, und Margareta Gorschenek, Hrsg. *Wahnsinn! Geschichten vom Umbruch in der DDR*. Ravensburger Buchverlag, 1990.

Ahbe, Thomas. "Die diskursive Konstruktion Ostdeutschlands und der Ostdeutschen seit dem Beitritt der DDR Medienbilder, Ostalgie und Geschichtspolitik: Ein Überblick." *Grenzenlos. Mauerfall und Wende in (Kinder- und Jugend-) Literatur und Medien*, Hrsg. Ute Dettmar und Mareile Oetken, Winter Verlag, 2010, pp. 97-124.

---. *Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren*. Landeszentrale für politische Bildung Thüringen, 2005.

---. "Die ostdeutsche Erinnerung als Eisberg: Soziologische und diskursanalytische Befunde nach 20 Jahren staatlicher Einheit". *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kulturelle Identität*, Hrsg. Elisa Goudin-Steinmann, Frank & Timme, 2013, pp. 27-58.

Ahbe, Thomas, et al. *Wir bleiben hier!* Gustav Kiepenheuer, 1999.

Apel, Friedmar. "Darauf Eine Grüne Wiese." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1 Dec. 2001, fazarchiv.faz.net.

Arnold, Dietmar, und Sven Felix Kellerhoff. "Der Tunnel". *Erinnerungsorte der DDR*, Hrsg. Martin Sabrow, C.H. Beck, 2009, pp. 278-86.

- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. C.H. Beck, 2010.
- . *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. C.H. Beck, 2014.
- . *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*. C.H. Beck, 2013.
- Assmann, Aleida, und Ute Frevert. *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Deutsche Verlags-Anstalt, 1999.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 7. ed. Beck, 2013.
- . "Kulturelles Gedächtnis und kulturelle Identität". *Kultur und Gedächtnis*, Hrsg. Jan Assmann und Tonio Hölscher, Suhrkamp, 1988, pp. 9-19.
- . *Religion und kulturelles Gedächtnis*. C.H. Beck, 2007.
- "Aushängeschilder: Becher, Seghers und Brecht." *mdr.de*, 01 Mar. 2011, www.mdr.de/zeitreise/stoebern/damals/artikel75310.html#sprung0. Zugriff: 1. July 2019.
- Baacke, Dieter, Hrsg. *Handbuch Jugend und Musik*. Leske + Budrich, 1997.
- Bach, Susanne B. "Schule in der DDR. Didaktische Impulse zur DDR-Erinnerungskultur in der Gegenwartsprosa nach 1989." *Die andere deutsche Erinnerung: Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens*, Hrsg. Carolin Führer, V&R Unipress, 2016, pp. 327-46.
- Badstübner-Kizik, Camilla. "Erinnerung-Musik-DDR. Ein Land und eine Zeit musikalisch erinnern und vermitteln?" *Die andere deutsche Erinnerung: Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens*, Hrsg. Carolin Führer, V&R Unipress, 2016, pp. 97-116.
- Bahrman, Hannes, und Christoph Links. *Chronik der Wende. Die Ereignisse in der DDR zwischen 7. Oktober 1989 und 18. März 1990*. 12. Auflage, Links, 2009.

- Balogh, Julia, und Birgit Murke, Hrsg. *Geteilte Ansichten. Jugendliche stellen Fragen zur Deutschen Einheit*. Ueberreuter, 2015.
- Banchelli, Eva. "Ostalgie: Eine vorläufige Bilanz." *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Hrsg. Fabrizio Cambi, Königshausen & Neumann, 2008, pp. 57-68.
- Behne, Klaus-Ernst. *Musikerleben im Jugendalter. Eine Längsschnittstudie*. ConBrio, 2009.
- . "Musikpsychologie." *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft. Musikästhetik-Musiktheorie-Musikpsychologie-Musiksoziologie*, Hrsg. Helga de la Motte-Haber et al., Laaber, 2010, pp. 327-29.
- Behr, Katrin, und Peter Hartl. *Entrissen: Der Tag als die DDR mir meine Mutter nahm*. Knauer, 2014.
- "Berlin '90. Der Sound der Wende. Geschichte Treffen mit Wolf-Christian Ulrich." *YouTube*, hochgeladen von Felix Forsten, 23 Dec. 2015, [youtube.com/watch?v=dLLlhWp1xwk](https://www.youtube.com/watch?v=dLLlhWp1xwk).
- Beßlich, Barbara, Katharina Grätz, und Olaf Hildebrand, Hrsg. *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. E. Schmidt, 2006.
- Bielefeld, Claus-Ulrich. "Generation Trabant". *Süddeutsche Zeitung*, 13 Nov. 2001, p. V.
- Blaschke, Bernd. "Erzählte Gefühle und Emotionen des Erinnerns. Ostdeutsche Identitätsliteratur der in den 1960er und 1970er Jahren Geborenen." *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kulturelle Identität*, Hrsg. Elisa Goudin-Steinmann, Frank & Timme, 2013, pp. 245-63.
- Blobel, Brigitte. *Party Girl Roman*. Arena, 2011.

Böckenförde, Ernst-Wolfgang. "Begriffsklärung. Rechtsstaat oder Unrechtsstaat?"

www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/war-die-ddr-ein-unrechtsstaat-13587574.html.

Zugriff: 28. März 2018.

Boehlke, Michael, und Henryk Gericke, Hrsg. *too much future. Punk in der DDR*. Verbrecher, 2007.

Boie, Kirsten. *Erwachsene reden. Marco hat was getan*. Oetinger Taschenbuch, 2015.

Bösmann, Holger. "Nach dem Ende der Geschichte? Die Provinz der Bonner Republik als erinnerter Geschichtsraum." *Wende des Erinnerns?: Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Hrsg. Barbara Beßlich et al., 2006, pp. 193-207.

Bossmann, Maria. "Kinder und Jugendliche zwischen Staatsbürgerkunde und fdGO – Auswirkung der Transformation des Schulsystems auf Schulbiographien der Wendekinder." *Die Generation der Wendekinder. Elaboration eines Forschungsfeldes*, Hrsg. Adriana Lettrari et al., Springer, 2016, pp. 195-212.

Böttcher, Kurt. Nachwort. *Die Welt von Gestern*, by Stefan Zweig, Aufbau, 1981, pp. 461-504.

Braun, Michael. *Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film*. Aschendorff, 2013.

Briggs, Jonathyne. "East of (Teenaged) Eden, or, Is Eastern Youth Culture So Different from the West?" *Youth and Rock in the Soviet Bloc*, Hrsg. William Jay Risch, 2015, pp. 267-83.

Broder, Henryk M. "In Mutters ewig kalter Küche." *Der Spiegel*, 29 Oct. 2001, pp. 192-94.

Brüns, Elke. "Christa Wolfs Gang ins Totenreich." *Literatur im Krebsgang: Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, Hrsg. Arne de Winde und Anke Gilleir, Rodopi, 2008, pp.145-58.

- Bruyn, Günter de. *Vierzig Jahre: Ein Lebensbericht*. Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.
- . *Zwischenbilanz: Eine Jugend in Berlin*. Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
- Burdorf, Dieter, et al., Hrsg. *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage, Metzler, 2007.
- Busch, Michael, et al. *Zwischen Prekarisierung und Protest. Die Lebenslagen und Generationenbilder von Jugendlichen in Ost und West*, Hrsg. Rüdiger Stutz, Transcript, 2010.
- Cambi, Fabrizio, Hrsg. *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Königshausen & Neumann, 2008.
- "Coda." *The Concise Oxford Dictionary of Music*. 5. Auflage, Oxford University Press, 2007.
- Cooke, Paul. *Representing East Germany Since Unification: From Colonization to Nostalgia*. Berg, 2005.
- Czechowski, Heinz. *Die Pole der Erinnerung: Autobiographie*. Grupello, 2006.
- Denk, Felix, und Sven von Thülen. *Der Klang der Familie: Berlin, Techno und die Wende*. Suhrkamp, 2016.
- Dettmar, Ute. "Geteiltes Leid, vereintes Glück? Geschichte(n) von Trennung und Wiedervereinigung in der Kinder- und Jugendliteratur." *Grenzenlos. Mauerfall und Wende in (Kinder- und Jugend-) Literatur und Medien*, edited Ute Dettmar und Mareile Oetken, Winter Verlag, 2010, pp. 51-75.
- . "Kindsein-Erinnern-Erzählen. (Selbst-) Beschreibungen von Kindheiten in ›Wendezeiten‹ in erinnerungskultureller und generationeller Perspektive." *Die andere deutsche Erinnerung: Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens*, Hrsg. Carolin Führer, V&R Unipress, 2016, pp. 39-58.

- Dettmar, Ute, und Mareile Oetken, Hrsg. *Grenzenlos. Mauerfall und Wende in (Kinder- und Jugend-) Literatur und Medien*. Universitätsverlag Winter, 2010.
- Deutz-Schroeder, Monika und Klaus Schroeder. *Soziales Paradies oder Stasi-Staat? Das DDR-Bild von Schülern – ein Ost-West-Vergleich*. Ernst Vögel, 2008.
- Doderer, Klaus, Hrsg. *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur: Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur: In drei Bänden und einem Ergänzungs- und Registerband*. Beltz, 1984.
- Dreher, Eva, und Rolf Oerter. "Jugendalter." *Entwicklungspsychologie*, Hrsg. Rolf Oerter und Leo Montada, 4. Auflage, BELTZ Psychologie Verlags Union, 1998, pp. 310-95.
- Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. 2. Auflage, J. B. Metzler, 2011.
- Erl, Astrid, und Ansgar Nünning. *A Companion to Cultural Memory Studies*. De Gruyter, 2010.
- Evers, Stefan. "Hirnspsychologische Grundlagen der Musikwahrnehmung." *Musikpsychologie*, Hrsg. Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber, 2005, pp. 40-54.
- Ewers, Hans-Heino. "Kinder- und Jugendliteratur - Begriffsdefinition." *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart: Ein Handbuch*, Hrsg. Günter Lange, 2. Auflage, Schneider Hohengehren, 2012, pp. 3-12.
- . "West-östliche Generationsdebatten und die Wende. Von der ‚Generation Golf‘ zu den ‚Zonenkindern‘." *Grenzenlos. Mauerfall und Wende in (Kinder- und Jugend-) Literatur und Medien*, edited Ute Dettmar und Mareile Oetken, Winter Verlag, 2010. pp. 141-58.

---. "Zwischen geschichtlicher Belehrung und autobiographischer Erinnerungsarbeit. Zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur von Autorinnen und Autoren der Generation der Kriegs- und Nachkriegskinder." *Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis*, Hrsg. Gabriele von Glasenapp und Gisela Wilkending, Peter Lang, 2005, pp. 97-128.

Felscherino, Christiane. *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, Hrsg. Kai Hermann, Carlsen, 1978.

Flack, Jaqueline. "Zwischen Anrufung und Subjektivieren: Diskursive und narrative Praxen ostdeutscher Identitätskonstruktionen nach 1989 am Beispiel der Wendegeneration." *Die Generation der Wendekinder: Elaboration eines Forschungsfeldes*, Hrsg. Adriana Lettrari et al., Springer VSr, 2016, pp. 55-69.

Förster, Peter, et al. *Jugend Ost. Zwischen Hoffnung und Gewalt*. Leske + Budrich, 1993.

Frey, Jana. *Höhenflug abwärts: Marie nimmt Drogen*. Loewe, 2011.

Fröhling, Jörg, Reinhild Meinel, und Karl Riha, Hrsg. *Wende-Literatur: Bibliographie und Materialien zur Literatur der deutschen Einheit*. 3. Auflage, P. Lang, 1999.

Fuchs, Anne, Kathleen James-Chakraborty, und Linda Shortt, Hrsg. *Debating German Cultural Identity since 1989*. Camden House, 2011.

Führer, Christian. *Und wir sind dabei gewesen: Die Revolution, die aus der Kirche kam*. 6. Auflage, Ullstein, 2014.

Gansel, Carsten. "Der Adoleszenzroman." *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Hrsg. Rainer Wild, 3. Auflage, J.B. Metzler, 2008, pp. 359-79.

---. "Atlantiseffekt in der Literatur? Zur Inszenierung von Erinnerung an die Verschwundene DDR." *Grenzenlos. Mauerfall und Wende in (Kinder- und Jugend-) Literatur und Medien*, Hrsg. Ute Dettmar und Mareile Oetken, Winter Verlag, 2010, pp. 17-49.

- . "Moderne Kinder- und Jugendliteratur." *Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*. Cornelsen, 2016.
- . "Rhetorik der Erinnerung- Zur narrativen Inszenierung von Erinnerungen in der Kinder- und Jugendliteratur und der Allgemeinliteratur". *Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie*, Hrsg. Carsten Gansel und Hermann Korte, V&R Unipress, 2009, pp. 11-38.
- Gansel, Carsten, und Elisabeth Herrmann, Hrsg. *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und Medien nach 1989*. V&R Unipress, 2013.
- Gansel, Carsten, und Pawel Zimniak, Hrsg. *Das "Prinzip Erinnerung" in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. V&R Unipress, 2010.
- Gatz, Florian. "Soundtrack der Freiheit." *ALEKI - Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendmedienforschung*. 2014, www.lesebar.uni-koeln.de/27710.html. Zugriff: 9. Nov. 2018.
- Gebauer, Mirjam. "'How The West Entered My Mind': East German Writers' Responses To Marketisation After 1989." *Journal of International Relations and Development* vol. 12, no. 4, 2009, pp. 378–86.
- Geipel, Ines. *Generation Mauer. Ein Porträt*. Klett-Cotta, 2014.
- . *No Limit. Wieviel Doping verträgt die Gesellschaft*. Klett-Cotta, 2008.
- . *Verlorene Spiele*. Transit, 2001.
- Geßler, Ulrike, Jennifer Hochhaus, und Kerstin Schmidt. "Die Deutsche Bücherei Leipzig. Gesamtarchiv des deutschsprachigen Schrifttums und seine besonderen Bedingungen." *Heimliche Leser in der DDR. Kontrolle und Verbreitung unerlaubter Literatur*, Hrsg. Siegfried Lokatis und Ingrid Sonntag, Ch. Links, 2008, pp. 201-07.

- Glaserapp, Gabriele von. "'Was ist Historie? Mit Historie will man was?' Geschichtsdarstellungen in der neueren Kinder- und Jugendliteratur." *Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis*, Hrsg. Gabriele von Glaserapp und Gisela Wilkending, Peter Lang, 2005, pp. 15-40.
- . "Historische und zeitgeschichtliche Literatur." *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Hrsg. Reiner Wild, 3. Auflage, J.B. Metzler, 2008, pp. 347-59.
- Gleichenau, Ingeborg. "Musik, die Sehnsüchte in Töne verwandelt." *Badische Zeitung*. 27 May 2014, www.badische-zeitung.de/literatur-rezensionen/musik-die-sehnsuechte-in-toene-verwandelt--85415467.html. Zugriff: 3. Nov. 2018.
- Görtler, Dirk. "Der tote Beatnik." *Badische Zeitung*. 10. Apr. 2010, www.badische-zeitung.de/literatur-rezensionen/der-tote-beatnik--29422840.html. Zugriff: 05. Okt. 2017.
- Goudin-Steinmann, Elisa, und Carola Hähnel-Mesnard, Hrsg. *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989: Narrative kultureller Identität*. Frankfurt & Timme, 2013.
- Grabowsky, Ingo. "Sonderzug nach Pankow. Udo Lindenberg und die deutsch - deutsche Sehnsucht". *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Hrsg. Gerhard Paul und Ralph Schock, Bundeszentrale für politische Bildung, 2013, pp. 500-03.
- Gremler, Claudia. "'But Somehow It Was Only Television': West German Narratives of the Fall of the Wall in Recent Novels and their Screen Adaptations." *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* vol. 63, 2007, pp. 269-92.

- Griebsch, Imke. "Flucht aus der DDR. Ein Stück deutsche Geschichte ganz persönlich." *Deutschlandfunk Kultur*. 9 Mar. 2014, www.deutschlandfunkkultur.de/flucht-aus-der-ddr-ein-stueck-deutsche-geschichte-ganz.1270.de.html?dram:article_id=279564. Zugriff: 14. Aug. 2018.
- Grub, Frank Thomas. *Wende und Einheit im Spiegel der deutschsprachigen Literatur: Ein Handbuch*. Walter de Gruyter, 2003.
- Gudehus, Christian, Ariane Eichenberg und Harald Welzer, Hrsg. *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Handbuch*. J. B. Metzler, 2010.
- Hafen, Roland. "Musikalische Jugendkulturen". *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft. Musikästhetik-Musiktheorie-Musikpsychologie-Musiksoziologie*, Hrsg. Helga de la Motte-Haber et al., Laaber, 2010, pp. 315-20.
- Hagemann, Marie. *Schwarzer, Wolf, Skin*. Thienemann, 1993.
- Hahn, Andre. "Geschichte und Szenarien der Übersiedlung". *Gesellschaftlicher Umbruch als kritisches Lebensereignis. Psychosoziale Krisenbewältigung von Übersiedlern und Ostdeutschen*, Hrsg. Ralf Schwarzer und Matthias Jerusalem, Juventa, 1994, pp. 23-48.
- Halbwachs, Maurice. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Suhrkamp, 1985.
- Hein, Christopher. *Mama ist gegangen*. Beltz, 2004.
- Hein, Christoph, und Jakob Hein. "Die Trauer bekämpfen". Interview von Volker Hage und Martin Doerry, *Der Spiegel*, 16 Aug. 2004, pp. 112–14.
- Hein, Jakob. *Liebe ist ein hormonell bedingter Zustand*. Piper, 2009.
- . *Mein erstes T-Shirt*. 7. ed. Piper, 2003.
- . *Vielleicht ist es sogar schön*. Piper, 2004.

- Heinz, Jutta. "Bildungsroman". *Metzler Lexikon Literatur*, Hrsg. Dieter Burdorf et al., 3. Auflage, J.B. Metzler, 2007, pp. 88-89.
- Helbig, Holger, Hrsg. *Weiterschreiben: Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*. Akademie Verlag, 2007.
- Hellenbroich, Christoph. "Tonspur." *Unterrichtspraxis – Reihe Hanser in der Schule*, Hrsg. Marlies Koenen, Institut für Image und Bildung, 2014.
- Hensel, Jana. *Zonenkinder*. 11. ed. Rowohlt, 2004.
- Hentschel, Christian. Vorwort. "Das Herz auf der Zunge." *Verbotene Lieder! Verlorene Lieder? Texte aus der DDR 1984-1989*, by Ralf Mattern, Wernigerode, BoD, 2001, pp. 6-8.
- . "Was in Berlin normal war, war in der Provinz Aufruf zum Systemsturz. Ein Interview mit Ralf Mattern (Flexibel Blues Band, Aufbruch)". *Du hast den Farbfilm vergessen und andere Ostrockgeschichten*. Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2000. pp. 261-77.
- Hentschel, Christian, und Peter Matzke. *Als ich fortging... Das große DDR-Rock-Buch*. Neues Leben, 2007.
- Herger, Wolfgang. *Notizen zur Politbürositzung*. Deutsche Demokratische Republik, Sozialistische Einheitspartei Deutschlands, Zentralkomitee, Büro Krenz, Bundesarchiv, DY 30/IV 2/2.039/77, pp. 1-9.
- Hermann, Kai und Horst Rieck. *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*. Stern, 2017.
- Hertle, Hans-Hermann. *Chronik des Mauerfalls: Die dramatischen Ereignisse um den 9. November 1989*. 12. Auflage, Links, 2009.

- . "Niemand hat die Absicht, eine Mauer zu errichten! O-Töne und Reportagen zum Mauerbau". *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Hrsg. Gerhard Paul und Ralph Schock, Bundeszentrale für politische Bildung, 2013, pp. 424-31.
- Hildebrand, Katja. *Zwischen uns die Mauer*. Thienemann, 2006.
- Hintze, Olaf, und Susanne Krones. Interview von Philipp Scherber. *Lesepunkte*, 3 Mar. 2014, www.lesepunkte.de/no_cache/persistent/artikel/10423/. Zugriff: 15. Nov. 2017.
- Hintze, Olaf, und Susanne Krones. *Tonspur: wie ich die Welt von gestern verließ*. Deutscher Taschenbuch Verlag, 2014.
- Hodgin, Nick, und Caroline Pearce, Hrsg. *The GDR Remembered: Representations of the East German State since 1989 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture)*. Camden House, 2011.
- Holdenried, Michaela. *Autobiographie*. P. Reclam, 2000.
- Hünniger, Andrea. *Das Paradies: Meine Jugend nach der Mauer*. Berlin-Verl. Taschenbuch, 2013.
- Hurrelmann, Klaus, und Gudrun Quenzel. *Lebensphase Jugend. Eine Einführung in die sozialwissenschaftliche Jugendforschung*. 13. Auflage, BELTZ Juventa, 2012.
- Illies, Florian. *Generation Golf*. Fischer, 2013.
- Jakubaschk, Hagen. *Radiobasteln - leicht gemacht*. Der Kinderbuchverlag, 1976.
- Jaumann, Herbert. "Wo Kritik war, soll Identität werden." *Literaturkritik.de*, 02 May 2014, literaturkritik.de/id/19171. Zugriff: 18. July 2016.
- Kappeler, Manfred, et al. *Jugendliche und Drogen. Ergebnisse einer Längsschnittuntersuchung in Ost-Berlin nach der Maueröffnung*. Leske + Budrich Verlag, 1999.

- Kara, Yadé. *Selam Berlin: Roman*. Diogenes, 2004.
- Keuler, Gunhild, und Regina Uhtes. "Zwischen Anpassung und Opposition." *Praxis Deutsch*, 36.216, 2009, pp. 27-33.
- Kirchhöfer, Dieter. *Enttäuschte Hoffnungen: Reflektierte Selbstkommentierung von Schülern in der Wende*. Juventa, 2006.
- "Klassische Musik." *mdr.de*, 16. Feb. 2010, www.mdr.de/damals/archiv/artikel75736.html. Zugriff: 31. Jan. 2019.
- König, Karin. *Ich fühl mich so fifty-fifty*. 17. Auflage, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2012.
- Korbik, Julia. "Die Wendejugend 25 Jahre später." *The European*, 07 Nov. 2014. www.theeuropean.de/christian-mackrodt/9198-die-wendejugend-25-jahre-spaeter. Zugriff: 17. July 2016.
- Kordon, Klaus. *Die Flaschenpost*. Beltz & Gelberg, 1999.
- . *Hundert Jahre und ein Sommer: Roman*. Beltz & Gelberg, 1999.
- . *Die Lisa: Eine deutsche Geschichte*. Beltz & Gelberg, 2002.
- Koschkar, Martin, et al. "Eine temporale Perspektive. Die Frage der Generationen im vereinigten Deutschland am Fallbeispiel der Wendekinder." *Regionale politische Kultur in Deutschland. Fallbeispiele und vergleichende Aspekte*, Hrsg. Nikolaus Werz und Martin Koschkar. Springer, 2016, pp. 301-26.
- Kowalczyk, Ilko-Sascha. *Endspiel. Die Revolution von 1989 in der DDR*. 3. Auflage, C.H. Beck, 2015.
- Kraus, Esther. *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Tectum, 2013.

- Kringiel, Danny. "Und jetzt alle zusammen!" *Der Spiegel*, 06. Okt. 2010,
www.spiegel.de/einestages/wiedervereinigungssongs-a-946741.html. Zugriff: 26. July
 2019.
- Kubanke, Ulf. "Berserker und Feingeist." *Freie Presse*, 11.01.2019,
www.freiepresse.de/kultur-wissen/kultur/berserker-und-feingeist-artikel10415012. Zu-
 griff: 25. Aug. 2019.
- Kühn, Andreas. "Impliziter Protest und lauter Ambivalenzen. Punk, No Wave, Post Punk". *Mu-
 sik-Mach-Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*,
 Hrsg. Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos, V&R Unipress, pp. 319-37.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. *Kinder- und Jugendliteratur: Eine Einführung*. WBG, 2012.
 ---. *Kinderliteratur, Kanonbildung und Literarische Wertung*. J.B. Metzler, 2003.
- Kumschlies, Kirsten. "Zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur zu Mauerfall und Wende
 im Literaturunterricht Auswahl- und Beurteilungskriterien." *Workshop auf der Tagung
 Kinder- und Jugendliteratur werten: Im Spannungsfeld zwischen Literaturkritik und
 Deutschunterricht*, Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft Landesverband Ham-
 burg, 13 Feb. 2016, [www.gew-hamburg.de/sites/default/files/download/gruppen/fo-
 lien_workshop_kumschlies.pdf](http://www.gew-hamburg.de/sites/default/files/download/gruppen/fo-

 lien_workshop_kumschlies.pdf). Zugriff: 3. März. 2016.
- . "Krones, Susanne/ Hintze, Olaf: Tonspur. Wie ich die Welt von Gestern verliess." *Wissen-
 schaftliches Internetportal für Kindermedien und Jugendmedien*, 21 May 2014,
[www.kinderundjugendmedien.de/index.php/literaturkritiken/1018-krones-susanne-
 hintze-olaf-tonspur-wie-ich-die-welt-von-gestern-verliess](http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/literaturkritiken/1018-krones-susanne-

 hintze-olaf-tonspur-wie-ich-die-welt-von-gestern-verliess). Zugriff: 15. Nov. 2017.
- Kunert, Günter. *Erwachsenenspiele: Erinnerungen*. C. Hanser, 1997.
- Lange, Alexa Henning von. *Relax*. Rogner & Bernhard, 1997.

- Lange, Günter, Hrsg. *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart: Ein Handbuch*. 2. Auflage, Schneider-Verl. Hohengehren, 2012.
- Lange, Sascha, und Dennis Burmeister. *Behind the Wall. Depeche Mode-Fankultur in der DDR*. Ventil, 2018.
- Lebert, Benjamin. *Crazy*. Cbt, 2009.
- Ledanff, Susanne. "Neue Formen der 'Ostalgie' - Abschied von der 'Ostalgie'? Erinnerungen an Kindheit und Jugend in der DDR und an die Geschichtsjahre 1989/90". *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 43, no. 2, 2007, pp. 176-93.
- Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Suhrkamp, 1994.
- Leskien, Jürgen. "Losungen während der Herbstdemonstrationen '89." *Wahnsinn!: Geschichten vom Umbruch in der DDR*, Hrsg. Peter Abraham und Margareta Gorschenek, Ravensburger Buchverlag, 1990, pp. 49-61.
- Lexe, Heidi. "Tonspuren: Zum Soundtrack jugendliterarischer Texte." *Blechtrommeln – Kinder- und Jugendliteratur & Musik*, Hrsg. Caroline Roeder, kopaed, 2012, pp. 59-70.
- Liefers, Jan Josef. *Soundtrack meiner Kindheit*. Rowohlt, 2009.
- Lindner, Bernd. *DDR Rock & Pop*. Komet, 2008.
- Linke, Dorit. *Jenseits der blauen Grenze*. Magellan, 2014.
- Links, Christoph, et al. *Das wunderbare Jahr der Anarchie: Von der Kraft des zivilen Ungehorsams 1989/90*. Ch. Links, 2004.
- Mackrodt, Christian. Interview von Marcus Winson. *FluxFM*, 12 Mar. 2014, www.fluxfm.de/nachmittag-darkside-philosophie-magazin-erwachsenwerden-in-der-wendezeit/. Zugriff: 29. May 2017.

- Mackrodt, Christian. *Ostkreuz: Erwachsenwerden in der Wendezeit. Autobiografischer Roman*. Eden, 2014.
- Malycha, Andreas. "Der Beginn des Niedergangs." *Bundeszentrale für politische Bildung*, www.bpb.de/izpb/48560/auf-dem-weg-in-den-zusammenbruch-1982-bis-1990?p=all. Zugriff: 23. Aug. 2019.
- Maron, Monika. *Stille Zeile sechs: Roman*. Fischer, 1991.
- Mattern, Ralf. *Verbotene Lieder! Verlorene Lieder? Texte aus der DDR 1984-1989*. Wernigerode, BoD, 2001.
- Matzke, Peter. Interview des Mitteldeutscher Rundfunk. *Damals im Osten*, 1999, www.mdr.de/damals/archiv/artikel175646.html. Zugriff: 10. Okt. 2017
- Mecking, Sabine, und Yvonne Wasserloos. "Musik-Mach-Staat. Exposition einer politischen Musikgeschichte." *Musik-Mach-Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, Hrsg. Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos, V&R Unipress, 2012, pp. 11-38.
- Meinicke, Michael. *Ostkreuz*. Peter-Segler, 2012.
- Moody, Rick. *Garden State*. Übersetzung von Michael Hofmann, Piper, 2001.
- Motte-Haber, Helga de la. "Musikpsychologie: Gliederung des Gebiets – Historische Wandlungen des Gegenstands – Positionen." *Musikpsychologie*, Hrsg. Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber, 2005, pp. 15-30.
- Müller, Heiner. *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen*. Kiepenheuer & Witsch, 1992.
- Mundus, Doris. *Leipzig: Eine Chronik*. 2. Auflage, Lehmanns, 2011.

- Nelva, Daniela. "Erinnerung und Identität. Die deutsche Autobiographie nach der Wende." *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Hrsg. Fabrizio Cambi, Königshausen & Neumann, 2008, pp. 31-43.
- Neumann, Bernd. *Identität und Rollenzwang: Zur Theorie der Autobiographie*. Athenäum, 1970.
- Neumann, Birgit. *Erinnerung - Identität - Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of Memory."* De Gruyter, 2005.
- Niemetz, Daniel. "MDR Zeitreise. Mein Leben, meine Geschichte. Wolf Biermann und seine Ausbürgerung." *mdr.de*, 17. Jun. 2017, www.mdr.de/zeitreise/ddr/biermann-ausbuergerung-ddr-100.html. Zugriff: 21. Nov. 2017.
- Ölke, Martina. "Reisen in eine versunkene Provinz. Die DDR in der literarischen Retrospektive (Erwin Strittmatter: 'Der Laden' und Monika Maron: 'Endmoränen')." *Wende des Erinnerns?: Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Hrsg. Barbara Beßlich et al., 2006, pp. 209-24.
- Opitz, Michael, und Carola Opitz-Wiemers. "Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989." *Deutsche Literaturgeschichte*. J. B. Metzler, 2013, pp. 669-756.
- Pape, Winfried. "Jugend und Musik." *Musiksoziologie*, Hrsg. Helga de la Motte-Haber und Hans Neuhoff, Laaber, 2007, pp. 456-72.
- Paul, Gerhard, und Ralph Schock, Hrsg. *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*. Bundeszentrale für politische Bildung, 2013
- Pethes, Nicolas. *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*. Junius, 2008.
- Petrick, Nina. *Zweimal Marie*. Tulipan Verlag, 2009.

- Pohl, Rüdiger. "Das autobiographische Gedächtnis." *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Hrsg. Christian Gudehus et al., J. B Metzler, 2010, pp.75-84.
- Poppe, Grit. *Abgehauen*. Dressler, 2012.
- . *Weggesperrt*. Oetinger Taschenbuch Verlag, 2011.
- Postolache-Enciu, Angelika. "Im Osten ist man schizophren aufgewachsen." *Jugendkultur in Stendal: 1950-1990*, Hrsg. Günter Mey, Hirnkost, 2018, pp. 47-51.
- Preuss, Gunter. *Vertauschte Bilder*. Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
- Rahlens, Holly-Jane, und Sabine Ludwig. *Mauerblümchen*. Rowohlt Taschenbuchverlag, 2011.
- Rauhut, Michael. "Jugendkulturen und populäre Musik in der DDR." *Jugendkultur in Stendal: 1950-1990*, Hrsg. Günter Mey, Hirnkost, 2018, pp. 91-99.
- . *Rock in der DDR*. Bonifatius Druck Buch, 2002.
- . *Schalmei und Lederjacke. Udo Lindenberg, BAP und Politik in den achtziger Jahren*. Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1996.
- Rennefanz, Sabine. *Eisenkinder. Die stille Wut der Wendegeneration*. Luchterhand, 2013.
- Richter, Peter. *89/90*. Btb Verlag, 2015.
- Ritter, Gerhard A. *Wir sind das Volk! Wir sind ein Volk! Geschichte der deutschen Einigung*. C. H. Beck, 2009.
- Rödder, Andreas. *Deutschland einig Vaterland: Die Geschichte der Wiedervereinigung*. C. H. Beck, 2009.
- . *Geschichte der deutschen Wiedervereinigung*. C. H. Beck, 2011.

- Rötter, Günther. "Musik und Emotion. Musik als Psychoaktive Substanz – Musikalischer Ausdruck – Neue Experimentelle Ästhetik – Emotionstheorien – Funktionale Musik." *Musikpsychologie*, Hrsg. Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber, 2005, pp. 268-338.
- Rusch, Claudia. *Meine freie deutsche Jugend*. 5. Auflage, S. Fischer, 2013.
- Saalfeld, Lerke von. "Zensur". *Metzler Lexikon Literatur*, Hrsg. Dieter Burdorf et al., 3. Auflage, J.B. Metzler, 2007, pp. 841-42.
- Sabrow, Martin, Hrsg. *Erinnerungsorte der DDR*. C.H. Beck, 2009
- Schaumann, Caroline. "From Father, from Son: Generational Perspectives in Christoph Hein's *Mama ist gegangen* (2003) and Jakob Hein's *Vielleicht ist es sogar schön* (2004)." *Generational Shifts in Contemporary German Culture*, Hrsg. Laurel Cohen-Pfister und Susanne Veas-Gulani, Camden House, 2010, pp. 225-44.
- Schikorsky, Isa. *Kurze Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur*. Print on Demand, 2012.
- Schimming, Ulrike. "Soundtrack einer Flucht." *Letteraturen. E-Magazin für Kinder- und Jugendliteratur*, 3 Apr. 2014, letteraturen.letterata.de/2014/04/hintze-krones-tonspur/. Zugriff: 3. Nov. 2018.
- Schmitz, Helmut. "Introduction." *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 43 no. 2, 2007, pp. 95-99.
- Schott, Hanna. *Fritzi war dabei: Eine Wendewundergeschichte*. Klett Kinderbuch, 2009.
- Schröder, Richard. *Die wichtigsten Irrtümer über die deutsche Einheit*. Herder, 2010.
- Schroeder, Klaus. *Das Neue Deutschland: Warum nicht zusammenwächst, was zusammengehört*. wjs Verlag, 2010.

- Schubert-Felmy, Barbara. "Erinnerungsräume und Erinnerungsgewinn. Biografisch geprägte Erzählungen in Jakob Heins *Mein erstes T-Shirt*." *Die andere deutsche Erinnerung: Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens*, Hrsg. Carolin Führer, V&R Unipress, 2016, pp. 119-38.
- Schuller, Wolfgang. *Die Deutsche Revolution 1989*. Rowohlt, 2009.
- Schwalm, Helga. "Autobiographie." *Metzler Lexikon Literatur*, Hrsg. Dieter Burdorf et al., 3. Auflage, J.B. Metzler, 2007, pp. 57-59.
- . "Autobiographischer Roman." *Metzler Lexikon Literatur*, Hrsg. Dieter Burdorf et al., 3. Auflage, J.B. Metzler, 2007, p. 59.
- . "Memoiren." *Metzler Lexikon Literatur*, Hrsg. Dieter Burdorf et al., 3. Auflage, J.B. Metzler, 2007, p. 389.
- Schwarzbach, Olaf. *Forelle Grau: Die Geschichte von OL*. Berlin-Verlag, 2015.
- Schwenke, Elmar. *Ostroock! Popmusik in der DDR*. Wartberg, 2010.
- Scott, Joan W. "The Evidence of Experience." *Critical Inquiry*, vol. 17, no. 4, pp. 773-97. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1343743.
- Seibert, Ernst. *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Facultas WUV, 2008.
- Seynaeve, Katrien, und Guido Thomé. *Schmetterlinge im Bauch; Die Mauer aus Kristall*. Grenz-Echo, 1991.
- Shortt, Linda. "Remaining the West: West Germany Westalgia, and the Generation of 1978." *Debating German Cultural Identity since 1989*, Hrsg. Anne Fuchs, Kathleen James-Chakraborty, und Linda Shortt, Camden House, 2011, pp. 156-69.

Smudits, Alfred. "Musiksoziologie". *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft. Musikästhetik-Musiktheorie-Musikpsychologie-Musiksoziologie*, Hrsg. Helga de la Motte-Haber et al., Laaber, 2010, pp. 330-34.

So geht Einheit. Berlin-Instituts für Bevölkerung und Entwicklung, Juli 2015.

Sommer, Ines. *Luckenwalde: Von der Freiheit in Bananen zu rechnen*. Zeitgeschichte, 2012.

Soundtrack Deutschland. Directed by Sergej Moya, performances by Jan Josef Liefers und Axel Prahl, MDR, 2015.

Spill, Joachim. "Streaming-Dienste: Die Zukunft des Medienkonsums ist online."

Ernst & Young, [www.ey.com/Publication/vwLUAssets/ey-streaming-dienste-die-zukunft-des-medienkonsums-ist-online/\\$FILE/ey-streaming-dienste-die-zukunft-des-medienkonsums-ist-online.pdf](http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/ey-streaming-dienste-die-zukunft-des-medienkonsums-ist-online/$FILE/ey-streaming-dienste-die-zukunft-des-medienkonsums-ist-online.pdf). Zugriff: 8. Aug. 2017.

Spinner H., Kaspar. "Erinnerung und Identität." *Die andere deutsche Erinnerung: Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens*, Hrsg. Carolin Führer, V&R Unipress, 2016, pp. 29-38.

Stahl, Heiner. "Ein Sputnik ist heute abgestürzt. Das Jugendradio DT64 in der Vorwendezeit der DDR". *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Hrsg. Gerhard Paul und Ralph Schock, Bundeszentrale für politische Bildung, 2013, pp. 508-11.

Steffen, Tilmann. "Rock und Zensur. Tausend Augen auf dem Kassettenabspielgerät." *ZEIT ONLINE*, 10 Okt. 2014, www.zeit.de/kultur/musik/2014-10/mauerfall-rockmusik-zensur-ddr-silly-city. Zugriff: 22. Nov. 2017.

Steimle, Uwe. *Meine Oma, Marx und Jesus Christus: Aus dem Leben eines Ostalgikers*. Goldmann, 2014.

- Steinhoff, Hans-Hugo. "Bericht". *Metzler Lexikon Literatur*, Hrsg. Dieter Burdorf et al., 3. Auflage, J.B. Metzler, 2007, p. 75.
- Stempel, Ute. "Walter, Erich und ich." *Neue Zürcher Zeitung*, 25. June 2002, p. 63.
- Stoll, Hagen. *So fühlt sich Leben an*. Heyne, 2013.
- Stratenschulte, Eckart D. "Lasst euch nicht verheizen! Der Lautsprecherkrieg in Berlin". *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Hrsg. Gerhard Paul und Ralph Schock, Bundeszentrale für politische Bildung, 2013, pp. 432-35.
- Strehlow, Hannelore. "Der gefährliche Weg in die Freiheit. Fluchtversuche aus dem ehemaligen Bezirk Potsdam". *Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung*, www.politische-bildung-brandenburg.de/publikationen/pdf/gefaherliche_weg_freiheit.pdf. Zugriff: 19. Feb. 2019.
- Stuckrad-Barre, Benjamin V. *Soloalbum: Roman*. Kiepenheuer & Witsch, 2005.
- Thrum, Alexander. "DDR Punker. Gefahr für Bürger und Staat? Analyse einer Jugendkultur ihres Selbstverständnisses und ihrer Musik." *Punk und Rock in der DDR. Musik als Rebellion einer überwachten Generation*. Science Factory, 2014, pp. 173-96.
- Tischer, Matthias. "Zensur". *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft. Musikästhetik-Musiktheorie-Musikpsychologie-Musiksoziologie*, Hrsg. Helga de la Motte-Haber et al., Laaber, 2010, pp. 536-37.
- Too Much Future*. Directed by Michael Boehlke und Carsten Fiebeler, Neue Visionen Filmverleih, 2006.
- Tüpker, Rosemarie. "Die therapeutische Nutzung von Musik: Musiktherapie." *Musikpsychologie*, Hrsg. Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber, 2005, pp. 339-56.

- Twark, Jill E. *Humor, Satire, and Identity: Eastern German Literature in the 1990s*. Walter de Gruyter, 2007.
- Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik und Jugendgesetz*. Staatsverlag d. Dt. Demokrat. Republik, 1989, pp. 39-77.
- Vinke, Hermann. *Die DDR: Eine Dokumentation mit zahlreichen Biografien und Abbildungen*. Ravensburger Buchverlag, 2015.
- Voorhoeve, Anne C. *Lilly unter den Linden*. Ravensburger Buchverlag, 2006.
- Wagner, David, und Jochen Schmidt. *Drüben und drüben: Zwei deutsche Kindheiten*. 2. Auflage, Rowohlt, 2014.
- Wagner, Sebastian. "Punk in der DDR. Entstehung, Entwicklung und Besonderheiten." *Punk und Rock in der DDR. Musik als Rebellion einer überwachten Generation*. Science Factory, 2014, pp. 223-52.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie*. 2. Auflage, J.B. Metzler, 2005.
- Waldmann, Günter. *Autobiografisches als literarisches Schreiben: Kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiografischen Schreibens*. Schneider Verlag Hohengehren, 2000.
- Walser, Martin. *Die Verteidigung der Kindheit: Roman*. 6. Auflage, Suhrkamp, 1993.
- Wachhold, Katja. *Erschriebene Heimat: Erinnerungen an Kindheit und Jugend in der DDR in Autobiographien der Nachwendezeit*. 2013. National University of Ireland, Galway, PhD dissertation.

- Weber, Heike. "Vom Kofferradio zum Walkman. Zu den Klangwelten unserer elektronischen Alltagsbegleiter". *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Hrsg. Gerhard Paul und Ralph Schock, Bundeszentrale für politische Bildung, 2013, pp. 418-23.
- Wedel, Ira. *Tine Eisenbeisser*. Jacoby & Stuart, 2009.
- Wehdeking, Volker. *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller: Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989*. W. Kohlhammer, 1995.
- , Hrsg. *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*. E. Schmidt, 2000.
- Weinkauff, Gina, und Gabriele von Glasenapp. *Kinder- und Jugendliteratur*. 2. Auflage, UTB, 2014.
- Welzer, Harald. *Das Kommunikative Gedächtnis: Eine Theorie der Erinnerung*. 3. Auflage, C. H. Beck, 2011.
- Wicke, Peter, et al. *Handbuch der populären Musik. Geschichte-Stile-Praxis-Industrie*. Schott, 2007.
- Wild, Reiner, Hrsg. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. 3. Auflage, J.B. Metzler, 2008.
- Wolf, Christa. *Ein Tag im Jahr: 1960-2000*. Suhrkamp, 2008.
- Wolfgang Niedecken, BAP und die DDR*. Directed by Christoph Simon, WDR & MDR, 2019, ARD Mediathek, www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/unterhaltung/video-wolfgang-niedecken-bap-und-die-ddr-100.html.
- Wrobel, Dieter. "Kinder- und Jugendliteratur nach 2000." *Praxis Deutsch*, 37.224, 2010, pp. 4-11.

---. "Literatur Zur Wende." *Praxis Deutsch*, 36.216, 2009, pp. 4-13.

Yèche, Hélène. "Über die narrative Konstruktion von Identität. Zwischen noch-DDR-Literatur und Ost-Moderne: Christoph und Jakob Hein im Vergleich." *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kulturelle Identität*, Hrsg. Elisa Goudin-Steinmann, Frank & Timme, 2013, pp. 265-81.

Zierold, Martin. "Printmedien und Radio." *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Hrsg. Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer Metzler, 2010, pp. 196-201.

---. *Gesellschaftliche Erinnerung: Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive*. De Gruyter, 2006.

Zinkler, Diana. "Christian Mackrodt - Ein Wendekind Vom "Ostkreuz"" *Berliner Morgenpost*, 09 Nov. 2014, www.morgenpost.de/printarchiv/berlin/article134144658/Ein-Wendekind.html. Zugriff: 17. July 2016.

Zinnecker, Jürgen. "'Optimistisch in der Krise.'" *Der Spiegel*, 02. Nov. 1992, www.spiegel.de/spiegel/print/d-13680491.html. Zugriff: 1. Juni 2017.

Zöllner, Elisabeth. *Alex- Belogen*. G. Bitter, 1991.

Zusak, Markus. *Die Bücherdiebin: Roman*. Blanvalet, 2009.

Zweig, Stefan. *Die Welt von Gestern*. Aufbau, 1981.

---. *Die Welt von Gestern: Erinnerungen Eines Europäers*. 41. Auflage, Fischer Taschenbuchverlag, 2014.

Zitierte Musiktitel und Alben

- a-ha. "Stay On These Roads." *Stay On These Roads*, Warner Records, 1988. *Spotify*,
open.spotify.com/track/2ejkRnZWPACfuqr06gFw1w
- Alan Parsons Project. "Prime time." *Ammonia Avenue (Expanded Edition)*, Arista Records,
2008. *Spotify*, open.spotify.com/track/1k1I1C7pOi7tK1kUx2DZ0N
- BAP. "Deshalv Spill' Mer He." *Zwesche Salzjebäck un Bier*, Capitol Music, 1984. *Spotify*,
open.spotify.com/track/0GLkFJMypspPHcax3xbuFT
- . *Zwesche Salzjebäck un Bier*, Capitol Music, 1984. *Spotify*,
open.spotify.com/album/5sbDdv1ukzw5WnokJgmMWO
- Blondie. "Island of lost souls." *Atomic/Atomix*, EMI Records, 1999. *Spotify*,
open.spotify.com/track/5xDONDGOZHlfO8U0avumDy
- Bush, Kate. "Running up that hill (A deal with God)." *Hounds of Love*, Noble and Brite, 2011.
Spotify, open.spotify.com/track/75FEaRjZTKLhTrFGsfMUXR
- Chicago. "If you leave me now." *Chicago X*, Warner Strategic Marketing, 2004. *Spotify*,
open.spotify.com/track/0KMGxYKeUzK9wc5DZCt3HT
- City. *Casablanca*. Sony BMG Music Entertainment, 1992. *Spotify*,
open.spotify.com/album/1vO4eCLxh7e9EnfliBtzc3
- . "Halb und halb." *Casablanca*, Sony BMG Music Entertainment, 1992. *Spotify*,
open.spotify.com/track/4SOqk2C4u1SYZYFXDZkD6P
- Cross, Christopher. "Never be the same." *Christopher Cross*, Warner Records, 1979. *Spotify*,
open.spotify.com/track/2vUoP3ppYxD1F5ovbnmM46
- Dire Straits. "On every street." *On every street*, Mercury Records, 1991. *Spotify*,
open.spotify.com/track/7lX5thFFq1mEARXVPgJ1op

Einstürzende Neubauten. "Hirnlego (Fiat Lux)." *Haus der Lüge*, Some Bizzare, 2017. *Spotify*,
open.spotify.com/track/2VnoUIMNGaChlzuvx1WENa

Einstürzende Neubauten. *Haus der Lüge*. Some Bizzare, 2017. *Spotify*,
open.spotify.com/album/2reHV85NLYtIpr9Kj1HRa3

Eruption. "One way ticket." *4 Hits: Eruption*, Son Music, 2011. *Spotify*,
open.spotify.com/track/68MSCSP7Y6PnzXcW1IIN7G

Grönemeyer, Herbert. "Männer." *Bochum (Remastered 2016)*, Before Grönland, 1984. *Spotify*,
open.spotify.com/track/0o8eQLFcietIkRBK0GflGZ

Herman's Hermits. "No milk today." *The very best of Herman's Hermits*, Parlophone Records,
1997. *Spotify*, open.spotify.com/track/26rqwzpcGyyW0Zn0Tb704

Ina Deter Band. "Neue Männer braucht das Land." *Neue Männer braucht das Land*, Universal
Music, 1982. *Spotify*, open.spotify.com/track/3OQFhcQYcCUGVExGaNPrUf

Jarre, Jean-Michel. *Equinoxe*. Sony Music, 2015. *Spotify*,
open.spotify.com/album/41Dl68Kik63nV6zvn07NgY

---. *Les Chants Magnétiques / Magnetic Fields*. Sony Music, 2015. *Spotify*,
open.spotify.com/album/7G4AN82pnj8i93f03cnm8D

---. "Magnetic fields, Pt. 2." *Les Chants Magnétiques / Magnetic Fields*, Sony Music, 2015.
Spotify, open.spotify.com/track/4DcBG214umbrGEsw4pFmcN

---. *Oxygène*. Sony Music, 2015. *Spotify*, open.spotify.com/album/3e7TxckusgnC1AYnAqbl2z

Lindenberg, Udo. *Alles klar auf der Andrea Doria (Remastered Version)*. Eastwest Records,
2002. *Spotify*, open.spotify.com/album/0Z07aB4qtgbhQg3xWLSveX

---. "Sonderzug nach Pankow." *Odysee (Remastered Version)*, Universal Media GmbH, 1983.
Spotify, open.spotify.com/track/1vlzhoQJKTmEVDmSXCFT4a

---. "Wir wollen doch einfach nur zusammen sein." *Alles klar auf der Andrea Doria*
(*Remastered Version*), Eastwest Records, 2002. *Spotify*,
open.spotify.com/track/0i0d4aGbcQBWqWsvHI4Ub1

Maschine. *Maschine*. Heart of Berlin, 2014. *Spotify*,
open.spotify.com/album/1QTsmZpzEmifCXA9VB3ExI

Maschine and Wolfgang Niedecken. "Was wussten wir denn schon." *Maschine*, Heart of
Berlin, 2014. *Spotify*, open.spotify.com/track/32RPPRvLalEddapNnOCqqx

Nena. "Irgendwie, irgendwo, irgendwann." *Einmal ist keinmal*, BMG, 2006. *Spotify*,
open.spotify.com/track/5i30V8zohIAzKiu617O3cL

Pink Floyd. "Another brick in the wall, Pt. 1 - 2011 Remastered version." *The Wall*
(*Remastered*), Pink Floyd Music, 2011. *Spotify*,
open.spotify.com/track/4j2bQkwIEO7QzAdjJ4txVm

Richard, Cliff. "Wired for sound – 2001 Remaster." *Wired for sound*, Parlophone Records,
2001. *Spotify*, open.spotify.com/track/4VGIBK62umuMrrN7hv9Ins

Silly. *Februar*. Sony Music, 2010. *Spotify*,
open.spotify.com/album/4VcNTCEL8VdwBpwRfjhY3R

---. "S.O.S. – Remastered." *Februar*, Sony Music, 2010. *Spotify*,
open.spotify.com/track/1KRtfa89fGI3XI9fHFfCHu

Sinatra, Nancy. "These boots are made for walkin'." *Boots*, Boots Enterprises, 1995. *Spotify*,
open.spotify.com/track/2nwCO1PqpvyoF1vq3Vrj8N

Spider Murphy Gang. "Mädchen drüben - Remastered 2007." *Scharf Wie Peperoni*, EMI
Music, 2007. *Spotify*, open.spotify.com/track/6tEMVRaMJNmQBtbAIwvrub

Stars On 45. "Stars On 45 - Original 12-Inch Version." *Stars On 45 - The Very Best Of...*, Red
Bullet, 1984. *Spotify*, open.spotify.com/track/3UIrjB1DBYNFWGQSPzcv6f

Tears for Fears. "The working hour." *Songs from the big chair*, Mercury Records, 2014.
Spotify, open.spotify.com/track/23DKn3AP0fpx1aAYth2Pax

Tyler, Bonnie. "Holding out for a hero." *Secret dreams and forbidden fire*, Sony Music, 1984.
Spotify, open.spotify.com/track/7L2eFj0KFJDmHTPMUL4ZxR

Vega, Suzanne. "Luka." *Solitude standing*, A&M Records, 1987. *Spotify*,
open.spotify.com/track/48Ej1CDmpsETIImicgiXWC

Village People. "Go west - original version 1979." *Go west in the navy*, Can't Stop Productions
NYC, 1979. *Spotify*, open.spotify.com/track/0SdfUMRHhcjxrMv5d9V1UP