

Pop, der Soundtrack der Zeitgeschichte? = La musique pop, bande-son de l'histoire contemporaine?

Autor(en): **Keller, Erich**

Objektyp: **Preface**

Zeitschrift: **Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire**

Band (Jahr): **26 (2019)**

Heft 2: **Pop : der Sound der Zeitgeschichte = Pop : la bande-son de l'histoire contemporaine**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Editorial

Pop, der Soundtrack der Zeitgeschichte?

Die pompöse architektonische Inszenierung des Ausstellungsgebäudes als überdimensionale Kuppel, eine Apollo-Raumkapsel oder die spektakuläre, überlange Rolltreppe – solche Dinge seien es doch, die man eigentlich von einer Expo erwarte, schreibt Andy Warhol in seiner Autobiografie über die Weltausstellung von 1967 in Montreal. Doch statt sich auf wissenschaftliche und technische Innovationen zu konzentrieren, zeigte sich der US-Pavillon in frischem, immer noch ein wenig ungewohntem Glanz der neuen Popkultur, präsentierte Artefakte wie die Gitarren von Joan Baez oder Elvis Presley, Starposter und andere Popobjekte. Warhol, dessen serielle Elvis-Siebdrucke nebst weiteren Werken ebenfalls ausgestellt wurden, zeigte sich überrascht und erfreut: «[W]ährend ich mich umsah, dachte ich, dass es in den USA keine verschiedenen Gesellschaften mehr gab: eine offizielle, gewichtige und <sinnvolle> und eine frivole Pop-Gesellschaft. Man hatte immer so getan, als zählten die Millionen Rock 'n' Roll Singles nicht, die die Kids alljährlich kauften, aber was ein Wirtschaftsprofessor in Harvard oder sonstwo sagte, das zählte. [...] Pop-Amerika war Amerika, durch und durch.»¹

Von einer so profunden Durchdringung der Öffentlichkeit mit Objekten des popkulturellen Massenkonsums konnte 1967 – vielleicht mit Ausnahme Londons² – noch nirgendwo in Europa die Rede sein. Und abgesehen von den USA wäre es zu diesem Zeitpunkt wohl undenkbar gewesen, die zwar globale, aber doch auch sehr heterogene Popkultur als selbstverständlichen Teil einer nationalen Selbstrepräsentation zu formulieren. Schon gar nicht in der Schweiz des Jahres 1967, dem Jahr, das mit der zerschlagenen Bestuhlung eines Rolling-Stones-Konzerts die erste massenmediale popmusikalische Skandalisierung erlebte. Schon ein Jahrzehnt zuvor indes hatte die Ankunft des überseeischen Rock 'n' Roll auch hierzulande für Aufregung gesorgt, als am 8. November 1956 im Cinema Rex in Zürich *The Original Rock and Roll Prophets* auftraten. Ein Rock-'n'-Roll-Konzert als Mitternachtsvorstellung³ in einem Kino: Ein gewiefter Schachzug des Organisators, hatten doch im vorangegangenen Jahr Kinoschlägereien die Aufführungen des US-amerikanischen Spielfilms *Blackboard Jungle* (dt.: *Saat der Gewalt*, R: Richard Brooks, 1955) in einigen europäischen Städten begleitet.⁴

Doch die *Original Rock and Roll Prophets* entpuppten sich als eine aus lokalen Bands zusammengewürfelte «quickie-combo», wie das New Yorker Kulturmagazin *Variety* berichtete.⁵ Ihr improvisierter Auftritt mit einer Musik, die gar kein Rock 'n' Roll gewesen sei, sorgte für Aufruhr, «the typical r&r-reactions».⁶ Vergeblich hätten rund zwanzig uniformierte Polizisten die Lage zu beruhigen versucht, doch das in seinen Erwartungen enttäuschte Publikum protestierte lautstark und stellte Forderungen wie die Rückerstattung des Eintrittspreises oder die Verwendung der Einnahmen als Spende an Ungarnflüchtlinge. «Das <Rock 'n' Roll>-Fieber hat mit Jazzfreunden, Jazzamateuren und Schallplattensammlern nicht das Geringste zu tun», stellte die *Neue Zürcher Zeitung* fest, es sei nur «eine Mode, eine – nicht nur musikalische – Zeiterscheinung», die den bereits seit längerem bekannten Blues «mit Hilfe der Reklame und eines neuen Verkaufsnamens» in etwas noch nie Dagewesenes verwandelt. «Den Rest erledigt die Macht der Massenpsychose.»⁷

Solche Bilder der Konfrontation zwischen Teenagern und der Ordnungsmacht haben sich längst etabliert, ist von der Geschichte populärer Musik die Rede: von den Riots während der Anfänge des Rock 'n' Rolls zu den Strassenschlachten um achtundsechzig oder dem losen Bündnis von Punks und Autonomen in den Achtzigern. Doch wird Popgeschichte als Sozialgeschichte (und der damit einhergehenden Betonung von Protest und Repression) der Komplexität des Phänomens gerecht?⁸ Zweifelsohne begleiteten Krawalle, polizeiliche Repression und die politische Aufladung von links bis rechts die Verbreitung von Popmusik als Teenagerkultur. Aber lässt sich mit der Betonung von Devianz auf der einen und staatlicher Gewalt auf der anderen Seite die sehr rasche und tiefgreifende kulturelle und gesellschaftliche Veränderung hinreichend erklären, die Popmusik als Fokuspunkt verschiedener weiterer kultureller und ästhetischer Felder mit sich brachte?

In der Forschung durchgesetzt hat sich die schon um 1970 formulierte These,⁹ dass um 1956¹⁰ dieses neue Zeitalter beginne – mit dem Rock 'n' Roll, einem zunächst lokalen Musikstil, der auf verschiedenen, ihrerseits hybriden Bestandteilen lokaler afroamerikanischer Musiktraditionen wie Rhythm and Blues oder Gospel beruhte.¹¹ Schon früh wurden, insbesondere von Charlie Gillett, die Entstehungsbedingungen dieser Musik herausgearbeitet und in Effekten eines technisch-ästhetischen Strukturbruchs verortet.¹² Tatsächlich zeigen sich um die Mitte der 1950er-Jahre, und in unauflösbarer Verbindung mit der Musik, entscheidende technisch-mediale und damit auch ästhetische Transformationen. Diese manifestierten sich in Form des thermoplastischen Kunststoffes PVC,¹³ der die Musikaufnahme revolutionierte und auch den Rohstoff lieferte für die unzerbrechliche und kostengünstig zu produzierende Vinylschallplatte.¹⁴ Wie kein Tonträgerformat zuvor eignete sich diese für die massenhafte globale Zir-

kulation und eine weitgehend ortsunabhängige Produktion. Entscheidend waren aber auch neue Programmstrukturen, die dem Radio durch die Einführung des UKW-Standards erwachsen,¹⁵ sowie das sich um 1960 zum audiovisuellen Leitmedium entwickelnde Fernsehen, das wie gemacht schien für die Inszenierung dieser neuen, mit ihrem akrobatischen und die herrschende Geschlechterordnung durchkreuzenden Tanz stark auf visualisierbare Praktiken setzenden Musik. Miteinander verknüpft, boten diese Medien die strukturellen Bedingungen für die rasante und alle Schichten durchdringende Verbreitung von Popkultur. Eine Durchdringung, die sich an Regimen der Sichtbarkeit gesellschaftlich marginalisierter Gruppen¹⁶ genauso zeigt wie an Subjektivierungspraktiken¹⁷ und dem Erproben neuer Selbstverhältnisse.¹⁸

Die Bezeichnung «Popmusik» findet sich in den Quellen zwar erst in den 1960er-Jahren, sie hat sich in der Forschung aber dennoch als eine offene Analyse-kategorie etabliert.¹⁹ Dies führt manchmal zu Verwirrungen, wird Popmusik einerseits oft als Sammelbezeichnung verschiedener Stile verwendet und gilt andererseits als Synonym für kommerziell besonders erfolgreiche, eingängige Musik. Alexa Geisthövel und Bodo Mrozek verstehen Pop als ein Feld, «das spezifische Wirtschaftsformen und Politiken hervorgebracht hat und das sich in spezifischen Praktiken, Diskursen, Medien und Materialitäten realisiert».²⁰ Es liesse sich aber auch für ein Verständnis von Pop plädieren, das darin zunächst das Ensemble von Produktions-, Distributions- und Rezeptionsdispositiven sieht, innerhalb deren Musik entsteht, zirkuliert, mit Bedeutung aufgeladen und angeeignet wird. Die Handelnden dieses Feldes, wir müssen es uns immer global vorstellen, sind nicht nur menschlich, sondern auch menschlich-technisch. Dies reicht von der Erzeugung bestimmter Sounds bei der Aufnahme bis zu den Geräten für den Musikkonsum. Durch solche Verkettungen ist Popmusik immer Teil eines globalen Markts. So lässt sich auch ihre vorübergehende, starke Politisierung in den frühen 1970er-Jahren nicht als per se «rebellische», «antikapitalistische» Praxis, sondern als Folge ihrer Entstehungsbedingungen und ihrer Vermarktungsstrategien begreifen: als Teil des neomarxistischen Anti-Konsum-Diskurses,²¹ der sich explizit gegen die «Verblendungszusammenhänge» der «Kulturindustrie» wandte und dessen Impulse begierig von genau dieser «Kulturindustrie» aufgenommen wurden.²² Denn in der Tat lassen sich die Anfänge der Popmusik nicht trennen vom Neoliberalismus der Nachkriegszeit, als die von politischer Regelung entkoppelten Märkte sich rapide vergrösserten und sich die bürgerliche Gesellschaft zu einer der «Wirtschaftssubjekte»²³ transformierte. Die historischen Kontexte, in denen der Konsum zur «Lebensform der Moderne»²⁴ wurde, verwandelten auch jede Musik zur Popmusik.²⁵

Damit einher ging eine vollkommen neuartige, nie zuvor gekannte Durchdringung der Gesellschaft mit Musik in einer stetig wachsenden Bandbreite. Doch wie

verhält sich diese Musik selbst zum Befund einer umfassenden politischen und kulturellen Pluralisierung, für die die 1960er-Jahre eine Art Sattelzeit gebildet hätten?²⁶ Wie hängen diese Pluralisierungseffekte²⁷ zusammen mit der Auffächerung und Verfeinerung popkultureller Stile seit den späten 1960er-Jahren?²⁸ Denn die Popmusik kann nicht bloss als Vektor einer kulturellen Globalisierung, sondern auch als deren Ergebnis gesehen werden. Überhaupt: Ist die Globalisierung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts denkbar ohne Popmusik?²⁹

Während sich die Geschichtswissenschaft mit Popmusik immer noch schwertut, hat sich längst eine extrem produktive, ausserakademische Popgeschichte etabliert. Seit den 1990er-Jahren hat sich ihr Output sehr stark intensiviert.³⁰ Seither gibt es kein musikalisches Genre mehr, das nicht über riesige, mit allen Medien bespielte Wissensbestände verfügt. Das Spektrum ist dabei so gross, wie man es sich nur denken kann. Dies gilt für (auto)biografische Darstellungen aller Arten von Akteurinnen und Akteuren der Popmusikproduktion – MusikerInnen,³¹ ProduzentInnen,³² DesignerInnen³³ oder auch Fans.³⁴ Kaum mehr zu zählen sind die unzähligen Genregeschichten und Überblicksdarstellungen, die von zum Teil stupender Detailkenntnis zeugen.³⁵ Da sich globale «Subkulturen» in den popkulturellen Blütephasen der 1970er- und 1980er-Jahre oftmals aber auch sehr regional ausprägten, gibt es kaum einen Winkel der nördlichen Halbkugel, der nicht mit seiner «eigenen» Geschichte von Rap, Hip-Hop, Punk, Hardcore oder Heavy Metal aufwarten würde, sei es in Buchform, als Dokumentarfilm, zehntausendfach als Blogs oder in anderen webbasierten Formaten. Dies gilt auch für die Schweiz, wo die Zahl (und manchmal auch die Qualität) solcher Popgeschichtsschreibung diejenige der akademischen Beiträge bisher locker übersteigt.³⁶

Von der historischen Forschung allerdings werden diese Bestände immer noch weitestgehend ignoriert, statt sie nutzbar zu machen. Denn in der Tat dürfte die schiere Menge an Quellen und ihre Heterogenität der Erforschung der Popgeschichte im Wege stehen – genauso wie die Schwierigkeit, wissenschaftliche Distanz und ein nichtidentitäres Forschungsinteresse zu verbinden mit der unabdingbaren Quellenkenntnis, also der Kenntnis der Musik, die oft aus einer tief in die eigene Biografie eingelassenen emotionalen Nähe entsteht.

Die Geschichte der Popmusikhistoriografie zeigt diese Herausforderungen deutlich. Lange noch vor der digitalen Wende hatte sie nicht bloss mit der Menge an Tonträgern, sondern auch mit grossen Wissenslücken zu kämpfen. Sie werde immer ein unrealisierbarer Traum bleiben, die lückenlose Enzyklopädie der Popmusik, und das müsse man ehrlicherweise auch eingestehen, gaben sich die Herausgeber des 1973 erschienenen *Rock-Lexikons* bescheiden.³⁷ Denn wie komme man überhaupt an das Datenmaterial? So bildeten die materielle Grundlage für das populäre *Rock-Lexikon*³⁸ – seine Datenfülle und Genauigkeit galt lange als unerreich – 10000 Schallplatten³⁹ sowie eine Literatur, die in den frühen 1970er-Jahren

aus heutiger Sicht noch sehr überschaubar war, hatte sich die Historiografie der Popmusik doch erst kurz zuvor zu entfalten begonnen.

Diese Anfänge einer popgeschichtlichen Wissenskultur, die Schritt um Schritt die flüchtige, ephemere, sich rasch wandelnde und globale Popgeschichte zu kartografieren und in ein epistemisches System zu überführen suchte, hat der technologische und mediale Wandel, hat das Internet komplett überschrieben. Über 10 Millionen Tonträger zählt die Onlinedatenbank von discogs.com und minütlich werden es mehr. Die Server der Firma, sie stehen in Portland im amerikanischen Bundesstaat Oregon, werden von 390 000 Userinnen und Usern seit dem Jahr 2000 mit Daten gefüttert. So ist eine weltweite Diskografie gewachsen, wie es sie noch nie gegeben hat. Aus den aufbereiteten Daten lassen sich so auch rund eine Million Plattenlabels nachweisen sowie mehr als 5 Millionen Bands und Interpretinnen. Von den Anfängen der Tonaufzeichnung bis ins Jetzt wird also kontinuierlich an der Verwirklichung eines kollektiven Traums gearbeitet: an einem vollständigen, stetig nachwachsenden Verzeichnis aller Tonträger, die jemals produziert worden sind. Selbst Spuren der vergänglichsten popmusikalischen Praxis, des Konzerts, lassen sich verfolgen auf der ebenfalls kommerziell ausgerichteten Plattform setlist.fm.

Erfordert ein geschichtswissenschaftlicher Zugang zur Popmusik nebst der Kenntnis der Quellen auch spezifische fachliche – also methodische und theoretische – Fundamente? Wie liesse sich die in der Wissenschaft immer wieder zu beobachtende hermeneutische und reduktionistische Herangehensweise an Popmusik umgehen? Eine Herausforderung ist sicherlich, ihre materiellen und medialen Grundlagen besser zu kennen, ihren Waren- und Kapitalströmen zu folgen, ein gleichsam globales wie um lokale Begebenheiten informiertes Wissen ihrer Effekte zu entwickeln.

Die Schweiz war nie eine «grosse» Popnation. Die Zahl der Bands und Künstlerinnen und Künstler, die international für Aufsehen (und vielleicht auch für Umsatz) sorgten, lässt sich an zwei Händen abzählen. Auch hat Popmusik nach wie vor keinen festen Platz in nationalen Gedächtnisinstitutionen, und Initiativen, die versuchen, popkulturelles Erbe zu sichern, haben es schwer. Dabei war und ist die Schweiz in hohem Masse durchlässig für Popkultur – sei es als Kraft einer von politischen AkteurInnen oft verschleppten Modernisierung, als Experimentierfeld, das vermeintlich «Eigene» vom vermeintlich «Fremden» abzugrenzen, oder aber zu demonstrieren, wie arbiträr und haltlos solche Zuschreibungen angesichts von stetig zunehmender Vernetzung und einer längst alltäglich gewordenen Erfahrung des Globalen sind.⁴⁰

Die Beiträge in diesem Heft drehen sich unterschiedlich stark um diese Kraftfelder, in denen Popmusik und Fragen der Pluralisierung, Modernisierung oder Abgrenzung zueinander in Verbindung stehen. So zeigt *Vojin Saša Vukadinović*

anhand der Biografie der Punkband Kleenex (sie mussten sich später aus rechtlichen Gründen in LiLiPUt umbenennen), wie sie in verschiedenen Rezeptionsdispositiven aufscheint – als Schweizerband, Frauenband, als Postpunkband – und wie sie sich gegen solche identitären Zuschreibungen wehrt. Als «subversives Empowerment» hingegen versteht *Ayla Güler Saied* die identitären Verortungen ihrer AkteurInnen in der Deutschschweizer Rap-Kultur. Solche Aushandlungsprozesse lassen sich auch in der Volksmusik beobachten, deren Verhältnis zur Popmusik *Dieter Ringli* als wechselvolle Beziehungsgeschichte nachzeichnet. Pluralisierungs-, Territorialisierungs- und Kommerzialisierungseffekte beschreibt *Pierre Raboud* anhand der Auseinandersetzungen um die sogenannte «Swiss Wave» und die jugendbewegten 1980er-Jahre. In hoher Auflösung reflektiert *Alain Mueller* seine Erfahrungen als Herausgeber eines Hardcore-Fanzines und die Erinnerungen daran als eine verwickelte autoethnografische Erzählung. Auch *Meret Fehlmanns* Beitrag befasst sich mit dem engen, intermedialen Verhältnis zwischen Popmusik und Presse und zeichnet konflikthafte Diskurslinien in der Schweizer Musikzeitschrift *POP* nach. Im thematisch dem Heftschwerpunkt zugeordneten Fotobeitrag zeigt *Sonja Furger* eine überraschende Verbindung zwischen Repression und Musik: Sie zeigt, wie der Regimewechsel in einer Arbeitserziehungsanstalt für einige der Insassen die Möglichkeit schuf, eine Jazzband zu gründen – ein kurzes Aufflackern, von dem wenig mehr als eine fotografische Aufnahme zeugt. *Florian Müller* stellt das Schweizerische Museum und Zentrum elektronischer Musik (SMEM) mit seiner aussergewöhnlichen Sammlung als ein Archiv elektronischer Sounds vor und weist auf die Dringlichkeit des Erhalts seiner Bestände hin.

Erich Keller

Anmerkungen

- 1 Andy Warhol (mit Pat Hackett), *POPism. Meine 60er Jahre*, München 2008, 349.
- 2 Bodo Mrozek, *Jugend, Pop, Kultur. Eine transnationale Geschichte*, Berlin 2019, 717–726.
- 3 *Neue Zürcher Zeitung*, 3. 11. 1956, o. S.
- 4 Mrozek (wie Anm. 2), 260–276.
- 5 *Variety*, December 5, 1956, 16.
- 6 Ebd., 16.
- 7 *Neue Zürcher Zeitung*, 10. 11. 1956, Morgenausgabe, Blatt 7, 25.
- 8 Zum Thema achtundsechzig, Zürcher Jugendunruhen und Popmusik in der Schweiz siehe zum Beispiel Lorenz Durrer, «Rebellion ist berechtigt». Pop und Politik im Zürcher Sommer 1968», in Angelika Linke, Joachim Scharloth (Hg.), *Der Zürcher Sommer 1968. Zwischen Krawall, Utopie und Bürgersinn*, Zürich 1998, 95–104; Yves Niederhäuser, «Beat-Soirées und Sit-Ins. Popmusik und das AJZ im Biel der 1960er-Jahre», in Bernhard C. Schär et al. (Hg.), *Bern 68. Lokalgeschichte eines globalen Aufbruchs. Ereignisse und Erinnerungen*, Baden 2008, 57–73; Jakob Tanner, «The Times They Are A-Changin'». Zur subkulturellen Dynamik

- der 68er Bewegungen», in Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.), *1968. Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Göttingen 1998, 207–223; Erich Keller, «1981 Punk oder Heavy Metal? Zentrum der Biezermusik», in Urs Kälin, Stefan Keller, Rebekka Wyler (Hg.), *Hundert Jahre Volkshaus Zürich. Bewegung, Ort, Geschichte*, Baden 2010, 96 f.
- 9 Charlie Gillett, *The Sound of the City. The Rise of Rock 'n' Roll*, New York 1996 [1970].
- 10 Als Marker wird meist der riesige kommerzielle Erfolg von Bill Haley & His Comets «Rock around the Clock»-Single genommen.
- 11 Gillett (wie Anm. 9), 1–35, 119–168.
- 12 Gillett (wie Anm. 9).
- 13 Siehe Andrea Westermann, *Plastik und politische Kultur in Westdeutschland*, Zürich 2007.
- 14 Erich Keller, *Die Plastik-Revolution. 45 RPM*, <https://geschichtedergegenwart.ch/die-plastik-revolution-45-rpm> (11. 5. 2019).
- 15 Edgar Lersch, «Mediengeschichte des Hörfunks», in Helmut Schanze (Hg.), *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, 455–489, hier 476 ff.
- 16 Glenn C. Altschuler, *All Shook Up. How Rock 'n' Roll Changed America*, New York 2003.
- 17 Sven Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*, Berlin 2014.
- 18 Alexa Geisthövel, «Lebenssteigerung. Selbstverhältnisse im Pop», in dies., Mrozek Bodo (Hg.), *Popgeschichte*, Bd. 1: *Konzepte und Methoden*, Bielefeld 2014, 177–199.
- 19 Siehe Mrozek (wie Anm. 2), 22 f.
- 20 Alexa Geisthövel, Bodo Mrozek, «Einleitung», in dies. (wie Anm. 18), 7–31, hier 22.
- 21 Alexander Sedlmaier, *Konsum und Gewalt. Radikaler Protest in der Bundesrepublik*, Berlin 2018.
- 22 Thomas Frank, *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago 1997.
- 23 Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik – Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France, 1978/1979*, Frankfurt am Main 2005, 414 ff.
- 24 Wolfgang König, *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft. Konsum als Lebensform der Moderne*, Stuttgart 2008.
- 25 Geisthövel, Mrozek (wie Anm. 20), 20.
- 26 Detlef Siegfried, *Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2017 [2006], 10 f.
- 27 Einen Überblick bietet: Dietmar Hüser (Hg.), *Populärkultur transnational. Lesen, Hören, Sehen, Erleben im Europa der langen 1960er Jahre*, Bielefeld 2017.
- 28 Einen interessanten, ergänzenden Erklärungsansatz aus der Kulturbetriebslehre gibt: Peter Tschmuck, *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*, Innsbruck 2003.
- 29 Siehe auch Mrozek (wie Anm. 2), 744 f.
- 30 Steve Waksman, *This ain't the Summer of Love. Conflict and Crossover in Heavy Metal and Punk*, Berkeley 2009, 290–308.
- 31 Zum Beispiel Michael Bracewell, *Re-make/Re-model, Art, Pop, Fashion and the Making of Roxy Music 1953–1972*, London 2007; Viv Albertine, *Clothes, Music, Boys*, London 2014; Cosi Fanni Tutti, *Art, Sex, Music*, London 2017.
- 32 Mick Middles, *Factory. The Story of a Record Label*, London 1996; Gareth Murphy, *Cowboys & Indies. The Epic History of the Record Industry*, New York 2014; John Tucker, *Neat & Tidy. The Story of Neat Records*, Berlin 2015.
- 33 Joe Carducci, *Enter Naomi. SST, L. A. and all that ...*, Centennial 2007. Nathan Nedorostek, Anthony Pappalardo (Hg.), *Radio Silence. A Selected Visual History of American Hardcore Music*, New York 2008.
- 34 Laina Dawes, *What Are You Doing Here? A Black Woman's Life and Liberation in Heavy Metal*, New York 2012; Bob Suren, *Crate Digger. An Obsession with Punk Records*, Portland 2015.
- 35 Zum Beispiel Jon Savage, *1966. The Year the Decade Exploded*, London 2015; Simon Rey-

- nolds, *Shock and Awe. Glam Rock and its Legacy*, London 2016; Burkhard Järisch, *Flex! Discography of Japanese Punk Hardcore Mod No Wave 1975–1986*, Sindelfingen 2018.
- 36 Zum Beispiel Samuel Mumenthaler, *Beat Pop Protest. Der Sound der Schweizer Sixties*, Lausanne 2001; *Back around the Clock* (R: Beat Hirt, 2005, produziert für SF DRS); Lurker Grand (and many others), *Hot Love. Swiss Punk & Wave, 1976–1980*, Zürich 2006; eher akademisch angelegt dagegen Loic Riom, Marc Perrenoud (Hg.), *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, Genève 2018.
- 37 Siegfried Schmidt-Joos, Barry Graves, *Rock-Lexikon. Mit Diskographien von Bernie Sigg*, Hamburg 1973.
- 38 Es wurde bis in die frühen 1990er-Jahre immer wieder aufgelegt und dabei ständig erweitert. Schon mit der neunten Auflage von 1977 erreichte es eine Gesamtauflage von 200 000 Exemplaren.
- 39 Siegfried Schmidt-Joos, Barry Graves, «Vorwort», in dies. (wie Anm. 32), 8. Vervollständigt und korrigiert wurden die diskografischen Angaben durch den Schweizer Musikjournalisten Bernie Sigg.
- 40 Erich Keller, «Einer steigt aus, der andere steigt ein», *Die Wochenzeitung*, 3. 8. 2017, www.woz.ch/-7eca (12. 5. 2019).

Éditorial

La musique pop, bande-son de l'histoire contemporaine?

La pompeuse mise en scène architecturale du bâtiment d'exposition, avec un dôme surdimensionné, une capsule spatiale *Apollo* ou l'interminable et spectaculaire escalier roulant: voilà en effet ce qu'on peut attendre d'une exposition, écrit Andy Warhol dans son autobiographie, à propos de l'Exposition universelle de 1967 à Montréal. Pourtant, plutôt que de se concentrer sur des innovations scientifiques et techniques, le pavillon des États-Unis s'est présenté dans la fraîche splendeur, encore un peu inhabituelle, de la nouvelle culture pop en exposant des objets comme les guitares de Joan Baez ou d'Elvis Presley, des affiches de stars et d'autres objets pop. Warhol, dont les sérigraphies en série d'Elvis étaient exposées avec d'autres œuvres, se montra surpris et ravi: «[T]andis que je regardais autour de moi, je pensais qu'il n'y avait plus deux cultures différentes aux USA: celle d'une société officielle, importante et «raisonnable», et celle d'une société pop frivole. On avait toujours fait comme si les millions de disques de rock'n'roll que les gamins achetaient chaque année ne comptaient pas, tandis que ce qu'un professeur d'économie à Harvard ou ailleurs disait, ça comptait. [...] L'Amérique pop était l'Amérique, de bout en bout.»¹

En 1967, à l'exception peut-être de Londres,² nulle part en Europe on ne pouvait encore parler d'une pénétration aussi profonde de l'espace public par des objets de consommation de masse de la culture pop. Et, à part aux États-Unis, il aurait probablement été impensable à cette époque de concevoir la culture pop, globale certes, mais également très hétérogène, comme un élément évident d'autoreprésentation nationale. Surtout pas dans la Suisse de 1967, l'année qui connut le premier scandale médiatique lié à la musique pop avec la destruction des sièges lors d'un concert des Rolling Stones. Dix ans plus tôt, cependant, l'arrivée du rock'n'roll d'outre-Atlantique avait aussi provoqué quelques troubles lorsque le groupe *The Original Rock and Roll Prophets* se produisit le 8 novembre 1956 au cinéma Rex à Zurich. Un concert rock de minuit³ dans un cinéma: une initiative astucieuse de l'organisateur, d'autant plus que l'année précédente des bagarres avaient accompagné la projection du film américain *Blackboard Jungle* (*Graine de violence*, réalisé par Richard Brooks en 1955) dans quelques villes européennes.⁴

Pourtant les *Original Rock and Roll Prophets* se révélèrent un «quickie-combo» composé de groupes locaux, comme le rapporta le magazine culturel new-yorkais *Variety*.⁵ Leur performance improvisée sur une musique qui n'était pas du tout du rock'n'roll fit sensation, et s'accompagna des «typiques réactions r&r». ⁶ Une vingtaine de policiers en uniforme tentèrent en vain de calmer la situation, mais le public, déçu, protestait haut et fort et exigeait le remboursement du prix des billets ou l'utilisation des recettes pour en faire don aux réfugiés hongrois. «La <fièvre du rock'n'roll> n'a rien à voir avec les amis du jazz, les amateurs de jazz et les collectionneurs de disques, constata la *Neue Zürcher Zeitung*, ce n'est qu'un effet de mode, pas seulement musical», qui transforme le blues connu depuis longtemps en quelque chose de jamais vu «grâce à la publicité et à un nouveau nom commercial». «Le pouvoir de la psychose de masse fait le reste.»⁷

Ces images d'affrontement entre des adolescents et les forces de l'ordre sont répandues depuis longtemps, c'est là toute la question de l'histoire de la musique populaire: depuis les émeutes aux débuts du rock'n'roll jusqu'aux batailles de rue de Mai 68 ou l'alliance souple entre les punks et les autonomes des années 1980. Mais l'histoire de la pop, considérée dans la perspective d'une histoire sociale mettant l'accent sur la protestation et la répression, rend-elle justice à la complexité du phénomène?⁸ Il ne fait aucun doute que les émeutes, la répression policière et les coûts politiques, de la gauche à la droite, accompagnent la diffusion de la musique pop comme de la culture adolescente. L'insistance sur la déviance pour l'une et la violence étatique pour l'autre peut-elle expliquer de manière satisfaisante le changement culturel et social très rapide et profond que la musique pop a enclenché dans divers autres domaines culturels et esthétiques?

La thèse, déjà formulée vers 1970,⁹ selon laquelle cette nouvelle époque commençait en 1956 avec le rock'n'roll, un style de musique initialement local, qui reposait sur divers éléments hybrides issus de traditions musicales afro-américaines comme le *rhythm and blues* ou le gospel, s'est imposée dans le champ de la recherche.¹⁰ Très tôt, les conditions dans lesquelles cette musique a émergé ont été localisées dans les effets d'une rupture technico-esthétique structurelle, notamment par Charlie Gillett.¹¹ De fait, au milieu des années 1960 et en lien indissociable avec la musique, des transformations techniques et médiatiques, et donc aussi esthétiques, décisives apparaissent. Elles prennent la forme de la résine thermoplastique, ou PVC,¹² qui révolutionne l'enregistrement de la musique et fournit également la matière première pour la production bon marché de disques vinyle incassables.¹³ Ce matériau se prête, comme aucun autre support sonore ne l'avait fait auparavant, à une diffusion massive à l'échelle mondiale et à une production largement indépendante de sa localisation. Les nouveaux modes de programmation que l'introduction des normes FM apporte à la radio furent également décisives,¹⁴ tout comme la télévision, qui s'impose vers 1960 comme le

média principal et semble conçue pour mettre en scène la nouvelle danse, avec ses figures acrobatiques bouleversant les rapports de genre dominants, sur une musique fortement basée sur des pratiques spectaculaires qui se prêtent au nouveau médium visuel. Ensemble, ces médias ont offert les conditions structurelles pour la diffusion rapide et généralisée de la culture pop dans toutes les couches de la population. Une interpénétration qui se manifeste tant dans la visibilité de groupes socialement marginalisés¹⁵ que dans les pratiques de subjectivation¹⁶ et d'expérimentation de nouveaux rapports à soi-même.¹⁷

Bien que le terme «musique pop» n'apparaisse dans les sources que dans les années 1960, il s'est néanmoins imposé dans la recherche comme une catégorie d'analyse ouverte.¹⁸ Cela prête parfois à confusion, car la musique pop est d'une part souvent utilisée comme terme collectif pour désigner différents styles et d'autre part comme synonyme pour une musique particulièrement réussie et accrocheuse sur le plan commercial. Alexa Geisthövel et Bodo Mrozek comprennent la pop comme un domaine «qui a produit des formes économiques et politiques spécifiques et qui se réalise dans des pratiques, des discours, des médias et des matérialités spécifiques».¹⁹ On pourrait cependant aussi plaider pour une compréhension de la pop comme étant l'ensemble des dispositifs de production, de distribution et de réception au sein desquels la musique émerge, circule, est chargée de sens et est absorbée. Les acteurs de ce champ, qu'il faut toujours imaginer globalement, ne sont pas seulement humains, mais aussi humains-techniques. Cela va de la création de certains sons pendant l'enregistrement jusqu'aux appareils destinés à la consommation musicale. Par ces enchaînements, la musique pop fait toujours partie d'un marché mondial. Ainsi, même sa phase de forte politisation au début des années 1970 ne peut être comprise comme une pratique «rebelle», «anticapitaliste» en soi, mais comme une conséquence de ses conditions d'apparition et de ses stratégies de commercialisation: dans le cadre du discours néomarxiste anticonsumption,²⁰ qui s'opposait explicitement aux «rapports illusoires» de l'«industrie culturelle», et dont ladite «industrie culturelle» a précisément repris avidement les impulsions.²¹ En fait, on ne peut pas séparer les débuts de la musique pop du néolibéralisme de l'après-guerre, lorsque les marchés, indépendants de toute régulation politique, se sont rapidement développés et que la société bourgeoise s'est transformée en une société de «sujets économiques».²² Les contextes historiques dans lesquels la consommation est devenue le «mode de vie de l'ère moderne»²³ ont également transformé chaque musique en musique pop.²⁴

Cela s'est accompagné d'une pénétration sans précédent de la société par la musique, dans une variété de plus en plus large. Mais comment cette musique s'articule-t-elle avec une pluralisation politique et culturelle globale dont les années 1960 auraient constitué une sorte d'assise?²⁵ Comment ces effets de pluralisation²⁶ sont-ils liés à la diversification et au raffinement des styles culturels

pop depuis la fin des années 1960?²⁷ Car la musique pop ne peut pas simplement être considérée comme le vecteur de la globalisation culturelle, mais également comme son résultat. Quoi qu'il en soit: la globalisation, dans la seconde moitié du XX^e siècle, est-elle concevable sans la musique pop?²⁸

Bien que la science historique ait toujours des difficultés avec la musique pop, une histoire non académique de la pop extrêmement féconde existe depuis longtemps. Sa production s'est considérablement intensifiée depuis les années 1990.²⁹ Désormais, il n'y a plus de genre musical qui ne dispose pas d'énormes stocks de connaissances enregistrées avec tous les médias. Le spectre est aussi large qu'on peut l'imaginer. Cela s'applique aux représentations (auto)biographiques de toutes sortes d'actrices et d'acteurs de la production de musique pop: musiciennes et musiciens,³⁰ productrices et producteurs,³¹ designers³² ou même fans.³³ On ne compte plus les innombrables histoires des genres et les aperçus d'ensemble qui témoignent parfois de connaissances incroyablement détaillées.³⁴ Comme les «sous-cultures» globales des années 1970 et 1980 se sont souvent développées à l'échelle régionale, il n'y a pas un recoin de l'hémisphère Nord qui n'offre pas sa «propre» histoire rap, hip-hop, *punk*, *hardcore* ou *heavy metal*, que ce soit sous forme de livre, de film documentaire, de dizaines de milliers de blogs ou d'autres formats sur internet. Cela vaut aussi pour la Suisse, où le nombre (et parfois la qualité) de cette historiographie pop dépasse largement celui des contributions universitaires.³⁵

La recherche historique continue toutefois à ignorer largement ces archives au lieu de les valoriser. En effet, la quantité et l'hétérogénéité des sources peuvent faire obstacle à la recherche sur l'histoire de la pop. À cela s'ajoute la difficulté de combiner la distance scientifique et l'intérêt non identitaire pour la recherche avec la connaissance indispensable des sources, c'est-à-dire la connaissance de la musique, qui résulte souvent d'une proximité émotionnelle profondément ancrée dans une dimension biographique.

L'histoire de l'historiographie de la musique pop montre clairement ces défis. Bien avant la révolution numérique, elle a dû se confronter non seulement avec la quantité de supports sonores, mais aussi avec de grandes lacunes dans ses connaissances. L'encyclopédie complète de la musique pop restera toujours un rêve irréalisable, et il faut reconnaître que les éditeurs du dictionnaire du rock publié en 1973 l'ont modestement admis.³⁶ Car comment obtient-on les données nécessaires? C'est ainsi que la base matérielle pour l'encyclopédie populaire du rock³⁷ – dont la richesse de données et la précision ont longtemps été considérées comme inégalées – était constituée de 10 000 disques³⁸ et d'une littérature, qui au début des années 1970, lorsque l'historiographie de la musique pop commençait seulement à se développer, était encore maîtrisable (par rapport à aujourd'hui). Ces débuts d'une culture du savoir de la pop, qui cherchait pas à pas à en carto-

graphier l'histoire fugace, éphémère, changeante et globale et à la transformer en objet de savoir, ont été totalement laminés par les changements technologiques et médiatiques et par internet. La base de données en ligne de discogs.com compte plus de 10 millions de supports audio et s'enrichit à chaque minute. Les serveurs de la firme, situés à Portland dans l'État nord-américain de l'Oregon, ont été alimentés en données par 390 000 utilisatrices et utilisateurs depuis l'an 2000. Une discographie mondiale s'est développée comme jamais auparavant. Les données traitées permettent aussi d'identifier environ un million de maisons de disques et plus de 5 millions de groupes et d'interprètes. Depuis les débuts de l'enregistrement sonore jusqu'à aujourd'hui, nous travaillons sans cesse à la réalisation d'un rêve collectif: une liste complète et sans cesse croissante de tous les supports sonores jamais produits. Sur la plateforme à but commercial setlist.fm, on peut même suivre les traces, toujours plus abondantes, de la pratique la plus éphémère de la musique pop: le concert.

Est-ce qu'une approche historique de la musique pop, outre la connaissance des sources, nécessite aussi des instruments méthodologiques et théoriques spécifiques? Comment contourner l'approche herméneutique et réductionniste de la musique pop que l'on observe sans cesse dans la science? L'un des défis est certainement de mieux connaître les bases matérielles et médiatiques, de suivre les flux de marchandises et de capitaux, de développer une connaissance de leurs effets qui soit autant globale qu'informée des événements locaux.

La Suisse n'a jamais été une «grande» nation pop. Le nombre de groupes et d'artistes qui ont fait sensation à l'échelle internationale (et peut-être aussi pour le chiffre d'affaires) se comptent sur les doigts des deux mains. La musique pop n'a toujours pas de place permanente dans les institutions vouées à la conservation du patrimoine national, et les initiatives qui tentent de sauvegarder ce patrimoine rencontrent des problèmes. En même temps, la Suisse a été et est toujours largement perméable à la culture pop, que ce soit en tant que force d'une modernisation souvent freinée par les acteurs politiques, en tant que champ d'expérimentation, pour distinguer le prétendu «propre» du prétendu «étranger», ou pour démontrer combien ces catégories sont arbitraires et sans fondement face à une imbrication des relations toujours plus importante et à une expérience quotidienne du monde devenue depuis longtemps banale.³⁹

Les contributions de ce numéro tournent à des degrés divers autour de ces champs de force, dans lesquels la musique pop et les questions de pluralisation, de modernisation ou de démarcation sont liées entre elles. *Vojin Saša Vukadinović* montre ainsi, à partir de la biographie du groupe punk Kleenex (qui a dû plus tard se renommer LiLiPUT pour des raisons juridiques), comment il apparaît dans divers dispositifs de réception – comme groupe suisse, groupe féminin, groupe post-punk – et comment il s'oppose à ces attributions identitaires. *Ayla Güler*

Saied, en revanche, comprend comme «*empowerment* subversif» le positionnement identitaire des actrices et des acteurs dans la culture rap suisse alémanique. De tels processus de négociation identitaire sont observés aussi dans la musique folklorique, dont *Dieter Ringli* retrace l'histoire mouvementée des relations avec la musique pop. *Pierre Raboud* décrit les effets de la pluralisation, de la territorialisation et de la commercialisation à partir des controverses entourant ce qu'on a appelé la «Swiss Wave» et les mouvements des jeunes des années 1980. En haute définition, *Alain Mueller* revient sur son expérience et ses souvenirs d'éditeur d'un fanzine *hardcore* pour en tirer un récit autoethnographique. La contribution de *Meret Fehlmann* traite également de la relation étroite entre la musique pop et la presse et repère des discours contradictoires dans la revue musicale suisse *POP*. Dans sa contribution photographique, thématiquement placée au centre du numéro, *Sonja Furger* souligne un lien surprenant entre répression et musique. Elle montre comment le changement de direction dans une institution d'éducation au travail a créé la possibilité pour quelques résidents de fonder un groupe de jazz, un bref sursaut dont témoigne à peine plus qu'une photographie. *Florian Müller* présente l'extraordinaire collection d'archives sonores électroniques du Musée et centre suisse de musique électronique CMEM et souligne l'urgence de préserver ses collections.

Erich Keller

(Traduction: Diane Gilliard)

Notes

- 1 Andy Warhol (avec Pat Hackett), *POPism. Meine 60er Jahre*, Munich 2008, 349.
- 2 Bodo Mrozek, *Jugend, Pop, Kultur. Eine transnationale Geschichte*, Berlin 2019, 717–726.
- 3 *Neue Zürcher Zeitung*, 3. 11. 1956, o. S.
- 4 Mrozek (voir note 2), 260–276.
- 5 *Variety*, 5 décembre 1956, 16.
- 6 *Ibid.*, 16.
- 7 *Neue Zürcher Zeitung*, 10. 11. 1956, Morgenausgabe, feuille 7, 25.
- 8 Sur le thème de 68, les émeutes des jeunes à Zurich et la musique pop en Suisse, voir: Lorenz Durrer, ««Rebellion ist berechtigt.» Pop und Politik im Zürcher Sommer 1968», in Angelika Linke, Joachim Scharloth (éd.), *Der Zürcher Sommer 1968. Zwischen Krawall, Utopie und Bürgersinn*, Zurich 1998, 95–104; Yves Niederhäuser, «Beat-Soirées und Sit-Ins. Popmusik und das AJZ im Biel der 1960er-Jahre», in Bernhard C. Schär et al. (éd.), *Bern 68. Lokalgeschichte eines globalen Aufbruchs. Ereignisse und Erinnerungen*, Baden 2008, 57–73; Jakob Tanner, «The Times They Are A-Changin'. Zur subkulturellen Dynamik der 68er Bewegungen», in Ingrid Gilcher-Holtey (éd.), *1968. Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Göttingen 1998, 207–223; Erich Keller, «1981 Punk oder Heavy Metal? Zentrum der Biezermusik», in Urs Kälin, Stefan Keller, Rebekka Wyler (éd.), *Hundert Jahre Volkshaus Zürich. Bewegung, Ort, Geschichte*, Baden 2010, 96–97.
- 9 Charlie Gillett, *The Sound of the City. The Rise of Rock'n'Roll*, New York 1996 [1970].
- 10 Gillett (voir note 9), 1–35, 119–168.

- 11 Gillett (voir note 9).
- 12 Voir Andrea Westermann, *Plastik und politische Kultur in Westdeutschland*, Zurich 2007.
- 13 Erich Keller, *Die Plastik-Revolution. 45 RPM*, <https://geschichtedergegenwart.ch/die-plastik-revolution-45-rpm> (11. 5. 2019).
- 14 Edgar Lersch, «Mediengeschichte des Hörfunks», in Helmut Schanze (éd.), *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, 455–489, ici 476 ss.
- 15 Glenn C. Altschuler, *All Shook Up. How Rock'n'Roll Changed America*, New York 2003.
- 16 Sven Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*, Berlin 2014.
- 17 Alexa Geisthövel, «Lebenssteigerung. Selbstverhältnisse im Pop», in Alexa Geisthövel et Bodo Mrozek (éd.), *Popgeschichte*, vol. 1: *Konzepte und Methoden*, Bielefeld 2014, 177–199.
- 18 Voir Mrozek (voir note 2), 22–23.
- 19 Alexa Geisthövel, Bodo Mrozek, «Einleitung», in Geisthövel, Mrozek (voir note 17), 7–31, ici 22.
- 20 Alexander Sedlmaier, *Konsum und Gewalt. Radikaler Protest in der Bundesrepublik*, Berlin 2018.
- 21 Thomas Frank, *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago 1997.
- 22 Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik – Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France, 1978/79*, Francfort-sur-le-Main 2005, 414 ss.
- 23 Wolfgang König, *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft. Konsum als Lebensform der Moderne*, Stuttgart 2008.
- 24 Geisthövel, Mrozek (voir note 19), 20.
- 25 Detlef Siegfried, *Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2017 [2006], 10–11.
- 26 Un aperçu propose Dietmar Hüser (éd.), *Populärkultur transnational. Lesen, Hören, Sehen, Erleben im Europa der langen 1960er Jahre*, Bielefeld 2017.
- 27 Une approche explicative intéressante et complémentaire dans le domaine de la formation à la gestion culturelle est fournie par Peter Tschmuck, *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*, Innsbruck 2003.
- 28 Cf. aussi Mrozek (voir note 2), 744–745.
- 29 Steve Waksman, *This ain't the Summer of Love. Conflict and Crossover in Heavy Metal and Punk*, Berkeley 2009, 290–308.
- 30 Cf. Michael Bracewell, *Re-make/Re-model. Art, Pop, Fashion and the Making of Roxy Music 1953–1972*, Londres 2007; Viv Albertine, *Clothes, Music, Boys*, Londres 2014; Cosey Fanni Tutti, *Art, Sex, Music*, Londres 2017.
- 31 Mick Middles, *Factory. The Story of a Record Label*, Londres 1996; Gareth Murphy, *Cowboys & Indies. The Epic History of the Record Industry*, New York 2014; John Tucker, *Neat & Tidy. The Story of Neat Records*, Berlin 2015.
- 32 Joe Carducci, *Enter Naomi. SST, L.A. and all that...*, Centennial 2007; Nathan Nedorostek, Anthony Pappalardo (éd.), *Radio Silence. A Selected Visual History of American Hardcore Music*, New York 2008.
- 33 Laina Dawes, *What Are You Doing Here? A Black Woman's Life and Liberation in Heavy Metal*, New York 2012; Bob Suren, *Crate Digger. An Obsession with Punk Records*, Portland 2015.
- 34 Cf. Jon Savage, *1966. The Year the Decade Exploded*, Londres 2015; Simon Reynolds, *Shock and Awe. Glam Rock and its Legacy*, Londres 2016; Burkhard Järisch, *Flex! Discography of Japanese Punk Hardcore Mod No Wave 1975–1986*, Sindelfingen 2018.
- 35 Cf. Samuel Mumenthaler, *Beat Pop Protest. Der Sound der Schweizer Sixties*, Lausanne 2001; *Back around the Clock* (R: Beat Hirt, 2005, produit pour la SF DRS); Lurker Grand et al., *Hot Love. Swiss Punk & Wave, 1976–1980*, Zurich 2006; Loic Riom, Marc Perrenoud (éd.), *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, Genève 2018.

- 36 Siegfried Schmidt-Joos, Barry Graves, *Rock-Lexikon. Mit Diskographien von Bernie Sigg*, Hambourg 1973.
- 37 Il a toujours été republié jusqu'au début des années 1990 et constamment élargi. Déjà avec sa 9^e édition de 1977, il a atteint un tirage total de 200 000 exemplaires.
- 38 Siegfried Schmidt-Joos, Barry Graves, «Vorwort», in Schmidt-Joos, Graves (voir note 36), 8. Les données discographiques ont été complétées et corrigées par le journaliste musical suisse Bernie Sigg.
- 39 Erich Keller, «Einer steigt aus, der andere steigt ein», *Die Wochenzeitung*, 3. 8. 2017, www.woz.ch/-7eca (12. 5. 2019).