

# Literatur zum Thema = Comptes rendus thématiques

Objektyp: **BookReview**

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.

---

## Literatur zum Thema

### Comptes rendus thématiques

Bodo Mrozek

#### Jugend – Pop – Kultur

#### Eine transnationale Geschichte

Suhrkamp, Berlin 2019, 865 S., € 34,-

Ist es nicht erstaunlich, dass eine zeithistorische, transnational angelegte Studie wie Bodo Mrozek's *Jugend – Pop – Kultur* erst jetzt, im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, erscheint? Denn was im vorliegenden Buch als «Aufstieg der Minderheiten» im «ungeraden Jahrzehnt» zwischen 1956 und 1966 beschrieben wird, versteht der Autor als nicht weniger denn als Beitrag zu einer globalen Gesellschaftsgeschichte des 20. Jahrhunderts. Zu Recht, etabliert sich doch in diesem Zeitabschnitt in einem «raschen kulturellen Umbruch» die transnationale und zusehends hegemoniale Popkultur. Diese Popkultur möge zwar in einigen Aspekten ihre Vorläufer haben, manche gingen zurück ins 19. Jahrhundert, andere ins «Jazz age» der 1920er- und 1930er-Jahre, doch stelle sie insgesamt einen Einschnitt und etwas völlig Neues dar. Dieses Neue zu historisieren, gelingt *Jugend – Pop – Kultur* dank eines beeindruckend kenntnisreichen Überblicks auf die Phänomene, die die Grundlagen legten für die «Sattelzeit der Popkultur» (Detlef Siegfried) Mitte der 1960er-Jahre.

Im ersten Teil des sehr umfangreichen Buchs konzentriert sich Mrozek vor allem auf die «Störgeräusche» der gesellschaftlichen und ästhetischen Transformationen, die sich zwischen 1953 und 1958 weltweit verdichten (12). Als ein Wechselspiel zwischen Formen jugendlicher Devianz, ihrer Medialisierung und behördlicher Repression rekonstruiert

Mrozek Konflikte, die sich dort entzündeten, wo etwa Raumpraktiken mit traditionellen Ordnungsvorstellungen kollidierten oder neue, elektrisch verstärkte Musik und andere Sounds sich ausbreiteten.

Intensiv wurden besonders spektakuläre Vorfälle wie Krawalle oder Überfälle in Printmedien und Spielfilmen aufgenommen und effektiv angereichert, was wiederum neue Konflikte provozierte – so konnten in eigentlichen «cinema riots» auch Kinos vorübergehend zu Orten der Auseinandersetzung werden. Doch auch wenn die direkten, gewalttätigen Konflikte bald abebbten, beschreibt Mrozek, wie sich der Alltag vieler Menschen radikal in fortwährenden «Kulturkämpfen» veränderte (174). Erstaunlich, bis in welche kapillaren Strukturen hinein sich ein zuvor unbekanntes mediales Regime ausbreitete: in Musik und Sound, textiler Mode, Subjektivierungen in Fangemeinschaften Hunderttausender Jugendlicher oder neuer Körper- und Raumpraktiken im Tanz. Hier lotet Mrozek materialreich aus, wie tief der Einschnitt ist, der ab den frühen 1960er-Jahren die Gegenwart der «Pop-Society» vom Davor trennt. Einen Moment besonderer Intensität und globaler Ausbreitung würden diese Entwicklungen in der «Beatlemania» finden, in der sich eine durch Medialisierung gesteigerte emotionale Praxis zeigte, wie es sie zuvor nicht gegeben hatte.

Vielleicht hätte man sich in der Darstellung dieser Formierungsprozesse ein stärkeres Gegengewicht zur erdrückenden Optik gewünscht, die sich im Buch aufgrund der herangezogenen Polizei- und Justizquellen einstellt. Denn immerhin fanden die beschriebenen Prozesse ja,

auch wenn sie gewalttätige Formen annahmen, auf einem sich stetig mit ihnen ausweitenden kommerziellen Feld statt. Gerade diese Seite aber, mit ihren teils subversiven Marketingstrategien, ihren technischen Innovationen und Professionalisierungsschüben, hätte einen starken Fokus verdient (siehe dazu: Frank, Thomas: *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago 1997). Demontiert wird durch die transnational-vergleichende Perspektive indes die in der deutschen Geschichtswissenschaft immer noch verbreitete Deutung der 50er-Jahre-Jugendkonflikte als die des Zusammenpralls zwischen einer jungen und einer noch im NS-Staat sozialisierten, älteren Generation; ein Topos, der auch aus öffentlichen Debatten rund um achtundsechzig nur zu bekannt ist. Mrozek macht eindrücklich klar, wie sehr die Auseinandersetzungen in Deutschland mitunter denjenigen in den USA, Grossbritannien oder Frankreich glichen, wie die Ereignisse aufeinander Bezug nahmen und sich gegenseitig verstärkten. Andererseits zeigt *Jugend – Pop – Kultur* aber auch, wie schwer zugänglich geeignetes Quellenmaterial immer noch ist und wie anspruchsvoll ein fachspezifischer Umgang mit Musik und den Netzwerken, in denen sie entsteht, sich gestaltet. Welche Gedächtnisinstitutionen sammeln schon die oft flüchtigen Hinterlassenschaften dieser Jugendkonsum- und Popgenerationen, die in ihrer Vielgestaltigkeit sich in einem doch stark ähnelten: in der Zirkulation eines zuvor unbekanntem materiellen Outputs, der von Tonträgern und anderen Medien zu Kleidung, Fotos, Fangruppen, Literatur, Merchandising und so weiter reicht und der so globale Netzwerke geschaffen hat, in denen sich nicht nur diese Objekte, sondern auch Ideen, Menschen und Töne bewegen konnten. Wiederholt wird im

Buch aber mit dem Ausdruck «Kulturindustrie» operiert, der indes als Quellenbegriff aus Max Horkheimer und Theodor W. Adornos «Dialektik der Aufklärung» (erschienen 1944) wenig analytisches Potenzial bietet.

Etwas zu relativieren ist der Anspruch des Buchs auf Transnationalität. Es ist aus methodischen Gründen nachvollziehbar, dass die Studie sich im Westen des Kalten Kriegs auf die USA, Grossbritannien, Frankreich und die Bundesrepublik Deutschland konzentriert. Der globale (übrigens auch der europäische) Süden bleibt im Buch unsichtbar; und dies, obschon in lateinamerikanischen Staaten wie Mexiko, Brasilien oder Argentinien sich früh schon Jugendkonsumszenen etablierten. Genauso wie in Japan, das im asiatischen Raum starken Anteil hatte an der popkulturellen Globalisierung – ein bemerkenswerter Umstand, angesichts des für das Land so katastrophalen Endes des Zweiten Weltkriegs durch die US-amerikanischen Atombombenabwürfe. Auch wenn das Buch als transnationale Studie nicht automatisch eine globale sein muss, wäre es doch sinnvoll gewesen, etwas stärker auf diese Dimension hinzuweisen. Auch mag es vielleicht etwas unglücklich sein, ausgerechnet die DDR stellvertretend für die Ostblockländer auszuwählen, waren dort die Jugend- und Popbewegungen doch besonders scharfer Repression unterworfen. Gerade wenn man die Situation ab den 1960er-Jahren mit derjenigen in Jugoslawien, Polen oder der Tschechoslowakei vergleicht – Ostblockstaaten, die in ihrer Kulturpolitik angesichts der brutalen staatlichen Verfolgung durch die DDR-Behörden geradezu liberal erscheinen müssen.

Festzuhalten bleibt, dass Bodo Mrozek mit *Jugend – Kultur – Pop* zeigen kann, dass Popgeschichte nicht länger als ein von mehr oder weniger viel Ausken-

nerschaft umwölkter Randbereich zeitgeschichtlicher Forschung zu betrachten ist. Pop habe stets in einer Wechselbeziehung gestanden mit gesamtgesellschaftlichen Diskursen der Zeitgeschichte, sei Teil gewesen von Demokratisierungsprozessen und habe weitaus mehr Relevanz in den Massengesellschaften erzeugt, als die auflagenmässig vergleichsweise marginalen Produkte der Schrift- und Elitenkultur. Wünschbar sei darum, so Mrozek, in der Forschung künftig auch genauer auf die Schnittstellen zwischen Produktion und Rezeption zu schauen, und ebenso, Politik und Ästhetik nicht länger als zwei voneinander getrennte Sphären zu betrachten. So gesehen hat die Popgeschichtsforschung gerade erst begonnen.

*Erich Keller (Zürich)*

**Julia Sneeringer**  
**A Social History of Early Rock 'n' Roll in Germany**  
**Hamburg from Burlesque to the Beatles, 1956–69**

Bloomsbury, London 2018, £ 85,-

Nie zuvor war die Rolle, die Musik – zeitgenössische, populäre Musik – im Alltag spielte, grösser als in den Folgejahrzehnten nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Dieser Befund würde wohl global passen, aber vielleicht hat er selten zu grösserer Irritation geführt als in der noch jungen Bundesrepublik Deutschland, wo seit Mitte der 1950er-Jahre US-amerikanischer Rock 'n' Roll, gefolgt vom britischen Beat, beständig und mit Vehemenz in die öffentliche Wahrnehmung drang. So zeichnet es Julia Sneeringer in ihrer hochaufgelösten Mikrogeschichte nach, die vor allem eine Geschichte von Räumen und heterogenen Gruppen von Akteuren und Akteurinnen

ist, die sich in ihnen bewegen. Ihnen folgt sie zwischen 1956 und 1969 durch das Hamburger Amüsierviertel St. Pauli und beschreibt Musik als eine Aktivität, die Gesellschaft formte.

Doch statt Musik bloss zum Anlass zu nehmen, um anschliessend die bekannten sozialhistorischen Forschungsnarrative um sie herum zu gruppieren, ist es Sneeringers Anspruch, die Wichtigkeit der Musik selbst zu betonen und bestimmte Wahrnehmungsgewohnheiten zu brechen. Denn jenes «talking around» (5) reduziere Musik oft zu einem reinen Platzhalter für die sogenannten «grossen» Themen – hier etwa die Amerikanisierung der deutschen Nachkriegsgesellschaft, den Kalten Krieg, Fragen von Race oder Gender. Dabei sei, so ist Julia Sneeringer überzeugt, in Deutschland im frühen 20. Jahrhundert ein Diskurs rund um (Kunst-)Musik entstanden, der «music as an exalted counterworld and a key to the soul» (7) wirkmächtig installiert habe. Eine vormals identitätsstiftende Klammer, die allerdings nach 1945 zerbrochen sei.

So zeigt die Autorin in einer auf den Hamburger Stadtteil St. Pauli konzentrierten Tiefenbohrung die konfliktträchtige und mitunter gewalttätige Transformation, die zwischen 1956 und 1969 den ehemaligen Burlesque-Kiez zu einem Hotspot der Popmusik mit globaler Anziehungskraft und Ausstrahlung formte. War Berlin noch vor den zwölf Jahren des NS-Regimes das urbane und kulturelle Zentrum Deutschlands, so verlagerte sich nach dem Kriegsende und der Teilung praktisch die gesamte Unterhaltungsökonomie nach Hamburg. Clubbetreiber, Aufnahmestudios, Plattenpresswerke sowie spezialisierte Medien konzentrierten sich nach 1947 in grosser Zahl in der Hansestadt. Seither wurde hier rund die Hälfte des gesamten Ausstosses des Unterhaltungsmarkts produziert und

Deutschland stieg auf zum drittgrössten Popmusikmarkt weltweit. Es sind vier Akteursebenen, die Julia Sneeringer betrachtet: erstens diejenige der Clubs, respektive ihrer Betreiber, dann die der Musiker, gefolgt von derjenigen der Fans und KonzertbesucherInnen, sowie die der, so der Zwischentitel, «Authorities» (wozu hier eine zunächst sehr feindselig eingestellte Presse ebenso gezählt wird wie die Repressionsexperten in den Strafverfolgungsbehörden). In den anderen Kapiteln, sie sind alle kurzgehalten, wird geschildert, wie stark das Rotlichtmilieu zu Beginn noch verzahnt war mit der aufblühenden deutschen Popindustrie. Eine Stärke der Darstellung liegt darin, den Transfer zwischen zwei sich perfekt ergänzenden Hafenstädten zu betonen: Liverpool, von Krieg und Desindustrialisierung gezeichnet, aber mit einem Reservoir von Hunderten erfolgshungrigen Pop- und Beatbands – und die sich rasch vom Krieg erholende, ökonomisch starke, dank einer ungleich liberaleren Gesetzgebung prosperierende Hanse mit ihrer «24-hour culture of sex, speed and sleaze» (68). Immer wieder scheinen an diesen Punkten kurz – hier hätte man sich oft etwas mehr Analyse gewünscht – die Momente einer intensiven Wechselwirkung auf, zwischen den auf Massenkonsum zielenden Versorgungsregimes für eine kaufkräftige, junge Mittelschicht und den popkulturellen Kräften, unter deren Druck sich das starre Verhältnis der Geschlechter aufzuweichen und die Gesellschaft insgesamt sich zu verändern begann. Vielleicht nirgendwo sichtbarer als in popkulturellen Fanmilieus, wo mit *gender*, *race* und *class* experimentiert wurde – oder aber, auch darauf weist Julia Sneeringer deutlich hin, die bestehenden Machtverhältnisse zementiert werden sollten.

Das schmale Buch (der Anhang macht mehr als ein Drittel aus) zeigt anschaulich und von leichter Hand geschrieben, wie eine Mikrostudie mit den sozialhistorischen Aspekten der popkulturellen Transformation im Jahrzehnt nach 1956 umgehen kann. Zwar bleibt genau betrachtet auch in *A Social History of Early Rock 'n' Roll in Germany* die Musik die grosse Abwesende, an deren Stelle stattdessen Teile des komplexen, weitgespannten Netzwerkes ausgeleuchtet werden, die Popmusik produzieren. Doch das kann man auch als Stärke sehen, werden doch mit dem vorliegenden, methodisch durchlässigen Setting die Praktiken und Produktionsbedingungen von Popmusik nachgezeichnet. Auf jeden Fall aber, und das ist beileibe keine Kleinigkeit, gelingt es Julia Sneeringer, Popmusik nicht nur als textuelles System mit beigegebener Klanglichkeit zu begreifen, wie dies oft in postmarxistischen oder poptheoretischen Ansätzen anzutreffen ist, sondern im Gegenteil als ein Ensemble verschiedener Praktiken, deren Auswirkungen so kontingent wie umwälzend waren. Auf gegen die Aussenwelt abgedichtete Konzerte zu gehen, sich zu Hause Musik aus allen Winkeln der Welt in Form von kostengünstigen Vinylschallplatten auf erschwinglichen Plattenspielern anzuhören, sich in neuartigen Gruppen und Netzwerken zu bewegen, die zuvor starre soziale Grenzen durchstossen konnten und die seit der Popexplosion der 1960er-Jahre neue, global verbreitete ästhetische Standards schufen – nichts anderes sei das gewesen als ein besonders erfolgreicher Modus radikaler Demokratisierung. Anders als Bodo Mrozek, der in seiner Monografie *Jugend – Pop – Kultur* (2019) die Entnazifizierungs- und Modernisierungsthese durch Rock- und Popmusik infrage stellt, gibt sich Julia Sneeringer überzeugt, dass die Amerikanisierung

deutscher Populärkultur die Grundlagen schuf, in einer «key transitional phase» (2) Kategorien von Nation, Klasse und Race neu zu imaginieren.

*Erich Keller (Zürich)*

**Robert Stockhammer**

**1967**

**Pop, Grammatologie und Politik**

Fink, Paderborn 2017, 210 S., € 29,90

Im Vorfeld der Veröffentlichung ihres ersten Albums *The Piper at the Gates of Dawn* geben Pink Floyd am 12. Mai 1967 ein Konzert in der altherwürdigen Queen Elizabeth Hall in London. Kurz darauf treten sie in der renommierten BBC-Kunstsendung *The Look of the Week* auf, und zwei Bandmitglieder, der geniale Syd Barrett und der später besonders umtriebige Roger Waters, stellen sich den Fragen des bekannten Moderators Hans Keller. Ihre Musik sei «terribly loud», beklagte sich Keller, studierter Musikologe, mehrmals, und er selber sei ja mit Klängen von Streichquartetten aufgewachsen. Ob es ihnen um «shock treatments» gehe und ob sie damit beim Publikum nicht auf Feindseligkeiten stossen würden. Ihre Musik, so Kellers Schlussverdikt, sei im Grunde eine «regression to childhood».

Diese in Robert Stockhammers Buch ausführlich beschriebene Episode, die auch auf Youtube zu sehen ist, stellt einen spannungsgeladenen Moment der Popgeschichte dar. Kellers impertinente Fragen und Bemerkungen verdeutlichen die Verwirrung, Ignoranz und letztlich Sprachlosigkeit, mit der in den Anfängen um 1967 den neuartigen Klängen und Tönen begegnet wurde, die von Experimentierfreudigkeit, Überschreitung musikalischer Formbestimmtheiten und technologischen Neuerungen elektro-

nischer, amplifizierter Musik zeugten. Angetrieben von gängiger Kultur-industriekritik und bildungsbürgerlicher Geschmacksdistinktion bekräftigte zur gleichen Zeit auch Theodor W. Adorno sein starres Festhalten an der Unterscheidung von E- und U-Musik. Nicht zum ersten Mal in der Musikgeschichte trafen sich Avantgarde und Populärkultur, doch hatten sich nun die Bedingungen verändert. Technische Reproduzierbarkeit, mediale Verfügbarkeit und kommerzielle Verwertbarkeit erreichten neue Levels und verstärkten globale Diffusion und Rezeption.

Mit solchen spannend erzählten, im Jahr 1967 sich zutragenden Geschichten, nicht nur aus der Popmusikgeschichte, verfolgt Stockhammer das Ziel, gegen ein seiner Ansicht nach überbewertetes, überstrapaziertes 68 anzuschreiben. Während es, wie er meint, zu 68 nichts mehr zu sagen gebe und das 1967 «allzu schnell 68 zugeschlagen» werde, bedürfe es einer Chiffre 67, um sich unter 1967 «etwas anderes vorzustellen als unter 68» (9). Für seine Ausgrabungen zu 1967, seine Relektüre von 67 dienen ihm als Quellen sogenannte «Artefakte», von Songs, Filmen und Kunstwerken über Theorie-texte und Zeitschriften zu Flugblättern, Literatur und Poesie, alles im Jahr 1967 erschienen. Collagenhaft ordnet er den ersten Teil des Buches nach sechs Kategorien (Chronik, Orte und Räume, Personen, Gruppen, Artefakte, Sparten), um dann im Hauptteil alphabetisch und lexikalisch, assoziativ und oft arbiträr 24 Artikel nach Stichwörtern (unter anderem Aktionismus, Coca-Cola, Globalisierung, Obst und Gemüse, UFOs) aneinanderzureihen.

Als Literaturwissenschaftler geht es Stockhammer um ein Arbeiten an und mit der Sprache, um ein Ausloten und Ausfransen der Grenzen des Sprachsystems, wie es von den untersuchten AutorInnen,

aber auch von ihm selber verwendet wird, um eine «Sondierung der Basisstruktur der Sprache» (33), wie er in Referenz auf das titelgebende Werk von Jacques Derrida schreibt. 67 sei durch eine «Entkopplung und Neukoppelung von Wörtern und Dingen» (40) gekennzeichnet und deshalb besonders bedeutungsvoll. Denn dem Menschen werde ein «bestimmtes Verhältnis von Wörtern und Dingen eingebläut» (ebd.), wie es Peter Handke im 1967 erschienenen Stück *Kaspar* deutlich machte. In seiner sprachtheoretisch geleiteten Analyse legt Stockhammer ein geradezu performatives Schreiben an den Tag, verflechtet Songtexte, Slogans, Gedichtzeilen und Filmszenen, verdichtet sie zu Assemblagen und Assoziationsräumen, in denen sich sprachliche Visualisierung und bildliche Sprachlichkeit vermischen, metaphorische Ausflüge wie auch analytisch präzise Erkundungen angeboten werden.

Als ein roter Faden durch das Buch ziehen sich Sondierungen nach dem Politischen, das Stockhammer nicht alleine als «Gehalt von Aussagen» (9) verstanden haben will. Ein «vom Jahr 1967 informierter Begriff von Politik» schliesst für ihn «den kalifornischen *Summer of Love* oder Derridas *De la grammatologie* ebenso ein wie die Zerstörung von Gitarren oder die Einführung des Farbfernsehens in Deutschland» (ebd.). Denn im Zeichen von Pop seien nicht nur in Musik, Wissenschaft und Literatur, sondern auch im Bereich des Politischen Grenzsetzungen und Spartenbildungen infrage gestellt und überbrückt worden, wie das Beispiel Kalifornien zeige, wo in Ansätzen eine «Politisierung des Alltags» und «Veralltäglichsung des Politischen» (33) stattgefunden habe. Auch die Provos in den Niederlanden, die Wiener Aktionisten oder die Kommune I illustrieren, wie übliche Unterscheidungen zwischen politischer und nicht

politischer Praxis aufgebrochen wurden, wie die aufkommenden Happenings zu etwas wurden, das «Politik verkleinert und ersetzt» (49).

Auch in der Popmusik stellt Stockhammer 1967 grundlegende Verschiebungen fest. In Anlehnung an Diedrich Diederichsen, der mit seinen Schriften und in den Zeitschriften *Sounds* und *Spex* die poptheoretische Diskussion im deutschsprachigen Raum massgeblich prägte, weist er auf die veränderte Bedeutung von Repräsentation hin, wie sie Bob Dylan prominent vormachte, die aber auch in den brüchigen Identifikationsangeboten von Frank Zappa, Leonard Cohen oder Velvet Underground zu finden ist. Für die Popperformance sei bezeichnend, dass das «Begehren nach authentischem Ausdruck» (58) exponiert werde und damit das Verhältnis zwischen Musiker, Musikerin und dem, was er oder sie repräsentiere, problematisiert werde. Damit wird mit Konventionen und Narrationen gebrochen, wie sie sowohl in Authentizitätsdogmen als auch in Entfremungskritiken zu finden sind. 1967 war das Jahr, als Pop begann, den Gestus des Unmittelbaren und Authentischen zu entlarven.

Man könnte nun lamentieren, im Buch werde einiges vergessen, das für 67 von nachhaltiger Bedeutung war, so beispielsweise im östlichen Europa, das bei Stockhammer keine Beachtung findet. In Prag formierte sich damals eine Musikszene, die an die im Buch beschriebenen, musikalisch und performativ transgressiven Momente und Ausdrucksformen erinnert und aus der 1968 die Band The Plastic People of the Universe in Referenz auf ein Stück von Frank Zappas Platte *Absolutely Free* – bei Stockhammer ein zentrales «Artefakt» von 1967 – entstand. Oder auf der britischen Insel, wo der unerschütterliche Marxist Robert Wyatt, gleichsam der Eric Hobsbawm des Pro-

gressive Rock, 1967 mit *Soft Machine* die erste Single, produziert von Kim Fowley, herausgab und das Verhältnis von Pop, Jazz und Politik in der aufkommenden Canterbury Scene prägte. Oder Filme wie etwa Takahiko Iimuras *White Calligraphy* von 1967, der neue Texturen aus Zeichen, Sprache und Celluloid schuf, oder Carolee Schneemanns 1967 fertiggestelltes Werk *Fuses*, das sich für feministische Theoriearbeit als Fundgrube erwies. Obschon viele der untersuchten popkulturellen «Artefakte» relativ bekannt und kaum als «Lipstick Traces» (Greil Marcus) zu bezeichnen sind, gelingt es Stockhammer als kenntnisreicher Führtenleser, sie mit originellen Querverweisen kreativ und oft neu zu verlinken und zu lesen. So ist ein kurzweiliges Buch mit unbekanntem, oft unerwarteten Juxtapositionen und Verwandtschaften entstanden, das assoziativ und versponnen, wortgewaltig, aber auch feinsinnig aus dem Archiv von 1967 erzählt.

*Damir Skenderovic (Fribourg)*

Grossrieder, Beat

**Das Jahr mit den Blumen im Haar**  
**Der Summer of Love 1967 in Zürich**

Seismo, Zürich/Genf 2018, 256 S. Fr. 38.–

Wenn man vom «Summer of Love» und der Hippiebewegung sprechen hört, denkt man schwerlich an Zürich, sondern an Kalifornien und in zweiter Reihe vielleicht an London. Es macht aber gerade den Reiz des anzuzeigenden Buches aus, dass es nach den Ausläufern der aufregenden Vorgänge in angelsächsischen Metropolen in der damals beschaulich-kleinbürgerlichen Limmatstadt fragt und diese zu den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen in der Nachkriegsschweiz wie auch wesentlichen internationalen Entwicklungen in Bezie-

hung setzt. Der Verfasser stützt sich dabei auf eine Auswertung der zeitgenössischen Presse (insbesondere der *Neuen Zürcher Zeitung* und des Jugendmagazins *Pop*) sowie sieben Zeitzeugeninterviews und umfangreiches audiovisuelles Material. Das Buch folgt nach einem Vorwort der Zürcher Stadtpräsidentin Corine Mauch und einem einleitenden Kapitel der Chronologie des Jahres 1967 und widmet jedem Monat einen Abschnitt. Unterbrochen wird diese Struktur durch zwei jeweils mehrere Dutzend Seiten umfassende Fotostrecken zum lokallegendären Rolling-Stones-Konzert im Hallenstadion vom 14. April 1967 und zu den beiden einzigen Zürcher Love-ins Ende August 1967 auf einem Bauernhof in Hütten und Anfang September in der Zürcher Allmend sowie den Transkripten von Interviews mit dem Drummer Düde Dürst und der Psychologin mit 67er- und 68er-Erfahrung Ursula Hauser. Hintergrund der Vorgänge in Zürich waren einerseits internationale politische und kulturelle Entwicklungen: der Vietnamkrieg und die zunehmenden Proteste dagegen, der Mord am Studenten Benno Ohnesorg in Westberlin anlässlich des Schahbesuchs am 2. Juni 1967, der Sechstagekrieg, der Wettlauf der beiden Supermächte in der Raumfahrt und blutige «Race riots» in den Vereinigten Staaten, aber auch die Hippiekommunen in San Francisco, die Glaubensfrage «Beatles oder Stones?», das erste grosse Freiluft-Rockfestival im kalifornischen Monterey Mitte Juni 1967, freie Liebe und der Konsum von Haschisch, Marihuana und LSD. Andererseits kontrastierten Ereignisse wie das Rolling-Stones-Konzert, das gleichsam den Endpunkt der Zürcher Halbstarckenbewegung markierte, die beiden zögerlichen Zürcher Love-ins oder die Gründung der ersten Zürcher WG durch Hardy Hepp mit der Einengung im kleinen Alpenstaat des Kalten



Krieges. Der Verfasser weist in diesem Zusammenhang etwa hin auf das fehlende Frauenstimmrecht, die in zahlreichen Kantonen immer noch wirksamen Konkubinatsverbote, die militärstrafrechtliche Verfolgung und gesellschaftliche Ächtung von Militärdienstverweigerern, die Bespitzelung beträchtlicher Teile der Bevölkerung durch die politische Polizei, die in den 1960er-Jahren wieder zunehmende polizeiliche Hatz auf Schwule und Lesben in Zürich, das Aufkommen der Antiimmigrationsbewegung mit der erstmaligen Wahl James Schwarzenbachs in den Nationalrat im Herbst 1967, die Entlassung des Whistleblowers «Müller 19» aus der Stadtpolizei Zürich, den durch eine kulturkonservativ-elitistische Rede des Germanistikprofessors Emil Staiger ausgelösten Zürcher Literaturstreit 1966/67 oder die Doppelmoral des Zürcher Kaffees Odeon, das in seinem Obergeschoss Stripshows anbot, im Untergeschoss 1967 aber ein Minirockverbot erliess. Leider schleichen sich verschiedene Faktenfehler ein: Die «Fichen-affäre» war nicht eine Ursache, sondern eine Folge des Rücktritts von Bundesrätin Elisabeth Kopp (34), der legendäre Ficheneintrag zum abendlichen Bierkonsum von Menga Danuser stammte nicht aus den 60er-Jahren, sondern von 1977 (222) und die ersten Piratensender konnten in Zürich nicht 1979, sondern bereits 1976 empfangen werden (43). Die skizzierten Entwicklungen und ihre Kontexte spitzt der Verfasser zum Schluss noch einmal auf die bereits einleitend aufgeworfene Frage zum Verhältnis von «67» und «68» zu: War 1967 «besser als 1968 – oder bloss dessen Startrampe?» (234). Gerade vor dem Hintergrund dieser Fragestellung erscheint der im Buch mehrfach auftauchende Begriff «68er-Umsturz» etwas befremdlich, zumal in der Einleitung auch auf neuere Ansätze hingewiesen

wird, die «68» als Chiffre einer Phase beschleunigten Kulturwandels von den späten 1950er- bis frühen 1970er-Jahre sehen, der das Jahr 1967 selbstverständlich mit einschliesst. Bei den befragten Zeitzeug\*innen gehen die diesbezüglichen Ansichten auseinander. Tendenziell betonen die aus dem Kulturbereich kommenden Interviewpartner die Bedeutung von 1967, während die stärker politisierte Ursula Hauser die 68er-Bewegung in den Vordergrund rückt. Der Verfasser selber weist auf bedeutende Unterschiede der Zürcher Hippiebewegung zu den kalifornischen und britischen Vorbildern hin, die sich keineswegs nur auf die Quantität beschränken. Die Zürcher waren in ihrer übergrossen Mehrheit keine Aussteiger, sondern «Wochenendhippies», die nach dem Love-in am Montag wieder korrekt gekleidet im Büro zur Arbeit antraten. Auch avancierten die Zürcher Hippies nicht zu einem Brennpunkt verschiedener Protestbewegungen, sondern entfalteten sich isoliert etwa von Frauenstimmrechtskämpferinnen oder Militärdienstverweigerern. Bezeichnenderweise fand am selben Tag wie das erste Zürcher Love-in eine studentische Demonstration zugunsten des entlassenen «Müller 19» und gegen Missstände im Zürcher Polizeiapparat statt, ohne dass sich die beiden Szenen vereinigt hätten. Insgesamt hat der Verfasser ein interessantes, kulturwissenschaftlich und sozialhistorisch informiertes, aber dennoch gut lesbares Buch mit reichhaltigem Bildmaterial vorgelegt, das Interessierten an der Geschichte von Rock, Pop und Hippie wie auch an der Schweiz im Kalten Krieg und den neuen sozialen Bewegungen zur Lektüre empfohlen werden kann.

*Christian Koller (Zürich)*

Jonathan C. Friedman (ed.)  
**The Routledge History of Social  
 Protest in Popular Music**

London, Routledge 2017, 414 S., \$ 265,-

In a day and age in which it is becoming increasingly difficult for even anodyne mainstream pop singers such as Taylor Swift to stand aside from politics, the need to examine the ways popular music has been mobilized for social protest is pressing. For this reason, Jonathan C. Friedman provides a welcome service in putting together a collection that helps explain how and why «protest through song has become embedded in the DNA of our modern social and political fabric» (xvii). Over twenty-eight chapters, *The Routledge History of Social Protest in Popular Music* introduces readers to the manifold ways popular music has been appropriated and deployed to unify social movements and enact political change. Combining scholars working in a host of different fields – history, cultural studies, theology, ethnomusicology, African-American studies, communications; there are even a few composers, musicians, and librarians thrown in for good measure – this collection is an impressive example of interdisciplinary work. Such diversity can often work against the unity of an edited volume but here it provides needed perspectives on the continuities and changes influencing popular music and its uses across space and time. Friedman identifies seven themes and questions that guide the authors' discussions, ranging from the nature of social protest and how it has evolved historically to the diversity of social protest music and its shared features across the globe (xv). To interrogate these subjects, the book is divided into three parts. Part I concerns the evolution of popular protest music from the 19<sup>th</sup> century until the 1960s. Part II examines

contemporary social protest as expressed through popular music, above all in the Western rock idiom. And Part III explores how social protest has been articulated through indigenous musical manifestations throughout the world. While a majority of the analysis concerns the Anglo-American world, the comparative framework that looks back in Parts I and out in Part III, makes Part II that much more compelling.

While space limits any in-depth discussion of the individual chapters, nevertheless, numerous shared threads tie them together. Discussions investigating how popular music helps unite diverse coalitions, the nature of musical protest, the ways music has been a repository of dissenting traditions, the contradictory imbrication of commercial pursuits with a politically active agenda, the subversion of existing authority, all reoccur throughout the many chapters. And as befitting a volume studying social protest, as every author emphasizes, popular music has been an incredibly important vehicle for emancipation. From the slave hollers and country twang of the 19<sup>th</sup> century to the samba of Brazil's Years of Lead and the rock anthems of the anti-globalization movement in the 21<sup>st</sup> century, popular music has provided a voice to express collective experiences, to challenge dominant hierarchies, and to offer alternatives. As such, popular music has functioned as a great organizer and medium whereby groups coalesce around shared beliefs and collectively elaborate their opposition to hegemonic structures whether we are talking about economic inequalities, gendered patriarchies or racial oppression. Indeed, this collection underlines again and again how protest music has provided individuals with a means to change their worlds, especially among those who often lack the status, heft or power to do so either politically

or economically. As the chapters on indigenous artists, Chinese rockers, the Nigerian musician Fela Anikulapo Kuti and others suggest, popular music has long facilitated significant political and social changes, a role which continues to this day.

The only regret with this collection is the somewhat limited definitions of both social protest and popular music. Except for the fascinating discussion by Allan Moore on the «hermeneutics of protest music», for many authors, there is a tendency to equate protest with song lyrics. Clearly, performance is an important component for the politics of popular music as the many chapters show whether we are talking about the songs of the labor movement, the critiques of progressive rock or the affirmations of reggae. Yet, popular music encompasses a wide range of social practices from concert-going and purchasing instruments to collective listening and collecting memorabilia. What happens when we broaden our understanding of protest? While several authors did move beyond songs, nevertheless, for many, the inclination to fall back on lyrics to locate protest was frustrating, to say nothing of the surprising silence about how these words were received. Adopting a more critical eye towards popular music would have benefited the collection: except for the chapter on the relationships between song and war, there is next to nothing about how music has been used to build consensus, reinforce the status quo and stifle protest. In this fashion, expanding our notions of protest and popular music beyond performance and lyrics would enrich our understanding of what popular music has done and can do. As Moore put it in the conclusion, there is a reason we «don't read protest songs, we listen to them» (397).

However, such minor quibbles should not detract from this otherwise valuable

edition. While a few of the chapters are perhaps a bit more descriptive than they could be, this book will be useful for any introductory course on popular music. Not only do the individual chapters stand on their own as case studies, but the volume as a whole can be used to investigate long-term trends coursing through the history of popular music and its imbrication with social protest.

*Jeff Hayton (Wichita)*

**Kenneth L Shonk, Jr./Daniel Robert McClure**  
**Historical Theory and Methods through Popular Music, 1970–2000**  
 «Those are the New Saints»

Palgrave Macmillan, London 2017, 311 S., \$ 109,–

Schon der Titel des anzuzeigenden Buches irritiert. Er unterläuft die paratextuellen Konventionen geistes- und kulturwissenschaftlicher Titelei, indem er die Aufmerksamkeit heischende Zitat nicht wie häufig an den Beginn stellt, um es dann im Untertitel näher zu erklären, sondern die Reihenfolge umkehrt. Der Obertitel verrät die Absicht der Autoren: Es geht um die Vermittlung historischer Theorien und Methoden durch («through») die Analyse von Popmusik seit den Siebzigerjahren. Damit ist ein primär didaktischer Anspruch formuliert: «to use the «language» of popular music to introduce readers to a selection of significant and useful theoretical approaches to historical theory» (12). Deren konkrete Auswahl bezeugt ein Verständnis von theoriegeleiteter Geschichtswissenschaft als genuin kritisch. Von «critical race theory» über «post-colonial und post-slavery» zu «post-industrial» und «post-modern» wird ein Spektrum an Ansätzen thematisiert, das zugleich *state of the art* sein will und eine emanzipatorische und –

die Zentralkategorie des Buches – alternative Agenda verfolgt. Alternativ aber zu was? Hier kommt der Untertitel, der eigentlich ein Obertitel wäre, ins Spiel: Jene «new saints» sind die Produkte eines spezifischen musikkulturellen und ökonomischen Prozesses. Wer einst musikalisch und politisch «alternative», «rebellious» und «authentic» war, wird fast notwendigerweise vom «mainstream» aufgesogen (Stichwort: «sell-out») und damit zu einem neuen Heiligen, gegen den wiederum neue «alternatives» aufbegehren und die Fahne der Rebellion hochhalten. Die Geschichte der Popmusik, die das Buch jenseits seines didaktischen Impetus auch erzählt, folgt daher einer binären Logik zwischen Mainstream und Underground, Markt und Nische, Konformität und Rebellion. Das analytische Raster ist durch und durch normativ: Alternative Popmusik, so die These, ist das bevorzugte Medium der Kritik und Transgression von Phänomenen und Strukturen der Unterdrückung innerhalb von «cultural and economic white patriarchal heteronormative power structures» (7).

«Alternativity» als Begriff und Konzept hat aber noch eine zweite Funktion. Es beschreibt nicht nur eine politische und ästhetische Position der Rebellion, sondern ist selbst Gegenstand der historischen Untersuchung. Die Autoren machen eine «alternative era» (13 und öfters) der Popmusik zwischen den 1970er- und 2000er-Jahren aus. In neun Kapiteln widmen sie sich verschiedenen alternativen Subkulturen und ihrer Musik und identifizieren sie mit unterschiedlichen kritischen, transgressiven oder rebellischen politischen Positionen. Bis auf wenige Ausnahmen ist das recht überraschungsfrei. Musiker von David Bowie bis Hüsker Dü subvertieren traditionelle Konzepte von Männlichkeit, Hip-Hop reagiert auf die Verflechtung von post-industrieller Ökonomie und Rassismus,

Postpunk reflektiert die Postmoderne. Die Verknüpfung mit historischer Theorie (im obigen Sinne) ist dabei nicht immer überzeugend. Während etwa die Komplexität zeitgenössischer feministischer Positionen in den verschiedenen Performanzen von Madonna, Blondie, Joan Jett und Salt 'n' Pepa zumindest greifbar wird, verschwindet im Kapitel über Alternative Rock der 1990er-Jahre die vorgeblich strukturgebende Theorie der Hegemonie gänzlich hinter Bandgeschichten und Albumgenealogien. Noch problematischer ist der Gebrauch von Fernand Braudels Konzept der *longue durée*, die immer dann herangezogen wird, wenn sich konkrete kulturelle Genealogien oder gar Rezeptionen nicht nachweisen lassen (etwa zwischen der Sklavereierfahrung des 15. bis 19. Jahrhunderts und dem Reggae der 1960er-Jahre). Wirklich schwierig wird die Argumentation im Kapitel über den «Celtic Moment in 1980s Alternative Rock», in dem der teils aggressive schottische, irische und walisische Nationalismus von U2, Big Country und The Alarm der «guten» Seite der Macht zugerechnet wird, obwohl Nationalismus als Konzept ursprünglich als essenzieller Bestandteil der oppressiven Moderne identifiziert worden war.

Für genuin historische Fragestellungen, die sich nicht mit der Geschichte der Popmusik, sondern mit der Popmusik in der Geschichte befassen, bietet das Buch wenig Anhaltspunkte. Dafür sind die historischen Gesellschaftsanalysen zu schematisch und das Korsett von Alternative/Mainstream zu rigide. Weil «alternative» per definitionem randständig (in der Sprache der Autoren: «weird») ist, gerät die gesellschaftsprägende Kraft der Popmusik im «Mainstream» geradezu systematisch aus dem Blick. Für die Analysen selbst bedeutet das, dass die Autoren vielfach eine (durchaus beeindruckende) Kennerschaft demonstrieren, die brei-

teste Quellenkenntnis (vulgo: Bands und Alben) ostentativ herausstellt und sich in ihrer eigenen Avantgarderolle sonnt. Die Detailfülle ist erschlagend, der analytische Mehrwert begrenzt. Und manchmal stimmt es auch einfach nicht: Steve Sanders' Kommentar in einer 1993er Folge der Teenieserie *Beverly Hills, 90210* («You know, I've never been a big fan of alternative music but these guys rock», 245, falsch zitiert im Buch) bezog sich nicht, wie suggeriert, auf «Nirvana», sondern auf einen Auftritt der Indie-Rock-Band «The Flaming Lips». Für sich genommen ein vollkommen irrelevanter Lapsus, aber er untergräbt das Vertrauen in eine Art von Nerd-Historiografie, die immer schon weiss, dass sie auf der richtigen Seite der Geschichte steht.

*Jan-Friedrich Missfelder (Basel)*

**Alexander Simmeth**  
**Krautrock Transnational**  
 Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968–1978

Transcript, Bielefeld 2016, 368 S., € 34,99

Alexander Simmeth gelingt es in *Krautrock Transnational. Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968–1978* über Sound zu schreiben, ohne auf die vielfältigen Möglichkeiten Bezug zu nehmen, die die unterschiedlichen Auslegungen des «acoustic turn» (323) bieten. Geht das überhaupt? Ja, findet der Rezensent. Das ist allerdings gleichzeitig mit zahlreichen Defiziten und Schwächen verbunden.

Simmeth verzichtet weitgehend auf stilistische, musikwissenschaftlich inspirierte Auseinandersetzungen mit dem spezifischen Klang dieses Popmusikgenres und vernachlässigt konsequent und stoisch jegliche Überlegungen zu den Praktiken des Hörens, des Klingens und Erklin-

genlassens. Das Buch verharrt in den poptheoretischen Auslegungskämpfen, behauptet einen popgeschichtlichen Zugang zur Zeitgeschichte und begnügt sich mit der frappierenden Oberflächlichkeit kulturwissenschaftlicher Beschäftigungen mit Pop. Die damit verbundenen Schwierigkeiten und Einschränkungen werden nicht in angemessener Weise freigelegt. *Krautrock Transnational* behauptet einen zeitlich begrenzten Richtungswechsel der kulturindustriellen Transferverhältnisse – von der Peripherie in die Zentren des Popmusikbusiness. Zu dieser Peripherie zählen Orte wie Düsseldorf (Kraftwerk), Köln (Can), München (Amon Düül), West-Berlin (Tangerine Dream), Hamburg (Frumpy) oder Hannover (Scorpions). Mit «German Sound» bezeichneten englische und amerikanische Musikjournalisten – und vielleicht auch Journalistinnen – einen äusserst heterogenen Mix aus verschiedenen Popmusikstilen, der in der Zusammenführung von elektronischen Sequenzen und Klangflächen mit Elementen von Blues, R&B und Rock die bestehenden Genrengrenzen hinter sich liess (56). Das passte genauso wenig in das privatwirtschaftlich organisierte amerikanische Formatradio, wie es in die Unterhaltungsmusiksendungen der britischen Reklamesender und des BBC-Jugendsenders Radio 1 passt. Natürlich war dort der Radiomoderator John Peel eine Ausnahme, die ihn über die Jahrzehnte zur Ikone der Undergroundmusik werden liess. Bundesrepublikanische Rundfunkanstalten taten sich mit «Krautrock» ebenfalls sehr schwer. Ausser in einigen Dokumentationen, die in den Jugendsendungen des Westdeutschen Rundfunks oder des Südwestdeutschen Rundfunks liefen oder beim *Beat-Club* von Radio Bremen auftraten, fand dieser neue, gegenkulturell gerahmte Popsound schlichtweg nicht statt (119 f.). Das war weit davon entfernt, einen Hype zu

erzeugen, wie es sich eine Dekade später bei der Neuen Deutschen Welle vollzog und tatsächlich gelang. Krautrock – oder sollte man hinsichtlich der italienischen, spanischen, griechischen, türkischen, jugoslawischen, französischen, belgischen, niederländischen oder skandinavischen Gruppen viel eher von European Psychedelic Music sprechen – erreichte nie diejenigen Reichweiten und Verkaufszahlen, die sich die Schallplattenfirmen von diesem Produkt erwarteten. Krautrock erreichte sicherlich eine popkulturelle Tiefenwirkung, weil sich die Vielfalt an stilistischen Interpretationen von den marktkonform hergestellten Unterhaltungsmusikprodukten des Popmainstreams unterschied – und die Anhörenden und Kaufenden leicht Distinktionsgewinne erzielten. Natürlich erwähnt der Autor den Do-it-yourself-Charakter, den die Musikkommunen Guru Guru, Embryo oder Amon Düül zelebrierten. Ohne die ästhetischen Freiräume, die an den bundesrepublikanischen Musik- und Kunsthochschulen entstanden waren, wäre der sogenannte German Sound nicht zu denken – ähnlich wie die Art Colleges in Grossbritannien, ohne die sich weder die Beatmusik noch Progressive Rock entwickelt hätten.

Besonders schade ist es, dass Simmeth ähnliche Phänomene an den Kunst- und Musikhochschulen der DDR einfach ignoriert. Diese bleiben hinter dem Eisernen Vorhang – hinter dem Popmond – verborgen. Diese Blickverengung führt dazu, dass der Autor eine musik- und popästhetische Westbindung der bundesrepublikanischen Bands an ein vermeintlich transnationales Popmusikgeschäft herausarbeitet und dabei die Denationalisierung von Sound einfach unterschlägt. Das ist ärgerlich. Mit dem Fallenlassen und Aneinanderreihen von Bandnamen und Plattenveröffentlichungen (77) überdeckt Simmeth den bescheidenen analy-

tischen Tiefgang seiner Erzählungen. Wer Anekdoten gegenüber Analyse bevorzugt, trifft bei *Krautrock Transnational* eine richtige Kaufentscheidung, der Rezensent aber war von diesem Buch enttäuscht.

*Heiner Stahl (Siegen)*