
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 Organisations, 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 – 10 000 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) sorgen, 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 Bützemusik», 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://geschichtederegenwart.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 in 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 Loïc 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).