

ISSN 1420-4355

t r a v e r s e

ZEITSCHRIFT FÜR GESCHICHTE • REVUE D'HISTOIRE

Pop

Der Sound der Zeitgeschichte

La bande-son de l'histoire
contemporaine

2_2019

CHRONOS



Unterstützt durch die Schweizerische Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften
www.sagw.ch

traverse erscheint dreimal pro Jahr.
Einzelpreis gedruckt: CHF 28 / EUR 24
Einzelpreis digital: CHF 20 / EUR 20
Jahresabonnement gedruckt plus digital: CHF 75 / EUR 60 (zuzüglich Auslandporto)
Jahresabonnement digital: CHF 50 / EUR 45
StudentInnen-Jahresabonnement (gegen Nachweis) gedruckt plus digital:
CHF 54 / EUR 50 (zuzüglich Auslandporto)
StudentInnen-Jahresabonnement (gegen Nachweis) digital: CHF 25 / EUR 20
Gönnerrabonement gedruckt und/oder digital: CHF 100
Nachdruck, Übersetzungen, Vervielfältigungen oder Speicherungen von Artikeln
mit elektronischen Medien nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlags.

traverse paraît trois fois par an.
Prix du numéro papier: CHF 28 / EUR 24
Prix du numéro digital: CHF 20 / EUR 20
Abonnement annuel papier et digital: CHF 75 / EUR 60 (plus port pour l'étranger)
Abonnement annuel digital: CHF 50 / EUR 45
Abonnement annuel au tarif étudiant (avec photocopie de la carte) papier et digital:
CHF 54 / EUR 50 (plus port pour l'étranger)
Abonnement annuel au tarif étudiant (avec photocopie de la carte) digital: CHF 25 / EUR 20
Abonnement de soutien papier et/ou digital: CHF 100
Reproductions, traductions, tirages et enregistrements des articles avec
des médias électroniques interdits sauf accord écrit avec l'éditeur.

Umschlagbild: Gertrud Vogler, Rock 'n' Roll Jamboree, Schützenhaus Albisgüetli, Zürich, 2. 9. 1983,
Schweizerisches Sozialarchiv, F 5107-Na-03-151-005.

© 2019 Chronos Verlag, Zürich

ISSN 1420-4355

Print: ISBN 978-3-905315-77-6

E-Book (PDF): ISBN 978-3-0340-9501-3

traverse 2019/2

**Zeitschrift für Geschichte
Revue d'histoire**

**26. Jahrgang
26^e année**



traverse 2019/2
Zeitschrift für Geschichte
Revue d'histoire

Beirat / Comité scientifique

Susanna Burghartz (Basel)
Jean-Jacques Friboulet (Fribourg)
Christoph Graf (Bern)
Sébastien Guex (Lausanne)
Elisabeth Joris (Zürich)
Hans Ulrich Jost (Lausanne)
Guy P. Marchal (Basel)
Daniel Roche (Paris)
Regina Schulte (Bochum)
Hannes Siegrist (Leipzig)
Jakob Tanner (Zürich)
Regina Wecker (Basel)

Pop

Der Soundtrack der Zeitgeschichte

Pop

La bande-son de l'histoire contemporaine

Redaktion / Comité de rédaction

Tina Asmussen (Berlin)

Gianenrico Bernasconi (Neuchâtel)

Karine Crousaz (Lausanne)

Pierre Eichenberger (Zürich)

Marino Ferri (Luzern)

Marc Gigase (Lausanne)

Matthieu Gillabert (Fribourg)

Gisela Hürlimann (Zürich)

Katja Hürlimann (Zürich)

Michael Jucker (Luzern)

Matthieu Leimgruber (Zürich)

Sonja Matter (Bern)

Malik Mazbouri (Lausanne)

Jan-Friedrich Missfelder (Zürich)

Anja Rathmann-Lutz (Basel)

Hans-Ulrich Schiedt (Horgen)

Sarah-Maria Schober (Zürich)

Yan Schubert (Genève)

Isabelle Schürch (Bern)

Verantwortlich für den Heftschwerpunkt

Responsables du dossier thématique

Erich Keller, Jan-Friedrich Missfelder, Gianenrico Bernasconi, Christian Koller

Übersetzungen / Traduction

Diane Gilliard, Gianenrico Bernasconi, Jan-Friedrich Missfelder

Anschrift / Adresse

Chronos Verlag, Eisengasse 9, CH-8008 Zürich, info@chronos-verlag.ch

Informationen

Artikel oder Projektskizzen senden Sie bitte an
hans-ulrich.schiedt@revue-traverse.ch

Renseignements

Les articles proposés à la revue doivent être envoyés à
malik.mazbouri@revue-traverse.ch

Buchbesprechungen / Comptes rendus

rezensionen@revue-traverse.ch / comptes_rendus@revue-traverse.ch

Hinweise zu Redaktion und Schreibformatvorlagen

Feuille de style et rédaction

www.revue-traverse.ch, info@revue-traverse.ch

Inhalt / Table des matières

Schwerpunkt / Dossier thématique

Editorial: Pop, der Soundtrack der Zeitgeschichte? <i>Erich Keller</i>	7
Éditorial: La musique pop, bande-son de l'histoire contemporaine? <i>Erich Keller</i>	15
Schweizer Pop und Volksmusik. Eine hundertjährige On-off-Beziehung <i>Dieter Ringli</i>	23
Résumé	40
Swiss Wave. L'inscription de la musique pop en Suisse au tournant des années 1980 <i>Pierre Raboud</i>	41
Zusammenfassung	51
Pop ist mehr als Sound. Eine Relektüre von <i>POP – die Zeitschrift für uns</i> <i>Meret Fehlmann</i>	52
Résumé	71
«Our future is the future for many». Kleenex/LiLiPUT, Punk und die Schweiz <i>Vojin Saša Vukadinović</i>	72
Résumé	91
Deutschschweizer Rap. Lokaler Sound einer globalen Kultur <i>Ayla Güler Saied</i>	92
Résumé	104
<i>Xsans compromisX</i> . Autoethnographie rétrospective de la création d'un fanzine <i>hardcore punk</i> en Suisse romande à l'aube du XXI ^e siècle <i>Alain Mueller</i>	105
Zusammenfassung	117

In memoriam Mario König (1947–2019)	118
Der leichtfüssige Langstreckenläufer in der Landschaft der Geschichte	119
<i>Jakob Tanner</i>	

Der Historiker als Wissenschaftler und Freiberufler. Erinnerungen an Mario König (1947–2019)	124
<i>Hannes Siegrist</i>	

Traverse und Thurgau. Erinnerungen an Mario König	129
<i>Marietta Meier, Magaly Tornay, Ursina Klausser</i>	

Bilder / Images

Jazz statt vaterländischen Liedguts. Über einen nicht nur musikalischen Stilbruch – Anmerkungen zu einer Bildreportage aus der Arbeitserziehungsanstalt Utikon am Albis	133
<i>Sonja Furger</i>	

Porträt / Portrait

Das Schweizerische Museum und Zentrum für elektronische Musikinstrumente	145
<i>Florian Müller</i>	

Dokument / Document

Regionalpolitik von links. Die satirische Darstellung des Matterhorns in den Debatten um die Zukunft der Schweizer Berggebiete in den 1980er-Jahren	154
<i>Romed Aschwanden</i>	

Debatte / Débat

Ueli der Reformator. Wenig mehr als eine Filmkritik	163
<i>Jan-Friedrich Missfelder</i>	

Besprechungen / Comptes rendus

Literatur zum Thema / Comptes rendus thématiques	179
Allgemeine Buchbesprechungen / Comptes rendus généraux	192

Agenda

AutorInnen / Les auteurEs	202
Heftschwerpunkte / Dossiers thématiques	206

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 Organistors, 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 Analysekatgorie 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 Bürgerinn*, 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 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).

18 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 Buezermusik», 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; Cosy 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).

Schweizer Pop und Volksmusik

Eine hundertjährige On-off-Beziehung

Dieter Ringli

Volksmusik und Popmusik sind gegenwärtig zwei ziemlich weit auseinanderliegende Gattungen, die kaum mehr Berührungspunkte aufweisen. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts allerdings waren Volksmusik und populäre Musik nahe beisammen und beeinflussten sich gegenseitig stark. Die Ländlermusik, also die instrumentale Volkstanzmusik der Schweiz, und der Jazz als populäre Tanzmusik gingen gegen die Mitte des 20. Jahrhunderts sogar eine fruchtbare Symbiose ein in der Form des «Schweizer Schlagers». Wie es dazu kam und warum ab den 1950er-Jahren eine solche Vereinigung von Volks- und Popmusik nur noch sporadisch zustande kam, will der folgende Artikel aufzeigen.

Gemeinhin wird unter «Schweizer Schlager» die Musik des Zeitraums zwischen dem Ende der 1930er- und dem Anfang der 1950er-Jahre verstanden, weil in dieser Zeit mit den Komponisten Artur Beul, Walter Wild und Robert Barmettler und den Interpretinnen Geschwister Schmid, Martha Mumenthaler und Vreneli Pfyl sowie Jakob Kessler und Sepp Israng eine spezifische Art des Mundartliedes beliebt geworden war, das musikalische Elemente der Volksmusik mit solchen der populären Musik verband.¹

Die Vorgeschichte

Um die Bedeutung der Populärmusik am Anfang in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einschätzen zu können, muss man sich vergegenwärtigen, dass das Musikangebot insgesamt sehr beschränkt war. Wie viel Musik damals zur Verfügung stand, ist schwierig abzuschätzen. In den ländlichen Gegenden bot sich die Gelegenheit, Musik zu hören, auf jeden Fall selten. Ausser der Ländlermusik, die zum Tanz aufspielte, existierten meist nur noch die Harmoniemusik sowie ein Männer- oder Kirchenchor, allenfalls ein Jodlerklub oder ein Mandolinenorchester. Zwar gab es auch das, was wir gemeinhin als Volksmusik im engeren Sinn bezeichnen, also die alltägliche Gebrauchsmusik wie zum Beispiel Schlaflieder, Lockrufe für das Vieh oder Abzählreime. Aber wir dürfen deren Vorkommen

nicht überschätzen. Auch früher haben die Leute nicht den ganzen Tag gesungen. Permanente Musikberieselung im Alltag ist eine Folge der Erfindung von Radio und Tonträgern und schliesslich der digital verfügbaren Musik.²

In städtischen Räumen kamen zu den erwähnten Blasmusiken und Chören noch klassische Musik – beliebt waren Tenöre und Soprane mit deutschem Liedrepertoire, Oper und Operette –, Kaffeehaus- und Tanzmusik sowie Varietés hinzu. Sehr verbreitet waren um die Jahrhundertwende Solojodler und Jodlergruppen, die als sogenannte Nationalsänger im In- und Ausland auftraten.³ Diese Truppen boten in Restaurants und Varietés, aber auch im Konzertsaal Schweizerlieder – hochdeutsche, heimatverherrlichende Lieder mit Jodelrefrain – dar, in teilweise fantasievollen, neu erfundenen Trachten und begleitet von den verschiedensten Instrumenten wie etwa Hals- und Brettzithern, Gitarre, Akkordeon, Trompete, Klarinette und Alphorn.⁴

Was in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts an Musik zu hören war, hing sehr stark vom lokalen Angebot ab. Von einem überregionalen oder gar in der ganzen Deutschschweiz verbreiteten Repertoire konnte noch keine Rede sein, denn das Radio stand noch nicht zur Verfügung und die neu erfundene Schallplatte war eine Angelegenheit für interessierte Spezialisten.⁵

Einen ersten Boom erlebte die Populärmusik nach dem Ersten Weltkrieg. Aus den USA importierte Tänze kamen Anfang der 1920er-Jahre in Mode: Foxtrott, Charleston, Shimmy, Ragtime, Tango, Cakewalk, Boston und Twostep. In der Schweiz wurde wie im übrigen Europa für diese neue Art der Tanzmusik der neue Begriff «Jazz» verwendet, der in den USA erstmals 1915 im musikalischen Kontext verwendet worden war.⁶ Jazz wurde in Europa zunächst alles genannt, was ein Schlagzeug, ein Banjo oder ein Saxophon miteinbezog. Mitte der 1920er-Jahre unternahmen erstmals originale amerikanische Jazzbands Tourneen in der Schweiz. So hatte Josephine Baker 1929 in Bern und Zürich ihre ersten Auftritte als Tänzerin und Sängerin.⁷ Der Jazz – im damaligen Sinn – blieb während der 1920er-Jahre eine Attraktionsmusik, die vor allem bei grösseren Festen und Bällen gespielt wurde, als alltägliche Unterhaltungsmusik war er noch zu ungewohnt. Zudem fehlte es an einheimischen Jazzbands, die solche Musik hätten spielen können.⁸ Ausländische Radiosender waren seit der Mitte der 1920er-Jahre, zumindest für Radiofans, theoretisch zwar empfangbar, allerdings galt dies nur für begüterte und technisch versierte Hörerinnen und Hörer, die sich einen Radioempfänger leisten und diesen auch installieren konnten.

Auch die Schallplatte begann sich auszubreiten, was der Verbreitung von Musik aus dem Ausland ebenfalls sehr förderlich war. Vieles wurde in der Schweiz zunächst auf Schallplatte oder im Radio gehört, bevor es zum ersten Mal live zu sehen und zu hören war. Dies gilt auch für die Schlagermusik, die damals hauptsächlich aus Deutschland kam und mit Hits wie «Wer hat den Käse zum

Bahnhof gerollt» oder «Ausgerechnet Bananen» auf Schallplatte und im Radio weite Verbreitung fand.

Das Tanzen erlebte in den 1920er-Jahren einen unglaublichen Aufschwung und wurde zur hauptsächlichen Freizeitbeschäftigung in den Städten. Nicht zuletzt dank diesem Tanzboom entdeckten die Städter die Ländlermusik als neue Unterhaltungs- und Tanzmusik, denn der Jazz blieb in dieser Zeit eine Art exotische Abwechslung.⁹ Als alltägliche Unterhaltungs- und Tanzmusik galt die Salon- und neu die Ländlermusik, die mit der folkloristischen Familienkapelle Moserbuebe sogar in Amerika Erfolg hatte. Erst Ende der 1920er-Jahre trat der Jazz – beziehungsweise das, was man damals darunter verstand – aus seinem Dasein als exotische Attraktion an Silvesterbällen und ähnlichen Grossanlässen heraus und etablierte sich als gleichberechtigte populäre Unterhaltungsmusik neben der Ländlermusik. Vor diesem Hintergrund ist die Entwicklung des Schweizer Schlagers zu sehen, der die späten 1930er- und die 1940er-Jahre prägte.

Blüte in den Kriegs- und Nachkriegsjahren

Zwei Gegebenheiten waren unabdingbare Voraussetzung für die Entstehung des Schweizer Schlagers: die Verbreitung des Jazz und die zunehmende Popularisierung und Professionalisierung der Ländlermusik. Der Jazz war zu einer allgemein beliebten Unterhaltungs- und vor allem Tanzmusik aufgestiegen, auch wenn er nach wie vor in weiten Kreisen der kulturellen Elite, vor allem aber bei den Verfechtern der Volksmusik auf heftige Ablehnung stiess. Mit dem Aufkommen dieser neuen Musikform wurde der Druck auf die Tanzmusik spielenden Ländlerkapellen zunehmend grösser. Wer keinen Jazz spielte, hatte es schwieriger, ein Engagement zu finden, wie aus Leserbriefen an das Fachorgan *Schweizer Musiker Revue* deutlich wird: «Bei vielen Anlässen wird schon bei einer Engagementsabmachung vorgesehen, dass abwechslungsweise moderne Tänze gespielt werden müssen.»¹⁰ «Im Jahre 1932 fing ich an zu musizieren in öffentlichen Sälen als Tanzmusiker, wo wir mit Klarinette, Bassgeige und Handorgel eine lüpfige Ländlermusik beisammen hatten. [...] Im Laufe der dreissiger Jahre hiess es auf dem Tanz: «Jä händ ihr na keis Saxophon?» Ebenso wollte man uns nur noch engagieren, wenn wir mindestens ein Saxophon führen in der Kapelle, mit den Worten, es sei jetzt «Mode». Einige Jahre später wurde man gleicherorts sozusagen gezwungen, ein Jazz [damit ist hier ein Schlagzeug gemeint, DR] anzuschaffen, immer auf Drängen der Veranstalter, beispielsweise auch von einem Jodelquartett und Turnverein!»¹¹

Die Ländlerkapellen, plötzlich mit der Forderung nach moderner Tanzmusik konfrontiert, die zu spielen sie nicht gewohnt waren, behalfen sich zunächst damit,

dass sie ihr gewohntes Repertoire mit Schlagzeug und Saxofon «anreicherten», um so den Anschein von Modernität zu erwecken. Einige waren aber flexibel genug, die neue Tanzmusik in die Ländlermusik zu integrieren. Heiri Meier führte etwa sowohl das Saxofon als auch den Ländlerfox als neue Tanzgattung in die Ländlermusik ein.¹² Die Ländlermusiker waren durch die neuen Tanzbedürfnisse herausgefordert und bemühten sich darum gezwungenermassen, den neuen Stil zu spielen. Von den Instrumenten her war das durchaus machbar: Klarinette und Saxofon etwa sind spieltechnisch nah verwandt. Zudem stellte die Klarinette auch ein populäres Jazzinstrument dar. Das Akkordeon war sowohl in der Schlager- als auch in der Ländlermusik verbreitet. Konkurrenz hatten die Ländlermusikanten dabei nur wenig, denn in der Deutschschweiz gab es kaum wirkliche Jazzmusiker. Die wenigen französischen und amerikanischen Jazzbands, die in der Schweiz gastierten, spielten konzertant und vermochten daher die Nachfrage nach Tanzmusik nicht zu befriedigen. Jazz war nach wie vor eine Medienmusik, die vom Radio und von der Schallplatte her bekannt war. So gelang es den Ländlermusikanten durchaus, den neuen Anforderungen an die Tanzmusik gerecht zu werden. Ab 1935 löste Benny Goodman auch in Europa die Swingwelle aus und revolutionierte die Tanzmusik entscheidend. Die Schweiz hatte von Anfang an mit den Lanigiros sowie Teddy Stauffer und Fred Böhler und ihren Orchestern Bigbands, die internationales Niveau hatten. Allerdings spielten diese Bands hauptsächlich im Ausland, weil in den kleinen Schweizer Städten nicht genügend Engagements zu finden waren, die eine acht- bis fünfzehnköpfige Band ernähren konnten. Teddy Stauffer beispielsweise war die musikalische Attraktion des Olympiajahres 1936 in Berlin, nicht zuletzt darum, weil er es sich mit seiner Schweizer Band leisten konnte, die verpönte «Judenmusik Swing» zu spielen, welche die ausländischen Touristen und Gäste hören wollten.¹³

Als Geburtsstunde des Schweizer Schlagers können wir das Jahr 1938 betrachten, als der überaus virtuose Akkordeonist und Notenverleger Walter Wild mit dem Sänger Sepp Israng sein Marschlied «Guete Sunntig mitenand» aufnahm und veröffentlichte. Dieses Lied wurde vor allem wegen seiner eingängigen Refrainmelodie und seines einfach nachspielbaren Arrangements ein Erfolg. Beides war wichtig, denn Musik wurde in dieser Zeit nicht nur ab Schallplatte gehört, sondern auch via Notenverkauf verbreitet und fand so Eingang ins Repertoire der Unterhaltungskapellen und in die Hausmusik. Das Lied ist bis heute populär geblieben, mancherorts wird es sogar im Kindergarten gesungen mit dem Text «Guete Sunntig mitenand, heisst's bi eus im Chindsgi-Land [...]»¹⁴ 1939 war es dann das «Landidörfli» von Robert Barmettler, ein Ländlerfox-Jodellied mit leichtem Schlageranklang, das in einer für damalige Verhältnisse sensationell hohen Auflage von 55 000 Stück gepresst und verkauft wurde.¹⁵ 1942 gelang es dem in die Schweiz zurückgekehrten Teddy Stauffer zusammen mit dem jungen

Gesangstrio Geschwister Schmid, das «Margritlied» zu einem Hit zu machen. Das Lied zeigt sehr schön, was damals unter Jazz verstanden wurde: Triolische Rhythmik, alterierte Akkorde, Schlagzeug, Trompeten und Saxofon, aber auch die Klarinette war nicht nur ein Volksmusik-, sondern noch immer ein «Jazz-instrument».

Artur Beul (1915–2010) war schliesslich die prägende Figur, die den Schweizer Schlager zu einer eigenen Gattung machte, die für ein Jahrzehnt die Schweizer Musik beherrschen sollte. Beul war Mittelschullehrer aus Einsiedeln, der in Fribourg Literatur und Kunstgeschichte studiert hatte. Seine ersten Lieder schrieb er als Aushilfslehrer im Kanton Schwyz, weil seine Schüler das Repertoire ihres Singbuchs sathatten.¹⁶ Einem grösseren Publikum wurde er bekannt, als er für die Geschwister Schmid das Lied «Am Himmel steht es Sternli z’Nacht» schrieb. Seither war er Hauskomponist und Klavierbegleiter der Schmid und schrieb auch für die anderen berühmten Exponenten des Schweizer Schlagers, das Trio Kessler, Israng, Mumenthaler und das Duo Martheli Mumenthaler, Vreneli Pfyl. Beuls Jodellieder waren hörbar vom Swing beeinflusst, was bei Liedern wie «Swing in Switzerland» oder «Swing – das isch Musig für d’Bei» sogar programmatisch war. Viele seiner Lieder sind bis heute bekannt geblieben, so beispielsweise «Übre Gotthard flüged Bräme», «Stägeli uf, Stägeli ab» oder «Nach em Räge schint Sunne». Der damalige Swing in der Schweiz war leicht bekömmliche Tanzmusik, die von vielen akzeptiert wurde und sich einfach mit volksmusikalischen Themen und Wendungen kombinieren liess.

Der Schweizer Schlager als ein von der modernen Unterhaltungsmusik geprägtes Jodellied wurde während des Krieges einerseits als Ersatz für die nicht erhältliche ausländische Jazzmusik und andererseits als Ausdruck schweizerischer Eigenständigkeit verstanden und geschätzt. Auch als Bestandteil der Geistigen Landesverteidigung hatte der Schweizer Schlager eine Funktion zu erfüllen.¹⁷ Walter Wilds «Mir pflanzed a» beispielsweise wurde im Auftrag der Armee als offizieller «Anbaumarsch» geschrieben. So erfolgreich der Schweizer Schlager war, so heftig war die Polemik, die vor allem gegen die «verbeulte» Musik des Artur Beul geführt wurde.¹⁸ Die Leserbriefspalten jener Zeit waren voll von Angriffen auf die schreckliche Verhunzung des Jodellieds durch die Vermischung mit der «ausländischen Negermusik».¹⁹ Aber auch vonseiten der Jazzfreunde wurde Beul angefeindet, weil das, was er mache, mit echtem Jazz nichts zu tun habe. Beul beteiligte sich am Disput und verteidigte sich mehrfach in der «Schweizer Musiker Revue» und in diversen Zeitungen.²⁰ Ungeachtet der Kontroverse wurden seine Schlager zum Inbegriff der Schweizer Musik in den 1940er-Jahren. Auch wenn Sigi Meier und Paul Weber sowie Buddy Bertinat mit ihren Liedern «Guggerzytli» und «Ich han en Schatz am schöne Zürisee» durchaus Erfolge vorweisen konnten, blieb das Feld des Schweizer Schlagers

doch durch die Protagonisten Beul, Wild und Barmettler dominiert. Die Mischung von Ländlermusik, Jodellied und moderner Tanzmusik bot das, was das traditionelle Jodellied schon damals nicht vermitteln konnte: einen Ausdruck des alltäglichen Lebensgefühls. Lieder wie Beuls «'s isch Polizeistund» waren thematisch in der Alltagserfahrung der Bevölkerung verankert, im Gegensatz zum heimatnostalgisch gefärbten Jodelgesang über Alpenglühn und Edelweiss. Und zugleich verbanden sie traditionellen Jodelgesang mit Einflüssen moderner Unterhaltungsmusik. Mit dem Schweizer Schlager war es somit gelungen, eine neue Musikgattung zu schaffen, die sowohl musikalisch als auch inhaltlich einen Bezug zur Schweiz hatte und dem Zeitgeschmack entsprach.

Trotzdem trat der Schweizer Schlager, nachdem er ein Jahrzehnt lang die schweizerische Musikkultur dominiert hatte, in den 1950er-Jahren so schnell, wie er gekommen war, wieder in den Hintergrund.

Rückzug in den 1950er- und 1960er-Jahren

Mit der Einführung der Vinylschallplatte in den 1950er-Jahren wurden die Platten billiger, die Spielzeiten länger und die Tonqualität besser. Zudem waren wieder ausländische Platten erhältlich in der Schweiz. Dadurch war der Schweizer Schlager nach einer zehnjährigen Schonfrist wieder der internationalen Konkurrenz ausgesetzt. Es waren aber auch andere, eher aussermusikalische Gründe, die dem Schweizer Schlager zu schaffen machten. Zahlreiche Protagonistinnen und Protagonisten des Schweizer Schlagers verschwanden von der nationalen Bühne. Martha Mumenthaler, die grosse Sängerin und Jodlerin des Schweizer Schlagers, wurde schwanger und beendete ihre Karriere. Die Geschwister Schmid gingen als Showorchester nach Amerika, wo sie grosse Erfolge feiern konnten. Artur Beul sah sich seiner Interpreten beraubt und schrieb zunehmend für internationale Schlagerstars wie Hans Albers, Lys Assia und seine spätere Frau Lale Andersen. Die hochdeutsche Fassung seines Dauerbrenners «Nach em Räge schint Sunne» wurde auch in Deutschland zu einem beachtlichen Hit.²¹

In den 1950er-Jahren begann somit eine Entwicklung, die die Schweizer Populärmusik bis gegen Ende des Jahrtausends beeinflusst hat: Wer als Schweizer in der Schweiz (und im Ausland sowieso) erfolgreich sein wollte, dem durfte man nicht mehr anhören, dass er aus der Schweiz kam. Unterhaltungs- und Tanzmusik sollte nicht mehr, wie in den späten 1930er- und den 1940er-Jahren, Ausdruck von Schweizertum, sondern internationale Unterhaltung sein. Das Schweizerische in der Musik war nicht mehr Zeichen nationaler Eigenständigkeit, sondern von provinziellem Unvermögen. Dieser Einstellungswechsel war entscheidend für die weitere Entwicklung der Schweizer Populärmusik. Stand bis anhin die nationale

Eigenart im Vordergrund, so wurde jetzt das Ideal des Jazz in die Populärmusik übernommen, nämlich möglichst so zu spielen, dass kein Unterschied zu den internationalen Vorbildern zu hören war.

Mit dem Hazy-Osterwald-Sextett hatte die Deutschschweiz eine Formation von europäischem Niveau. Ursprünglich war das Sextett eine Jazzband von beachtlichem Können – besonders Ernst Höllerhagen galt als einer der besten europäischen Klarinettenisten des Hot Jazz –, die am Jazzfestival in Paris 1949 mit Jazzgrössen wie Louis Armstrong, Sidney Bechet, Charlie Parker, Max Roach und Miles Davis gespielt hatte.²² Aber vom Hot Jazz konnte man in der Schweiz nicht leben, und so wurde das Hazy-Osterwald-Sextett zu einem Showorchester, das sich international einen Namen machte. Zunächst spielte es internationale Standards und Schlager verbunden mit aufwändigen Verkleidungen, Rollenspielen und komischen Einlagen. Gegen Ende der 1950er-Jahre traten sie dann mit eigenen Stücken wie dem «Kriminaltango» an die Öffentlichkeit, die nicht nur in der Schweiz zu Evergreens wurden. Im Gegensatz zum Schweizer Schlager waren Osterwalds Lieder aber in Hochdeutsch verfasst, was ihnen zwar zum Erfolg in Deutschland verhalf, sie aber des sprachlichen Bezugs zur Schweiz beraubte. Auch musikalisch waren keine Schweizer Elemente auszumachen. Neben Hazy Osterwald konnte sich auch Vico Torriani gegen die ausländische Konkurrenz behaupten. Er, der 1950 mit seinem ersten Hit «Silberfäden» bekannt geworden war, unterschied sich aber ebenfalls nicht von der ausländischen Konkurrenz und hatte gerade darum in der Schweiz und im Ausland Erfolg. Auch andere erfolgreiche Schweizer Musik der 1950er-Jahre vermied den musikalischen Bezug zur Volksmusik: Das Musical war eine äusserst populäre Form, angefangen mit Lys Assia, die mit dem zum Schlager gewordenen Lied «Oh mein Papa» aus Paul Burkhardts «Der Schwarze Hecht» 1949 zu Weltruhm gelangte. Das Mundartmusical «Kleine Niederdorfer», ebenfalls von Burkhard, mit Ruedi Walter («Mir mag halt niemer öppis gunne», «De Heiri hät es Chalb verchauft») wurde ein durchschlagender Erfolg in der Deutschschweiz, allerdings ohne einen musikalischen Bezug zur Schweizer Volksmusik. Schweizer Volksmusik und Schweizer Schlager galten als zunehmend rückständig. Die Aufbruchzeit der 1950er-Jahre verlangte nach einer internationalen Ausrichtung der Musik. Als grosse Ausnahme konnten die Bossbuebe 1958 mit ihrem Fox «'s Träumli» noch einmal an die grosse Zeit des Schweizer Schlagers anknüpfen. Allerdings blieb es bei diesem einen Erfolg. Während in der populären Unterhaltungsmusik die Schweizer Vertreter teilweise durchaus mit der internationalen Konkurrenz mithalten konnten – auch weil sie dazu gezwungen waren, wollten sie erfolgreich sein –, blieb die Volksmusik selbstgenügsam, da sie sich nicht mit der internationalen Konkurrenz messen musste. Sie verkörperte ja bewusst retrospektiv und bewahrend die Heimat.

Mitte der 1950er-Jahre tauchte erstmals jene Musik in der Schweiz auf, die die zweite Hälfte des Jahrhunderts noch stärker prägen sollte als der Jazz die erste Hälfte: der Rock 'n' Roll.²³ Das prägende Instrument des Rock 'n' Roll war die E-Gitarre. Da die Gitarre in der Volks- und Unterhaltungsmusik der Schweiz aber keine bedeutende Rolle spielte (und weiterhin kaum spielt), war es auch innovativen Musikern nicht möglich, die neuen Klänge so zu adaptieren, wie es die Ländlerklarinetten mit dem Saxofon und der Jazztanzmusik gemacht hatten. Neben dieser rein musikalischen Differenz existierte aber auch noch eine kaum überbrückbare gesellschaftliche Kluft. Rock 'n' Roll schien insbesondere für viele Jugendliche eine musikalische Alternative zu einer wahrgenommenen Enge und Biederkeit in der Schweiz zu bieten. Eine Fusion von Rock und Schweizer Volksmusik war somit grundsätzlich ein Widerspruch. Damit begannen sich die Musikszene aufzuteilen und zu isolieren. Es gab nicht mehr nur einfach Volks- und Unterhaltungsmusik, die in einem wechselseitigen Austausch standen. Vielmehr entstanden drei getrennte Szenen: einerseits die Volksmusik, die immer stärker bewahrende Tendenzen aufwies und Veränderungen grundsätzlich abzulehnen begann, andererseits die Unterhaltungsmusik, die sich international orientierte, und schliesslich die Rockmusik für die Jugend, die explizit keinerlei Verbindung zu den anderen beiden Genres haben wollte, da sie sich als Gegenentwurf zur bürgerlichen Gesellschaft verstand.

Nur selten gelang es einzelnen Musikern, diese Gräben zu überbrücken. So nahmen etwa die Minstrels, eine Gruppe von Zürcher Musikern um den Geiger Mario Feurer und die Gitarristen Pepe Solbach und Dani Fehr, 1969 live eine Version eines alten Ländlerklassikers «Schäfli Schottisch» von Gabriel Käslin (1867–1951) auf. Dieser Klassiker war unter dem Titel «Sepp spielt Klarinette» 1928 von Stocker Sepp erstmals auf Schallplatte erschienen. Die Minstrels verlangsamten in ihrer Adaption des Stücks den marschmässigen 2/4-Takt des Schottisch und verwandelten ihn in einen federnden, leicht swingenden 4/4-Takt. Die Zahl der Teile wurde, den Gepflogenheiten der Popmusik folgend, von drei auf zwei reduziert und der A-Teil mit einem lapidaren Text versehen, während der neue B-Teil von einer virtuosen, an den amerikanischen Hillbilly erinnernden Geige ausgeführt wurde. Das Stück wurde unter dem Titel «Grüezi wohl Frau Stirnimaa» zu einem Dauerbrenner, der auch heute noch fast allen in der Schweiz bekannt ist. «Ja grüezi wohl Frau Stirnimaa, säged sie, wie läbed sie wie gaht's dann ihrem Maa. Grüezi wohl Frau Stirnimaa, säged sie, wie sind sie au so dra» lautet der vollständige Text des Stücks. Einziges Mal wird als Abwechslung «ihrem Maa» durch die etwas derbe, aber umgangssprachlich geläufige Formulierung «ihrem Alte» ersetzt. Die Anhänger der Ländlervolksmusik waren begeistert, weil sie den Schottisch erkannten, die Hörer von internationaler Populärmusik waren sich, bedingt durch die veränderte Instrumentierung – Geige, Gitarren und

Kontrabass – und den veränderten Rhythmus, oft gar nicht bewusst, dass es sich um einen alten Schottisch handelte, sondern hielten es für ein Stück aus Irland oder den USA. Das junge Publikum erreichten die langhaarigen Minstrels mit ihrem Folksound, denn in den ausgehenden 1970ern begann sich Folk als Parallele zur Rockmusik durchzusetzen. «Frau Stirnimaa» war ein Wurf, der Hörer aus allen Kreisen ansprach.

Was von manchen als Neubeginn der Schweizer Volksmusik gefeiert wurde, entpuppte sich aber als Einzelfall. Die Band löste sich bald auf, ohne weitere Hits geliefert zu haben. Feurer, Solbach und Fehr zogen es vor, in Hippie-Manier weiterhin spontan dort zu spielen, wo sie gerade Lust hatten, und nicht nach einem von einem Management ausgearbeiteten Terminkalender. Auch waren die Minstrels keine Neoländlertruppe, wie das manche gern gesehen hätten. «Frau Stirnimaa» war eines unter vielen Stücken ihres internationalen Repertoires, das neben Schweizer Stücken auch irische, amerikanische, griechische und französische Volksmusik sowie Jazz Standards und Songs von Liedermachern wie Leonard Cohen umfasste.

Comeback in den 1970er-Jahren

1970 knüpfte eine andere Gruppe am Erfolg der Minstrels an, allerdings unter gänzlich anderen Vorzeichen: das Trio Eugster war eine gutorganisierte Showband. Die Brüder Alex, Victor und Guido waren als ursprünglich semiprofessionelle Gesangsgruppe vom Zürcher Unterhaltungsmusiker Bodo Süss dazu auserwählt worden, den Dialektschlager, der sich mit den Minstrels so gut verkauft hatte, weiterzuführen. In direkter Anlehnung an «Frau Stirnimaa» wurde ein Nachfolgericht produziert. Die Rechnung ging auf: «Oh läck du mir [...]» wurde tatsächlich ein Hit. Mit «Ganz de Bappe», «De Pantoffelheld», «Dörfs es bitzli meh sii?», «En Kafi mit Schnaps» und «Jetzt mues de Buuch weg» lieferten die Eugsters in der Folge einen Hit nach dem anderen, meist aus der Feder von Alex Eugster. Auch Schweizer Volkslieder und mehrstimmig gesungene Versionen von Ländlerstücken wie «Steinerchilbi» oder «En urchige Muotathaler» machten sie zu Hits der Populärmusik. Durch ihre Beständigkeit und ihr Wirken als Hausband von Kurt Felix' Fernsehshow «Teleboy» festigten sie ihren Ruf als Nummer eins der Schweizer Showszene. Mit ihren Liedern, die häufig alltägliche Themen zu einem aktuellen Anlass aufgriffen, zum Beispiel «Räpädäpläm» (zur Armee-reform 72), «E suuberi Sach» (zur Kampagne «Haltet sauber die Schweiz») oder «Söll emal cho [...]» (zum legendären Teleboy-Film mit versteckter Kamera), verankerten sie sich über die Musik hinaus tief in der kollektiven medialen Wahrnehmung. Während der 1970er-Jahre galten sie als Inbegriff der Schweizer Populärmusik.

Zudem bewiesen sie ihren Geschäftssinn mit einem eigenen Musikverlag, in dem sie ihre Platten herausbrachten.

Es ist interessant, den Wandel zu beobachten, dem die Eugsters in diesem Jahrzehnt in Bezug auf die Rezeption unterworfen waren. Stilistisch veränderten sie sich kaum. Sie waren von Anfang an solide Handwerker, die es verstanden, gute Studiomusiker einzusetzen. Im Bereich der Rockmusik war der Eugster-Titel «Mir bruched nu de Lohn» – obwohl als Parodie gedacht – handwerklich etwas vom Besten, das in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre in der Schweiz aufgenommen wurde. Auch hatten sie ein Gespür dafür, aktuelle Themen aufzugreifen und so darzustellen, dass alle Schweizerinnen und Schweizer sich angesprochen fühlen konnten. Ihre Texte waren Ausdruck der Befindlichkeit des Schweizer Bürgertums der 1970er-Jahre und nicht Verherrlichung einer realitätsfernen Alpenidylle. Gerade darum waren die Eugsters so spezifisch schweizerisch. Musikalisch bewegten sie sich im Bereich der populären Unterhaltungsmusik, bezogen viele Einflüsse aus der Ländlermusik, waren aber auch damals zeitaktuellen Sounds nicht abgeneigt. So verhalfen sie dem Schweizer Schlager zu einer zweiten Blüte. Das Konzept des populären Mundartlieds, das zwischen Volksmusik und zeitgenössischer Unterhaltungsmusik mit leichten Popanleihen lag, prägte die 1970er-Jahre.

Drastisch geändert hat sich aber innerhalb des Jahrzehnts das Bild, das sich die Öffentlichkeit von den Eugsters machte. Anfangs erschienen sie als die lustigen, frechen Buben – und dies trotz der Tatsache, dass sie beim Start ihrer Karriere bereits verheiratet und zum Teil sogar Familienväter waren. Auch bei Liebhabern traditioneller Volksmusik wurde begrüsst, dass sich Vertreter der jungen Generation wieder mit der Ländlermusik und dem Volkslied auseinanderzusetzen begannen, obwohl gerade der Titel «Oh läck du mir [...]» textlich an der Grenze des damals Tolerierbaren war. Man verzieh jedoch den Eugsters ihren jugendlichen Übermut gern, weil sie im Vergleich zu den langhaarigen Hippies, die Anfang der 1970er-Jahre immer zahlreicher wurden, als recht anständige Kerle wahrgenommen wurden. Die Eugsters waren in begrenztem Mass auch Identifikationsfiguren für die Jugend. Im Vergleich zur Volksmusik, die Wysel Gyr in Sendungen wie «Für Stadt und Land» oder «Öisi Musig» in den 1960er- und 1970er-Jahren im Schweizer Fernsehen präsentierte und die bei der Jugend auf Ablehnung und Desinteresse stiess, erschienen sie als durchaus akzeptabel. Immerhin hatten sie ein Schlagzeug und popnahe Arrangements. So waren die Eugsters zunächst quer durch alle Schichten als Erneuerer der Schweizer Musik akzeptiert.

Mit zunehmendem Erfolg kippte jedoch ihr Image. Was als frische, freche Auflockerung der Unterhaltungsbranche begonnen hatte, wurde immer mehr zum Inbegriff einer biedereren Show, auch oder gerade weil sich die Eugsters musikalisch nicht weiterentwickelten und somit der Abstand zur sich rasch verändernden

Popmusik immer grösser wurde. Den endgültigen Tiefpunkt hatten die Eugsters 1979 erreicht, als sie von einem Anwalt dazu gedrängt wurden, den Liedermacher Martin «Tinu» Heiniger wegen übler Nachrede zu verklagen, weil dieser ein den Eugsters gewidmetes Lied mit dem Titel «Unterhaltungsbrunz» geschrieben und aufgenommen hatte. Die Eugsters gewannen den Prozess, Heiniger musste seine Platte einstampfen lassen. Damit wurden die Eugsters aber endgültig zum Feindbild der Kulturjournalisten und zum Inbegriff des seichten Kommerzes. 1980 zogen sich die Eugsters aus dem aktiven Showbusiness zurück. Aus den vielversprechenden Minstrels-Nachfolgern war innerhalb eines Jahrzehnts eine Verkörperung hausbackener helvetischer Simplizität geworden. Zu Beginn der 1970er-Jahre war es kein Widerspruch, sowohl die Minstrels als auch die Eugsters gut zu finden. Am Ende der Dekade waren sie Repräsentanten zweier Musikkulturen und damit zweier Weltanschauungen, die nicht mehr auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen waren. Die beschriebene Entwicklung des Trios Eugster vom frischen Trio für die ganze Nation zur polarisierenden Formation war daher die logische Konsequenz einer allgemeinen Entwicklung einer zunehmenden Ideologisierung der Musik in den 1970er-Jahren. Dass inzwischen diese weltanschaulichen Konnotationen wieder verschwunden sind und zwischen «Frau Stirnimaa» und «Oh läck du mir [...]» keine grundlegenden Differenzen mehr auszumachen sind, sei hier nur am Rande bemerkt. Abgesehen davon spielte auch eine Rolle, dass in den 1970er-Jahren ausser den Eugster-Titeln und vielleicht noch Michel Villas «Dr Tifel isch gschtorbu» kaum Schweizer Schlager entstanden. Insofern bilden die Eugsters die Ausnahme von der allgemeineren Regel, dass das Publikum des Schweizer Schlagers mit der Zeit überdrüssig wurde. Parallel zum Abstieg des Schweizer Schlagers vollzog sich aber der Aufstieg eines anderen Genres, das gewisse Elemente des Schweizer Schlagers (etwa den Mundartgesang) übernahm, diese aber in andere musikalische und gesellschaftliche Kontexte überführte: der Mundartrock. Verbunden ist diese Entwicklung vor allem mit der Berner Band Rumpelstilz um den Sänger Polo Hofer.²⁴

Der erste Grosse Erfolg des Mundartrock war 1976 die Single «Kiosk», die im Oktober 1976 auf Platz zwölf in die Hitparade einstieg, um dann vier Wochen lang auf Platz zwei zu verbleiben. Ricky King und Boney M verhinderten den Vorstoss an die Spitze, aber insgesamt hielt sich «Kiosk» immerhin vierzehn Wochen lang in der Hitparade. Das ist eine beachtliche Dauer, umfasste doch die Single Hitparade damals nur gerade fünfzehn Plätze.²⁵

Das Lied «Kiosk» ist in verschiedener Hinsicht ein sehr typisches Beispiel für den Mundartrock der Schweiz. Erstens kam die Band aus Bern und der Song war demzufolge in Berndeutsch gesungen. Bis weit in die 1990er-Jahre blieb Bern das Zentrum des Mundartrock, und man war überzeugt, dass der Berner Dialekt am besten geeignet sei, um zu singen. Das hängt wahrscheinlich mit Mani Matter

zusammen, dem Übevater der Schweizer Liedermacher. Mundartrock war also lange Zeit Berner Rock.

Aber auch in einer anderen Hinsicht ist «Kiosk» typisch für den Schweizer Mundartrock. Der Song ist im Grunde keine Eigenkomposition, sondern eine Neutextierung eines amerikanischen Songs. Er beruht mit wenigen Änderungen offensichtlich auf dem Song «Dixie Chicken» der amerikanischen Gruppe Little Feat von 1973. Musikalische Elemente aus der Schweiz, also Bezüge zu einer spezifischen Schweizer Musiksprache, wie sie in der Ländlermusik oder im Jodel auftauchen, waren keine vorhanden, abgesehen von der Sprache. Rumpelstilz brachten aber 1977 als B-Seite der Single Nadisna die Vertonung eines Schweizer Volkslieds heraus – «Stets in Truure» – das aus der *Röselgarten*-Sammlung von Otto von Greyerz stammt.²⁶ Das Lied blieb aber bis in die 1980er-Jahre die einzige Fusion von Rock und Volksmusik in der Schweiz.

Verswinden in den 1980er-Jahren

In den 1980er-Jahren vollzogen sich erneut Umwälzungen in der Musikwelt: Elektronisch generierte Musikstile wie Hip-Hop und House beziehungsweise Techno kamen auf, ab der Mitte des Jahrzehnts wurde die Worldmusic entdeckt und der volkstümliche Schlager trat seinen Siegeszug bei den breiten Massen an.

Gegen die Mitte des Jahrzehnts verschmolz der Pomp der deutschen Schlagershows mit den volkstümlichen Musiksendungen zu einer volkstümlich-alpenländischen Schlagermusik, die im Playbackverfahren auf riesigen Bühnen via Fernsehen im ganzen deutschsprachigen Raum verbreitet wurde und so ein riesiges Publikum erreichte. Diese Mischung aus Herz-Schmerz- und Naturromantikthemen mit Ziehharmonika, Synthesizer, Gitarre, E-Bass, Schlagzeug und Schlagergesang begeisterte gleichermassen die Schweizer, die Deutschen und die Österreicher. Zwar gab es in dieser Alpenlandmusik durchaus regionale Unterschiede und auch Dialektlieder, allerdings vorwiegend in bayerischem sowie österreichischem Dialekt, die beide im gesamten alpenländischen Raum verstanden werden. Die Schweizer Interpreten dieses Genres wie Nella Martinetti oder Maya Brunner sangen meist hochdeutsch, die Schweizer Mundart ist zu fremd für alpenländische Hits. Das Publikum bestand nicht mehr aus «senkrechten Eidgenossen», es waren vielmehr die Fans des Schlagers, die als Gemeinsamkeit die Sehnsucht nach einer heilen Welt pflegten, die Heimat bedeutet, sei es das Zillertal, Rostock oder Zürich.²⁷ Zudem übernahm der volkstümliche Schlager meist kaum musikalische Elemente aus der Volksmusik, sondern war eine Art Playback-Schlagershow, garniert mit pseudovolkstümlichen Trachten. Schweizerinnen und Schweizer waren durchaus erfolgreich in diesem Genre: 1986 gewann die Tessinerin Nella

Martinetti den ersten «Grand Prix der Volksmusik» mit dem Titel «Bella Musica». 1987 stand mit Maja Brunner, der Schwester des Ländlermusikers Carlo Brunner, der ihren Siegerhit «Das kommt uns spanisch vor» mitkomponierte und arrangierte, erneut eine Schweizerin auf dem Siegerpodest.²⁸ Dieser gross angelegte Wettbewerb mit Teilnehmenden aus den drei deutschsprachigen Alpenländern sowie seit 1998 auch aus dem deutschsprachigen Südtirol wurde auf den Sendern aller Teilnehmerländer live übertragen. Ein neues Genre war geboren, das zugleich das Instrumentarium und die Beschallungstechnik der Popmusik nutzte, damit aber die Heimatromantik der Volksmusik mit den eingängigen, einfach nachzusingenden Melodien des Schlagers verband.

Der Dialektrock, in den 1970er-Jahren noch ein zartes Pflänzchen, begann sich zu etablieren. Polo Hofer wurde mit Liedern wie «Alperose» zu einer Grösse der Schweizer Musikszene. Allerdings verwendete auch er keine musikalischen Elemente aus der Schweiz, sondern orientierte sich an den Südstaaten der USA. Züri West setzte sich als erste Berner Band einer neuen Generation durch, die nicht wie eine Kopie von Polo Hofer tönte und durch ihre Nähe zur 1980er-Jugendbewegung den Berner Rock für die junge Generation wieder interessant machte.²⁹ Mundartlieder hatten sich in den 1980er-Jahren im Rock für die Jugend (Züri West), im Mainstreamrock der Erwachsenen (Polo Hofer) und im familienfreundlichen Schlager (Peter Reber) ihren bescheidenen Platz erobert. Musikalisch war aber nichts Schweizerisches zu erkennen.

Rückkehr in den 1990ern

Hip-Hop und Techno lösten zunehmend die Rockmusik als Musik der jungen Generation ab. Das Musikangebot war inzwischen unglaublich vielfältig geworden. Es gab nicht nur Pop, Rock, Hip-Hop, Techno, Jazz, Klassik, Schlager und Volksmusik, sondern innerhalb jeder Sparte eine nur noch für Spezialisten überschaubare Vielzahl von Gattungen, die sich zunehmend vermischten. Die festgefahrenen Fronten begannen sich aufzulösen. War es noch wenige Jahre zuvor eine Frage der Weltanschauung gewesen, welche Musik man sich anhörte, so breitete sich in den 1990ern die Postmoderne auch in der Musik aus. Familienväter mit ergrauten Schläfen fielen am Hard-Rock-Konzert ebenso wenig auf wie Lederjacks am Schlagerfestival. Als schliesslich ein Teil der Jugend den deutschen Schlager der 1970er-Jahre – das Feindbild jedes ernsthaften Musikers – wiederentdeckte, war die Konfusion perfekt.

Neben der zunehmenden Ausdifferenzierung und Hybridisierung musikalischer Genres und dem Aufkommen von Hip-Hop und Techno als neuen Elementen in der Populärmusik der 1990er-Jahre bestand die eigentliche Neuerung in der

Musikkultur dieser Zeit im Aufkommen der Weltmusik. Auf der Suche nach neuem Material begann sich der westliche Markt für nichtwestliche Musik zu interessieren. Zunächst war es Musik aus Afrika und der Karibik, dann aus Asien und schliesslich auch Volksmusik aus Osteuropa, die – meist verquickt mit Popmusik und den Hörgewohnheiten der westlichen Käuferschaft angepasst – auf reges Interesse stiess. So wurde Volksmusik auch ausserhalb der traditionellen Ländlerrusikkreise wieder populär.³⁰ Zunächst beschränkte sich das Interesse auf ausländische Volksmusik, dann wandte es sich zaghaft auch wieder der Ländlerrusikk zu. 1993 erschien Cyril Schläpfers Dokumentarfilm «Urmusig».³¹ Schläpfer präsentierte darin zweieinhalb Stunden authentische, das heisst vor Ort aufgenommene Volksmusik aus der Innerschweiz und dem Appenzell, ohne Handlung und ohne Kommentar – klingendes Abbild eines im Aussterben begriffenen Teils Schweizer Kultur. Erstaunlich daran ist, dass es Schläpfer gelang, sowohl die im Film porträtierte Landbevölkerung als auch das städtische Publikum, das Volks- und Ländlerrusikk eher ablehnend gegenüberstand, zu begeistern.

Daneben erfuhr auch die Verbindung von Schweizer Volksmusik mit populären Stilen einen Aufschwung. Dodo Hugs witzige Interpretation des Volkslieds «Dr Ätti», Christine Lauterburgs Technojodel mit dem Album «Echo der Zeit» und Florian Asts Schwyzerörgelirock «Daneli» schafften es in die Hitparade. Stephan Eicher machte das «Guggisberglied» zum Hit und eröffnete sein Album «Engelberg» mit Hackbrettklängen. Die Familie Trüeb, ein Quartett aus dem Aargau, erntete Erfolg mit ihrem witzigen Nostalgieprogramm aus Volksliedern und Schweizer Schlagern der Kriegsjahre, die Streichmusik Alder spielte am Open Air St. Gallen. Hans Kennel und Heiri Känzig experimentierten als Jazzmusiker mit der Volksmusik, Heinz Holliger und Paul Giger kreuzten sie mit Kunstmusik. Aber trotz ihres anfänglichen Erfolgs blieben solche teils innovativen Experimente Einzelfälle. Volksmusikfusion kam nicht über ihren Status als Musik für Liebhaber hinaus. Gegen Ende der 1990er-Jahre schien diese Welle bereits wieder zu verebben.

Swissness im neuen Jahrtausend

Seit der Jahrtausendwende lässt sich ein anhaltender Trend zum Regionalen – als Gegenbewegung zur Globalisierung – feststellen, der sich nicht nur im Bereich der Musik auswirkt. «Swissness» bedeutet nicht mehr rückständige Provinzialität wie in den 1970er- und 1980er-Jahren, sondern wird als positiv konnotiert wahrgenommen. Brauchtum, Edelweisshemden und T-Shirts mit Schweizerkreuz gehören zu den modischen Trends. Parallel dazu begann sich auch die Volksmusik wieder zu verändern und gewann eine neue Aktualität. Unter der Bezeichnung

«Neue Volksmusik» begannen Musiker und Musikerinnen aus der Volksmusikszene die Tradition aufzubrechen und sie mit Einflüssen aus Jazz, Klassik und ausländischer Volksmusik zu mischen – mit Pop allerdings kaum. Umgekehrt setzen sich Musikerinnen und Musiker aus dem Jazz und aus der experimentellen Musik wieder mit Schweizer Volksmusik auseinander.³² Auch der Mundartpop boomt, wie etwa der grosse Erfolg von Gölä seit Ende der 1990er-Jahre belegt. Im September 2006 veröffentlichte der Jodlerklub Wiesenberg eine CD, auf der er eine Version des Mash-Mundartpopsongs «Ewigi Liäbi» im Nidwaldner Dialekt aufgenommen hatte. Im Januar 2007 stürmte das Album bis auf Platz vier der Schweizer Hitparade. Zum ersten Mal überhaupt schaffte ein Jodlerklub den Sprung in die Charts. Zusammen mit der Schlagersängerin Francine Jordi nahmen die Wiesenberger dann den volkstümlichen Schlager «Das Feyr vo dr Sehnsucht» auf und schafften es damit sogar an die Spitze der Singlecharts. Auch der Zürcher Rapper Bligg erkannte den neuen Swissnesstrend. Zusammen mit der Streichmusik Alder – der ältesten und renommiertesten Appenzeller Streichmusik – nahm er 2007 den Song «Volksmusigg» auf. Allerdings blieben die Alders eine kaum hörbare exotische Dekoration, genauso wie Hackbrett und Akkordeon auf seinem Erfolgsalbum «0816» von 2008, das mit 140 000 verkauften Alben an die Spitze der Hitparade stürmte. Eine musikalische Auseinandersetzung zwischen Volksmusik und Pop ist nicht auszumachen, weder bei den Wiesenbergern noch bei Bligg.

Der Trend hält aber an: Die Kombination von Schlagerpop und volkstümlicher Verpackung ist weiterhin erfolgreich. Der Hitmill-Produzent Georg Schlunegger hat 2016 eine CD mit dem Titel «Heimweh» vorgelegt, für die er einen gleichnamigen Projektchor mit elf Sängern aus der ganzen Deutschschweiz im Alter von Mitte zwanzig bis Mitte fünfzig zusammengestellt hat. In Jodlertracht gekleidet singen sie alte Hits von Polo Hofer und Lieder von Schlunegger, die wie Remakes von Schlagern aus den 1980ern tönen. Volksmusik ist dabei kaum zu hören, auch wenn zwei hervorragende Jodler im Chor mitwirken. Diese kommen aber nur selten dazu, ihr spezifisches Können zu präsentieren. Heimweh gehört aber zu den bestverkauften Formationen der letzten Jahre: Zwei Swiss Music Awards 2017 für die «Beste Schweizer Band» und «Best Breaking Act» sowie Platz eins in der Hitparade und ausverkaufte Konzerttourneen.

Auch Gölä ist – nach erfolglosem Wechsel zur englischsprachigen Musik – auf den kommerziell erfolgversprechenden Zug aufgesprungen und hat seine alten Hits zusammen mit verschiedenen Jodlerklubs 2017 mit einigem kommerziellen Erfolg nochmals aufgenommen. Wiederum anders verhält es sich mit Trauffer, der den Trend erfolgreich weiterzieht und mit seinem Album «Schnupf, Schnaps + Edelwyss» 2018 auf dem ersten Platz der Hitparade landen konnte. Zwar orientieren sich seine Titel an Schweizer Klischees – «Geissepeter», «Alpzyt» oder

«Dä mit de Chüeh» – und der optische Auftritt ist geprägt von trachtenähnlicher Kleidung, sein Schlagerpop verzichtet aber weitestgehend auf volksmusikalische Elemente, auch wenn da und dort «Joliholidü» gesungen, aber nicht im eigentlichen Sinne gejodelt wird.

Resümee

Der Schweiz ist es bisher nie gelungen, in der Popmusik einen eigenen, nationalen Stil zu entwickeln. Zwar gab es immer wieder Ansätze zu einer Schweizer Popmusik und zu einem Schweizer Schlager, aber sowohl Artur Beul als auch das Trio Eugster, die Minstrels oder Christine Lauterburg waren und sind Einzelfälle geblieben. Andere kleine Länder wie zum Beispiel Griechenland oder Irland haben ihre spezifischen Formen von Populärmusik entwickelt. In der Schweiz konnte bis anhin nichts Vergleichbares gedeihen. Zwar ist der Mundartpop weit verbreitet, es fehlt ihm aber an musikalischer Eigenständigkeit. Noch immer ist er internationale Popmusik mit schweizerdeutschen Texten, ohne eine spezifisch schweizerische musikalische Identität. Die Frage nach dem Warum wird meist damit beantwortet, dass die Deutschschweiz zu klein sei, als dass sich darin eine lebendige Szene entwickeln könnte. Auch sind die Auftrittsmöglichkeiten beschränkt. Dem ist entgegenzuhalten, dass Schweizerinnen und Schweizer für Musik im internationalen Vergleich sehr viel Geld ausgeben, sodass sich die Umsatzzahlen der Deutschschweiz durchaus mit denen von Griechenland oder Irland vergleichen lassen.³³

Die Schwierigkeit einer Synthese von moderner Popmusik und Schweizer Volksmusik zu einer Schweizer Populärmusik kann also nicht mit der Kleinheit des Landes allein erklärt werden. In den 1930er- und 1940er-Jahren hat das gut funktioniert. In den 1960er- bis 1990er-Jahren hatten sich die soziokulturellen Bedingungen dagegen gewandelt. Schweizer Volksmusik und ihr nationaler Mythos gewannen einen nationalkonservativen Beigeschmack. Eine Verschmelzung mit der sich auch gesellschaftspolitisch als progressiv verstehenden Popmusik wurde so verunmöglicht. Dies wirkte auch auf die Volksmusik selbst zurück. Lange Zeit blieb sie mit einer konservativen Ideologie befrachtet, die sich jeder Veränderung widersetzte. Dies bedeutet, dass bei einer Synthese mit anderen Genres nicht nur die musikalische Struktur, sondern auch die Ideologie, die damit verbunden ist, vermittelt wird. Während dies in den 1930er- und 1940er-Jahren aus politischen Gründen noch unproblematisch war, reduzierte sich die potenzielle Hörerschaft seit den 1960er-Jahren zusehends. Mit anderen Worten: Der Widerstand, der die Entstehung einer spezifisch schweizerischen Populärmusik verhinderte, war nicht nur musikalisch-strukturell oder ästhetisch bedingt, er

hatte auch weltanschaulich-ideologische Gründe. Seit der Jahrtausendwende scheint sich dies wieder zu wandeln: Mit dem Aufkommen des Swissnesstrends steigt wieder das Interesse an Schweizer Volksmusik. Allerdings hat sie dadurch, dass sie sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum mehr verändert hat, den Anschluss an die populäre Musik verloren. Ebenso ist es bisher nicht gelungen, eine neue Art der Fusion zwischen Volksmusik und Pop zu schaffen. Zwar ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Mischung von familienfreundlichem Retropop mit pseudovolksmusikalischen Elementen kommerziell erfolgreich, eine eigene musikalische Sprache, die sowohl Elemente der Volksmusik als auch zeitgemässer Popmusik verwendet, hat sich aber bis anhin noch nicht entwickelt. Die Zeichen stehen aber gut, dass das in den nächsten Jahren passieren könnte, weil einerseits die Volksmusik im Moment sehr lebendig ist und sich in einer Phase der Weiterentwicklung befindet und andererseits die Popmusik mit Acts wie Sophie Hunger, Bonaparte, Evelinn Trouble, Faber und anderen auf einem international konkurrenzfähigen Niveau angelangt ist.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu Gabriela Schöb, *Schweizer Schlager und geistige Landesverteidigung. Zusammenhänge zwischen Musik und einer Mentalität gewordenen Ideologie*, Zürich 1994, 18 f.; Dieter Ringli, *Schweizer Volksmusik: Von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart*, Altdorf 2006, 132–137.
- 2 Dieter Ringli, *Schweizer Volksmusik im Zeitalter der technischen Reproduktion*, Zürich 2003, 13 f.
- 3 Ebd., 111.
- 4 Rico Peter, *Dialektmusik. Die Wurzeln unserer eigenen Musik*, Aarau 1981.
- 5 Vgl. dazu Paul Altheer, *Hallo Welle 515*, Zürich 1925; Kurt Stadelmann, *Radio Schweiz. 75 Jahre Schweizer Radiogeschichte im Bild, 1922–1997*, Bern 1997.
- 6 Krin Gabbard, «Jazz»: Etymology», in *New Grove Dictionary of Jazz*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J987654> (28. 4. 2019).
- 7 Heinrich Baumgartner, *Jazz in den zwanziger Jahren in Zürich. Zur Entstehung und Verwendung einer popkulturellen Bezeichnung*, Zürich 1989, 23.
- 8 Ebd., 46.
- 9 Ringli (wie Anm. 2), 77–90; Madlaina Janett, Dorothe Zimmermann, *Ländlerstadt Züri*, Zürich 2014, 111–126.
- 10 Leserbrief vom 15. 7. 1936, *Schweizer Musiker Revue. Zeitschrift für Ländler, Jodel, Bauernkapellen*, 3 (1936), 28.
- 11 Leserbrief vom 15. 4. 1944, *Schweizer Musiker Revue. Zeitschrift für Ländler, Jodel, Bauernkapellen*, 4 (1944), 19.
- 12 Ringli (wie Anm. 2), 86.
- 13 Teddy Stauffer: *Es war und ist ein herrliches Leben*, Zürich, 1968, 67.
- 14 Vom Autor 2002 gehört im Kindergarten in Seegräben (ZH).
- 15 Schöb (wie Anm. 1), 32.
- 16 Ebd., 28.
- 17 Ebd., 38, und Theo Mäusli, *Jazz und Geistige Landesverteidigung*, Zürich 1995, 122 ff.
- 18 Artur Beul, *Nach em Räge schint Sunne. Erinnerungen und Begegnungen mit Künstlern*, Winterthur, 2001, 47.

- 19 Ebd., 48.
- 20 Ringli (wie Anm. 2), 136 f.
- 21 Artur Beul, *Nach em Räge schint Sonne. Erinnerungen und Begegnungen mit Künstlern*, Winterthur 2001, 112.
- 22 Hazy Osterwald, *Kriminaltango. Die Geschichte meines Lebens*, Bern 1999, 287.
- 23 Samuel Mumenthaler, *Beat, Pop, Protest. Der Sound der Schweizer Sixties*, Lausanne 2001.
- 24 Samuel Mumenthaler, *50 Jahre Berner Rock*, Oberhofen 2009.
- 25 Dieter Ringli, «Mundart-Rock: Zeitgemässe ‹Swissness›?», in Fanny Gutsche, Karoline Oehme-Jüngling (Hg.), «Die Schweiz» im Klang. Repräsentation, Konstruktion und Verhandlung (trans)nationaler Identität über akustische Medien, Basel 2014, 95.
- 26 Otto von Greyerz, *Im Röseligarte. Schweizerische Volkslieder*, Bd. 5, Bern 2008 (Reprint), 282.
- 27 Christian Seiler, *Verkaufte Volksmusik. Die heikle Gratwanderung der Schweizer Folklore*, Zürich 1994.
- 28 In der Schweiz wurde das Stück in Mundart veröffentlicht («Das chunnt eus spanisch vor»), für den internationalen Wettbewerb aber auf Hochdeutsch vorgetragen.
- 29 Higi Heilinger, Martin Diem, *Muesch nid pressiere. Noten und Notizen zum Berner Mundartrock*, GümliGen 1992.
- 30 Dieter Ringli, Johannes Rühl, *Die neue Volksmusik. Siebzehn Gespräche und eine Spurensuche*, Zürich 2015.
- 31 Cyrill Schläpfer, *Ur-Musig. Eine Reise durch die Klanglandschaften der Innerschweiz und des Appenzellerlandes*, Zürich 1993.
- 32 Ringli, Rühl (wie Anm. 30).
- 33 IFPI, *Recording industry in numbers: the definitive source of global music market information*, London 2011–2015.

Résumé

La musique pop suisse et la musique folklorique. Une relation on-off centenaire

Dans la première moitié du XX^e siècle, la musique populaire et la musique folklorique étaient très liées et s'influençaient réciproquement. Après un point culminant pendant la Seconde Guerre mondiale avec ce qu'on a appelé les «*Schweizer Schlager*» («tubes suisses»), les deux styles s'éloignent autant que les publics qui les soutiennent, au point que leurs rapports s'interrompent presque complètement. C'est seulement au début du nouveau millénaire que reprend un timide dialogue entre la musique folklorique et la pop. Cet article illustre le parcours et les raisons de cette évolution.

(Traduction: Gianenrico Bernasconi)

Swiss Wave

L'inscription de la musique pop en Suisse au tournant des années 1980

Pierre Raboud

Phénomène international, la pop traverse les frontières avec une facilité parfois déconcertante. Mais quand pose-t-elle ses valises en Suisse et s'y intègre-t-elle au point d'en prendre l'accent? Ces échanges et ces va-et-vient entre local et international s'échelonnent en différentes phases historiques marquées par des investissements financiers ou personnels. Ils impliquent différents acteurs: industries culturelles, public et institutions. C'est à une de ces phases que cet article souhaite s'intéresser. Les années 1980 représentent à bien des égards un tournant dans l'histoire de la pop en Suisse mêlant des phénomènes de politisation avec un changement structurel des plateformes de la production musicale. À la fin des années 1970, la Suisse faisait à différents niveaux figure de banquise culturelle, les vents chauds de la pop semblant incapables de réchauffer ses villes grises. C'est au tournant des années 1980 qu'émerge le punk, qui va contribuer à l'avènement de la pop en Suisse.

Après avoir précisé la définition du terme *pop* adoptée dans cet article et les différents aspects qu'il recouvre, nous analyserons d'abord l'avènement de la musique pop en Suisse en partant de la situation initiale helvétique marquée par une offre culturelle fortement limitée dans le domaine musical. Nous envisagerons ensuite le moment du tournant, ses conséquences et sa postérité.

Le terme *pop* est polysémique et recouvre des réalités multiples. Il peut à la fois désigner un genre musical associé à certaines sonorités et un art musical. Son esthétique est tournée vers la valeur de popularité dans le sens où elle se veut accessible au plus grand nombre à travers la valorisation de l'immédiateté et de la légèreté.¹ Cette définition englobe des aspects et des acteurs fort différents. S'y retrouvent en effet tant les industries culturelles que les productions de particuliers.² Dans cet article, notre focal ne se portera pas sur la pop en général ou sur les industries culturelles internationales. Nous nous intéressons davantage aux pratiques musicales locales liées principalement aux jeunes, qui recouvrent plusieurs styles. Elles sont parfois dénommées *new wave*, étiquette qui rassemble autant le punk et ses différents dérivés que d'autres formes musicales inventées au début des années 1980 (*cold wave*, musique industrielle, *new wave*).³ D'où le

titre de cet article qui reprend le nom d'un fanzine zurichois et d'une compilation de morceaux des principales formations suisses de l'époque, sortie en 1980 sur le label Off Course Record. À travers la pop, nous souhaitons mettre en lumière le public et les activités, qui font la vie de cette musique.

Deux raisons justifient le choix de désigner les musiques jeunes par le terme pop. Premièrement, la musique pop recouvre, notamment à partir de l'après-Seconde Guerre mondiale, des productions majoritairement reliées à la jeunesse qui, dans les années 1960–1970, définit son identité principalement à travers la musique.⁴ En 1976, écouter de la musique était la première activité de loisir partagée par 70% des jeunes de 17 à 23 ans en Allemagne, en Grande-Bretagne et en France, bien avant la télévision et les sorties.⁵ Pour le commerce de produits musicaux, en Angleterre 80% des acheteurs ont moins de 40 ans, 75% entre 12 et 20 ans en 1974.⁶ La centralité de cette classe d'âge témoigne aussi d'une nouvelle culture juvénile, qui embrasse l'exigence de renouvellement exprimée par la pop à cette époque-là.⁷ Si ces éléments existaient avant les années 1960, les cultures juvéniles acquièrent une portée universelle au moment de cet âge d'or de la pop,⁸ les codes jeunes influençant désormais l'ensemble de la production culturelle.

La seconde raison qui rend pertinent l'usage du terme de pop pour définir une culture musicale juvénile est l'appropriation de ce terme par les acteurs même pour se représenter. Ainsi une des premières revendications de l'Aktionsgruppe Rote Fabrik (Groupe d'action Rote Fabrik – l'espace autonome zurichois) sera de demander: «Mehr Räume für Rock – und Popkonzerte. Mehr Geld für unsere Kultur.»⁹ («Plus d'espaces pour les concerts rock et pop. Plus d'argent pour notre culture.»¹⁰) Rock et pop sont ainsi mis sur le même niveau d'une musique jeune, distincte des musiques savantes ou classiques, conçues ici comme bourgeoises: «Leur culture contre notre culture». Cette identification de la pop aux musiques jeunes est alors courante, une des premières salles d'Allemagne de l'Ouest consacrées aux musiques punks et *new wave*, le Okie Dokie dans la banlieue de Düsseldorf, se présentait par exemple sous l'intitulé «pop club».

La pop n'est assimilable au populaire ni en termes d'origines sociales ni en raison de la quantité de public touché. Il n'existe pas de données précises pour corroborer l'hypothèse d'un public majoritairement issu des couches populaires.¹¹ Le critère quantitatif reste lui aussi insuffisant, car une œuvre pop ne cesse pas de l'être quand elle ne réussit pas à toucher un public large. Elle peut atteindre des publics restreints et socialement hétérogènes.¹² La pop se veut une promesse d'accessibilité. Elle cherche à exprimer le vécu des individus, en adoptant leur langage, sans sophistication.¹³ Si la définition large de la pop avancée par Agnès Gayraud a le mérite de désigner autant cette pop jeune que la pop distillée par les industries culturelles, en mettant ainsi en avant leur dialogue constant, fait de répulsion et d'attraction successives, dans cet article, nous distinguerons en

revanche la pop des pratiques jeunes de la production des industries culturelles, afin de nous focaliser sur le processus inhérent à l'émergence de cette culture musicale en Suisse au tournant des années 1980.

La banquise

À la fin des années 1970, il existe bien en Suisse une industrie culturelle. Les disques internationaux s'y vendent même s'il a fallu attendre 1968 pour qu'un hit-parade soit mis en place,¹⁴ signe d'un certain retard par rapport aux autres pays. Le marché des concerts est également présent sur le sol suisse avec différentes grandes salles de concert à même d'accueillir les stars internationales. S'ils existent des producteurs suisses, comme l'entrepreneur André Béchir de Good News ou Claude Nobs avec le Montreux Jazz, ceux-ci ne présentent en Suisse que des artistes à la renommée internationale: en 1980 sur plus de quatre-vingts concerts organisés au Hallenstadion de Zurich, seuls trois sont d'artistes de nationalité suisse, tandis qu'aucune formation helvétique n'est programmée à Montreux.¹⁵

Du côté de la pop suisse, c'est le désert plat. Malgré l'apparition de formations, qui eurent un discret succès dans les années 1960 et 1970, comme les Aiglons avec leur titre *Stalactite*, et les Faux Frères, qui feront des tournées en France, la situation helvétique est marquée par un fort manque d'infrastructures. Il n'existe quasiment aucun label et aucune salle à la disposition de la pop à la fin des années 1970. Si on consulte l'annuaire des clubs de musique constitué par l'association Petzi, on observe que, parmi les quatre-vingts salles présentes en Suisse actuellement, seules trois existaient avant 1980.¹⁶ Marc Ridet, directeur de la FCMA (Fondation pour la chanson et les musiques actuelles), confirme cette situation de la scène helvétique à cette époque, où «il n'y avait rien. Par exemple, dans les années 1960, les Aiglons devaient aller à Paris s'ils voulaient jouer.»¹⁷

Comment expliquer la coexistence en Suisse d'une économie prospère, y compris dans le domaine des industries culturelles, avec une production culturelle locale presque inexistante? Ce constat rappelle l'ambivalence de la société helvétique décrite par l'historien Mario König, pour qui les cercles dirigeants du pays partagent une volonté de mener une politique consensuelle en s'appuyant sur un compromis fondé dans les années 1970–1980 sur un mélange entre, d'un côté, l'idéologie libérale et la valorisation de la modernisation des technologies et, de l'autre, un conservatisme moral et culturel.¹⁸ Économiquement la Suisse est au diapason du développement européen et sera parmi les pays les moins touchés par les chocs pétroliers – même à la fin de la période de crise, en 1984, son taux de chômage ne dépassera jamais le 1,2%.¹⁹ Son conservatisme s'explique en partie par l'absence d'une confrontation critique avec les années de guerre et

donc d'une remise en cause des élites et des modèles de société hérités. Il faudra attendre les années 1990 et le rapport Bergier pour un tel débat public.²⁰ À la fin des années 1970, les élites restent structurellement proches de celles de la guerre, avec notamment un poids important de l'armée: en 1980, encore 41,5% des parlementaires étant des officiers.²¹ Le rapport des élites et des institutions helvétiques à la pop reste largement dominé par une perspective encore marquée par certains aspects de la défense spirituelle nationale, tels que le «repli de hérisson», l'«étroitesse d'esprit» et la «conscience patriotique pleine de préjugés de la période de la guerre».²² Ce conservatisme se reconnaît dans les choix des instances culturelles fédérales, qui promeuvent avant tout les formes de cultures classiques ou celles dites traditionnelles. Pro Helvetia ignore ainsi les cultures musicales amplifiées, les musiciens membres de son comité étant tous actifs dans la musique classique.²³

Cette ambivalence est d'autant plus étonnante, et peut-être moins tenable, quand on prend en compte la position de la Suisse pendant la guerre froide. Si la Confédération helvétique est officiellement neutre, ses échanges économiques et son «anticommunisme d'État» la situe clairement dans le bloc occidental.²⁴ Or, ce dernier a développé une stratégie culturelle de lutte contre le communisme qui passe par la mise en avant de la liberté d'expression (et de consommation) artistique, de la force et de la diversité de sa créativité.²⁵ Ainsi seront diffusées vers les pays du bloc communiste des enregistrements de jazz, puis de rock, voire même de punk.²⁶ En se fermant aux expressions culturelles nouvelles, la Suisse est dans ce domaine en porte-à-faux avec le reste du bloc occidental.

Le tournant des années 1980: la pop territorialisée

Cette ambivalence de la société helvétique suscite des réactions qui s'expriment d'abord sous la forme de mobilisations. Le 30 juin 1980, des manifestations de jeunes éclatent en ville de Zurich. Elles vont déboucher sur des affrontements avec la police et instiguer une série de mobilisations, que l'on dénomme *Achtziger Jugendunruhen*, qui vont durer jusqu'à 1982–1983, non seulement à Zurich mais dans la plupart des villes suisses: Bâle, Berne, Lausanne, Winterthour, Lucerne, etc.²⁷ Ce début d'une période conflictuelle a des couleurs à la fois politiques et pop. Politiques, parce qu'il fait suite à l'octroi d'un budget d'un million pour l'opéra. Les manifestants voient dans ce vote un soutien supplémentaire à la culture bourgeoise alors que rien n'est fait pour la culture pop. Pop, parce que «l'émeute de l'Opéra» a lieu le soir d'un concert de Bob Marley au Hallenstadion à Zurich.²⁸ Ce lien avec un grand concert, qui montre la porosité des frontières entre pop et industries culturelles, s'inscrit également dans une phase de contestation

politique des concerts organisés par l'industrie culturelle en Europe, notamment en Italie et en Allemagne fédérale. Dans ce dernier pays, des punks montèrent un *Kommando gegen Konsumterror* qui attaqua en 1979 la salle du SO36 de Berlin lors d'un concert du groupe britannique Wire et volèrent le contenu de la caisse,²⁹ tandis qu'en Italie de nombreux concerts sont perturbés et des musiciens pris à partie par le collectif *Stampa alternativa* et la revue *Re Nudo*.³⁰ En Suisse, déjà en 1979 le concert de Jimmy Cliff à Zurich avait été perturbé. Ces exemples montrent que les industries culturelles sont elles-mêmes le lieu d'expression de confluctualités, que ce soit par les artistes qui expriment parfois une forme de rébellion – c'est le cas avec le reggae –, ou par les contestations contre les conditions d'accès aux concerts. En Suisse, la mainmise de l'agence Good News est forte. Cette entreprise possède notamment un monopole sur les concerts organisés au Hallenstadion de Zurich. Elle peut imposer ainsi ses prix et faire appel à des sponsors commerciaux lors des concerts, ce qui sera fortement contesté par les mobilisations jeunes.

En Suisse, la pop des *Achtziger Jugendunruhen*, qui s'oppose à la fois à l'industrie culturelle et à la culture bourgeoise, réunit différents genres de musique. On trouve aussi bien des groupes de rock chantant en anglais comme les Bastards de Genève que des formations plus mélodiques comme Liliput de Zurich ou encore des groupes usant d'instruments électroniques et de claviers comme Grauzone de Bâle. Le punk joue un rôle important pour les valeurs qu'il met en avant, telles que l'auto-organisation de la production musicale.³¹ En son sein, on trouve des formations aux textes plus revendicatifs comme les Zurichois TNT dont la chanson *Züri brännt*, qui dénonce l'ennui régnant en Suisse, sera choisie pour désigner le mouvement zurichois. Dans les tracts et les concerts qui rythment les mobilisations, on retrouve du punk, mais aussi du rock, du reggae, du jazz et des musiques expérimentales. Ainsi un tract zurichois lance l'appel: «Punx [*sic*]! Kriecht mal aus euren löchern und helft uns eine anständige Szene aufzubauen.»³² («Punx! Sortez de votre trou et aidez-nous à construire une scène décente.») Le premier tract du mouvement lausannois Lôzane Bouge s'ouvre par un appel qui s'adresse aux différentes scènes musicales, en invitant leurs membres à rejoindre le mouvement: «Que tu sois baba, punk, ska, disco ou tout simplement normal.»³³ Un festival contre le commerce des armes intitulé *Rock gegen Rüstung* propose des groupes de rock et de *new wave*, selon les désignations de l'affiche.³⁴ Les différents genres qui composent la pop jeune sont présents même dans les cercles les plus militants. Le collectif Rock as Revolte, fondé en 1979 et moteur des mobilisations zurichoises, organise des festivals rassemblant punk mais aussi jazz, hard rock ou encore folk.

Les *Achtziger Jugendunruhen* ne sauraient pas être réduits à leur seule dimension culturelle, comme le font certains auteurs de l'époque.³⁵ Ces mobilisations

mettent en effet en avant divers mots d'ordre politique et social, comme la critique de la situation du logement et de l'organisation de l'espace public, la solidarité internationale, le droit des homosexuels ou encore la légalisation du cannabis.³⁶ Cette conflictualité assume une dimension pop aussi dans les répertoires d'actions utilisés. Dans leurs moyens d'expression, les mouvements reprennent le modèle des fanzines punks, ces magazines autoédités, caractérisés par des collages, des polices et des formats volontairement hétéronomes. C'est le cas de *Brächise* à Zurich, mais aussi d'*Autrement Dit* à Lausanne. Les concerts font également partie du répertoire d'actions mobilisé: nombreux sont en effet ceux organisés dans le cadre de manifestations.

Les actions des mouvements jeunes portent aussi directement sur l'activité culturelle, visant par exemple la création de maisons autonomes, ou le droit de pratiquer de la musique dans la rue, comme dans le cas du mouvement Lôzane Bouge. Ces différentes revendications poursuivent la même volonté de territorialiser la pop. Si sa version industrielle implique en effet une déterritorialisation, du fait d'une production passant par la reproductibilité et la diffusion massive hors-sol,³⁷ dans le mouvement démarré au sein des *Achtziger Jugendunruhen*, la volonté est de réinscrire cette musique dans l'espace social suisse. Les demandes visent alors la création d'infrastructures, de salles, mais aussi la mise en valeur de formations et de labels locaux devant soutenir une production alternative. Cet effort de territorialisation se lit également dans l'usage du dialecte pour les groupes germanophones comme TNT («*Die alti wixerstadt / Ziiri brännt vor Langwiil ab*») («*La ville des vieux cons / Zurich brûle d'ennui*») ou Sperma («*E Wuche lang häds jezz gschafft, für andri Lüüt dü Dräck gemacht, doch jezz händ sie genug, im Ranze händs a grausami Wuet. Hüt zabig isch es Konzert, für eimal isch die Langwiil wäg*») («*Ils ont travaillé toute la semaine, faisant le sale travail des autres, mais maintenant ils en ont assez, ils sont fâchés. Il y a un concert ce soir et pour un moment l'ennui disparaîtra*»). Ce sont bien ces actions culturelles, plus que les choix stylistiques (genres musicaux, mélodies et paroles), qui permettent de distinguer pop et industries culturelles au début des années 1980 en Suisse. La spécificité de la pop est de revendiquer des pratiques musicales émancipées du poids des industries.

L'alternatif au rythme de l'institution

Ce mouvement de territorialisation de la pop culture sera couronné de succès. Au cours de ces années, on enregistre un nombre impressionnant de nouveaux groupes, une très forte circulation de fanzines et la création de labels dans différentes villes. Le livre *Heute und danach* publié en 2011, qui retrace l'histoire de

la scène underground suisse, liste environ 1500 enregistrements de plus de 500 formations pour les années 1980.³⁸ En ne comptant que le punk, on dénombre déjà une cinquantaine de fanzines avant 1983.³⁹ Les salles de concert se multiplient également. Celles membres de l'association Petzi sont au nombre de 88.⁴⁰ De même, les premiers labels montés dans le début des années 1980 (Off Course, Zaki, Another Swiss Label) vont précéder l'apparition de dizaines de nouveaux acteurs dans la production de musique enregistrée. La pop réussit enfin à s'établir dans le paysage helvétique. Plus que de reterritorialisation, il faut parler de territorialisation tant ces infrastructures brillaient par leur rareté auparavant. En raison peut-être de l'étroitesse de son marché, la Suisse était restée jusque-là un pays réduit au statut de cible périphérique pour les industries culturelles internationales, souvent englobé dans des stratégies commerciales destinées aux pays voisins. Même les industries culturelles suisses musicales restaient marginales. Il faudra en effet attendre 1980 pour que les distributeurs de disques suisses se constituent en association membre de l'International Federation of the Phonographic Industry. Les ventes de ces labels vont croître tout au long des années 1980, augmentant de 5% entre 1980 et 1985 avant de connaître un bond spectaculaire en 1986 avec une croissance de 41% sur une année. Ces derniers éléments montrent de nouveau comment la croissance de la pop est concomitante avec celle des industries culturelles, la création de labels indépendants suit la même vague de développement du marché suisse de la pop.

La territorialisation de la pop, issue d'un processus conflictuel, s'obtiendra à travers des compromis et l'évacuation des revendications non culturelles. Si des salles dévouées à la pop ouvrent, elles le font dans un contexte de normalisation du conflit. Le canton de Genève fait figure de précurseur à cet égard. Sur l'initiative du conseiller d'État Guy Olivier Second, elle avait rapidement mis à disposition des lieux pour les cultures jeunes, ce qui a fait que Genève fut la seule des grandes villes de Suisse à n'avoir pas connu de mobilisations d'ampleur.⁴¹ De son côté, la Ville de Zurich va établir dans un rapport officiel paru en 1981⁴² que ces protestations n'ont pas une véritable dimension politique et n'ont pour ressort que des raisons psychologiques spécifiques à l'âge des manifestants, comme la peur de l'avenir: «*Sie ist führerlos, pessimistisch und eher apolitisch.*» («Elle sont sans guide, pessimistes et plutôt apolitiques.») À partir de ce constat, le même rapport préconise de fournir des espaces pour la production de pop. Cette stratégie aura pour conséquences de scinder les mobilisations, en acceptant certaines revendications tout en écartant celles qui ressortent du domaine culturel. Dès lors, les manifestations réunissent de moins en moins de monde et se font plus irrégulières. La réussite de cette stratégie pour la politique helvétique peut se lire dans le fait que Guy Olivier Second sera président de la Commission fédérale pour la jeunesse de 1980 à

1990, tandis que Sigmund Widmer, le maire de Zurich, deviendra président de Pro Helvetia en 1986.

La disparition de cette dimension conflictuelle reflète le biais initial de la dialectique entre fun et subversion de la pop. Celle-ci se veut rassembleuse, elle promet la réconciliation comme le rappelait Agnès Gayraud,⁴³ et ses mouvances subversives finissent par aboutir à un compromis. Un musicien genevois de l'époque reconnaît cette dynamique: «C'est faux de dénigrer les concerts rock alors qu'au fond, ils serviraient plutôt à calmer les jeunes parce qu'on leur donnerait enfin la possibilité d'être eux-mêmes.»⁴⁴ C'est donc une pop normalisée qui va s'implanter profondément en Suisse. La Ville de Zurich va ainsi mettre en place un *Popkredit* pour subventionner ce type de productions musicales. Ce mouvement s'inscrit de plus dans une période d'élargissement de la notion de culture en Europe. En Suisse, à la suite du rapport Clottu, commandé par le Département fédéral de l'Intérieur, qui suggère une implication plus forte et ouverte de l'État dans la politique culturelle, l'aide à la culture ne se borne désormais plus aux arts académiques ou classiques mais englobe les cultures populaires ainsi que d'autres domaines comme le sport ou les loisirs.⁴⁵ Cette ouverture offre une nouvelle légitimité aux cultures populaires dont la pop, qui devient l'objet de la promotion touristique des villes. Zurich peut ainsi aujourd'hui s'enorgueillir sur son site internet de posséder des Rockclubs et des *alternative Kulturzentren*.⁴⁶ Au bout du chemin, la pop semble avoir bien réussi à se territorialiser en Suisse, à travers le développement d'infrastructures propres (labels, salles, médias), la mise en avant de spécificités nationales (langue, références aux localités suisses, etc.), et la conquête de débouchés institutionnels et commerciaux. Des tubes touchent un public relativement large tandis que certaines villes mettent en place des subventions. Le prix de ce succès est l'affaiblissement de la dimension subversive qui avait marqué l'émergence de la pop en Suisse. Il devient alors de plus en plus difficile de faire la différence entre pop et industries culturelles aujourd'hui. Les biens produits se ressemblent, la spécificité des industries se résumant à leur capacité à produire massivement et à leur position dominante sur le marché. Le titre *Eisbär* du groupe Grauzone incarne ce brouillage des frontières. Il provient d'un des groupes phares de la scène *new wave* suisse, et devient un tube. Mais cette réussite se concrétisera surtout à l'étranger, la chanson se classant sixième des charts autrichiennes, douzième en Allemagne fédérale.

L'émergence d'une pop jeune suisse sous les traits d'un embryon conflictuel n'aura pas de conséquences structurelles sur le champ musical. Malgré la contestation de la musique commerciale et des majors, la création de salles et de labels locaux n'ont pas mis en cause la domination des industries culturelles. Au contraire, elles vont connaître une période de forte croissance avec la commercialisation du disque laser. C'est aussi ce marché florissant qui renforce l'existence d'une

pop suisse et de son public, avec notamment la mise sur pied en 1985 de deux chaînes de boutiques de vente de disques laser, Fréquence Laser et CityDisc. Cette expansion du marché ne laisse pourtant pas une place importante à la pop suisse. Les charts restent dominés par des formations internationales, à quelques exceptions près, la seule percée notable étant l'improbable tube *Muhammar* de Touch El Arab qui atteint la quatrième place des charts helvétiques. L'histoire de la pop se fait au rythme de l'évolution de la société suisse. Avec l'affaiblissement du conservatisme, la politique culturelle se fait plus ouverte, laissant s'exprimer des cultures jeunes. Ces dernières profitent également de la valorisation des centres villes et de l'offre culturelle⁴⁷ qui vont redorer l'image des cultures alternatives et leur apporter des financements. Cette modernisation culturelle s'inscrit dans une modernisation de la société helvétique plus générale, visible notamment dans un Parlement composé de davantage de politiciens professionnels et moins marqué par la présence des gradés.⁴⁸

Notes

- 1 Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, Paris 2018, 151.
- 2 Par industries culturelles, nous entendons les entreprises ayant une capacité de production et de diffusion massive de biens culturels.
- 3 Simon Reynolds, *Rip it up and Start Again. Postpunk 1978–1984*, Paris 2007.
- 4 Detlef Siegfried, «Understanding 1968. Youth Rebellion, Generational Change and Postindustrial Society» in Alex Schildt et Detlef Siegfried (éd.), *Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960–1980*, New York 2006, 109.
- 5 Peter Wicke, «Music, Dissidence, Revolution, and Commerce. Youth Culture between Mainstream and Subculture» in Schildt et Siegfried (voir note 4), 15.
- 6 Mike Brake, *The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures*, Londres 1980, 155.
- 7 John R. Gillis, *Youth and History. Tradition and Change in European Age Relations, 1770–Present*, New York 1981, 185–186.
- 8 Gayraud (voir note 1), 243.
- 9 Stadtarchiv Zürich (StArZH), V.L.135:1, Opernhauskrawall und Jugendunruhen in Zürich, Dokumentation (1980–1982), Dokumentation der Stadtpolizei und des Rechtskonsulenten.
- 10 Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur.
- 11 Florence Tamagne, ««C'mon everybody». Rock'n'roll et identités juvéniles en France», in Ludvine Bantigny et al. (éd.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France, XIX^e–XXI^e siècle*, Paris 2009, 209.
- 12 Sur les liens entre pop et populaire, voir Pierre Raboud et Keivan Djavadzadeh (éd.), «Pop et populaire. Politiques du mainstream», *Raisons politiques* 62 (2016).
- 13 Gayraud (voir note 1), 74.
- 14 <https://hitparade.ch/charts/jahreshitparade> (26. 5. 2019).
- 15 www.goodnews.ch (26. 5. 2019); www.montreuxjazz.com/festival-1980-artists (26. 5. 2019).
- 16 *Petzi club guide. Annuaire des clubs suisses de musiques actuelles*, Lausanne 2010.
- 17 *Rapport des Assises des musiques actuelles*, 11, disponible sur www.fcma.ch/rapport-des-assises-des-musiques-actuelles (17. 3. 2019).
- 18 Mario König et al., «Einleitung. Reformprojekte, soziale Bewegungen und neue Öffentlichkeit», in Mario König et al. (éd.), *Dynamisierung und Umbau. Die Schweiz in den 60er und 70er Jahren*, Zurich 1998, 12.

- 19 Werner Rein et al. (éd.), *Économie suisse 1946–1986. Chiffres, faits, analyses*, Zurich 1987, 22, 51.
- 20 Commission indépendante d'experts Suisse – Seconde Guerre mondiale, *La Suisse, le national-socialisme et la Seconde Guerre mondiale. Rapport final*, Zurich 2002.
- 21 André Mach et al., «La fragilité des liens nationaux. La reconfiguration de l'élite du pouvoir en Suisse. 1980–2000», *Actes de la recherche en sciences sociales* 190 (2011), 84.
- 22 Hans Ulrich Jost, «Menace et repliement. 1914–1945» in George Andrey et al. (éd.), *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, Lausanne 1986, 121.
- 23 Pauline Milani, «Septante ans d'histoire institutionnelle» in Jakob Tanner, Claude Hauser et Bruno Seger (éd.), *Entre culture et politique. Pro Helvetia de 1939 à 2009*, Zurich 2010, 4.
- 24 Luc van Dongen, «La Suisse dans les rets de l'anticommunisme transnational durant la guerre froide. Réflexions et jalons» in Sandra Bott, Janick Marina Schaufelbuehl et Sacha Zala (éd.), *Relations internationales de la Suisse durant la guerre froide*, Bâle 2011, 24.
- 25 Anne-Chantal Leandri-Lepeuple, «L'enjeu culturel de Radio Free Europe, Radio Liberty et RIAS» in Jean-François Sirinelli et Georges-Henri Soutou (éd.), *Culture et guerre froide*, Paris 2008, 55.
- 26 Ibid.
- 27 Heinz Nigg (éd.), *Wir wollen alles, und zwar subito!, Die Achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen*, Zurich 2001.
- 28 www.soulofanbessa.com/article/20150214/75/reggae-shows-in-switzerland-1971-1994 (26. 5. 2019).
- 29 Andreas Kuttner, Klaus Farin (éd.), *Keine Zukunft war gestern. Punk in Deutschland*, Berlin 2008, 35–36.
- 30 Diane Liseralli, «Italie '70. Musique légère, années de plomb», *Audimat* 7 (2017).
- 31 Pierre Raboud, «Schwiiz brännt». Achtziger Jugendunruhen et scènes punks suisses: entre reprise, immersion et détachement», *Revue suisse d'histoire* 64 (2014), 451–469.
- 32 Stadtarchiv Zürich (StArZH), V.L.135:1, Opernhauskrawall und Jugendunruhen in Zürich, Dokumentation (1980–1982), Dokumentation der Stadtpolizei und des Rechtskonsulenten.
- 33 Archives de la Ville de Lausanne, Lausanne (VLA), Fonds P 596 (Belilos Marlène).
- 34 StArZH, V.L.135:1, Opernhauskrawall und Jugendunruhen in Zürich, Dokumentation (1980–1982), Dokumentation der Stadtpolizei und des Rechtskonsulenten.
- 35 C'est notamment ce que défend un article du *Spiegel*, voir Michael Heller, Jörg Bürgi, «Das Packeis schmilzt», *Spiegel* 52 (1980).
- 36 Pour une analyse en détail de ces mobilisations, cf. Raboud (voir note 31).
- 37 Gayraud (voir note 1), 44.
- 38 Lurker Grand et André P. Tschan (éd.), *Heute und danach. The Swiss Underground Music Scene of the 80s*, Zurich 2011.
- 39 Paul Ott et Hollow Skai (éd.), *Wir waren Helden für einen Tag. Aus deutschsprachigen Punk-Fanzines 1977–1981*, Reinbek bei Hamburg 1983.
- 40 *Petzi club guide* (voir note 16).
- 41 Mario Togni, «Le rock genevois en quête de scènes» in Roderic Mounir et al. (éd.), *Post Tenebras Rock. Une épopée électrique. 1983–2013*, Genève 2013, 21.
- 42 StArZH, V.L.135:3.1, Opernhauskrawall und Jugendunruhen in Zürich, Dokumentation (1980–1982), Publikationen, Bücher und Broschüren: *Möglichkeiten und Grenzen einer kantonalen Jugendpolitik. Bericht der Regierungsrätlichen Kommission Jugendpolitik zu der am 9. Februar 1981 überwiesenen Motion Nr. 1994*, Zurich, décembre 1982.
- 43 Gayraud (voir note 1), 252.
- 44 www.rts.ch/archives/tv/information/tj-midi/3450297-defense-du-rock.html (26. 5. 2019).
- 45 Pauline Milani, *Le diplomate et l'artiste. Construction d'une politique culturelle suisse à l'étranger (1938–1985)*, Neuchâtel 2002, 352.
- 46 stadt-zuerich.ch/portal/de/index/portraet_der_stadt_zuerich/kultur_freizeit_u_sport.html (12. 2. 2014).

- 47 Luca Pattaroni, Vincent Kaufmann et Adriana Rabinovich (éd.), *Habitat en devenir. Enjeux territoriaux, politiques et sociaux du logement en Suisse*, Lausanne 2009.
- 48 Andrea Pilotti, *Entre démocratisation et professionnalisation. Le Parlement suisse et ses membres de 1910 à 2016*, Zurich et Genève 2017.

Zusammenfassung

Popmusik in der Schweiz während der 1980er-Jahre

Der Artikel untersucht die allmähliche Verankerung (territorialisation) von Popmusik in der Schweiz der 1980er-Jahre. Im Zeichen des Punk, der die vorherrschenden kulturellen Codes umstürzte, forderten die Jugendlichen neuartige musikalische Praktiken und Räume ein, um gegen ein allzu schwaches und einseitiges Kulturangebot zu protestieren. Dieser Versuch, die Popmusik in der Schweiz zu etablieren, verweist auf Prozesse der Globalisierung in der schweizerischen Gesellschaft und auf die Rolle, welche die Alternativkultur darin spielte. Nachdem diese zunächst im Konflikt mit der Gesellschaft gestanden hatte, wurde sie zusehends institutionalisiert, durch den Aufstieg einer eigenen schweizerischeren Popkultur rentabilisiert und schliesslich in verschiedenen Städten stolz vereinnahmt. Um diese Prozesse zu verdeutlichen, stützt sich der Artikel auf eine inhaltliche Analyse der musikalischen Produktionen sowie der Forderungen der Jugendlichen und setzt diese in Beziehung zu verschiedenen Aspekten der Kulturpolitik und Kulturindustrie.

(Übersetzung: Jan-Friedrich Missfelder)

Pop ist mehr als Sound

Eine Relektüre von *POP – die Zeitschrift für uns*

Meret Fehlmann

Pop ist mehr als Sound.¹ Es ist ein Gefühl, eine Haltung, ein Lebensstil, eine Kultur also, die durch Akteure, Orte, diskursive und soziokulturelle Kontexte geprägt wird und die über bestimmte Ausdrucksweisen, Vertriebskanäle und Rezeptionsmodi verfügt. Dabei kommt im spezifischen Fall des Pop der Musik eine zentrale Rolle zu. Nach dem Kulturwissenschaftler und Poptheoretiker Diedrich Diederichsen kann mit dem Phänomen Pop eine Massenkultur benannt werden, «die sich dadurch verändert hat, dass es Pop-Musik gegeben hat».² Die Musik transzendierte demnach in den langen 1960er-Jahren den gesamten Komplex dessen, was je nach Perspektive mit Massen-, Jugend- oder Populärkultur umschrieben wird.³ Als Folge davon präsentierte sich Pop als etwas komplett Neues. So waren in diesem Entstehungsprozess mannigfaltige, transnationale und multimediale Transfer-, Übersetzungs- und Konstruktionsleistungen nötig, die von neuen Medienformaten vorangetrieben wurden.

An diesem Punkt setzt der Beitrag an: Er widmet sich einem spezifischen Schweizer Medium, das in verschiedenster Hinsicht Neues leistete. Im Zentrum steht *POP – die Zeitschrift für uns*. Herausgegeben wurde die Zeitschrift von einem jungen Team um Susy Bihrer, Beat Hirt und Jürg Marquard. Erklärtes Ziel war, ein Forum von Jungen für Junge zu sein und Platz für Beat- und Popmusik zu bieten. Der Titel *POP – die Zeitschrift für uns* kann und soll durchaus programmatisch gesehen werden, indem sich die Zeitschrift als Sprachrohr einer neuen Generation verstand.

Im Folgenden geht es darum, die Zeitschrift als Produkt ihrer Entstehungszeit einer Relektüre zu unterziehen. Die Geschichte von *POP* wurde, wenn überhaupt, aus einer ereignisgeschichtlichen Perspektive, die auf die Entstehung und Entwicklung der Zeitschrift fokussiert, verhandelt.⁴ Eine genauere Betrachtung und sozialhistorische Einbettung in die sich rasant wandelnde schweizerische Kultur und Gesellschaft der 1960er-Jahre sowie eine Verortung der Zeitschrift im Kontext der transnationalen Jugendbewegung und des sich etablierenden Jugendmedienmarktes steht noch aus.⁵ Mein Beitrag versucht, Leitlinien und Abgrenzungsbewegungen inner- und ausserhalb des Phänomens Pop am Medium

POP aufzuzeigen. Ein Augenmerk gilt dem Zusammenspiel von Grafik, Foto, Bild und Text als spezifischer Ausdruck einer Jugendkultur im Hinblick auf Verhandlungen zeitgenössischer Diskurse.

Die Relektüre des Heftes konzentriert sich auf das Jahrzehnt zwischen 1966 und 1976 – mit einem Schwerpunkt auf den frühen Jahrgängen. Zum einen erschien ab 1977 in Deutschland *Rocky – das Freizeitmagazin*, was zu einem Bedeutungsverlust von *POP* in Deutschland führte, effektiv wurden die beiden Hefte 1981 zu *Pop Rocky* fusioniert. Zudem verlor im Laufe der 1970er-Jahre Pop als Lebens- und Musikstil zunehmend seine jugendkulturelle Leitfunktion. Abgelöst wurde Pop durch Punk, der ebenfalls mehr war als Sound.⁶

Pop/POP vor dem zeitgenössischen Hintergrund

Um die Mitte des 20. Jahrhunderts hatte sich eine neue Wahrnehmung und Bewertung des Lebensabschnittes Jugend etabliert. Die Jugend galt nicht mehr als Zwischenstadium vor dem Erwachsensein, sondern als Höhepunkt des menschlichen Lebens, wo sich neue Trends früher und deutlicher manifestierten. Jugend wurde nicht mehr als Lebensalter verstanden, sondern als Einstellung und innere Haltung, damit einher ging ein Kontrollverlust der Eltern gegenüber dem Nachwuchs. Die Jugend galt nun als Schrittmacher neuer Entwicklungen (darunter Konsum und Kommerzialisierung), was sich im Auftauchen einer sich international und städtisch gebenden Jugendkultur zeigte. Jugendliche wurden in der Folge als Publikum mit nicht zu verachtender Kaufkraft entdeckt.⁷

Die Beat- und Popmusik der späten 1950er- und 1960er-Jahre und die sie umgebende Szene war von jungen Männern und Frauen gleichermaßen geprägt. Für diesen in Grossbritannien aufgekommenen Musikstil war charakteristisch, dass er von Amateur- und Schulbands nachgespielt wurde, denn die einfachen Akkorde und eingängigen Melodien erlaubten solche Aneignungen ohne grosses, musikalisches Wissen. Beatmusik war Club- und Tanzmusik, die vor Ort live konsumiert wurde.⁸ Junge Frauen spielten in dieser Kultur durchaus eine wichtige Rolle – als Musikerinnen, vielmehr aber als Fans. Die Beatkonzerte, die sie mit euphorischem Gekreische begleiteten, boten ihnen eine der wenigen Möglichkeiten, sich ohne Restriktionen gehen zu lassen. Das Schreien der weiblichen Fans, das oftmals die Musik übertönte, war Dauerthema der medialen Berichterstattung über diese Jugendkultur. Das Interesse an Popmusik durch die Erwachsenenpresse in den 1950er- und 1960er-Jahren war gekennzeichnet von der Faszination für das Skandalöse und das Sensationelle.⁹ Dennoch galt die Beatmusik trotz der leicht längeren Haare vieler Musiker als eine weniger (männliche und) bedrohliche Jugendkultur als der etwas ältere Rock 'n' Roll. Letz-

terer wurde wegen des provokanten Auftretens von (hauptsächlich männlichen) Jugendgruppen, die im deutschsprachigen Raum als «Halbstarke» bezeichnet wurden, als gefährlich wahrgenommen.¹⁰ Aber auch die Teilhabe junger Frauen an der Beatsubkultur stellte für viele Erwachsene ein öffentliches Ärgernis dar. Das Image von Unordentlichkeit und Unkontrolliertheit haftete der scheinbar wild gewordenen weiblichen Beatjugend an.¹¹

In den 1960er-Jahren erfolgte eine zunehmende Ausdifferenzierung des Medienkonsums mit altersspezifischen Ausprägungen. Die Jugendlichen waren besonders an Radio und Printmedien interessiert, so setzte sich zeitgleich ein steigendes Angebot an Printmedien, Radio und vor allem an Musik für Jugendliche durch. Eine zentrale Rolle nahm dabei die Popmusik ein. Dieser Umstand erklärt das Auftauchen verschiedener Musikzeitschriften im Laufe dieses Jahrzehnts: *New Musical Express* ab 1952, *Bravo* ab 1956, *Salut, les copains* ab 1962, *POP* ab 1966, *Sound* ab 1966, *Rolling Stone* ab 1967 etc.¹²

Musikzeitschriften stellten einen bedeutenden Platz der Unterhaltung, der Information und nicht zuletzt des Vergnügens dar. Die Medialisierung ihrer Inhalte blieb eng verbunden mit dem Massenkonsum.¹³ Die Berichterstattung erfolgte zeitnah und charakterisierte sich in der Regel durch Subjektivierung und Erlebnisorientierung. Die visuelle und inhaltliche Gestaltung richtete sich nach der angenommenen Zielgruppe und deren Interessen.¹⁴ Musikzeitschriften waren «an der Errichtung eines nachweisbaren Kanons der Popmusik mit einem deutlichen Schwerpunkt auf der Musik der zweiten Hälfte der 1960er Jahre» beteiligt.¹⁵ Dass in der Berichterstattung weisse, männliche Bands vorherrschend waren, hat mit der «Dominanz weisser Männer in Redaktionen wie Leserschaft dieser Magazine» zu tun.¹⁶

In dem Zusammenhang nimmt *POP* für seine Entstehungszeit wohl eine Sonderstellung ein, da das Gründungsteam aus zwei Männern und einer Frau – Susy Bihrer – bestand, die sich Genderstereotypen folgend um die Mode- und Kosmetikbereiche der Zeitschrift kümmerte, aber wohl nicht nur. Leider ist es in *POP* oft unklar, wer für welche Inhalte verantwortlich zeichnete. Die Mode- und Kosmetikstreifen waren jedoch oft mit «Susy» gekennzeichnet.

Zur Zeitschrift *POP*

POP – die Zeitschrift für uns war zwar eine schweizerische Zeitschrift, die aber in einem grösseren, sprich internationalen Kontext der Jugendbewegung der langen 1960er-Jahre zu verorten ist, was sich auch in ihrer Anlehnung an das französische Magazin *Salut, les copains* (1962–2006) und in der Abgrenzung zur deutschen *Bravo* (ab 1956) manifestiert.¹⁷

POP nahm für die Schweiz eine Vorreiterrolle ein in der Besprechung internationaler Phänomene. Ebenso international war auch der Rezeptionsradius: In hoher Auflage wurde die Zeitschrift ab März 1968 nach Deutschland exportiert, womit der transnationale Charakter des Phänomens Pop offensichtlich wird.¹⁸ Selbstbewusst kündigt Jürg Marquard die Expansion der Zeitschrift im Editorial an: «POP ist international und wird auch fernerhin über alle wesentlichen Pop-Ereignisse, -Bewegungen, -Modeströmungen, -Stars, Filme, die Pop-Musik und vielerlei andere Dinge informieren, die POP-Leser im Pop-Zeitalter interessieren. Denn: Pop – und POP-Welt kennen keine Landesgrenzen.»¹⁹

In der Regel wird der Lebenszyklus der Zeitschrift mit der Zeit zwischen 1966 und 1980 angegeben, effektiv entstand bereits im Herbst 1965 eine erste Probenummer, die sich in Gestaltung wie Umfang von ihren späteren «Geschwistern» unterschied, da sie maschinenschriftgestaltet erschien. Der Fokus lag auf der affirmativen Berichterstattung über Schweizer Beatbands: «[...] unsere Presse steht dem Pop- und Beatboom immer noch ablehnend oder bestenfalls verständnislos gegenüber. Die grossen deutschen Showbusinesszeitungen hingegen ignorieren den schweizerischen Musikmarkt vollständig. Deshalb wollen wir versuchen, mit POP diese Lücke zu schliessen.»²⁰ Nach diesem ersten Heft war es dann im März 1966 so weit und *POP* erschien fortan im Monatsrhythmus. Das Editorial des ersten Heftes von 1966, das mit einer direkten Anrede der Leserschaft einsteigt, verdeutlicht, dass die Zeitschrift sich als Ort (vielleicht gar als Sprachrohr) für die Jugend versteht: «Hallo Freunde! Hier ist POP! Die Zeitschrift, auf die wir so lange gewartet haben. Die Zeitschrift, in welcher wir Junge wirklich unter uns sind.»²¹

Dass es sich bei *POP* eindeutig um ein an Jugendliche gerichtetes Medium handelt, zeigt sich bei einem ersten Durchblättern sofort. Ins Auge stechen vor allem die zahlreichen Werbungen für Jeans (Levi's, Lees, Wrangler) – ein Beleg für die Rolle der Jeans als jugendkulturelles Erkennungszeichen ab der Mitte des 20. Jahrhunderts.²² In der Werbung für diverse Aknemittel, Kosmetika, Shampoos und Haarsprays sowie Mittel zur Haarentfernung manifestiert sich ebenfalls die Ausrichtung auf eine jugendliche Käuferschaft, wobei hier vor allem junge Frauen als Adressatinnen angesprochen sind, die von der Pop- und Jugendkultur als kaufkräftige Kundschaft entdeckt wurden. Deutlich wird dies in der zwischen 1966 und 1970 in praktisch allen Heften vorhandenen Werbung für Tampax und OB, die sich an eine moderne weibliche Leserschaft richtet. Diese deutlich geschlechteradressierte Werbung kann als Beleg gelten, dass es sich bei *POP* um ein Unisex-Heft handelte.²³

Neben internationalen und nationalen Stars (da wären prominent Les Sauterelles um Toni Vescoli zu nennen) porträtierten die ersten *POP*-Hefte lokale Beatbands, darunter auch Sängerrinnen und reine Frauenbands. Es werden aber auch Themen

wie Undergroundzeitschriften, die Entwicklung der Musikstile oder Drogen behandelt. Zentral sind auch die Hitparaden der Schweiz, Deutschlands, Frankreichs, Grossbritanniens und der USA. Weiter finden Infos zu neuen Filmen, Singles und Platten ebenso Platz wie Modestrecken, sodass sich wohl verschiedene Gruppen Jugendlicher in der Berichterstattung wiederfinden konnten, was ein angestrebtes Ziel von *POP* war. Die Zeitschrift verstand sich als Treffpunkt für Jugendliche. Eine Rubrik wie der *Address Corner*, wo Brieffreundschaften geschlossen wurden und vor allem auch musikalisch Anschluss gesucht wurde, illustriert dieses Bemühen um Interaktion zwischen der Leserschaft.

Von der grafischen Gestaltung her springt in den frühen Jahrgängen deutlich das Psychedelische ins Auge. Die Aprilausgabe 1968 zum Beispiel enthält einen vierreihigen Bericht über John Lennon auf pinkem Grund, mit von Hand verzierten gedruckten Zwischentiteln.²⁴ Ebenfalls um 1968 ist das Psychedelische stark in den Werbungen des Kleiderladens Naphtaly's Bob-Boutique präsent, die sich von der Aufmachung her eindeutig an ein junges Publikum richten. Dieses 1966 eröffnete Geschäft befand sich an der Stüssihofstatt 7 in Zürich und war ein Ableger des seit langen Jahren bestehenden Textilgeschäfts Naphtaly.²⁵

In den ersten Heften macht Naphtaly's mit den Beatles Werbung für Beatkleidung, im November 1966 wird dann für die neu eröffnete Boutique, die sich an ein jugendliches Publikum richtet, mit dem Slogan für «cheveux longs et cheveux courts» geworben.²⁶ Ab 1969 sind die Werbeslogans immer begleitet von psychedelischer Grafik und es wird deutlich frecher geworben, wenn es zum Beispiel im Mai heisst: «[w]ir machen dich high», mit bereits in höheren Sphären schwebenden Personen.²⁷

Da Naphtaly's Bob-Boutique und *POP* mit Urs Furrer den gleichen Grafiker engagiert hatten, ist es kein Wunder, dass die Unterscheidung von Werbe- und redaktionellem Teil teilweise schwerfällt.²⁸

Die psychedelische Kunst nahm im San Francisco der späten 1960er-Jahre ihren Ausgang und richtete sich an die Jugend. Bevor sie in weiteren Kreisen zur Anwendung kam, waren anfangs vor allem Konzertposter im psychedelischen Stil verbreitet. Die entsprechende Grafik kennzeichnet sich durch einen Rückgriff auf bestehende Kunstformen. Insbesondere der Jugendstil mit seinen geschwungenen und fließenden Formen war eine Inspirationsquelle, die sich in den charakteristischen Verzerrungen der Psychedelik und der ausgeprägten Farbenfreude wiederfindet. Diese Darstellungsweise und die durch die Verzerrung teilweise schwer zu entziffernden Worte und Texte gelten der Forschung manchmal als Elemente, die auf Drogenerfahrungen verweisen sollen.²⁹ War die psychedelische Grafik ursprünglich als nicht kommerzielle Kunst angetreten, um die Grenzen zwischen Künstler und Publikum aufzuheben, war dieser Impetus mit ihrer Ankunft in der Werbegratik aufgebraucht.



Abb. 1: Wir machen dich high – psychedelische Werbung für Naphtaly's Bob Boutique, POP, Mai 1970, Jg. 5, Heft 5, 1970, S. 14, Schweizerische Nationalbibliothek.

Hippies! In Switzerland!!!³⁰

Nach diesen eher allgemein gehaltenen Eindrücken über Ausrichtung und Aufmachung der Zeitschrift möchte ich auf Verhandlungen zeitgenössischer Diskurse rund um die neue Jugendkultur eingehen. Ausgewählt habe ich dazu zwei Ereignisse aus den Jahren 1967 und 1968, die für Zürich das Bild der neuen Jugendkultur der Hippies prägen sollten. Einerseits der *summer of love* im Spätsommer 1967 und andererseits das sogenannte Monsterkonzert mit Jimi Hendrix im Mai 1968, das in einer Strassenschlacht mit der Stadtpolizei endete. Über die aus den USA herübergeschwappte Form des Love-ins berichtete *POP* 1967 mehrfach. Ganz enthusiastisch geriet die Schilderung des ersten *Love In in Swinging London*: «Brodende Pop-Farben auf riesige weisse Tücher projiziert, von Zigaretten- und Weihrauchduft erfüllte Luft, von überdimensionierten Scheinwerfern erzeugte Lichtorgien, junge Leute in ausgefallenen Kleidern mit Blumen in den Händen und den Haaren, psychedelische Pop-Musik und dergleichen halt; das war der Rahmen des ersten europäischen Love-in in London.»³¹

Diese Schilderung im Zusammenspiel mit der Illustration bringt die ganze Ausdruckskraft der Psychedelik zum Ausdruck.

Das nachfolgende *POP*-Heft vom Oktober 1967 steht unter dem Motto Flower Power Special. Über die Zürcher Love-ins wird unter dem Titel «Hippies! in Switzerland!!!» mit vielen Fotos berichtet.³² Bereits das Editorial – das Foto zeigt Marquard mit Blumen im Haar – vermittelt die Botschaft einer friedlichen Revolution: «Weil wir stolz darauf sind, dass es uns Jungen gelungen ist, dem Schmutz und Elend dieser Welt eine Kraft entgegenzusetzen. Und das kann uns niemand abstreiten!»³³

Anders als in dem nur einen Monat zuvor erschienenen, begeisterten Bericht über einen entsprechenden Anlass in London, schwingt in der Beschreibung des ersten schweizerischen Love-ins am letzten Samstag im August auf dem Hirzel, das eigentlich der Zelebration und Lancierung der Beatles-Hitsingle *All you need is love* diente, auch ein leicht ironischer Tonfall mit: «Nun ist das Ereignis noch rechtzeitig vor den kühlen Herbst- und blumenlosen Wintertagen eingetreten. Kühl war es allerdings trotzdem. Auf dem ersten Hippiefest, das auf einem alten Bauernhof irgendwo in der Nähe der Kantonsgrenze zwischen Zürich und Zug stattfand, froren 150 nimmermüde und nimmersatte Hippies gemeinsam dem Morgenrauen zu.»³⁴ Der 26. August 1967 ist für die Zürcher Jugendkultur ein wichtiges Datum: Zeitgleich zum Love-in fand in Zürich eine Demonstration der politisierte(re)n Zürcher Jugend für den Stadtpolizisten Meier 19 statt. Der Polizist war wegen seiner Aufdeckung von Unregelmässigkeiten im Polizeikorps als Querulant entlassen worden.³⁵



Brodende Pop-Farben auf riesige weisse Tücher projiziert, von Zigaretten- und Weihrauchduft erfüllte Luft, von überdimensionierten Scheinwerfern erzeugte Lichtorgien, junge Leute in ausgefallenen Kleidern mit Blumen in den Händen und den Haaren, psychedelische Pop-Musik und dergleichen mehr; das war der

Rahmen des ersten europäischen Love-in in London. Ueber 5000 Möchtetern- sowie Möchtelieberricht-Hippies versammelten sich am letzten Juli-Samstag in einer ausrangierten Sporthalle im Londoner Stadtteil Wood Green. 12 Stunden lang, von abends 9 Uhr bis um 9 Uhr früh, übten sie sich in Geduld, tranken Tea (!) und Limonade, vertilgten Hot Dogs, rauchten, schwätzten – soweit dies angesichts der pausenlos mit vollster Lautstärke spielenden Bands überhaupt möglich war – und gähnten um die Wette. Einige wenige Pärchen nahmen die im Titel der Veranstaltung enthaltene Aufforderung etwas zu wörtlich und

umarmten sich irgendwo in einer Ecke der weitläufigen Halle. Stehend, sitzend oder liegend. Ohne eine einzige Schlägerei, ohne einen einzigen mutwillig zerbrochenen Gegenstand, ging das erste europäische Love-in in den Morgenstunden zu Ende. «Genau wie wir es erwartet hatten», erklärte uns Giorgio Gomelsky, in London lebenden Tessiner, der die ganze Veranstaltung aufgezo-gen hatte. «Die Ordnungskräfte konnten auf ein Minimum beschränkt werden und mussten überhaupt nirgends einschreiten.» Flower People sind ausgesprochen friedliche Leute. Fast ein wenig zu friedlich. Fast ein wenig

apathisch. Ich will an einem Beispiel erklären, was gemeint ist. Um 11 Uhr abends spannte ein Casanova einem Flower-Jüngling auf dem Love-in die Freundin aus. Um 5 Uhr früh treffen die drei unvermutet wieder zusammen. Anstatt nun auf seinen Rivalen loszugehen, tut der Flower-Boy etwas ganz anderes. Er übergibt dem anderen eine Blume. Also geschehen und gesehen in London auf dem besagten Love-in. Und wohlverstanden: das Beispiel stellt nicht etwa eine Ausnahme dar. Es repräsentiert im Gegenteil die Minimal-Regel. So man nämlich hat, gibt man nicht nur eine einzige Blume, sondern gleich einen ganzen Strauss!

Abb. 2: Love in in Swinging London – neue Jugendkultur und neue Gestaltungsweise in psychedelischer Manier, POP, September 1967, Heft 19, S. 15, Schweizerische Nationalbibliothek.

Doch auch die Hippies am Love-in sollten es bald mit der Polizei zu tun bekommen. Da die erste Veranstaltung guten Anklang fand, wurde beschlossen, den Anlass in grösserem Rahmen zu wiederholen, und zwar auf der Zürcher Allmend am ersten Septemberwochenende: «Um 2 Uhr früh war allerdings Schluss mit elektrisch erzeugten Klängen. Anwohner hatten die Polizei verständigt, welche sich – offensichtlich angesteckt vom «Flower Power»-Gedanken – vorbildlich um Vermittlung und einen gut schweizerischen Kompromiss bemühte. Nach 2 Uhr triumphierten deshalb die zahlreich mitgebrachten Folk-Gitarren.»³⁶

Schaut man sich heute die Fotos von den Anlässen an, erwecken sie den Eindruck einer Fasnacht im Spätsommer mit als Hippies verkleideten jungen Leuten. War das erste Love-in eher von kommerziellen Absichten geprägt, war der zweite öffentliche Anlass von den Medienleuten geprägt, die in grosser Menge angeschwärmt kamen und meist in positiver Weise über die Hippies berichteten. Es war weniger ein Fest der Hippies selbst.³⁷ Aber immerhin hat hier das Zusammentreffen von Jugendkultur und Polizei kein böses Ende genommen, was vom nächsten Ereignis nicht behauptet werden kann.

Das Monsterkonzert gilt häufig als Auftakt zum Globuskrawall vom 29. Juni 1968, denn in der Erinnerung sind Rockmusik und Globuskrawall eine enge Verbindung eingegangen.³⁸ Musik vermittelte ein neues Lebensgefühl, das von den meisten Erwachsenen und Autoritäten wie Elternhaus, Schule und Polizei nicht geteilt wurde. Junge Leute konnten durch die Beat- und dann einige Jahre später die Pop- und Rockmusik sowie die damit verbundenen Erfahrungen von Ablehnung und Unterdrückung durch die erwachsene Umwelt ein gewisses Zusammengehörigkeitsgefühl entwickeln.³⁹

Organisiert wurde das Monsterkonzert von Hansruedi Jaggi, der schon das berühmte-berühmte Rolling-Stones-Konzert 1967 in Zürich durchgeführt hatte, das in Krawallen endete, bei denen sich Popfans und Polizei gegenüberstanden.⁴⁰ Als Folge des Nachspiels des Rolling-Stones-Konzerts suchten Exponenten der Antiautoritären Jungen Sektion der Partei der Arbeit den Kontakt zu Jaggi in der Hoffnung, die tendenziell als unpolitisch geltenden Popfans für politische Anliegen zu gewinnen und auf diese Weise verschiedene Formen des Nonkonformismus oder gar der Rebellion zusammenzuführen. Mittel dazu war das erste Flugblatt der «antiautoritären Menschen», das auf der Vorderseite Jimi Hendrix (Star des Anlasses, aber auch Ikone von Flower Power) in psychedelischer Aureole zeigte und auf der Rückseite die politische Botschaft ausbreitete. In der Gestaltung orientierte sich die Vorderseite an der psychedelischen Plakatkunst und der modischen Popart und war zudem extra so gestaltet, dass es sich als Poster eignete und ganz dem Geschmack eines jugendlichen Publikums entsprach.⁴¹ In dem Zusammenhang sei nur am Rande erwähnt, dass *POP* regelmässig Werbung für Poster enthielt, die von Stars wie Bob Dylan oder Jimi Hendrix über Politikern wie Che Guevara

bis zu textilreduziert bekleideten Frauen mit nackten Brüsten und nicht zuletzt Schweizer Idolen wie dem Rennfahrer Jo Siffert reichten.⁴²

Reklame für das Monsterkonzert fand auch auf konventionelleren Wegen statt, so warben 1968 die ersten *POP*-Hefte für das Konzert, inkl. der Möglichkeit, Autogramme der Stars zu erhalten. Das Konzert und die anschliessenden Ausschreitungen waren eines der Ereignisse, die den Sommer 1968 in Zürich prägten. Die Juliausgabe berichtete unter dem Titel «Pop-Monsterkonzert Zürich – nur der Polizei gefiel es nicht!!» auf mehreren Seiten über den Anlass und endet mit einer deutlichen Verurteilung des Vorgehens der Polizei: «Wir finden, solche Primitivitäten [Polizisten haben – auch unbeteiligte – Junge angespuckt und verprügelt sowie ihre Hunde auf sie gehetzt] gehören nicht einmal in den Kindergarten, geschweige denn noch in ein Polizei-Korps. Sicherlich hat die Polizei für Ruhe zu sorgen, aber nicht mit Methoden, die tiefstes Mittelalter heraufbeschwören und den Hass auf die bestehende Ordnung noch mehr schüren. Die Besucher des *Monster-Konzertes* haben sich erstaunlich verständnisvoll gezeigt; etwas, das man von der hiesigen Polizei schwerlich behaupten kann. Leider.»⁴³

Auch wenn *POP* im Äussern von politischen Aussagen eher zurückhaltend ist, sodass der Vorwurf unpolitisch zu sein – eine Kritik, der sich zahlreiche der damaligen Jugendmedien retrospektiv ausgesetzt sehen⁴⁴ –, nicht von der Hand zu weisen ist, wird im Nachgang des Monsterkonzerts das Vorgehen der Polizei in deutlichen Worten kritisiert und daran erinnert, wie ein solches Auftreten auf Jugendliche wirken musste.

Der Globuskrawall Ende Juni, der sich an der Forderung nach einem autonomen Jugendzentrum entzündet hatte, wurde dann in nachfolgenden Heften nicht verhandelt. Das mag damit zusammenhängen, dass *POP* eben doch eher eine auf Unterhaltung angelegte Musikzeitschrift war, aber sicher auch damit, dass der Globuskrawall eine Stadtzürcher Angelegenheit war, wofür sich die in der ganzen Schweiz und darüber hinaus verstreute Leserschaft wohl weniger interessierte.

Drogen und Sex – Pop als Lebensstil

Pop als Jugendkultur ging einher mit einer Revolution der Verhaltensweisen und der Gewohnheiten, die darauf zielten, die Macht der Gewohnheit und des Althergebrachten, sprich der Eltern und (je nach Ausrichtung) letztlich des Staates, aufzuweichen.⁴⁵ Ich möchte besonders auf zwei als typisch anzunehmende Verhandlungsfelder eingehen: Sexualität und Drogen – mit einem besonderen Fokus auf Haschisch. Diese beiden Bereiche waren (und sind) umstritten und in ihrer Verhandlung zeigen sich Verwerfungen zwischen den Generationen, wobei diese Meinungsverschiedenheiten auch innerhalb der Jugend selbst auftreten.

In Bezug auf *POP* zeigt die Relektüre, dass sich die Zeitschrift nach den ersten Jahren in diesen zwei Bereichen als Sprachrohr der Jugend positioniert.

Die Jugendbewegung der 1960er-Jahre war geprägt vom Wunsch nach Veränderung. Über die Ernüchterung, dass eine Umgestaltung der Gesellschaft nicht so einfach möglich ist, richtete sich die Hoffnung auf ein verändertes, erleuchtetes Bewusstsein, was mittels verbotener Drogen wie LSD oder Haschisch erreicht werden sollte. Zudem übernahm das Kiffen in der Jugendszene oft eine bedeutende Rolle als Initiationsritus – wohl auch wegen seines Nimbus des Verbotenen.⁴⁶ 1924 erliess die Schweiz das erste Betäubungsmittelgesetz, das 1951 verschärft wurde und Cannabis unter die verbotenen Substanzen einordnete, 1968 erfolgte eine weitere Verschärfung, die nun auch Halluzinogene – darunter LSD – umfasste, auf den jugend- und gegenkulturellen Drogenkonsum wurde mit Repression reagiert. 1975 erfolgte dann ein generelles Verbot des Drogenkonsums, bevor ab den späten 1990er-Jahren als Reaktion auf die Aids-Epidemie und die offene Drogenszene («Platzspitz») zum sogenannten Viersäulenprinzip (Prävention, Überlebenshilfe, Therapie und Repression) in der Drogenpolitik gefunden wurde.⁴⁷

Drogen und Drogenkonsum werden mehrfach von *POP* thematisiert. Die März-Ausgabe von 1970 befasst sich mit der Legalisierung des Cannabiskonsums, wenn es auf dem psychedelisch angehauchten Titelbild heisst «Warum ist Hasch verboten?» Wie Marquards Editorial ausführt, vertritt das Heft eine permissive Haltung gegenüber der verbotenen Droge: «Unter dem Titel: «Warum ist Hasch verboten?» weisen wir nach, dass das Haschischverbot zumindest fragwürdig ist und noch einmal grundsätzlich neu überdenkt werden sollte.»⁴⁸ Gelobt wird die entspannende, Bewusstsein und Verständnis steigernde Wirkung von Cannabis: «Überhaupt scheint Hasch ein freundliches Kraut zu sein: Musik erscheint viel deutlicher, Berührungen zärtlicher und Worte werden verständlicher.»⁴⁹

Eine solche Haltung gegenüber Drogen war aber nicht durchgängig, denn zwischen Mai und August 1967 erschien eine dreiteilige Serie über Rauschmittel wie LSD, Haschisch und «gefährliche Pillen» wie Amphetamine, Barbiturate etc., die eine Warnung vor illegalen Substanzen enthält.⁵⁰ Der Beitrag richtet mahnende Worte an das jugendliche Zielpublikum: «Auf jeden Fall wiegen die Erlebnisse, die man im Rauschzustand haben kann, die Gefahren niemals auf.»⁵¹ Begleitet sind diese Reportagen von Berichten über Drogenerfahrungen in Ich-Form, die so als warnendes Exempel dienen sollen, aber vielleicht auch gerade erst die Neugier wecken? So dient die Schilderung der Gefahren des langjährigen Haschiskonsums vordergründig gewiss der Abschreckung: «Jemand, der Haschisch zu lange und pausenlos nimmt, wird seiner Umwelt gegenüber gleichgültig, er kümmert sich um nichts mehr. Er arbeitet nicht mehr, er sagt sich: «Warum auch?», er macht überhaupt nichts mehr, lebt nur noch in sich hinein. Das ist etwas, was im Orient vielleicht einmal gehen mag. In unserer Gesellschaftsform ist so etwas unmöglich.

Der Betreffende wird als geisteskrank erklärt werden und in einer Anstalt verschwinden.»⁵²

Vordergründig ist dies klar eine Warnung vor der Droge, wenn mit Klinikinternierung als letzter Konsequenz des Haschkonsums gedroht wird. Der Hinweis auf die mit dem Orient verbundene Trägheit passt ins Bild der Droge. Im Laufe des 20. Jahrhunderts fand eine Orientalisierung von Hanf statt, der von einer einheimischen Nutzpflanze in eine Bedrohung aus dem Osten umgedeutet wurde. Im Zuge dessen wurden auch stereotype Bilder des Fremden und Orientalischen reproduziert.⁵³ Dennoch ist dieses Zitat mit seiner Infragestellung des Werts und der Bedeutung der Arbeit und damit letztlich der gesamten Lebenssituation anschlussfähig an eine Jugendkultur, die sich aus den Zwängen der Erwachsenenwelt mit ihrem Konsum und ihrem Glauben an Fortschritt und Wachstum befreien wollte.⁵⁴

Drogen fungierten als Teil der Revolution gegen das sogenannte Establishment, das sich gegen diese Bedrohung seiner Autorität vor allem mit Repression wehrte. Die harte Drogenpolitik liess die Substanzen jedoch erst recht verführerisch wirken und bestärkte letztlich die rebellische Jugend in ihrer Einschätzung der Elterngeneration.⁵⁵ So wird der Umgang mit Haschisch in der Reportage vom März 1970 gar «zum Fallbeil im Generationenkonflikt» stilisiert.⁵⁶ Trotz Warnungen und Repressionen erfreute sich unter Jugendlichen das Rauchen von Joints grosser Beliebtheit – gerade auch im Gegensatz zum Alkoholkonsum der Elterngeneration. Diesen Aspekt des Generationenkonflikts betont die Reportage vom März 1970: «Dieselben Leute, die beispielsweise in der Bundesrepublik jährlich für über 20 Milliarden Schnaps trinken, machen Hexenjagd auf ihre Kinder und stempeln sie zu Kriminellen, weil diese versuchen, mit Hasch unserer elenden Welt ein wenig zu entfliehen.»⁵⁷ In *POP* finden sich demnach innerhalb weniger Jahre um 1968, wo das Betäubungsmittelgesetz nochmals verschärft wurde, sehr unterschiedliche Haltungen gegenüber dem Konsum von Drogen.

Neben der Drogenfrage beschäftigte auch das Thema Sexualität in den 1960er-Jahren breite Kreise, was sich auch in einer Popularisierung sexuellen Wissens äusserte. Als Folge davon wurde Sexualität in den Massenmedien offener verhandelt, diese Entwicklung machte auch nicht vor Jugendmedien halt.⁵⁸ Zugleich war eine Angst vor der Jugendsexualität und ihren unbeabsichtigten Folgen deutlich spürbar. Derartige Befürchtungen wurden noch bestärkt durch gemischtgeschlechtliche Jugendkulturen, wie sie sich in den Beatfans zeigten. Auch in diesem Feld ging es um den befürchteten (und eingetretenen) Autoritätsverlust der Elterngeneration. Zusätzlich befeuert wurden solche Debatten von der Entdeckung und Einführung der sogenannten Antibabypille in den frühen 1960er-Jahren. Anders als bei bisherigen Verhütungsmitteln und -methoden, war die Anwendung der Pille vom eigentlichen Sexualakt unabhängig, was sicher auch ihren Siegeszug

begünstigte, da sie deutlich Lust und Sexualität von der Reproduktion trennte. So konnte eine spielerische und sorgenfreie Sexualität gelebt werden, was zu einem Abbau der Angst vor ausser- und vorehelicher Sexualität führte. In Bezug auf Jugendsexualität führte die Einführung der Pille zu einer grossen Diskussion darüber, ab welchem Alter Jugendlichen eine aktive Sexualität zuzubilligen sei, und um den Rahmen, in dem diese Sexualität ausgelebt werden konnte. Erinnert sei in dem Zusammenhang an die Konkubinatsverbote, die noch in zahlreichen Kantonen der Schweiz bis in die 1970er-Jahre hinein Geltung hatten.⁵⁹

POP vertritt in diesem Bereich eine aufgeschlossene Haltung, wobei bis weit in die 1970er-Jahre hinein nur Heterosexualität thematisiert wird. Fehlten sexuelle Themen in den ersten Jahrgängen noch, wird ihrer Verhandlung seit den späten 1960er-Jahren mehr Raum zugebilligt. Marquard, der sich auch nach *POP* erfolgreich als Medienunternehmer betätigte, sieht sich laut eigenen Angaben der Befreiung der Frauen von den drei K – Küche, Kinder, Kirche – verpflichtet, wozu für ihn auch eine emanzipierte Sexualität gehört.⁶⁰ So enthält das Januarheft 1970 einen Bericht mit dem langen Titel «Spielen ist schön. Kinderkriegen auch. Kinderkriegen vom Spielen nicht unbedingt. Für alle, die gerne spielen ... und trotzdem keine Kinder wollen, gibt es ... die Pille»⁶¹

Als Illustration dient die Fotografie eines Kleinkindes, das mit einer Pillenpackung spielt. Der Lead spricht davon, dass die Jugend als sexuell aufgeklärt gelte, es aber 1969 in der Schweiz zu 4034 ausserehelichen Geburten gekommen sei, was gegen die sexuelle Aufklärung und Mündigkeit der Jugend spreche. Abhilfe verspricht ein Interview mit dem Arzt und Psychoanalytiker Emilio Modena, einem bekannten 68er, der über die Vorteile der Verhütung mit der Pille und die oft vorhandenen diesbezüglichen Ängste und Sorgen sowie über den damaligen Stand des Wissens hinsichtlich hormoneller Verhütung in differenzierter Weise informiert.⁶² Der Bericht endet mit einem wichtigen Nachtrag: «P. S.: Bei der Redaktion *POP*, Hohlstrasse 216, 8004 Zürich, sind die Namen und Adressen aller Zürcher Ärzte, die die Pille abgeben, erhältlich. Diese Liste erhalten gratis alle Mädchen, die sich dafür interessieren.»⁶³

In eine ähnliche Richtung ging im April 1969 die Reportage mit dem vielversprechenden Titel: «Beatles, LSD und die Pille. Eine Meinungsumfrage unter der europäischen Pop-Generation».⁶⁴ Gefragt wurden zwölf junge Menschen aus Westeuropa zu diesen und weiteren Themen, der Tenor zur Pille ist mehrheitlich positiv, einzig einer der jungen Männer sorgt sich, dass die Pille die Mädchen und Frauen zu Promiskuität verleiten könne, da sie ihnen die Angst vor den Folgen sexueller Kontakte nehme.⁶⁵ Diese Reportage mit ihrem internationalen Fokus zeigt, dass es *POP* wie anderen Jugendheften auch um die Vermittlung einer jugendkulturellen Verbundenheit jenseits nationaler Grenzen geht.⁶⁶

64 Jugendsexualität ist immer wieder Thema in *POP* – so im Mai 1969 unter dem

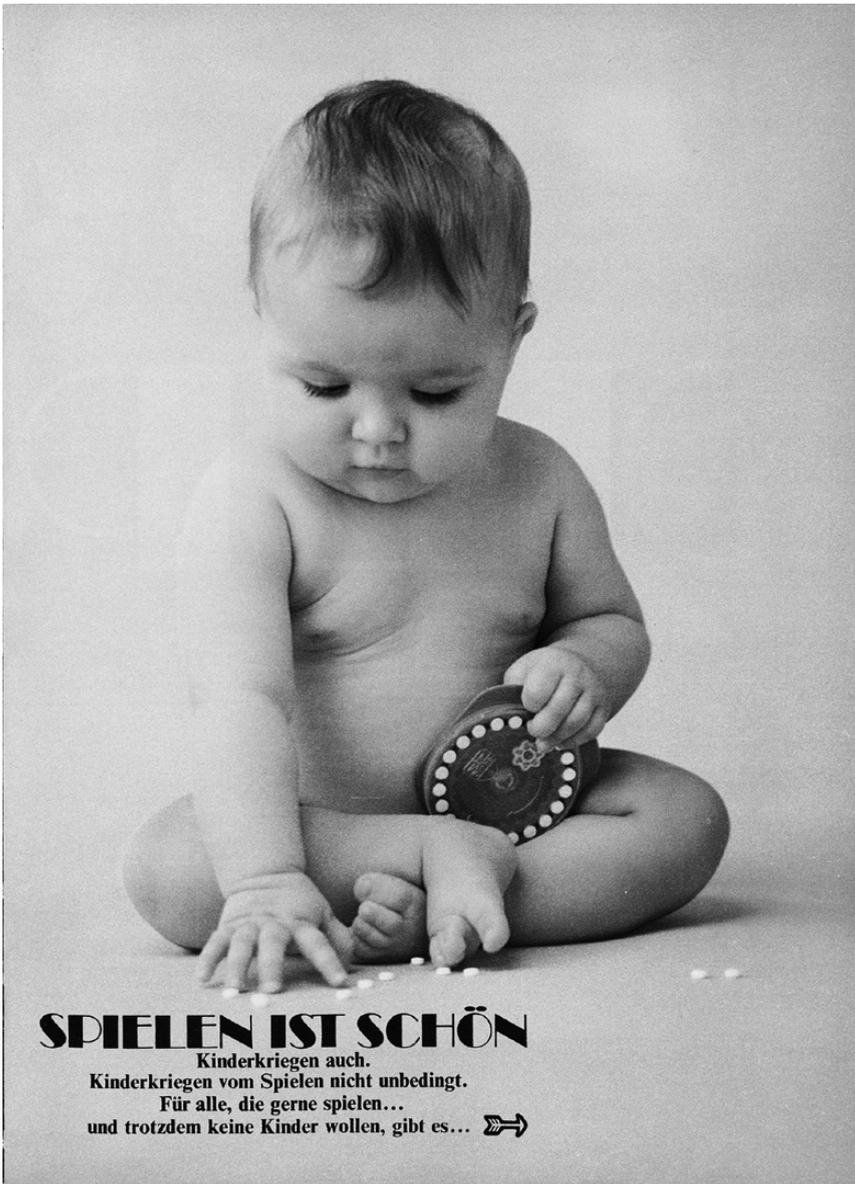


Abb. 3: *Spielen ist schön* – Diskurse um Jugendsexualität, POP, Januar 1970, Jg. 5, Heft 1, S. 17, Schweizerische Nationalbibliothek.

reisserischen Titel «Sex mit 14! Heiraten mit 18?».⁶⁷ Es geht um die Frage, wie, wann und in welchem Rahmen jugendliche Sexualität ausgelebt werden kann, denn die Diskurse der Erwachsenen gingen, die Sexualität betreffend, von einer unterschiedlichen Reife der Jugendlichen in körperlichen und in emotionalen Belangen aus.⁶⁸ Der Bericht warnt vor jung geschlossenen Ehen: «Natürlich muss eine jung geschlossene Ehe nicht scheitern. Bloss die Chancen stehen schlechter. Die Statistik beweist es.»⁶⁹ Vom Tenor her wird klar, dass es kein Artikel gegen Jugendsexualität ist, sondern gegen eine (zu) frühe rechtliche Bindung, dennoch finden sich andere Töne darin, wenn gegen Ende des Berichts ein nicht namentlich genannter Psychologe vermeldet: «Sex und Ehe gehören zusammen. Vorläufig noch. Denn unsere Gesellschaftsordnung will es so.»⁷⁰ Mit dem Bezug auf die Gesellschaftsordnung sind sicherlich noch die bis in die 1970er-Jahre hinein gültigen Konkubinatsverbote gemeint, die am einfachsten durch frühe Eheschliessung umgangen werden konnten.⁷¹

Innerhalb nicht einmal eines Jahres (April 1969 bis Januar 1970) finden sich unterschiedliche Darstellungen von Sexualität in *POP*. Eine weitere Überraschung in Bezug auf Jugendsexualität begegnet einem in einer der letzten «Unter uns»-Kolumnen von Kaplan Alfred Flury (1934–1986).⁷² Flury war ein katholischer Geistlicher, der auch als Sänger in Erscheinung trat. Seit 1967 kümmerte er sich in Olten um randständige Jugendliche und gründete 1971 die Kaplan-Flury-Stiftung, die sich – wie er selbst – für eine drogenfreie Jugend engagierte. In *POP* verantwortete er während einiger Jahre die «Unter uns»-Kolumne, worin er Briefe der Leserschaft beantwortete. In einer seiner letzten Kolumnen rät er im Oktober 1968 einem Fragenden mit schwangerer Freundin von einer übereilten Eheschliessung ab, auch wenn das bedeute, dass das Kind dann sogenannten ausserehelich zur Welt komme, weil «mit zwanzig ist man reif für sexuelle Erfahrungen. Die seelische Reife hinkt aber oft hinterher».⁷³ Von zu jung – aus seiner Warte emotional unreif – geschlossenen Ehen rät er explizit ab, da diese meist zu einer Zerrüttung der Eheleute führten, Punkte, die dann in der bereits erwähnten Reportage vom Frühling 1969 ebenfalls verhandelt werden und zu einer negativen Beurteilung von in jungen Jahren geschlossenen Ehen führen. Flury spricht sich in dieser Antwort auch nicht gegen eine voreheliche Sexualität junger Erwachsener aus, was doch ein gewisses Überraschungsmoment bietet, da seine Antworten sonst aus einer heutigen Warte deutlich wertkonservativ ausfallen. So rät er zum Beispiel Jugendlichen, die mehr Freiheit(en) wünschen, den Eltern zu gehorchen, und billigt gar das Züchtigungsrecht der Eltern zu Erziehungszwecken.⁷⁴ Auch im Bereich des Umgangs mit Jugendsexualität zeigt sich also eine gewisse Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zwischen Aufgeschlossenheit und durchaus wertkonservativen Haltungen.

Schluss

Dieser Einblick in die ersten Jahre der Zeitschrift *POP* hat gezeigt, dass *POP/Pop* mehr als Sound ist. Die behandelten Sujets gehen über Reportagen zu angesagten Bands, neusten Filmen und Modetrends hinaus, wie man sie von einer Jugend- und Musikzeitschrift erwarten würde. Vielmehr wird regelmässig über Themen, die Jugendliche in den 1960er-Jahren und weit darüber hinaus als relevant erschienen, berichtet. Deutlich artikuliert sich in *POP* der Wunsch nach gesellschaftlichem Auf- und Umbruch, wie er in der Kritik an den Polizeiausbreitungen im Nachgang an das sogenannte Monsterkonzert Ende Mai 1968 zum Ausdruck kommt. Gemildert findet sich dieser Wunsch auch in den empathischen bis leicht süffisanten Berichten über die Love-ins. Weiter werden Drogen und Sexualität regelmässig thematisiert, damit sind zwei Bereiche genannt, deren Verhandlungen auch in *POP* die Verwerfungen innerhalb der Generationen, aber auch der verschiedenen Gruppen von Jugendlichen selbst aufzeigen, indem verschiedene Stimmen beziehungsweise Meinungen zu Wort kommen. Abschliessend möchte ich festhalten, dass *POP* eine vielstimmige Melodie anstimmt, sodass sich auch immer wieder widersprechende Haltungen finden. Dennoch wird deutlich, dass sich das Heft von den behandelten Themen her an eine jugendliche Leserschaft richtet und versucht, deren Interessen und Lebenswirklichkeiten in der Berichterstattung abzubilden, was den teilweise aus heutiger Perspektive etwas disparaten Eindruck zu erklären vermag.

Anmerkungen

- 1 Dieser Text geht auf eine ursprünglich zusammen mit Mischa Gallati entwickelte Idee zurück.
- 2 Diedrich Diederichsen, Christoph Jacke, «Die Pop-Musik, das Populäre und ihre Institutionen», in Christoph Jacke, Jens Ruchatz, Martin Zierold (Hg.), *Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft* (Populäre Kultur und Medien 2), Berlin 2011, 79–110, hier 80.
- 3 Vgl. für die Schweizer Musikszene Samuel Mumenthaler, *Beat Pop Protest. Der Sound der Schweizer Sixties*, Lausanne 2001, und Madeleine Schuppli, Yasmin Afschar, Aargauer Kunsthhaus (Hg.), *Swiss Pop Art. Formen und Tendenzen 1962–1972*, Zürich 2017.
- 4 Eine der Ausnahmen, ohne eine Einbettung in den gesellschaftlichen und historischen Kontext zu leisten, die aber die Entstehungsgeschichte und Schwierigkeiten der ersten Jahre nachzeichnet, ist Mumenthaler (wie Anm. 3), 161–172.
- 5 Vgl. zum Beispiel Erika Hebeisen, Gisela Hürlimann, Regula Schmid Keeling (Hg.), *Reformen jenseits der Revolte. Zürich in den langen Sechzigern* (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 85), Zürich 2018; Thomas Buomberger (Hg.), *Schöner leben, mehr haben. Die 50er-Jahre in der Schweiz im Geiste des Konsums*, Zürich 2012. Auf die Bedeutung der sich in dem Jahrzehnt herausbildenden Jugendmedienpresse hat verschiedentlich Alexander Simmeth hingewiesen, vgl. zum Beispiel Alexander Simmeth, ««Krautrock» – Wie erforschen?» in Gudrun Fiedler, Susanne Rappe-Weber, Detlef Siegfried (Hg.), *Sammeln – erschliessen – vernetzen. Jugendkultur und soziale Bewegungen im Archiv* (Jugendbewegung und Jugendkulturen, Jahrbuch 10), Göttingen 2014, 45–58, hier 47.

- 6 Zur Geschichte des Punks in der Schweiz vgl. Lurker Grand et al., *Hot Love. Swiss Punk & Wave 1976–1980*, Zürich 2006.
- 7 Eric Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München 1995, 406–412; Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*, Frankfurt 1997, 252–258; Jakob Tanner, «‹The Times They Are A-Changing›. Zur Subkulturellen Dynamik der 68er Bewegung», in Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.), *1968 – vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt am Main 2008, 275–295, 280; Meret Fehlmann, «Bob Dylan in der Schweiz», in Sonja Windmüller, Harm-Peer Zimmermann (Hg.), *Sound des Wunderhorns*, Berlin 2014, 52–69, hier 56 f.
- 8 Laura Patrizia Fleischer, Thomas Hecken, «Beat», in Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner (Hg.), *Handbuch Popkultur*, Stuttgart 2017, 30–35, hier 30; Christian Schorno, «Zürcher populäre Musik der Hippie-Ära. Eine neue Ästhetik und ihre Wirkungen», in Erika Hebeisen, Gisela Hürlimann, Regula Schmid (Hg.), *Reformen jenseits der Revolte. Zürich in den langen Sechzigern* (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 85/182. Neujahrsblatt), Zürich 2018, 149–160, hier 153.
- 9 Wolfgang Rumpf, «Pop & Kritik. Medien und Popkultur. Rock 'n' Roll, Beat, Rock, Punk. Elvis Presley, Beatles/Stones, Queen/Sex Pistols» in SPIEGEL, STERN & SOUNDS, (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte 20), Münster 2004, 21; Fleischer, Hecken (wie Anm. 8), 33; vgl. zur Schweizer Presseberichterstattung zur etwas älteren Jugendszene der Halbstarke Katharina Böhmer, «Auch die Schweiz kennt dieses Problem: Die ›Halbstarke‹ der 1950er und 60er Jahre als transnationale Jugendkultur», in Dietmar Hüser (Hg.), *Populärkultur transnational. Lesen, Hören, Sehen, Erleben im Europa der langen 1960er Jahre*, Bielefeld 2017, 225–250.
- 10 Böhmer (wie Anm. 9), 231–233.
- 11 Fleischer, Hecken (wie Anm. 8), 33.
- 12 Vgl. Rumpf (wie Anm. 9), 36. Chris Tinker, *Mixed Messages. Youth Magazine Discourse and Sociocultural Shifts in Salut les Copains (1962–1976)*, Bern 2010; Claudia Nothelle, *Zwischen Pop und Politik. Zum Weltbild der Jugendzeitschriften ›Bravo‹, ›ran‹ und ›Junge Zeit‹* (Medien & Kommunikation 19), Münster 1994; *Archiv der Jugendkulturen, 50 Jahre Bravo*, Berlin 2006; Pat Long, *The History of the NME. High Times and Low Lives at the World's most Famous Music Magazine*, London 2012; Matt Brennan, *When Genres Collide. Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle Between Jazz and Rock* (Alternate takes, critical responses to popular music), New York 2017.
- 13 Alexander Simmeth, *Krautrock transnational. Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968–1978* (Histoire 88), Bielefeld 2016, 130, 117 f., 124, vgl. generell Maase (wie Anm. 7).
- 14 Andreas Döhning, «Musikzeitschriften», in Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner (Hg.), *Handbuch Popkultur*, Stuttgart 2017, 193–197, hier 193–195.
- 15 Ebd., 194.
- 16 Ebd.
- 17 Siehe die Ausführungen von Beat Hirt: Let it beat, 28. 2. 2016, <http://dok.sonntagszeitung.ch/2016/pop> (10. 12. 2018).
- 18 POP selbst spricht von 50000 Lesern und Leserinnen in Deutschland, wobei die deutsche Ausgabe eine speziell für den deutschen Markt verfasste Doppelseite enthielt, vgl. POP, März 1968, 50; Simmeth (wie Anm. 13), 130. Zeitlich erschienen die Hefte in Deutschland einen Monat später, mit entsprechend anderer Zählung; Werbung und teilweise Inhalt unterscheiden sich.
- 19 POP (wie Anm. 18).
- 20 POP, November 1965, o. S., www.facebook.com/photo.php?fbid=1557490301155162&set=pcb.779375282110602&type=3&theater&ifg=1 (23. 11. 2018).
- 21 POP, März 1968, Editorial o. S.
- 22 Hobsbawm (wie Anm. 7), 410.
- 23 Vgl. hierzu auch die Untersuchung von Tinker zu *Salut, les copains*, die diesen Aspekten der Unisexadressierung ebenfalls betont und erwähnt, dass Jugendzeitschriften, die sich an männ-

- liche und weibliche Teens richten, in der Forschung eher stiefmütterlich behandelt werden, Tinker (wie Anm. 12), 14.
- 24 *POP*, April 1968, 18–21.
- 25 <https://suche.staatsarchiv.djiktzh.ch/detail.aspx?ID=21444> (3. 5. 2019).
- 26 *POP*, November 1966, 31.
- 27 *POP*, Mai 1970, 14.
- 28 Vgl. www.art-depot.ch/doc/allg/Bio-Urs_A_Furrer.pdf (4. 12. 2018); Samuel Mumenthaler, «Unsere Musik ist rot mit lila Blitzen», in Madeleine Schuppli, Yasmin Afschar, Aargauer Kunsthaus (Hg.), *Swiss Pop Art. Formen und Tendenzen 1962–1972*, Zürich 2017, 329–346, hier 336.
- 29 Sally Tomlinson, «Zeichensprache. Die Formulierung einer Sprache des Psychedelischen in der Plakatkunst der 60er Jahre», in Christoph Grunenberg (Hg.), *Summer of Love. Psychedelische Kunst der 60er Jahre*, Ostfildern-Ruit 2005, 121–134, hier 121–123, 127.
- 30 Vgl. *POP*, Oktober 1967, 7–10.
- 31 *POP*, September 1967, 15.
- 32 Vgl. *POP*, Oktober 1967, 7–10.
- 33 Ebd., Editorial.
- 34 Ebd., 8.
- 35 Beat Grossrieder, *Das Jahr mit den Blumen im Haar. Der Summer of Love 1967 in Zürich*, Zürich 2018, 147–149. Zu Meier 19 vgl. Paul Bösch, *Meier 19. Eine unbewältigte Polizei- und Justizaffäre*, Zürich 1997.
- 36 *POP*, Oktober 1967, 10.
- 37 Grossrieder (wie Anm. 35), 151–154.
- 38 Vgl. zum Globuskrawall Alfred Häslar, *Das Ende der Revolte. Aufbruch der Jugend 1968 und die Jahre danach*, Zürich 1976; Fritz Billeter, Peter Killer (Hg.), *68 – Zürich steht Kopf. Rebellion, Verweigerung, Utopie*, Zürich 2008; Erika Hebeisen et al. (Hg.), *Zürich 68. Kollektive Aufbrüche ins Ungewisse*, Baden 2008; Angelika Linke, Joachim Scharloth (Hg.), *Der Zürcher Sommer 1968. Zwischen Krawall, Utopie und Bürgersinn*, Zürich 2008; Damir Skenderovic, Christina Späti, *Die 1968er-Jahre in der Schweiz. Aufbruch in Politik und Kultur*, Baden 2012; Christian Koller, «Vor 50 Jahren. Der Globuskrawall und sein Umfeld», *Sozialarchiv Info* 3 (2018), 8–21, www.sozialarchiv.ch/2018/07/17/vor-50-jahren-der-globuskrawall-und-sein-umfeld (26. 4. 2019).
- 39 Lorenz Durrer, ««Rebellion ist berechtigt». Pop und Politik im Zürcher Sommer 1968», in Linke, Scharloth (wie Anm. 38), 95–104, hier 103.
- 40 Siehe Häslar (wie Anm. 38), 27–29.
- 41 Durrer (wie Anm. 39), 95 f., 99; Schorno (wie Anm. 8), 149.
- 42 Vgl. *POP*, 1968–1971.
- 43 *POP*, Juli 1968, 30.
- 44 Vgl. in Bezug auf das französische *Salut, les copains* Tinker (wie Anm. 12), 18.
- 45 Hobsbawm (wie Anm. 7), 417 f.; Tanner (wie Anm. 7), 275.
- 46 Daniel Gäsche, *Born to be wild. Die 68er und die Musik*, Leipzig 2008, 37–39; Samuel Mumenthaler, *50 Jahre Berner Rock*, Oberhofen 2009, 65.
- 47 Siehe die Überblicke von Ruedi Brassel-Moser, «Drogen», in *Historisches Lexikon der Schweiz*, www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16557.php (26. 4. 2019), und Christian Koller, «Vor 25 Jahren. Die Räumung des «Needle Park»», *Sozialarchiv Info* 5 (2017), 7–19, www.sozialarchiv.ch/2017/10/27/vor-25-jahren-die-schliessung-des-needle-park (26. 4. 2019). Zu Cannabis siehe Jakob Tanner, «Normalität, Rauschgift und ferne Welten. Zur Geschichte von Tabak und Hanf», in Stapferhaus Lenzburg (Hg.), *A Walk on the Wild Side. Jugendszenen in der Schweiz von den 30er Jahren bis heute*, Zürich 1997, 91–101, hier 93.
- 48 *POP* März 1970, Editorial; siehe auch Ueli Mäder, *68 – was bleibt?* Zürich 2018, 245–247.
- 49 *POP* März 1970, 7.
- 50 *POP*, August 1967, 34.

- 51 *POP*, Juli 1967, 42.
- 52 Ebd.
- 53 Tanner (wie Anm. 47), 98.
- 54 Zur «grossen Weigerung» der 68er-Bewegung vgl. Tanner (wie Anm. 7), 283.
- 55 Tanner (wie Anm. 47), 95.
- 56 *Pop* März 1970, 7.
- 57 *Pop* März 1970, 6.
- 58 Georg Neubauer, «Jugendsexualität im Spiegelbild empirischer Sexualforschung», in Angela Ittel et al. (Hg.), *Jahrbuch Jugendforschung* 2007, Wiesbaden 2008, 19–32, hier 21.
- 59 Robert Jütte, *Lust ohne Last. Geschichte der Empfängnisverhütung*, München 2003, 299 f., 313–315, 319 f.; Volkmar Sigusch, *Sexualitäten. Eine kritische Theorie in 99 Fragmenten*, Frankfurt am Main 2013, 224 f.; Monica Suter, «Erste Liebe, erster Sex. Sexualeaufklärung und Jugendsexualität im Wandel», in Stapferhaus Lenzburg (Hg.), *A Walk on the Wild Side. Jugendszenen in der Schweiz von den 30er Jahren bis heute*, Zürich 1997, 58–68, hier 64.
- 60 Mäder (wie Anm. 48), 247. Mäder bezieht sich auf die von Marquard herausgegebene Zeitschrift *Cosmopolitan*, die mir persönlich um die Jahrtausendwende in ihrer Darstellung von Frauen stark sexualisiert in Erinnerung geblieben ist.
- 61 Vgl. *POP*, Januar 1970, 17–19.
- 62 Mäder (wie Anm. 48), 271, www.werkblatt.at/modena.html (28. 11. 2018).
- 63 *POP*, Januar 1970, 19.
- 64 *POP*, April 1969, 9–12.
- 65 Vgl. Antwort Francis, *POP*, April 1969, 10.
- 66 Tinker (wie Anm. 12), 85, 97.
- 67 *POP*, Mai 1969, 33–35.
- 68 Vgl. Suter (wie Anm. 59), 60 f.
- 69 *POP*, Mai 1969, 35.
- 70 Ebd.
- 71 Grossrieder (wie Anm. 35), 18 f.
- 72 Zur Person Flury vgl. Heim, Walter: «Flury, Alfred», in *Historisches Lexikon der Schweiz*, www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9784.php (3. 12. 2018); Klaus Depta, *Rock- und Popmusik als Chance. Impulse für die praktische Theologie*, Wiesbaden 2016, 515 f.
- 73 Flury in *POP*, Oktober 1968, 53.
- 74 Vgl. *POP*, Januar 1968, 34 f.; Februar 1968, 46., vgl. zudem sein Lob des Militärs, *POP*, August 1968, 36.

Résumé

Pop, c'est plus que du sound. Une relecture de *POP – die Zeitschrift für uns*

POP – die Zeitschrift für uns est une revue suisse pour la jeunesse, qui doit être inscrite dans le contexte plus vaste du mouvement de la jeunesse des longues années soixante. L'objectif est de proposer une relecture de la revue comme produit de la période dans laquelle elle a été créé. En effet si l'origine de *POP* est certainement connue, une analyse plus précise, en particulier de son inscription socio-historique dans les rapides transformations de la culture et de la société suisses ainsi que dans le contexte transnational du mouvement de la jeunesse des années soixante font encore défaut. Cette contribution se propose, à travers le medium *POP*, de retracer les orientations et les processus de démarcation à l'intérieur et à l'extérieur de la culture des jeunes, en se concentrant sur deux sujets, la sexualité et la drogue, qui constituent deux thématiques de la revue.

(Traduction: Gianenrico Bernasconi)

«Our future is the future for many»

Kleenex/LiLiPUT, Punk und die Schweiz

Vojin Saša Vukadinović

*Für die Promovierenden am Zentrum «Geschichte des Wissens»,
Universität Zürich und ETH Zürich, 2015–2017*

1978

Zum Ende der 1970er-Jahre war das Revolutionsversprechen, das die westliche Linke im Zuge von 1968 angeleitet hatte, aufgebraucht. Das «rote Jahrzehnt», wie Gerd Koenen die informelle Dekade zwischen 1967 und 1977 bezeichnet, wurde von radikaler Ernüchterung beerbt.¹ Der Sturz des Schahs von Persien zeigte, dass Aufbegehren gegen aristokratische Herrschaft keineswegs in der politischen Tradition der Oktoberrevolution stehen musste.² Der noch in der Studentebewegung konzipierte Militarismus südamerikanischen «Stadtguerilla»-Zuschnitts war im «Deutschen Herbst» kulminiert, der zugespitzten Konfrontation zwischen Roter Armee Fraktion und westdeutschem Staat. Zeitgleich war der Wirtschaftsoptimismus, der die 1960er-Jahre ausgezeichnet hatte, endgültig verfliegen. Der *Spiegel* sprach angesichts des millionenfachen Abbaus von Arbeitsplätzen von einem «stille[n] Bürgerkrieg» und sah «eine neue Zukunftsangst» aufsteigen.³ Anstelle der euphorisierenden und halluzinogenen Drogen, die den Konnex von «Rausch und Revolte»⁴ lange nach 1968 geprägt hatten, trat Heroin.⁵ In Reaktion auf die Enttäuschung der ausgebliebenen Revolution, auf destruktive politische Folgeerscheinungen wie den Linksterrorismus sowie auf die neue, als existenziell empfundene ökonomische Ungewissheit bildeten sich betont sanfte, einen lebensweltlichen Stil begründende Vorstellungen von Gemeinschaft aus. Das westdeutsche Alternativmilieu mit seinen diesseitigen Heilserwartungen ist dessen bekanntestes Beispiel, die Hinwendung von Teilen der Frauenbewegung zu Matriarchat und Esoterik ein weiteres.⁶

Eine andere Art von Krisenbewältigung manifestierte sich um die Jahreswende 1976/77 qua Musik – und zwar mit einem Genre, das sich nicht nur entschieden antipodisch zu ebenjenem Alternativmilieu verhielt, sondern sich auch dezidiert

allem anderen gegenüber ablehnend verhielt.⁷ Es führte schroffe Gitarrenklänge und schrille Mode, exaltierte Emotionen und einen nihilistischen Habitus zusammen, gab sich dabei so entsagend, wie die Beteiligten kompromisslos auftraten, und preschte mit enormem Druck nach vorne: Punk. Die Provokation, die hiervon ausging, war wesentlich dem Umstand geschuldet, dass es sich um mehr als blossen jugendlichen Protest oder kalkulierten Schock durch ein betont abstossendes Äusseres handelte. Die Inszenierung totaler Verweigerung und Nichtassimilierung an bestehende Konventionen und Normen überstieg vorhergehende Gesten des Nonkonformismus, die noch dem Register der «Rebellion» zufielen, bei weitem.⁸ Denn das Unbehagen an den vorgenannten Veränderungen, an den als Spass- und Sinnlosigkeit empfundenen Effekten der Umbruchsära wurde von einer geradezu dystopischen Parole auf den Begriff gebracht, die auch als Austreibung der vorhergehenden Emanzipationsbestrebungen und der mit ihnen verbundenen Hoffnungen und Träume zu verstehen ist: «No Future».⁹

You

Neben Metropolen wie London und New York entstanden auch im deutschsprachigen Raum rasch lokale Punkszenen – in der Bundesrepublik etwa in Düsseldorf und in Hamburg.¹⁰ Andere Schauplätze hingegen muteten schon damals überraschend an. «Wenn ich an die Schweiz denke, kommt mir nicht gerade Punk in den Sinn», notierte etwa die Journalistin Brigitte Rohkohl, die im Oktober 1979 die Musikerinnenanthologie *Rock-Frauen* herausgab.¹¹ Ihre Verwunderung leitete ein Interview mit einer Zürcher Band ein, die erst im Vorjahr im Zuge der Punkexplosion gegründet worden war, die aber heute, unter musikhistorischen Aspekten betrachtet, eher dem Postpunk¹² zuzurechnen ist: Kleenex, die sich aufgrund eines drohenden Rechtsstreits mit der Firma Kimberly-Clark in LiLiPUT umbenennen musste und in fortwährender Mitgliederrotation bis Ende 1983 bestand.¹³

Schon wenige Jahre nach ihrer Auflösung firmierte diese Gruppe als ein von einer regelrechten «Mythologie» umranktes Phänomen.¹⁴ Die Überhöhung verdankte sich dem unkonventionellen Songwriting, das bisweilen wie aus der Zeit gefallen schien, dem atypischen Einsatz diverser Instrumente wie Saxophon und Handorgel, den mehrsprachigen Lyrics sowie dem bereits in Rohkohls Verwunderung mitschwingenden Umstand, dass es sich um eine Schweizer Band handelte, die sich zudem aus weiblichen Mitgliedern zusammensetzte. All diese Teilaspekte generierten in ihrer Verschränktheit internationales Erstaunen, das Nachwirkungen bis weit über das Bestehen der Gruppe hinaus hatte: «This music is five, six, almost ten years old; it sounds as if it were being made tomorrow», konkludierte der Musikjournalist und Punkhermeneut Greil Marcus Mitte der 1980er-Jahre

merklich beeindruckt.¹⁵ Kurt Cobain (1967–1994), Sänger *der* 1990er-Jahre-Gitarrenband schlechthin, Nirvana, hatte auf einer oft reproduzierten handschriftlichen Tagebucheintragung seiner 50 Lieblingsplatten «anything by: Kleenex» notiert.¹⁶ Robert Christgau, der einflussreichste US-amerikanische Musikjournalist und Essayist der Gegenwart, nannte LiLiPUT einmal «the best all-female rock and roll band that ever existed».¹⁷ Und Kim Gordon, drei Jahrzehnte lang Bassistin und Sängerin der informellen Indieinstitution Sonic Youth, vermerkte in ihren *Liner Notes* zur 2001 erneut aufgelegten Kleenex/LiLiPUT-Diskografie, dass die Band sie Anfang der 1980er-Jahre inspiriert habe, etwas zu werden, was sie damals noch nicht gewesen sei: «Their records sounded fresh and modern and mirrored my desire to make something that was not as corny as LA punk and more vital than post-conceptual art or post-modern painting[;] when I listen to Kleenex now, I can't think of a single group that has come close to achieving the same thing.»¹⁸ Dieses Lob steht im Kontrast zur zeitgenössischen Rezeption. Angesichts der vehementen Konzentration von Punk auf die damalige Gegenwart prognostizierte kaum jemand der Band Langlebigkeit, nicht einmal diese selbst. Im Gespräch rückten deren Mitglieder oftmals den Aspekt «Fun» in den Vordergrund, ohne eine längerfristige Perspektive zu entwerfen.¹⁹

Punk war umgehend, das heisst schon 1976/77, in der Schweiz rezipiert worden.²⁰ Eine der wichtigsten Anlaufstellen war der in der Zürcher Rämistrasse gelegene, aus der schwulen Emanzipationsbewegung hervorgegangene Club Hey gewesen, der regelmässig musikalisch zugeschnittene Themenabende veranstaltete. Nasal Boys (1976–1978) gelten als erste Punkgruppe des Landes. Im Herbst 1977 veröffentlichte sie ihre erste und einzige Single *Hot Love/Die Wüste lebt!*, die zugleich als erste heimische Veröffentlichung des neuen Genres gilt.²¹ Ästhetik, Kommunikationsweisen und Rituale der hiesigen Szene deckten sich mit denjenigen in anderen Ländern. Bands wurden schnell gegründet und gingen ebenso rasch wieder auseinander, der Austausch fand qua Fanzines statt und Vinyl war das wesentliche Veröffentlichungsformat. Die Zahl der Involvierten war für ein kleines Land wie die Schweiz ausreichend, um gegen Ende der 1970er-Jahre bereits den Begriff «Swiss Wave» als eigenständige Genrebezeichnung zirkulieren zu lassen.²²

Anfang 1977 hatten sich die beiden Zürcherinnen Lislot Ha. und Klaudia Schiff kennengelernt.²³ Sie waren zunächst dem Medium Film zugeneigt gewesen, träumten aber alsbald von einer eigenen Band, obwohl keine der beiden bis dahin ein Musikinstrument gespielt hatte. In Regula Sing, die sie in einer Bar kennengelernt hatten, fanden sie eine Mitstreiterin, mit der sie schliesslich am 8. Januar 1978 ihre eigene Gruppe ins Leben riefen. Für diese hatten zunächst zwei Gitarristen ausgeholfen, Rudolph Dietrich (Nasal Boys) und Candy Düggebach, während Ha., Schiff und Sing für Schlagzeug, Bass respektive Gesang zuständig waren.

Weitere Musikerinnen und Musiker schauten anfangs bei den Proben vorbei. Eine davon war Marlene Marder (1954–2016), die qua Saxophon zur Musik gekommen war. Mit diesem hatte sie zunächst die Nasal Boys sporadisch unterstützt, entdeckte dann aber die E-Gitarre für sich.

Beim ersten Liveauftritt von Kleenex am 29. März 1978 im Club Hey bestand das Repertoire der Band aus gerade einmal vier Songs.²⁴ Das Publikum hatte danach allerdings noch nicht genug und verlangte nach einer Zugabe. Weil sich die beiden Gitarristen weigerten, das Set zu wiederholen, bestieg die als Zuhörerin anwesende Marlene Marder die Bühne, nahm sich das Instrument und «spielte mit Kleenex» die Songs erneut.²⁵ Es war ihr Einstieg in die Gruppe, die kurz darauf nur noch in dieser Zusammensetzung auftreten sollte. Das Signal, das hiervon ausging, wurde umgehend wahrgenommen. Die Mitglieder spielten «technisch (noch) nicht die beste Musik, aber was kann die befreiende Erscheinung von Frauen mit elektrischen Gitarren, mit Schlagzeugstecken in den Händen, der Impetus hinter witzigen Songtexten [...] nicht alles aufwiegen und noch darüber hinaus an guten Gefühlen vermitteln!», hiess es bald in einer kurzen Konzertkritik im *Tages-Anzeiger*: «Das Publikum begriff.»²⁶

Die Band nahm eine Single mit vier Stücken («Beri-Beri», «Ain't You», «Hedi's Head», «Nice») für das Zürcher Label Sunrise auf.²⁷ Das ausfaltbare Cover der in 500er-Auflage erschienenen Erstpressung stellten die Mitglieder im Siebdruckverfahren selbst her. Auf einem nicht genau rekonstruierbaren Weg gelang ein Exemplar davon nach England und erreichte dort den BBC-DJ John Peel (1939–2004).²⁸ Dieser zeigte sich überaus enthusiastisch – mit dem Effekt, dass die Nachfrage auf der Insel rasant zunahm. Über einen Freund, der sich als Kurier anbot, wurde daraufhin ein Grossteil der verfügbaren Singles dorthin geschmuggelt. Zeitgleich wuchs auch in der Schweiz das Interesse an Kleenex, die eine zweite Pressung folgen liessen, während ihnen das Londoner Label Rough Trade zugleich offerierte, eine britische Version vorzulegen. Hieraus sollte eine bis zum Ende von LiLiPUT reichende kontinuierliche Zusammenarbeit erwachsen, was der Band für die Dauer ihrer Existenz dank guter Vertriebswege eine weit über die Schweiz hinaus bis nach Nordamerika reichende Wahrnehmung sicherte und wichtige Kontakte ermöglichte. Zugleich schränkte die vertragliche Bindung die künstlerische Freiheit nicht ein. Rough Trade verfolgte eine dezidiert an der Musik orientierte Ethik, bot Bands eine 50:50-Gewinnbeteiligung und wies für das überproportional männliche Business nicht nur eine bemerkenswerte Tendenz zur Förderung weiblicher Bands auf, sondern wirkte auch als Arbeitgeber egalitär: Die Belegschaft bestand zur Hälfte aus Frauen.²⁹ Mit zwei statt vier Songs – «Ain't You» und «Hedi's Head» – erschien die britische Pressung der ersten Vinylveröffentlichung der Zürcherinnen noch im Herbst 1978 und wurde von der Musikzeitschrift *Sounds* prompt zur «Single of the Week» gekürt.³⁰

Dieser Erfolg weckte auch das Interesse an der Band ausserhalb der Punkszene. Bereits zum Ende ihres Gründungsjahres waren Kleenex in der SRF-Sendung *Karusell* zu Gast, wo sie am 13. Dezember 1978 zwei Lieder – «Beri-Beri» und «Nice» – spielten, den Fernsehanforderungen gemäss Playback. Von der Moderatorin auf ihren Bandnamen befragt, der einem weltweit bekannten Taschentuch entlehnt war, antwortete Klaudia Schiff, dass es sich um einen Alltagsgegenstand handle, der nur einmal verwendet und dann weggeschmissen würde; diese Symbolik habe den Musikerinnen gefallen.³¹ Die Vermutung, dass die vordergründig einfach anmutenden Texte sicherlich Komplexeres verbergen würden, bejahte Regula Sing mit Hinweis auf den Song «Nice», der aus ihrem drögen Arbeitsalltag und von anstrengender Kundschaft berichtete. Das Stück hatte trotz englischem Titel einen deutschen Text: «Oh sie sind so hübsch [...] / oh sie sind so nett [...] / Rosarot das mögen sie [...] / Hellblau das tragen sie [...] / die kleinen weichen Pudel [...] / oh so naiv im Rudel [...] / sie brauchen dich nicht [...] / sie können alles kaufen [...]».³² Nach diesem Auftritt verlor Sing ihren Job als Ladenverkäuferin für Fotoartikel. Ihr Chef hatte erfahren, dass sie «in ihrer Freizeit in einer Punkband spielt, hatte wohl auch schon mal um tausend Ecken rum von Punks und ihren gräuslichen Sitten gehört, kombinierte knallhart, dass sowas seinen Kunden nicht mehr vorgesetzt werden könne, und setzte die Sängerin an die Luft», wie die Schweizer Presse jovial berichtete.³³ Tatsächlich war ihr, wie sie gegenüber *Tele* hervorhob, von ihrem Vorgesetzten bescheinigt worden, sie habe «eine gute Stimme», und er habe sich angeblich auch gefreut, «dass ich so etwas mache. Aber nicht in seinem Geschäft!».³⁴

1979 erschien die nächste Kleenex-Single, *You/Ü*, die wie ihr Vorgänger zum Indiehit wurde und in ihrer Proklamation überaus punk daherkam: «this is your life / this is your day / it's all for you» hiess es auf der A-Seite in der für das Genre typischen, Situativität preisenden Weise, «you live in reality / cause you are you / and when you go from here / then you are you».³⁵ Es folgten Auftritte in Westdeutschland sowie eine Tour durch England mit den Rough-Trade-Kolleginnen The Raincoats, deren Gitarristin Ana da Silva hat die Tour dokumentiert.³⁶ Nach der Rückkehr in die Schweiz verliess Regula Sing die Band. Ihr Weggang koinzidierte mit der Ankunft eines Briefs einer Zürcher Anwaltskanzlei, welche die Firma Kimberley-Clark vertrat, Produzentin des Taschentuchs Kleenex. Die Gruppe wurde aus markenrechtlichen Gründen aufgefordert, sich unverzüglich umzubenennen.³⁷ Unter juridischem Zugzwang stehend, sich einen neuen Namen zuzulegen, setzten Marlene Marder, Klaudia Schiff und Lislot Ha. auf einen konzeptuellen Neuanfang als Quintett, das dann bis zu seiner Auflösung LiLiPUT heissen sollte. In der damals 16-jährigen Berner Schülerin Chrigle Freund fanden sie eine neue Sängerin, in der Saxophonistin Angie Barrack eine weitere Musikerin. In dieser Konstellation spielte die Band für etwa ein Jahr und

veröffentlichte ihre dritte Single *Split/Die Matrosen*.³⁸ Anschliessend verliessen sowohl das Gründungsmitglied Lislot Ha. wie auch Angie Barrack die Gruppe, die für eine kurze Weile als Trio weitermachte und Anfang 1981 ihre vierte Single veröffentlichte, *Eisiger Wind/When The Cat's Away The Mice Will Play*.³⁹ Dann stieg auch Chrige Freund aus, woraufhin Astrid Spirit hinzugewonnen wurde, die bis zur Auflösung 1983 als Sängerin und Violinistin mit dabei blieb. 1981/82 gehörten zudem Christoph Herzog und Beat Schlatter als Saxophonist respektive Schlagzeuger zur Band. Mit diesen wurde auch das erste, selbstbetitelte Album aufgenommen, das 1982 erschien.⁴⁰ Ein Jahr später folgte die letzte Veröffentlichung, die LP *Some Songs*.⁴¹ Im Oktober 1983 gaben LiLiPUT ihr letztes Konzert in Zürich. Bald darauf lösten sie sich auf.

1986 erschien *Das Tagebuch der Marlene Marder*, eine umfängliche Mischung aus persönlichen Aufzeichnungen der Gitarristin, Bildern, kopierten Pressemeldungen und -artikeln, Fanpost, einer Diskografie und vielem mehr im Buchformat.

Ain't You

«Also gut, ich spiel natürlich nicht wie Eric Clapton – solche langen Hippie-Solos», räumte Marlene Marder im Interview für *Rock-Frauen* ein und setzte gleich nach: «Das haben wir jetzt zehn Jahre lang gehört. Jetzt muß mal endlich Schluß sein!»⁴² Die Emphase, einen kulturellen Schlusstrich genau dort und mit dem gleichen Musikinstrument zu ziehen, wo dieses zuvor eine generationelle Revolte insinuiert hatte, drückte nicht nur die Attitüde des Punk aus, sondern verweist auch auf eine Relation von Gitarrenmusik und Ökonomie. Besagte Soli waren dem eingangs erwähnten wirtschaftlichen Enthusiasmus der 1960er-Jahre zugehörig; ihre später als unangenehm empfundene Länge spiegelte die Illusion unendlicher Konjunktur wider. Punk hingegen kam mit der Rezession und verarbeitete in knappen Stücken die Frustration über die individuelle Verausgabung im Arbeitsalltag, dessen Monotonie und dessen Lärm. Die Aufforderung, sich geradezu selbst aufzudrehen und Krach zu machen, fand sich bereits auf der ersten Kleenex-Single: «Take a radio in your life / take a radio in your love» heisst es in «Ain't You».⁴³ In «Geierwally», einem anderen Lied aus der Frühphase der Band, trat das zugehörige Selbstbewusstsein noch deutlicher hervor: «Ich kann denken was ich will / Ich kann machen was ich will / Ich kann stehen wo ich will / Ich kann gehen wann ich will».⁴⁴ Zeilen wie diese stehen für eine «joyous language that pronounced freedom without commercialization of girlhood or political pedantry», wie Kim Gordon bemerkte.⁴⁵ Während sich Kleenex/LiLiPUT zwar punkgemäss anarchisch gaben, war das Destruktive, das in diesem Genre stets ins Desaströse der Selbstzerstörung und der Lebensverneinung zu kippen

drohte, zugleich von ihnen aufgehoben worden. Für diese Wendung bedurfte es keiner Professionalität: «Bold amateurism» bescheinigt die Kunstkritikerin und Musikerin Johanna Fateman den Aufnahmen.⁴⁶

Obwohl der Band von aussen – insbesondere vom Punkepizentrum London aus – eine kuriose Exotik attestiert wurde, die mit der Schweizer Herkunft begründet wurde, ist es weniger die Strahlkraft ungewöhnlicher Provenienz denn die klangliche Singularität der Gruppe, die historiografisch Fragen aufwirft. Versuche, der Einzigartigkeit des Kleenex-Sounds auf den Grund zu gehen, sind bereits in den 1980er-Jahren vorgelegt worden. Eine Rückbindung des Musikstils ans Helvetische findet sich beispielsweise in einem Text, den der Schweizer Punkpionier und Musikjournalist Robert A. Fischer (1942–2001) zu Marlene Marders *Tagebuch* beisteuerte. Er zählte verschiedene, sehr disparat anmutende Elemente auf, konnte den besonderen Laut der Band aber dennoch nicht abschliessend definieren: «Wichtig zu erwähnen in diesem Sinn ist der Einfluss der Deutschschweizer Kinderlieder mit ihrer Mischung aus Naivität, einem gewissen schwarzen Humor und einer ans Surreale grenzenden abstrusen Logik, die man in Klaudias Lyrics wiederfindet. Dann aber auch die ganze deutsche Schlager-Kultur mit ihren umwerfend-nostalgischen Südsee-, Matrosen- und Fernweh-Chlichés, einzelne französische Chansons, eine gesund-unbewusste gehaltene Portion Free-Jazz, afro-amerikanischer Funk, Reggae aus der Karibik und dann erst die Beatles, Beach Boys, Deep Purple oder Velvet Underground... Man sieht also: keine London-Punk *Klonen* (wie es auch damals so viele in der Schweiz gab), sondern eine echte Erfindung der elektrisch-urbanen Volks-Musik des XX. Jahrhunderts, ganz im Sinne des im Zusammenhang mit Japan erwähnten Global Village Pop.»⁴⁷

Ein weiterer Schweizbezug, auf den bereits in den 1980er-Jahren hingewiesen wurde, war die apostrophierte Nähe der Band zu Dada.⁴⁸ Kleenex waren 1978 gegründet worden, dem Jahr, in dem mit Hannah Höch eine der bekanntesten Künstlerinnen jener Bewegung gestorben war, die wiederum 62 Jahre zuvor ebenfalls in Zürich ihren Anfang genommen hatte. Zwar wurde seitens der Gruppe eine solche Verbindung nicht explizit gemacht, obwohl Astrid Spirit sich an die «irren, dadaistischen Texte» von LiLiPUT erinnert.⁴⁹ Gleichwohl ist in diesem Zusammenhang an die Pappkartonkostümierung zu erinnern, die Chrige Freund, Marlene Marder und Klaudia Schiff auf dem Cover der 1980 erschienenen 7"-Single *Eisiger Wind/When The Cat's Away The Mice Will Stay* tragen. Sie ist merklich an die berühmte Aufnahme des Dada-Mitbegründers Hugo Ball im kubistisch überformten Bischofsdress von 1916 angelehnt.⁵⁰ Solche kunsthistorischen Referenzen und Aspekte wurden in der zeitgenössischen Rezeption allerdings stets in den Hintergrund gerückt, weil sie durch Fragen und Bildlichkeiten verdeckt wurden, welche die Band zwar beharrlich von sich wies, mit denen sie aber dennoch regelmässig konfrontiert wurde.

Igel

Von Anfang an hatten die Mitglieder von Kleenex die geschlechtliche Zusammensetzung ihrer Band als offene Konstellation und nicht als unmittelbaren Ausdruck weiblicher Identität verstanden: «Uns geht auf die Nerven, daß man uns immer so als Was-weiß-ich-Was hinstellt», monierte Lislot Ha. 1979 und führte aus: «Wir sind halt Frauen und Musiker, beides. Und wir haben einfach Lust, uns auszudrücken.»⁵¹ Marlene Marder pointierte im selben Gespräch: «Die Probleme, die wir Frauen haben, die haben wir so oder so – und ob da noch was dazukommt, das kommt dann auch nicht mehr drauf an. Kämpfen müssen wir so oder so – immer!»⁵² Rückblickend hielt sie zudem fest, die vier Mitglieder hätten sich eben «keine Gedanken darüber gemacht, dass wir jetzt eine Frauenband waren; es war nicht so wichtig».⁵³ Dass die Gitarristin wenige Jahre zuvor, Anfang 1976, die damals bereits existente Homosexuelle Frauengruppe – den ersten Schweizer Zusammenschluss dieser Art – als eigenständigen Verein mitbegründet hatte, stand nicht explizit mit Kleenex in Zusammenhang.⁵⁴ Gleichwohl zeugt die Formulierung, aufgrund des eigenen Geschlechts «kämpfen» zu müssen, von dessen nicht naturalistischem Verständnis. «Es gibt so die Vorstellung, dass die Frau ruhig, lieb und brav ist – dementsprechend erwarten die Leute von uns denn auch schöne, feine, harmlose Musik», erklärte Marlene Marder Ende 1978 der Zeitschrift *Tele*: «Bei uns ist es das Gegenteil. Wir spielen schnell und aggressiv.»⁵⁵ Die frühe Selbsteinschätzung unterschied sich damit merklich von der Wahrnehmung Robert A. Fischers, der exakt diesen Aspekt später unter den Tisch fallen liess – und damit die kulturell brisanteren Seiten an der Band. Tatsächlich opponierte diese gegen gängige Weiblichkeitsbilder und trug damit a priori ein politisches Moment in sich.

Ihre Kritik richtete sich allerdings nicht nur gegen das, was im deutschsprachigen Raum seit den 1970er-Jahren als «Sexismus» firmierte, sondern revoltierte auch gegen Gemeinschaftsvorstellungen, die im Zuge der Neuen Frauenbewegung populär geworden waren.⁵⁶ Von deren Versprechungen hatte sich Marder zu dem Zeitpunkt, als sie zu Kleenex kam, bereits gelöst: «Ich hatte genug von nachkopierten Rocksongs mit frauenspezifischen Texten, wie: gemeinsam sind wir stark, wir müssen uns wehren, uns geht es schlecht, wir sind 7fach unterdrückt», schrieb sie in den 1980er-Jahren retrospektiv: «Vor allem durfte die Musik nicht laut und hart sein, das wäre Macho?! Ich fühlte mich unterdrückt durch die Forderung, welche Musik ich zu hören und zu spielen hätte.»⁵⁷ Dieses Selbstverständnis war exakt gegenläufig zu demjenigen der Flying Lesbians, einer Westberliner Band, die im Zuge des feministischen Aufbruchs entstanden war. Deren Lieder trugen Titel wie «Battered Wife», «Frauen erhebt Euch» oder «Matriarchats-Blues», ihre 1975 vom Münchner Verlag Frauenoffensive

verlegte LP zierte eine Doppelhelix und die Gruppenmitglieder verlautbarten in der dortigen Selbstbeschreibung, «rockmusik für frauen, am liebsten auf frauenfesten»⁵⁸ zu machen – was die Spanne zwischen politischem Anspruch und Kunst nicht vergrößerte, sondern die Bedeutung Letzterer explizit auf eine bewegungsimmanente Aussage zuschnitt.

Die gesellschaftspolitische Ausgangssituation von Kleenex unterschied sich in einer Hinsicht allerdings erheblich von derjenigen, die Punkbands anderer Länder als Voraussetzung hatten: Als die Gruppe 1978 gegründet worden war, genossen Schweizerinnen erst seit sieben Jahren das Stimmrecht. Als letzte Europäerinnen waren sie in dem Sinne zu Bürgerinnen geworden, wie Olympe de Gouges es zwei Jahrhunderte zuvor gefordert hatte.⁵⁹ «Die Spezies Männer, deren Angehörige sich leicht für gescheiter als eine jede Frau halten, scheint in der Schweiz zahlreich vertreten zu sein», schrieb Iris von Roten 1958 in ihrer provokanten Gesellschaftsanalyse *Frauen im Laufgitter* und fuhr im selben Ton fort: «Begreiflich. Denn die politische Rechtlosigkeit der Frauen ist eine ständige Bestätigung des komfortablen Wahns.»⁶⁰ Zur Rationalisierung des Irrationalen bemerkte die Verfechterin eines entschieden individualistischen Feminismus weiter, dass Männer bevorzugt auf «langatmige Belehrung und kleinliche Rechthaberei» setzten: «Es wird dabei gewissermaßen ein stereotyp lächelnder Sack mit Sägemehl vollgestopft, wobei der eifrig Hantierende allmählich warm und munter wird, in seinen Augen sich selber übertrifft. Auf einem Spaziergang erteilt man in dieser Weise weiblicher Begleitung Botanikunterricht. Vor Gemälden erklärt man Kunst, vor Baudenkmalern Architektur, auf Reisen wird einer scheinbar Stockblinden vom Panorama berichtet. Hört nun der vermeintliche Sackgeist einmal auf, lächelnd zu schlucken, und redet selber, vertritt gar andere Ansichten, so ist leicht ein Kleinkrieg da. Bei solchen Diskussionen haben viele Männer Angst, einzulenken. Geht es ihnen doch nicht um einen Gedankenaustausch, sondern um ein Turnier, bei dem sie siegen müssen, müssen, müssen; denn die Bestätigung des Herrschaftsanspruchs scheint ihnen in Frage zu stehen.»⁶¹

Noch zwei Jahrzehnte nach diesem Befund hatten Kleenex exakt gegen solche Belehrungen anzukämpfen. Umgehend nachdem die Gruppe gegründet worden war, «meinten die Bekannten von Lislot und Klaudia, das sei jetzt wohl eine Emanzenband»,⁶² und selbst die beiden Männer, die in der Frühversion gespielt hatten, seien nicht frei von Vorbehalten gewesen. «Die haben uns irgendwie nicht für voll genommen!», betonte Lislot Ha. gegenüber Brigitte Rohkohl.⁶³ Was folgte, war eine Erfahrung, die Musikerinnen gleich welchen Genres teilten. So etwa die wiederholte mediale Rubrizierung als «Frauenband», mit der Anspruchsvolles, Interessantes und Neues durch den Rekurs auf Geschlechtliches nivelliert wurde. Selbst das Magazin *Spex*, das in den 1980er-Jahren zur arriviertesten deutschsprachigen Musikzeitschrift aufsteigen würde, mischte hier mit. In einem

Interview wurde LiLiPUT zu jener Zeit, als Christoph Herzog und Beat Schlatter Gruppenmitglieder waren, gleich eingangs die Frage gestellt: «seht ihr euch als frauenband? heute machen doch zwei typen mit[.]»⁶⁴ Merklich genervt konterte Marlene Marder: «wir haben uns nie als frauenband verstanden und wollten auch nicht in den medien so aufgebaut werden».⁶⁵ Jedoch halfen auch derartig geradlinige Antworten nicht, mit dem persistenten Vorurteil aufzuräumen. Die Band sah sich seitens des Gesprächspartners dem branchentypischen Sexismus ausgesetzt, an anderen Musikerinnen gemessen zu werden, in diesem Fall an Malaria!⁶⁶ während sie zuvor schon öfters mit den Slits verglichen worden waren.⁶⁷

Live war die Band bisweilen zudem mit weitaus virulenteren Vorbehalten konfrontiert. Schon bei einem der ersten Konzerte im Frühjahr 1978 wollte das Genfer Publikum die Bandmitglieder von Kleenex ausgezogen sehen.⁶⁸ Zu den wenig alternativen Seiten alternativer Kultur schrieb Marlene Marder in ihrem *Tagebuch*: «Manches was uns geboten wurde, überschritt jede Grenze von Anstand und Respekt gegenüber uns, als Frauen und als Musikerinnen, die ihren Teil des Vertrages erfüllt hatten. Wir wurden oft nicht ernst genommen, und wenn wir während einer Tournee nach stundenlangem Reisen und anstrengendem Auftritt nicht alle zusammen unter einem Küchentisch in einer uns fremden Freakloge übernachten wollten, wurden wir als hysterische Zicken abgetan. Überhaupt wurden wir als Freiwild betrachtet. Männliche Groupies gibt es nicht, nein, für die widerlichsten Kerle ist es selbstverständlich, dass sie auf dem einzigen Stuhl in der Garderobe sitzen und dich voll labern und dir gute Ratschläge geben, welchen Griff du da auf der Gitarre besser machen könntest und wie du deinen Verstärker einstellen musst, dass mann auch was hört. Dass das zwar die Aufgabe des Mixers hinter seinem riesigen Pult ist, steht nicht zur Frage, denn was gibt's da schon gross einzustellen und zu mixen bei den 4 Frauen.»⁶⁹

Angesichts der hier beschriebenen Missstände ist es bemerkenswert, dass ein Lied der Band, das plakativ Sexismus und Belästigung thematisierte, in Mundart verfasst war. Songs wie das bereits erwähnte «Nice» waren aus Praktikabilitätsgründen auf Hochdeutsch gesungen worden – «Schwyzerdeutsch ist zu mühsam, die ganzen Üs und so», wie Regula Sing zu Kleenex-Zeiten bemerkte.⁷⁰ Ihre baldige LiLiPUT-Nachfolgerin am Mikrofon hingegen, Chrigle Freund, zeigte diesbezüglich weniger Bedenken. Das von ihr gesungene Stück «Igel» war von Quietschgeräuschen unterlegt, die offenbar von Kinderspielzeug stammten und das Bedrohliche am ernstesten Sujet unterliefen:

«Am nä Abä zündisch du mi a
seisch du wöusch mi eifach einisch ha
seisch du sigsch ä geilä Ma
chasch mi grad vo hingä ha

Zündsch du mi, zündsch du mi, zündsch du mi würkläch a
 eifach a
 jitzt grad a
 eifach a

Nachär wosch du mit mir eifach hei
 du langschmer ungäräm Tisch grad zwüscha Bei
 seisch was dini Tribä wei
 i findä di a Schweinerei»⁷¹

[«An einem Abend machst du mich einfach an / Sagst, du willst mich einfach mal haben / Sagst, du wärst ein geiler Mann / Kannst mich gleich von hinten haben / Machst du mich, machst du mich, machst du mich einfach an, jetzt gerade an, einfach an / Nachher willst du mit mir einfach heim / Du greifst mir unter dem Tisch gerade zwischen die Beine / Sagst, was deine Triebe wollen / Ich finde dich eine Schweinerei»]

Ohne ins Ressentiment oder ins Identitätspolitische zu verfallen, verschaffte Punk den LiLiPUT-Mitgliedern ein Ventil für die Frustration, zum zweiten Geschlecht gemacht zu werden – auch wenn der Groll hierüber nie vordergründiger Aspekt des Bandselbstverständnisses oder gar Motor der Musik war.

Gleichwohl schliesst hieran die Frage an, inwiefern der von aussen wiederholt insinuierte geschlechtliche Sonderstatus für das Unvermögen der Kritiker und Interviewer steht, einen Begriff für radikal Neues zu finden: Denn obschon die Gründungsriege von Punk oftmals fälschlicherweise als eine maskuline erinnert wird, wäre es möglich, die Geschichte des Genres ohne Erwähnung der «männlichen» Bands zu erzählen, wie Caroline Coon pointiert bemerkt hat.⁷² Bis in die frühen 1980er-Jahre hinein war eine ganze Reihe an «weiblichen» und gemischtgeschlechtlichen Punk-, Postpunk-, No-Wave- sowie New-Wave-Gruppen gegründet worden, die sich in Auftreten, Stil und politischem Selbstverständnis erheblich voneinander unterschieden – was das Label «Frauenband» hinlänglich als misogynen Projektion ausweist: The Bags, Poison Girls, Crass, X, Young Marble Giants, Teenage Jesus & The Jerks, Nervous Gender, Essential Logic, Delta 5, Mo-Dettes, Y Pants, Au Pairs, Bush Tetras, Malaria!, Fifth Column und weitere. Kleenex fanden sich neben den Slits und den Raincoats unter den frühen, bahnbrechenden Gruppen, die Nachfolgerinnen die Türen öffneten. Schon die blosse Präsenz von Musikerinnen auf der Bühne motivierte andere, es diesen nachzutun. So hatte sich nach einem Kleenex-Konzert in Zürich die Band Neon gegründet, deren Sängerin Astrid Spirit wenige Jahre später selbst bei LiLiPUT einsteigen würde.⁷³ «The first wave of She-Punks [...] like [...] Switzerland's

Kleenex [...] lifted me up and carried me, whooping, body-surfing punk's crest above a macho mosh pit», erinnert sich Vivien Goldman, Musikerin und Professorin, in ihrer Studie zur weiblichen Kulturgeschichte des Punk an ihre eigene Prägung durch das Genre im Allgemeinen und den Schweizer Beitrag im Besonderen.⁷⁴ Die Inspiration aus Zürich reichte bis nach Übersee: G. B. Jones von Fifth Column bezeichnete Kleenex nebst den Raincoats einmal als «lifeline» für sich und ihre Bandkolleginnen und Freundinnen im Toronto am Anfang der 1980er-Jahre.⁷⁵ Die Queercore-Wegbereiterin bemerkte weiter, dass sie damals schlichtweg angenommen habe, dass in den geschätzten Gruppen «queer girls» gespielt hätten.⁷⁶ Die Vermutung traf tatsächlich zu, was die Signifikanz des Punkethos der Selbstermächtigung bestätigt und zudem dessen transnationale Wirkmächtigkeit belegt.

Eisiger Wind

Aussenstehenden war all dies nicht zu vermitteln. «Punk kommt aus der Gosse, die Musik ist aggressiv, herzlos und schmerzverzerrt», notierte 1978 ein Journalist im *Landboten*, nachdem er Kleenex in Winterthur hatte spielen sehen.⁷⁷ Als ein halbes Jahr später die zweite Kleenex-Single *You/Ü* erschien, spottete der *New Musical Express* in einer Besprechung, die Bandmitglieder seien für sich selbst «probably the only interesting people they have to talk to in Zurich».⁷⁸ Die damit apostrophierte Langeweile des Schweizer Alltags gründete nicht bloss im überheblichen Blick von der Metropole in die Provinz, vielmehr umschrieb sie bei allem Hohn einen Zustand, an welchem gegen Ende der 1970er-Jahre selbst die Jugend in der grössten Stadt des Landes zu veröden drohte.

Die konstante Ermahnung, der jene Heranwachsenden ausgesetzt waren, welche Erwartungen nicht erfüllten, fand sich im LiLiPUT-Song «Wig-Wam» persifliert. Die paternalistische Stimme der eidgenössischen Gesellschaft annehmend, die auf den eigenen Nachwuchs herabsah, imitierte Chrige Freund dort das Einhämmern schlechten Gewissens durch wohlgemeinte Ratschläge: «Don't You wanna work, it would be better for You / Why are You up at night, it's time to sleep / Why are You crazy dressed, a pretty dress would look much cleaner / Why don't You love your li[f]e, 'cause the sun is shining».⁷⁹ In einem weiteren Stück von 1980 mit dem Titel «Türk» wurde zunächst die Leere und die Gedankenarmut der spießbürgerlichen Mitmenschen auf den Begriff gebracht – «What a terrible vacuum / is ruling in their brain» –, um anschliessend Punk dafür zu preisen, einen Weg aus der öden Wiederholungsschleife des Alltags zu weisen: «And the only thing that we can do / is to go to our practise room / we try to forget the work and school / three times in a week».⁸⁰

Zwei Tage, nachdem das Schweizer Radio DRS «Igel», «Türk» und «Wig-Wam» am 28. Mai 1980 bei einem LiLiPUT-Konzert im Gaskessel Biel aufgenommen hatte, kam es in Zürich zu einem politischen Protest, der eine längere Vorgeschichte aufwies und sich bald auf weite Teile des Landes ausdehnen würde. Den Jugendlichen des Kantons hatte es seit langem an einem Ort gefehlt, der auf ihre Bedürfnisse zugeschnitten war und ihnen zugleich einen selbstbestimmten Freiraum bot. Zwar hatte die Stadtregierung in den 1970er-Jahren ein alternatives Jugendzentrum versprochen, dieses aber nie realisiert. Im Gegensatz dazu fiel jedoch die Entscheidung für die Subventionierung des Opernhauses und dessen Umbau in Höhe von 61 Millionen Franken. Daraufhin kam es in der Nacht vom 30. auf den 31. Mai zu gewaltsamen Ausschreitungen, die als Beginn der «Achtzigerunruhen» in die jüngere Schweizer Geschichte eingingen.⁸¹ Der Song «Züri Brännt» der Punkband TNT, der bereits im Vorjahr veröffentlicht worden war, firmierte alsbald als Devise der Stunde.⁸² Der Song spielte auf das Lied «London's Burning» von The Clash an, was dem lokalen Protest eine transnationale Note gab, während der Gesang, der von der damals jugendlichen Sängerin Sara Schär beigesteuert worden war, die Provokation noch verstärkte. Astrid Spirit, die bald darauf LiLiPUT-Mitglied wurde, erinnert sich: «Ich spürte wieder diesen uralten Groll; der Hass auf das Ganze kam wieder hoch. Nicht wegen mir, denn ich fühlte mich schon zu alt, um im AJZ zu verkehren, sondern eben wegen dieser Jungen, die wie wir in den siebziger Jahren wieder keinen Ort für ihre Kultur hatten. Ich regte mich über die Tränengaseinsätze auf, über die Art und Weise, wie alle aus der achtziger Bewegung über einen Kamm geschert wurden: «Das sind alles «grusigi Sieche», die nicht arbeiten wollen, und Kriminelle, die draussen mit einer Bierflasche schlafen und nachts Passanten ausrauben.» Für mich war die achtziger Bewegung mehr als ein Kampf um ein AJZ. Für mich war es ein Aufschrei: Jetzt zeigen wir, wie die Verhältnisse wirklich sind, und die Gesellschaft soll sich subito mit den wahren Problemen auseinander setzen, anstatt jedes Zeichen des Protests zu unterdrücken. Die Punks brachten durch ihr Outfit klar zum Ausdruck, wie sie die Gesellschaft sahen: als heuchlerisch und verlogen. Sie hatten voll meine Sympathie, auch wenn ich einen Job hatte, genügend Geld verdiente und weder Punk noch Teil der Bewegung war.»⁸³

Marlene Marder hat rückblickend darauf hingewiesen, dass LiLiPUT im Gegensatz zu anderen Punkbands jener Ära keine Stücke im vulgär-reduktionistischen Stil von «Fuck the System» im Repertoire gehabt habe.⁸⁴ Gleichwohl betonte sie, dass das politische Zeitgeschehen von der Gruppe verarbeitet worden sei, und zwar in ihrer bezeichnenderweise wuchtigsten Aufnahme, dem Song «Eisiger Wind», der 1980 in der Schweiz und Anfang 1981 in Grossbritannien veröffentlicht wurde. Der von Chrigele Freund gesungene Text («She's strolling always restless about the town / The things round about [blew] them really down / You

need to turn back but you've gambled away / For my sake I never request to soften from my way»)⁸⁵ war wegen dröhnender Gitarre, wummernden Basses und LiLiPUT-typischer Background-Vocals allerdings kaum zu verstehen. In diesem Lied wird die Strophe zunächst vom unbekümmert wirkenden «lala lala»-Refrain unterbrochen, bevor die Zeile «me yeah yeah yeah» triumphal vorprescht – um nirgendwo zu landen. Damit waren tatsächlich Protest, Unnachgiebigkeit und weibliches Selbstbewusstsein zusammengeführt worden, ohne sie der Eindeutigkeit und Punkkonventionalität des «Dagegenseins» zu opfern. Folglich eignete sich der Song im Gegensatz zu «Züri brännt» nicht dazu, eine anlassbezogene Hymne zu werden.

Die Popularität von Gitarrenmusik war jetzt, zu Beginn der 1980er-Jahre, ohnehin rückläufig – und mit ihr die Bindung an politischen Protest. Im deutschsprachigen Raum hatte sich Popmusik zudem von englischen Lyrics emanzipiert. Die Neue Deutsche Welle hatte von Punk dessen bewussten Dilettantismus übernommen, um «Laienum, Aggression und Verweigerung herkömmlichen Virtuositäts» für sich zu reklamieren, wie Barbara Hornberger in ihrer Studie zu dieser Musikepoche schreibt.⁸⁶ Als das Phänomen dann von einer vermarkteten Version seiner selbst überholt wurde, verweigerten sich LiLiPUT dem schnellen Geld, das sich nun mit deutschen Texten machen liess. Während 1982 in der Bundesrepublik «Nur geträumt» von Nena zur Sensation wurde, präsentierte die Zürcher Band auf ihrer im selben Jahr veröffentlichten ersten LP geradezu Unverständliches. Dort fanden sich nun Stücke wie «Umamm» oder «Tong tong», wobei der «Gesang» genau das wiedergab, was diese Songtitel kryptisch vorausschickten. Mochte Punk zu diesem Zeitpunkt als Stil anachronistisch gewesen sein, so war er hier als Geste beibehalten worden, die weiterhin irritierte.

Future

Dem von Punk zelebrierten Nihilismus hatten Kleenex/LiLiPUT konsequente Lebensbejahung entgegengesetzt. Eine dezidierte Weigerung, sich den Ansprüchen des Kommerzes zu beugen, eine von Anfang an transnationale Orientierung und eine unaufgeregte Pose waren die wesentlichen Insignien jener «singular lust for life», die Marlene Marder posthum von Johanna Fateman attestiert wird.⁸⁷ Sie steht zugleich emblematisch für die Band als solche. Diese hatte das «No Future»-Credo, das aus der als gekappt empfundenen Zukunft der späten 1970er-Jahre eine destruktive Tugend gemacht hatte, vom Kopf auf die Füße gestellt: «Our future is the future for many / we make the future for the day after tomorrow» lauten die beiden einzigen Zeilen eines unveröffentlichten Kleenex-Songs, der bereits das sinn- und bewegungsstiftende «No» aufgehoben und Punk damit gegen Punk

gewendet hatte.⁸⁸ Dessen Posen waren gleichwohl beibehalten worden. Sie wolle sich «nicht der Gesellschaft anpassen», erklärte Klaudia Schiff 1979, und gab schroff zu Protokoll: «Die scheißt mich an!»⁸⁹ Von denjenigen, die am strengen Gestus totaler Verweigerung festhielten, hatten sich die Mitglieder der Gruppe dennoch den Vorwurf anhören müssen, «Edelpunks» zu sein.⁹⁰ Dem szenemanenten Tadel zum Trotz waren Kleenex/LiLiPUT jedoch weder bereit, sich prädominanten Schweizer Hörgewohnheiten anzupassen, noch daran interessiert, dort um Bestätigung zu buhlen, wo es musikalisch gerade opportun schien.

Auch nachträglich lässt sich die Band nicht dem kulturellen Kapital des Landes zuführen. Während sie im informellen Punkkanon bleibendes Renommee genießt, wie die eingangs erwähnten Zitate belegen sowie die 2011 veröffentlichte, umfangliche 4-LP-Box des verfügbaren Gesamtwerks und die 2016 aufgelegte Compilation *First Songs* abermals beweisen – bezeichnenderweise erneut von US-amerikanischen, nicht aber von einem Schweizer Label realisiert⁹¹ –, ist den Musikerinnen ein bleibender Platz im kollektiven musikalischen Gedächtnis der Eidgenossenschaft verwehrt geblieben. Als Marlene Marder 2016 starb, erinnerten zwar Nachrufe in der heimischen wie in der internationalen Presse an sie.⁹² Gleichwohl war ihre Gruppe jedoch zu anarchisch gewesen, auf zu deviante Weise feminin, zu verspielt und zu polyphon, um rückwirkend zum Schweizer Kulturgut deklariert zu werden. Kleenex hatten die Gründe hierfür schon 1979 dem *New Musical Express* zu verstehen gegeben: «We aren't accepted, because we're women and because Punk isn't taken seriously. There is one hour a day of mixed music on the radio but it's all yodelling and disco.»⁹³ Desinteresse an kommerziellem Erfolg, kategoriale Uneindeutigkeit und weibliche Aufsässigkeit verunmöglichten Ende der 1970er-, Anfang der 1980er-Jahre eine allfällige Vermarktung, für welche sich Nasal Boys hingegen entscheiden konnten, die dafür aber auf Druck ihrer Plattenfirma hin Punk fallen lassen und 1978 unter dem Namen EXPO neu anfangen mussten.⁹⁴ Es ist ihre in jedwede Richtung gewährte Unabhängigkeit, die erklärt, weshalb die Band um Marlene Marder heute nur noch vorwiegend punkaffinen Kreisen ein Begriff ist. «[A]s revolutionaries, Kleenex and Liliput sounded always as if they wanted to storm the playground, not the palace», fasste der auf angenehme Weise irritierte Greil Marcus Mitte der 1980er-Jahre zusammen.⁹⁵ Das Spielfeld dem Palast vorzuziehen, der im übertragenen Sinne für die Arena der Rockwelt steht: Dies war tatsächlich eine bescheidene Geste, welche die Band charakterisierte – und ihr Plädoyer dafür, dass Musik Freude zu spenden weiss, trotz unbestimmter Zukunft für alle.

Anmerkungen

- 1 Gerd Koenen, *Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967–1977*, 5. Auflage, Frankfurt am Main 2011.
- 2 Zur Islamischen Revolution und deren Folgen vgl. Maryam Panah, *The Islamic Republic and the World. Global Dimensions of the Iranian Revolution*, London 2007. Für eine Studie, die sich mit den diesbezüglichen Projektionsleistungen einer westlichen Gallionsfigur sowie den Konsequenzen von deren Theoremen befasst, vgl. Janet Afary, Kevin Anderson, *Foucault and the Iranian Revolution. Gender and the Seductions of Islamism*, Chicago, London 2005.
- 3 Ohne Autor, «Der stille Bürgerkrieg. Die Ursachen der Arbeitslosigkeit (I): Wie 1,5 Millionen Arbeitsplätze verschwanden», in *Der Spiegel*, 14 (1977), 28. 3. 1977, 174–189, hier 176.
- 4 So die bündige Formulierung von René Renggli und Jakob Tanner «zum Drogenexperiment der 68er» in ihrer Abhandlung *Das Drogenproblem. Geschichte, Erfahrungen, Therapiekonzepte*, Berlin 1994, 112–122, 112.
- 5 Vgl. Klaus Weinbauer, «The End of Certainties. Drug Consumption and Youth Delinquency in West Germany», in Axel Schildt, Detlef Siegfried (Hg.), *Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960–1980*, Oxford 2007, 376–397, hier 386–388.
- 6 Vgl. Sven Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*, Berlin 2018; Ulrike Heider, *Vögeln ist schön. Die Sexrevolte von 1968 und was von ihr bleibt*, Berlin 2014, 145 f.
- 7 Eine analytische Rückbindung von Punk an die Krisen der westdeutschen Politik und Gesellschaft findet sich bei Cyrus M. Shahan, *Punk Rock and German Crisis. Adaption and Resistance after 1977*, New York 2013.
- 8 Für eine Studie, die frühere Wechselwirkungen von Rebellion und Musik anhand der westdeutschen Rezeption von Pop und Rock der 1960er-Jahre nachzeichnet, siehe Detlef Siegfried, *Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2006.
- 9 Vgl. Matthew Worley, *No Future. Punk, Politics and British Youth Culture, 1976–1984*, Cambridge 2017. Das Versatzstück «No Future» ist Teil der Zeile «there is no future for you!» aus dem Song «God Save the Queen» der Sex Pistols.
- 10 Zur Ankunft von Punk in Westdeutschland siehe Thomas Hecken, «Punk-Rezeption in der BRD 1976/77 und ihre teilweise Auflösung 1979», in Philipp Meinert, Martin Seeliger (Hg.), *Punk in Deutschland. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2013, 247–260; Philipp Meinert, Martin Seeliger, «Punk in Germany», in Michael Ahlers, Christoph Jacke (Hg.), *Perspectives on German Popular Music*, London, New York 2017, 208–212; Mirko M. Hall, Seth Howes, Cyrus M. Shahan (Hg.), *Beyond No Future. Cultures of German Punk*, New York 2018. Zu Düsseldorf im Besonderen siehe Salvio Incorvaia, *Der klassische Punk. Eine Oral History. Biografien, Netzwerke und Selbstbildnis einer Subkultur im Düsseldorfer Raum 1977–1983*, Essen 2017.
- 11 Brigitte Rohkohl, *Rock-Frauen*, Reinbek bei Hamburg 1979, 37–45, hier 38.
- 12 Umfänglich zu dieser Unterscheidung: David Wilkinson, *Post-Punk, Politics and Pleasure in Britain*, Basingstoke 2016.
- 13 Die eigene Schreibweise der Band wird im Folgenden übernommen.
- 14 Vgl. Bob Fischer, «Kleenex Mythologie», in Marlene Marder, *Kleenex/LiLiPUT. Das Tagebuch der Gitarristin Marlene Marder. Berichte aus dem Leben der ersten Zürcher Frauenband, reich bebildert und dokumentiert*, Zürich 1986, 205–208.
- 15 Greil Marcus, *Ranters & Crowd Pleasers. Punk in Pop Music, 1977–92*, New York 1993, 319.
- 16 Kurt Cobain, «TOP 50 by Nirvana», Faksimile in Andrew Earles et al. (Hg.), *Kurt Cobain and Nirvana. The Complete Illustrated History. Updated Edition*, Minneapolis 2016, 12. Zu Kleenex/LiLiPUT siehe ebd., 63.
- 17 Robert Christgau, «A Voyage to Liliput», in ders., *Grown Up All Wrong. 75 Great Rock and Pop Artists from Vaudeville to Techno*, Cambridge, London 1998, 291–294, hier 291.

- 18 Kim Gordon, o. T. [Liner Notes], in Booklet zu LiLiPUT, *LiLiPUT*, CD, Kill Rock Stars 2001.
- 19 Immer wieder tauchen die Begriffe «Fun» und «Spass» in den Interviews auf, die in Marlene Marders *Tagebuch* abgedruckt sind.
- 20 Eine umfängliche Dokumentation findet sich bei Lurker Grand (Hg.), *Hot Love. Swiss Punk & Wave 1976–1980*, Zürich 2006.
- 21 Nasal Boys, *Hot Love/Die Wüste lebt!*, 7"-Single, Periphery Perfume 1978.
- 22 1980 wurde die Bezeichnung «Swiss Wave» dann Titel eines Schweizer Samplers, auf dem neben zwei LiLiPUT-Stücken auch der Song «Eisbär» der Band Grauzone erstveröffentlicht wurde, der 1981 in kürzerer Version als Single erscheinen und zunächst zum Hit, später zum Klassiker wurde: V. A., *Swiss Wave The Album*, LP, Off Course Records 1980; Grauzone, *Eisbär*, 7"-Single, Off Course Records 1981.
- 23 Punk setzte in den 1970er-Jahren auf das Phantasievolle und auf das Ephemere. Diesem Umstand hat die historiografische Analyse insofern Rechnung zu tragen, als nicht alle der heute noch lebenden Protagonistinnen der damaligen Szene und Bewegung, um die es in diesem Beitrag geht, mit Punk in der Gegenwart assoziiert sind oder an ihre eigene Vergangenheit erinnert werden möchten. Im Folgenden werden die einstigen Beteiligten deshalb unter denjenigen Namen geführt, den sie sich damals gegeben hatten. Die Zusammenfassung der Bandgeschichte folgt der Beschreibung einer ihrer Protagonistinnen: Marder (wie Anm. 14).
- 24 Von diesem Auftritt existiert Super-8-Material, das Lislot Ha., Klaudia Schiff und Regula Sing mit den beiden Gitarristen spielend zeigt. Es findet sich, unterlegt vom Kleenex-Song «Beri-Beri», im Dokumentarfilm *Punk Cocktail. Zürich Scene 1976–1980*, Regie: René Uhlmann, Schweiz 2006. Aufnahmen des Abends sind zudem abgedruckt in Marder (wie Anm. 14), 12 und 18.
- 25 Marder (wie Anm. 14), 12.
- 26 Ohne Autor, «Fröhliche Maschinenmusik», in *Tages-Anzeiger*, Faksimile in Marder (wie Anm. 14), 15.
- 27 Kleenex, *Kleenex*, 7"-Single, Sunrise 1978.
- 28 Zum Einfluss des DJs auf die Musikwelt siehe David Cavanagh, *Good Night and Good Rid-dance. How Thirty-Five Years of John Peel Helped to Shape Modern Life*, London 2015.
- 29 Vgl. Wilkinson (wie Anm. 12), 65. Für eine ausführliche und reich bebilderte Geschichte des Labels und Distributors siehe zudem Rob Young, *Rough Trade*, London 2006.
- 30 Kleenex, *Ain't You/Hedi's Head*, Rough Trade 1978; Alan Lewis, «Singles», in *Sounds*, 11. 11. 1978, 21.
- 31 Vierzig Jahre später, 2018, hat der SRF das kurze Bandinterview vor dem Auftritt online gestellt: www.youtube.com/watch?v=dQfGcVFNiPg&list=RDDdQfGcVFNiPg&start_radio=1 (1. 12. 2018).
- 32 Kleenex, «Nice», in Marder (wie Anm. 14), 217. Die Texte waren dabei bisweilen retrospektiv aus akustischen Gründen gar nicht mehr zu entschlüsseln (vgl. die Anmerkung ebd., 216), was bei der Wiedergabe im Folgenden zu beachten ist.
- 33 Vgl. das Faksimile der Pressemeldung in Marder (wie Anm. 14), 42.
- 34 Zitiert nach Jürg Woodtli, «Harter Rock von zarter Hand», in *Tele*, Dezember 1978; Faksimile in Marlene Marder (wie Anm. 14), 38.
- 35 Kleenex, *You/Ü*, 7"-Single, Rough Trade 1980; Kleenex, «You», in Marder (wie Anm. 14), 218.
- 36 Siehe dazu Jenn Pelly, *The Raincoats*, New York/London 2017, 98 f.
- 37 Ein Faksimile des anwaltlichen Schreibens findet sich bei Marder (wie Anm. 14), 87.
- 38 LiLiPUT, *Split/Die Matrosen*, 7"-Single, Rough Trade 1980.
- 39 LiLiPUT, *Eisiger Wind/When The Cat's Away The Mice Will Play*, 7"-Single, Off Course Records 1980 und Rough Trade 1981.
- 40 LiLiPUT, *LiLiPUT*, LP, Rough Trade 1982.
- 41 LiLiPUT, *Some Songs*, LP, Rough Trade 1983.
- 42 Zitiert nach Rohkohl (wie Anm. 11), 43.

- 43 Kleenex, «Ain't You», in Marder (wie Anm. 14), 216.
- 44 Kleenex, «Geierwally», in Marder (wie Anm. 14), 216.
- 45 Kim Gordon, o. T. [Liner Notes].
- 46 Johanna Fateman, «Marlene Marder (195[4]–2016)», 1. Juni 2016, auf *ARTFORUM Online*, www.artforum.com/passages/johanna-fateman-on-marlene-marder-1955-2016-60402 (1. 10. 2018).
- 47 Fischer (wie Anm. 14), 207 (Hervorhebung im Original).
- 48 Zu Dada siehe Astrid von Asten, Sylvie Kyeck, Adrian Notz (Hg.), *Genese Dada. 100 Jahre Dada Zürich*, Zürich 2016.
- 49 Zitiert nach Heinz Nigg, «Mit Singen den Leuten einen Kick geben», in *WOZ online*, 15. 6. 2000, <http://static.woz.ch/wir-wollen-alles-und-zwar-subito-teil-v/mit-singen-den-leuten-einen-kick-geben> (1. 12. 2018).
- 50 Siehe dazu Dietmar Elger, Uta Grosenick (Hg.), *Dadaism*, Köln 2006, 11 f.
- 51 Zitiert nach Rohkohl (wie Anm. 11), 42.
- 52 Zitiert nach ebd., 42 f.
- 53 Marder (wie Anm. 14), 31.
- 54 Die Homosexuelle Frauengruppe war 1974 initiiert und zwei Jahre später als Verein eingetragen worden. Marlene Marder war eine der drei hierfür notwendigen Unterzeichnerinnen gewesen, wozu sich aber bezeichnenderweise kein Hinweis in ihrem *Tagebuch* findet. Eine umfangliche wissenschaftliche Arbeit zu dieser Gruppe, die sie in die Schweizer Geschichte der schwulen und lesbischen Emanzipationsbewegung einordnet, steht noch aus. Kurz erwähnt wird sie unter anderem in Madeleine Marti, *Hinterlegte Botschaften. Die Darstellung lesbischer Frauen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Stuttgart 1991, 136 f.; siehe auch dies., «Switzerland», in Bonnie Zimmerman (Hg.), *Lesbian Histories and Cultures. An Encyclopedia*, New York 2000, 745–747.
- 55 Zitiert nach Woodtli (wie Anm. 34).
- 56 Prominent wurde dieser Begriff durch die Abhandlung von Marieluise Jansen-Jurreit, *Sexismus. Über die Abtreibung der Frauenfrage*, München 1976.
- 57 Marder (wie Anm. 14), 11.
- 58 *Flying Lesbians, s/t*, LP, Frauenoffensive 1975. Die zitierte Selbstbeschreibung findet sich im Inlay des Albums (Orthografie im Original).
- 59 Vgl. Olympe de Gouges, «Erklärung der Rechte der Frau», in dies., *Schriften*, Basel, Frankfurt am Main 1980, 36–54.
- 60 Iris von Roten, *Frauen im Laufgitter. Offene Worte zur Stellung der Frau*, zweite Auflage, Zürich, Dortmund 1991 [Bern 1958], 553.
- 61 Ebd., 553 f.
- 62 Marder (wie Anm. 14), 20.
- 63 Zitiert nach Rohkohl (wie Anm. 11), 39.
- 64 Karl Ludwig Dragan, «Liliput», in *Spex* 5 (1981), 8 f., hier 8 (Orthografie im Original).
- 65 Zitiert nach ebd. (Orthografie im Original).
- 66 So etwa im zitierten *Spex*-Interview, vgl. Dragan (wie Anm. 64), 8.
- 67 Vgl. Max Bell, «150 seconds over Zurich», in *New Musical Express*, 19. 5. 1979, 18. Ein Faksimile findet sich bei Marder (wie Anm. 14), 63.
- 68 Vgl. Marder (wie Anm. 14), 15.
- 69 Marder (wie Anm. 14), 31.
- 70 Zitiert nach Rohkohl (wie Anm. 11), 45.
- 71 LiLiPUT, «Igel», in: Marder (wie Anm. 14), 219.
- 72 «It would be possible to write the whole history of punk music without mentioning any male bands at all – and I think a lot of them would find that very surprising.» Zitiert nach Helen Reddington, *The Lost Women of Rock Music. Female Musicians of the Punk Era*, Aldershot, Burlington 2007, 2.
- 73 Vgl. Lurker Grand, Astrid Spirig, Dagmar Heinrich, Gitta Gsell, «Neon. Zürcher Punk Ur-

- Suppe», www.ox-fanzine.de/web/itv/5898/interviews.212.html (1. 12. 2018). 2016 fand die einstige Gitarristin der Band, Dagmar Heinrich, eine Kasette mit zwei aufgenommenen Neon-Stücken in ihrem Privatbesitz. Sie sind ein Jahr später auf Vinyl erstveröffentlicht worden: Neon, *Neon/Nazi Schatzi*, 7"-Single, Water Wing Records 2017.
- 74 Vivien Goldman, *Revenge of the She-Punks. A Feminist Music History from Poly Styrene to Pussy Riot*, Austin 2019, 6.
- 75 Zitiert nach Pelly (wie Anm. 36), 120. Zu den Anfängen von Queercore, die unter anderem auf das von G. B. Jones mit Bruce LaBruce hergestellte Fanzine *J. D.s* zurückgehen, siehe Philipp Meinert, *Homo Punk History. Von den Sechzigern bis in die Gegenwart*, Mainz 2018, 192–196.
- 76 Zitiert nach Pelly (wie Anm. 36), 120.
- 77 Stefan Hug, «Kleenex», oder wenn Mädchen zu rocken versuchen», in *Der Landbote*, 27. November 1978, 14.
- 78 Ian Penman, «Rezension von Kleenex, *You/Ü*», in *New Musical Express*, 12. 5. 1979, 23.
- 79 LiLiPUT, «Wig-Wam», in Marder (wie Anm. 14), 218 (Orthografie im Original).
- 80 LiLiPUT, «Türk», in Marder (wie Anm. 14), 216.
- 81 Für den eindrücklichen literarischen Bericht eines an den Achtzigerunruhen Beteiligten siehe Reto Häny, *Zürich, Anfang September*, Frankfurt am Main 1981. Siehe zudem den dokumentarischen Super-8-Film *Heute und danach*, Regie, Christoph Müller, Schweiz 1981.
- 82 Vgl. TNT, *Züri Brännt*, 7"-Single, Voxpop 1979, sowie den gleichnamigen Dokumentarfilm *Züri brännt*, Regie: Videoladen, Schweiz 1981.
- 83 Zitiert nach Heinz Nigg (wie Anm. 49).
- 84 Vgl. Jason Gross, *Interview mit Marlene Marder*, Mai 1998, www.furious.com/perfect/kleenex.html (1. 12. 2018).
- 85 LiLiPUT, «Eisiger Wind», in Marder (wie Anm. 14), 220 (Orthografie im Original).
- 86 Barbara Hornberger, *Geschichte wird gemacht: Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik*, Würzburg 2010, 41.
- 87 Fateman (wie Anm. 46).
- 88 Kleenex, «Future», in Marder (wie Anm. 14), 217.
- 89 Zitiert nach Rohkohl (wie Anm. 11), 45.
- 90 Vgl. Jenny Woolworth, *Interview mit LiLiPUT* (Marlene Marder, Klaudia Schiff, Astrid Spirit), Zürich, Februar 2010, <http://jennywoolworth.com/interviews-oral-histories/liliput> (1. 11. 2018).
- 91 Kleenex/LiLiPUT, *1977 1983*, 4-LP-Set, Mississippi Records 2011; Kleenex/LiLiPUT, *First Songs*, Kill Rock Stars/Water Wing Records/Mississippi Records 2016.
- 92 Vgl. unter anderem Jon Pareles, «Marlene Marder, Guitarist for Influential Post-Punk-Band Liliput, Dies at 61», in *New York Times*, 19. 5. 2016; Markus Ganz, «Pionierin des Punk», in *Neue Zürcher Zeitung*, 20. 5. 2016; Suzanne Zahnd, «Punkette mit Charme und sprechender Maus. Marlene Marder (1954–2016)», in *WOZ*, 21. 26. 5. 2016; Fateman (wie Anm. 46).
- 93 Zitiert nach Bell (wie Anm. 67).
- 94 Vgl. EXPO, *Not-A-Talk*, LP, EPIC 1978.
- 95 Marcus (wie Anm. 15), 322.

Résumé

«Our future is the future for many». Kleenex/LiLiPUT, Punk et la Suisse

À la fin des années 1970, le mouvement punk, qui s'est d'abord développé dans des métropoles comme Londres et New York, atteint l'espace germanophone, où répandent rapidement des scènes locales: dans la République fédérale d'Allemagne, à Düsseldorf notamment, et en Suisse à Zurich. Un des groupes qui ont émergé dans ce contexte est Kleenex, rebaptisé LiLiPUT à la suite d'une querelle juridique. Cet article aborde les spécificités de l'appropriation du punk dans la Confédération en général et s'intéresse au cas particulier des Kleenex/LiLiPUT. Dans ce but seront interrogés les aspects transnationaux de la culture-DIY (Do it yourself) de la seconde moitié des années 1970, la particularité de la politique de genre – constamment évoquée par le groupe avec une certaine indifférence – ainsi que le défi qu'elle représentait pour leurs alliés et leurs compagnons et aussi pour le public, les références à l'histoire de l'art, et enfin les reflets et les réactions dans la vie quotidienne et dans la politique suisse.

(Traduction: Gianenrico Bernasconi)

Deutschschweizer Rap

Lokaler Sound einer globalen Kultur

Ayla Güler Saied

Der Beitrag fokussiert in einer vergleichenden Perspektive die Entwicklung des Rap in der Deutschschweiz. Welche Inhalte prägen die Rapmusik, die in der Schweiz produziert wird, und welche Rolle nimmt sie im internationalen Rapbusiness ein? Dabei wird den Fragen nachgegangen, welche Künstler*innen die aktuelle Rap-szene dominieren und welche Narrative und Sprachen die Lyrics prägen. In welchen deutschsprachigen Schweizer Städten spielt sich Rap ab und welche Szenen haben sich im Laufe seiner Entstehungsgeschichte herausgebildet? Obwohl Rap aus der Deutschschweiz über die Produktions- und Vermarktungskanäle mit dem gesamten deutschsprachigen Raum verbunden ist, nimmt er im internationalen Business bisher nur eine marginale Rolle ein. Dies betrifft auch die wissenschaftliche Rezeption von Schweizer Rap. So gibt es zum Beispiel kein Standardwerk, welches die Entwicklung von den Anfangszeiten bis in die Gegenwart aufgreift und unterschiedliche Genres analysiert, wie dies etwa für Deutschland der Fall ist.¹

In der Bundesrepublik Deutschland ist Rap beispielsweise sehr stark migrantisch geprägt. Marginalisierte Quartiere in den urbanen Ballungszentren werden in Rapvideos zum popkulturellen *place to be* stilisiert und erfahren dadurch eine Aufwertung. Wie sieht es in der Schweiz aus, welche Rolle nehmen dort migrantische Jugendliche in der Rapkultur ein? Werden hier ebenso gesellschaftlich und politisch subversive Praktiken sichtbar? Haben die Rapnarrative eine Transformation erfahren und wie spiegelt sich der gesellschaftliche Wandel in den Lyrics wider? Im Folgenden wird das Phänomen Rap in der Deutschschweiz exemplarisch mit Bezug auf einzelne Rapcrews oder MCs untersucht. Dies bedeutet nicht, dass nicht genannte Künstler*innen keinen Einfluss auf die Entwicklung des Rap in der Deutschschweiz gehabt hätten. In der Schweiz werden vier Landessprachen gesprochen, der ausschliessliche Bezug auf den deutschsprachigen Schweizer Raum und ebendiese Mundart resultiert daraus, eine vergleichende Analyse mit deutschsprachigem Rap aus Deutschland vornehmen zu können. Ein umfassender Überblick über die vielfältigen Schweizer Szenen, gerade auch in der Westschweiz, aber auch im Tessin und im romanischsprachigen Graubünden, würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen.

Historische Verortung im internationalen Kontext

«*Global sind oisi beats / lokal sind eusi Theme, en Report us de Stadt.*»
(*Gleis Zwei: Muetersprach*)

Rap ist neben DJing, Graffiti und Breakdance ein Element der Hip-Hop-Kultur. Der Ursprung der heute global verbreiteten Kultur, die als Urban Street Culture entstand, liegt in den 1970er-Jahren in den destrukturierten Grossstadtghettos der USA. Hip-Hop, der gemeinhin als genuin widerständige Kultur rezipiert wird, war anfangs in erster Linie jedoch eine reine Partykultur. Insbesondere der Rap hatte gleichwohl eine politische Qualität, weil er öffentlich gelebt wurde und die Akteur*innen damit eine subversive Politik der Aneignung von Subjektpositionen praktizierten.² Im Rap sind im Vergleich zu anderen gesellschaftlichen, politischen oder beruflichen Bereichen überdurchschnittlich viele marginalisierte Bevölkerungsgruppen präsent, die sich durch die Musik Gehör verschaffen. Durch *signifying*, *dissen* und *boasten* – zentrale Stilmittel des Rap – werden machtvolle Gegennarrative zu hegemonialen Diskursen der Gesellschaft erzeugt. Zugleich treten Rapper*innen über nationale und zeitliche Grenzen hinweg in einen Dialog und verhandeln die ihnen zugewiesene soziale Position. Für eine Analyse des Rap in der Schweiz und anderswo erscheint daher Homi Bhabhas Konzept der Hybridisierung als weiterführend: «Wie funktioniert man als Handelnder, wenn die eigene Möglichkeit zu handeln eingeschränkt ist, etwa, weil man ausgeschlossen ist und unterdrückt wird? Ich denke, selbst in dieser Position des Underdogs gibt es die Möglichkeit, die auferlegten kulturellen Autoritäten umzudrehen, einiges davon anzunehmen, anderes abzulehnen. Dadurch werden die Symbole der Autorität hybridisiert und etwas Eigenes daraus gemacht. Hybridisierung heisst für mich nicht einfach vermischen, sondern strategische und selektive Aneignung von Bedeutungen, Raum schaffen für Handelnde, deren Freiheit und Gleichheit gefährdet sind.»³

Das Konzept der Hybridisierung eignet sich analytisch besonders gut, da durch Rap Aneignungsprozesse praktiziert werden, welche die autoritative Ordnung erschüttern. Dies trifft vor allem auf aktuelle Entwicklungen im Rap zu, in denen sehr junge Künstler*innen, zum Teil ohne formelle berufliche Qualifikationen und oftmals mit Migrationshintergrund durch die Kunstform Rap einen sozialen Aufstieg erfahren. Damit wird eine gesellschaftlich und politisch zugewiesene Unterschichtung aufgebrochen.

In Bezug auf die Situation in der Schweiz muss Bhabhas Konzept der Hybridisierung gleichwohl präzisiert werden. Zum einen entsteht das, was Bhabha als Einschränkung der Möglichkeiten zu handeln beschreibt, hier durch die Abwesenheit eines grossen Musikmarkts für das Genre Rap. Zudem sind die öffentlichen

Repräsentationsräume für migrantische Jugendliche sehr eingeschränkt. Dies beeinflusst die Fremd- und Selbstrepräsentationsnarrative, die im Rap zur Sprache kommen und die durch eine Untersuchung der Mediendiskurse in die Analyse miteinbezogen werden müssen. Hierzu zählt auch der Bezug auf verschiedene Sprachen und die Inszenierungsweisen urbaner Quartiere. Dies ist vor allem insofern relevant, als etwa die städtischen Kulissen der Schweiz kaum dem etablierten Bild eines urbanen Ghettos entsprechen. Im Gegensatz etwa zur Situation in den USA stellt das «Ghetto» hier eine Imagination dar, die nicht auf ökonomischer und sozialer Destrukturierung und dem Rückzug des Staates basiert, sondern vielmehr durch spezifische Erfahrungen entsteht, die durch die kulturelle Praxis des Rap inszeniert werden und dadurch popkulturell anschlussfähig werden. Diese Problematik wird besonders in der Sprachfrage virulent.

Von Schweizer Mundart zum globalen Sound

Der Song «Murder by Dialect» von P 27 feat. Black Tiger aus dem Jahr 1991 gilt als Initialzündung für den schweizerdeutschen Rap.⁴ Black Tiger aka Urs Baur aus Basel gilt als Vorreiter des Schweizer Mundartrap. In «Murder by dialect» rappt er: «Du findisch baseldütsche Rap nid guet. / Doch du muesch zuegäh, ych ha wenigstens Muet. / Ych bi dr erschti Typ wo uff Baseldütsch rappt. / Das isch erschte Vrsuech, drum isches noni perfäggt.» (P 27 feat. Black Tiger: Murder by dialect)⁵ [Du findest baseldeutschen Rap nicht gut. / Doch du musst zugeben, ich bin wenigstens mutig. / Ich bin der erste Typ, der auf Baseldeutsch rappt. / Das ist erst ein Versuch, darum ist es noch nicht perfekt.]

Als Black Tiger 2013 den Publikumspreis des Basler Pop-Preises erhielt, konstatierte die Lokalzeitung *bz. Basel* im Rückblick auf seine Karriere: «Allerdings: der grosse Durchbruch, der ihn etwa national auf dieselben Bühnen wie etwa den Westschweizer Stress gehievt hätte, ist ihm nicht gelungen. In seiner mittlerweile fast 25-jährigen Karriere als Rapper hatte er neben vielen Ups auch viele Downs. Der Publikumspreis, der im Rahmen des Basler Pop-Preises verliehen wird, dürfte ihm neuen Schwung verleihen.»⁶

Der Gebrauch des Schweizerdeutschen als Rapsprache zeigt, wie lokale Adaptationen einer globalen Kultur funktionieren. Auf dem deutschsprachigen Rapmarkt wird durch die Verwendung von Dialekt zwar ein Exklusionsfaktor geschaffen, da Schweizerdeutsch nicht im gesamten deutschsprachigen Raum anschlussfähig ist. Jedoch eröffnet die Nutzung der eigenen Alltagssprache für die MCs die Möglichkeit, ihre Kunst als Unikat zu inszenieren. In der öffentlichen, journalistischen Rezeption wurde dieser Aspekt bisher kaum reflektiert. So wurde Black Tiger an einem Festival 2015 in einem Interview mit dem Online-Newsportal *Hiphop.de*

gefragt, ob er nicht lieber auf Hochdeutsch rappen wolle, um auf dem internationalen deutschsprachigen Musikmarkt mehr Gehör zu finden. Black Tigers Antwort entzieht seine Kunst aber dem rein ökonomischen Imperativ: «Deutsch ist für uns eine Fremdsprache [...] Ich war wirklich der erste auf Schweizerdeutsch. Und es ist wirklich am Anfang schwer, aber die Leute glauben dir nicht, dass du das durchziehst. Also weisst du, die dachten immer so, ja, ist ein Gag oder ein Witz, ich so, nein, es ist kein Witz – ich meine das so, ich bleibe dabei [...]. Wir verkaufen ja auch viel weniger, als die Leute früher. Ich hab früher 5000 verkauft und war Indie. Heute kannst du zum Teil mit fünf-, sechs-, siebenhundert Einheiten Nummer eins gehen in der Schweiz. Das ist crazy. [...] Das will einfach heissen, dass du zum Teil, auch wenn du hoch platziert bist und dann plötzlich von den Medien Beachtung findest, du trotzdem nicht wirklich leben kannst. Oder halt investieren kannst. Weil das geht ja darum. Weil du musst ja denken, ein Schweizer Künstler verdient etwa fünfzehn Mal weniger wie ein deutscher Künstler. Und das ist einfach Fakt [...] Und das ist eigentlich das grosse Problem, um sich etablieren zu können als Künstler, weisst du.»⁷

Auch MC Mimik unterstreicht in demselben Interview die Relevanz des schweizerdeutschen Raps für ihn als Schweizer Künstler: «Warum wir Schweizerdeutsch rappen? Weil ich finde auch, das hat eine ganz eigene Ästhetik. Ich liebe, wie es klingt, wenn ich rappe. Weil ich weiss, dass sonst nix so klingt. Und ich habe auch so eine ganz eigene Sprache entwickelt. Das ist einzigartig und darum finde ich es voll geil so. Ich will das auch nicht switchen. Kein Bock.»⁸

Nichts ist so prägend für den Rap wie sein lokaler Bezug auf das urbane Quartier und die Inszenierung des eigenen Mikrokosmos. Der Bezug auf die Herkunftsstadt ist im Schweizer Rap ebenso wiederzufinden wie eine spezifischere Identifikation durch die lokalen Dialekte, die in dem viersprachigen Land vertreten sind. Zusätzlich zu dieser Form lokaler Identifikation zeichnet Rapnarrative auch ein dezidiert pluraler Bezug auf die Nation aus. Dies wird besonders in jüngsten Produktionen deutlich. So konstatierte die Musikzeitschrift *Noisey* für das Jahr 2017: «Wir stellen mal eine gewagte These auf: 2017 war für die Schweizer Hip-Hop-Szene das beste Jahr ever. Die vergangenen Jahre hat sich bereits abgezeichnet, dass eine neue Generation von Nicht-Mittelstandsschweizern das Game übernehmen werden.»⁹ Während etwa 2016 die Basler Rapper Bone & Smoky in ihrem Song *Jedi Gass het ihri Gschicht* über ihre Stadt rappten, erreichte der 41-jährige Rapper Bligg aka Marco Bliggensdorfer in seinem 2017 erschienenen Album *KombiNation* die Nummer eins der Schweizer Charts und Goldstatus. Der Albumtitel ist Programm: Bligg mischt Schweizer Volksmusik mit Hip-Hop-Beats und reklamiert damit für Rap den Status als national identifikatorischer Musik.

Andere Künstler*innen plädieren für einen flexiblen und kreativen Zugriff auf die Sprache im Rap. Dies kann als *translanguaging* aufgefasst werden. Mit diesem

Konzept meinen Orfelía García und Li Wei den Einbezug mehrerer Sprachen, um Mehrfachzugehörigkeit darzustellen.¹⁰ So äussert sich etwa der Newcomer Rapper Pronto aus Solothurn – ein Kind ghanaischer Einwanderer, der mit bürgerlichem Namen Senyo Mensah heisst – in einem Interview mit dem Magazin *redbull.com* ähnlich wie MC Mimek zur Sprache in seinen Songs: «Nur so klingt Schweizerdeutsch für mich erträglich. Seien wir ehrlich: Schweizerdeutsch ist im Grunde eine Bauernsprache. Alle diese komischen Laute! Ich stelle die schweizerdeutschen Begriffe in Beziehung zu den englischen und biege alles ein bisschen zurecht, damit es sexy klingt. Das war aber kein strategischer Entscheid. Das ist einfach so passiert.»¹¹

In dem Konzept des *translanguaging* der Soziolinguisten García und Wei geht es aber nicht um ein Entweder-oder, sondern um die Gleichzeitigkeit aller individuellen sprachlichen Ressourcen, die sich jedoch nicht nur bei ethnischer Mehrfachzugehörigkeit zeigt: «Translanguaging differs from the notion of code-switching in that it refers not simply to a shift or a shuttle between two languages, but to the speakers' construction and use of original and complex interrelated discursive practices that cannot be easily assigned to one or another traditional definition of language, but that make up the speakers' complete language repertoire.»¹²

Im Schweizer Rap geht es jedoch nicht ausschliesslich um das Aushandeln von Zugehörigkeiten. So lässt sich etwa der hochdeutsche Song *Sonnenbrille* der Zentralschweizer Rapperin Loredana, der im Jahr 2018 innerhalb weniger Tage millionenfache Klicks bei Youtube erreicht hat, als Wendepunkt des Schweizer Rap verstehen.¹³ Ihr Erfolg strahlte auch über die Schweiz hinaus aus. Zum einen wurden durch die hochdeutschen Lyrics eine Sicht- und Hörbarkeit ausserhalb des schweizerischen Rezeptionsraums erzeugt.¹⁴ Zum anderen fand eine diskursive Verschiebung im lokalen Identifikationsraum statt – nicht die eigene Stadt steht im Mittelpunkt der Lyrics, sondern der individuelle Aufstieg und Reichtum, der sich dadurch ergibt.

Urbane Räume und Narrative

Urbane Räume sind seit Beginn des Rap der zentrale Bezugsrahmen der Lyrics und der performativen Inszenierung des Künstlers auf der Bühne. Klein und Friedrich sehen im Hip-Hop die Möglichkeit, Individualität auf der Grundlage selbst gewählter sozialer Bezugskategorien wie *race*, *class* und *gender* zu inszenieren: «Aus der Perspektive einer Performativitätstheorie des Pop geht es also in der subversiven Praxis des HipHop weder um die Erschaffung einer Scheinwelt noch um eine subversive Haltung gegenüber einer als hegemonial, konservativ oder regressiv verstandenen Kultur. Es ist eine Welt, die ihren

Akteuren die Chance eröffnet, sich auf den theatralen Bühnen des HipHop als real zu inszenieren.»¹⁵

In der Schweiz bieten sich aber andere urbane Bühnen als etwa in den USA. So antwortet etwa MC Pronto auf die Frage, ob es nicht öde sei, «statt in einer Metropole wie Mailand» in Solothurn zu wohnen: «Ich wohne nicht in Solothurn, ich bin Solothurn. Ich mache sie [sic!] zur ersten Adresse für moderne Musik. Für das, was ich mache, ist es der perfekte Ort: Man ist nicht so abgelenkt wie in einer Grossstadt. Und der Nebel sorgt dafür, dass man tiefere Gedankengänge hat.»¹⁶

Die Interviewsequenz verdeutlicht exemplarisch die selbstverständliche Verortung des Künstlers. Das Video zu dem Song «Clean» wurde zwar in Mailand gedreht – einer globalen Modemetropole –, dennoch ist für Pronto Solothurn der primäre Bezugspunkt seiner Lebenswelt. Der überwiegende Teil der aktuellen Rapproduktionen ist dadurch gekennzeichnet, dass der Bezug auf das eigene urbane Quartier der Erzeugung von *credibility* dient. Bei Pronto zeigt sich das daran, dass er sich mit seinem urbanen Quartier identifiziert und darin die Personifizierung seines Selbst sieht («Ich bin Solothurn»). Die Gleichzeitigkeit von Lokalität und Globalität kommt hier zum Ausdruck, da der eigene Mikrokosmos zentraler Bezugspunkt von Rapproduktionen ist. In einem Interview mit dem Hip-Hop-Magazin *juice* wird Pronto auf seinen Wohnort und die Authentizität im Kontext des Ghettonythus angesprochen: «HipHop generiert nach wie vor einen Großteil seiner Identität aus sozialen Schiefen. Deine Heimatstadt Solothurn hingegen, eine idyllische Barockstadt mit kaum 20000 Einwohnern, entspricht auf den ersten Blick erst mal nicht dem gängigen Szeneklichee.» Pronto entgegnet darauf: «Safe. Ghetto ist es nicht, aber Fiends gibt's überall. Wir wohnen in der Blocksiedlung. Das große Problem ist, dass die Leute in der Schweiz nicht so offen sind wie in Deutschland. Das muss man ganz klar sagen. Wir lassen uns zwar nicht abficken, aber Rassismus gibt es jeden Tag. Dabei ist Solothurn an sich eigentlich extrem links, extrem grün. Aber sobald du zehn Minuten rausfährst, ist finito.»¹⁷

Pronto schafft mit seinem Statement eine Dekonstruktion des Ghettonythus, indem er das Ghetto nicht als ein ortsgebundenes Konzept rezipiert, sondern auf das exkludierende Verhalten der Mehrheitsgesellschaft bezieht.

Hier spielt gesellschaftlicher Rassismus eine zentrale Rolle. Im Jahr 2017 sind im Kontext des Swiss Forum for Population and Migration Studies (SFM, Universität Neuchâtel) und der Eidgenössischen Kommission gegen Rassismus (EKR) zwei Studien zu «Anti-Schwarzen-Rassismus in der Schweiz» erschienen.¹⁸ Wonach sich zeigt: «Rassistische Diskriminierung gegenüber Schwarzen Menschen in sämtlichen Lebensbereichen. Die Bereiche Wohnen, öffentlicher Diskurs, Bildung und Polizei werden von den befragten Interessenorganisationen und Integrationsfachstellen besonders häufig genannt.»¹⁹

Der Ghetto- und der Migrationsdiskurs im Rap – aber auch darüber hinaus im gesamtgesellschaftlichen Sprach- und Integrationsdiskurs – sind in den europäischen Einwanderungsländern unweigerlich miteinander verbunden und stellen ein immer wiederkehrendes Narrativ in Bezug auf Migration dar. Insbesondere im Rap aus Deutschland werden diese Narrative in den Songs verarbeitet, zum Beispiel in dem Song *Gastarbeiter* von Eko Fresh. Obwohl Migration auch in der Schweiz ein Normalfall ist, zeigt die Zunahme rechtspopulistischer Entwicklungen, dass Migration als Ausnahme und Störung verortet wird. André Holenstein, Patrick Kury und Kristina Schulz konstatieren in ihrer jüngst erschienenen Studie zur Schweizer Migrationsgeschichte: «[D]ie Schweiz zeichnet durch ein hohes Migrationsgeschehen aus: Ein Drittel der gegenwärtig in der Schweiz lebenden Bevölkerung ist in den letzten fünfzig Jahren eingewandert oder besitzt einen eingewanderten Elternteil, ein Viertel ist im Ausland geboren. Entsprechend weist die Schweiz heute – ähnlich wie vor dem ersten Weltkrieg – nach Luxemburg den höchsten Ausländeranteil an der Wohnbevölkerung in Europa auf. Dass die Schweiz seit Beginn des 21. Jahrhunderts sowohl demografisch als auch wirtschaftlich zu den Ländern mit hohen Wachstumsraten in Europa zählt, steht in engem Zusammenhang mit der Migrationsentwicklung.»²⁰

Die Frage nach der Existenz von urbanen Kontexten in der Schweiz, die als Ghettos gelten können, wirkt noch in anderer Weise auf die Inszenierungsformen des Rap zurück. *Realness* spielt im Rapkontext eine zentrale Rolle. Insbesondere die Narrative im Strassen- und Gangsta-Rap sorgen für kontroverse Diskussionen bezüglich der Frage nach Authentizität.²¹ Kein anderes Musikgenre definiert sich stärker als Rap über Authentizität und den damit zusammenhängenden Underground-versus-Sellout-Diskurs, der darauf basiert, dass kommerziell vermarktete Musik nicht *real* sein könne. *Realness* ist insbesondere im Gangsta-Rap ein entscheidender Faktor. Die Erwartung, dass die Inhalte der Songs, wie beispielsweise Drogenhandel, Gewalt und Gefängnisaufenthalte, tatsächlich die Lebenswirklichkeit der Künstler*innen widerspiegeln müssen, ist ein Widerspruch in sich, da in keinem anderen popkulturellen Genre diese Erwartung vorherrscht. In der Schweiz tritt Gangsta- und Strassenrap auch erst relativ spät in Erscheinung. Erst seit 2016 entstanden Videoproduktionen, in denen typische, dem Gangsta-Rap-Genre zugeordnete Inszenierungen aufgegriffen werden: Autos, Geld, der Handel mit Drogen, leicht bekleidete Frauen, die lediglich als Statistinnen in den Videos vorkommen und die Verherrlichung der Gang selbst spielen. All diese Elemente finden sich in den Lyrics von Deutschschweizer Songs. So werden im Video zum Song *Gwünner* von Onkel Ari x L Loko die Gangmitglieder als Gewinner inszeniert, die schnelle Autos fahren, Kampfsport betreiben und sich von Stripperinnen unterhalten lassen. Dabei ist eine sexistische Inszenierung von Frauen zu beobachten, die Kamera ist auf ihr Gesäss

und Geschlechtsteil gerichtet und transportiert so ein misogynen Frauenbild. Daneben werden in dem Video Ausschnitte aus Muay-Thai-Boxkämpfen und Konzerten ebenso gezeigt wie einfache Alltagssituationen. Im Vergleich etwa zu Produktionen aus Deutschland stellt lediglich das verwendete Schweizerdeutsch einen Unterschied dar. Die Inhalte und Konzepte des Gangsta-Rap orientieren sich an globalen Codes.

Anders verhält es sich mit dem Song *Bonnie und Clyde* der Rapperin Loredana, der es ebenfalls innerhalb weniger Tage geschafft hat, mehrere Millionen Klicks auf Youtube zu erzielen.²² In dem Video geht es auch um Gangsta-Rap-spezifische Inhalte, diese werden jedoch anders inszeniert als in den üblichen Videos männlicher MCs. So sind in dem Video lediglich Loredana und der Rapper Mozzik (King of Albania) zu sehen, die auch im realen Leben ein Paar sind. Im Video werden Waffen und Luxusartikel gleichzeitig inszeniert und damit suggeriert, es handle sich bei beiden um ganz normale Konsumgüter.²³ Hingegen werden keine sexualisierten Inszenierungen visualisiert und die beiden MCs stehen sich auf Augenhöhe gegenüber. Zudem bricht der Song mit anderen aktuellen Produktionen, da die Melodie des Songs wie auch die Lyrics nicht mit dem üblichen düsteren Gangsta-Rap-Beat unterlegt sind. Der Song ist von Miksu & Macloud produziert worden, die auch hinter den erfolgreichen Produktionen deutscher Rap-Acts wie Farid Bang, KC Rebell oder Veysel stehen. Durch die Verbreitungsmöglichkeiten in den sozialen Netzwerken ist die Vermarktung der Musik durch die Digitalisierung – mit Unterstützung bereits erfolgreicher und etablierter Künstler*innen – heutzutage schneller zu realisieren als zu den Zeiten, in denen der Erfolg ausschliesslich von einem Plattendeal bei einem Majorlabel abhängig war. Daraus ergeben sich Ressourcen auf transnationaler Ebene, auf die insbesondere Rapper*innen mit Migrationsgeschichte wie etwa Mozzik, der auch in Albanien ein bekannter Künstler ist, zurückgreifen können. In Deutschland verfügt etwa der türkische Rapper Ezhel aus Ankara über eine grosse Fangemeinde und spielt dort Konzerte in ausverkauften Hallen.

Migrations- und Zugehörigkeitsdiskurse im Rap

Bereits in den 1990er-Jahren gab es in der Schweiz Jugendliche mit Migrationshintergrund, die in Rapcrews aktiv waren. Die Crew Makale – bestehend aus Casus, Siddet und DJ Steel – war in den 1990er-Jahren auch in der Hip-Hop-Community in Deutschland bekannt. Die beiden Rapper Casus und Siddet MC rappen in ihrer Muttersprache Türkisch und ihr Debütalbum *Kingztanbul* aus dem Jahr 2002 war das erste offizielle türkische Rapalbum der Schweiz. DJ Steel belegte 2016 den zweiten Platz auf dem nationalen Finale des DJ Contests Red Bull

3Style und ist auf dem 2017 erschienenen Album *Başkan* (deutsch: Präsident) der Istanbul Rapperin Ayben mit seinem *scratching* vertreten. Auf ihrer Crew-Website fassen sie ihr Schaffen zusammen: «Nach Release des zweiten Albums war Makale dann viel unterwegs und spielte Konzerte im In- und Ausland. Nebst der Schweiz stiessen die Jungs in Ländern wie Deutschland, Holland und der Türkei mit ihrer Musik auf grosse Begeisterung. Dies ist auch der Grund, dass sie laufend in genannte Länder geholt werden um Live-Konzerte zu spielen. Speziell an Kulturanlässen ist Makale ein gern gesehener gast [sic], als Botschafter zwischen zwei Kulturen.»

Bei Makale erfolgt die Bezugnahme auf ihre ethnische Herkunft und Kultur nicht im Kontext eines Marginalisierungsdiskurses, sondern verhandelt diese als kulturelles und gesellschaftliches Potenzial. Dies steht im Gegensatz zum Rapdiskurs in Deutschland. Dort fand in den 1990er-Jahren eine Marginalisierung migrantischer Rapper*innen auf dem Mainstreammarkt statt, da davon ausgegangen wurde, mehrsprachige Songs würden in den Musiksendern nicht die Zielgruppe der weissen, deutschen Mittelstandsjugendlichen treffen.²⁴ Die ethnische Herkunft nahm in der Fremdrepräsentation eine wichtigere Rolle ein als die Kunstform selbst. Dies bedeutete für viele migrantische Crews retrospektiv eine Exklusionserfahrung, die unter anderem dazu führte, dass sie sich durch die Musik nicht den Lebensunterhalt finanzieren konnten. Erst mit dem Erfolg des Gangsta-Rap-Genres, in dem überdurchschnittlich viele migrantische Rapper*innen aktiv sind, konnten sich Künstler*innen auf dem Mainstreammarkt etablieren. Der Grund dafür ist, dass im Gangsta-Rap affirmative Devianz inszeniert wird, die an den Zuschreibungen und Erwartungen der Mehrheitsgesellschaft anknüpft und dadurch als *real* eingestuft wird. Um die Mitte der 2010er-Jahre hatten auch in der Schweiz verstärkt Jugendliche mit insbesondere kosovoalbanischem Migrationshintergrund mit ihren Rapproduktionen Erfolg.

Dies zeigt sich besonders an den zwei schon erwähnten Rapper*innen MC Xen, der im Jahr 2015 mit seinem Album *Ich gäge mich* Erfolge feierte, und an Loredana. Die bereits mehrfach erwähnte Künstlerin Loredana Zefi ist eine «female MC» aus Emmenbrücke im Kanton Luzern und das jüngste Kind von insgesamt zehn Kindern albanischer Einwanderer. Female MCs waren in der Schweiz schon seit den 1990er-Jahren aktiv, sind aber in der Forschung zum Schweizer Rap bisher kaum gewürdigt worden. Auf der aktuellen Bühne der female MC stellt Loredana ein Novum dar. Sie inszeniert Authentizität dadurch, dass sie in beiden Videos in Freizeitoutfits – mit Jogginghose und Sweatshirt – auftritt. Sie entzieht sich dadurch den sexualisierten Inszenierungen von deutschen female MCs wie Schwesta Ewa, Lady Bitch Ray oder SXTN. Die Inhalte ihrer Lyrics sind dadurch vielfältig adaptierbar. Sie reiht sich ein in einen globalen, partytauglichen Sound, in dem zugleich mittels Verfremdung der Stimmen durch Autotunes eine

Identitätstransformation praktiziert wird. Wie oben schon angedeutet, ist der Song *Sonnenbrille* von Loredana durch das Glorifizieren von Konsumgütern gekennzeichnet und macht scheinbar Belangloses zum zentralen Inhalt: «Ich glaub', ich bin geboren, um zu gewinnen. / Ja, ich kauf' Louis Vuitton ohne Sinn. / Digga, guck, ich hau' mein Geld so einfach raus. / Hab' mir das selber aufgebaut. / Es geht nach vorn, ich bin frei wie der Wind (who). / Die Sonnenbrille schützt meine Identität (ey). / Sie fragen mich, woher, sie ist von Fendi, ey (hah). / Die Hände voller Cash, kann nicht ans Handy gehen (nein, nein). / Mein Leben so gefickt, ich kann kein Ende sehen (who).»²⁵

Der Inhalt des Songs fokussiert auf den finanziellen Aufstieg der Künstlerin. Der Titel des Songs kann so gelesen werden, dass für die Künstlerin die Sonne scheint – als Sinnbild für den finanziellen Aufstieg – und sie deshalb eine Sonnenbrille benötigt, um ihre neue Identität als berühmte Person zu schützen. In einem gesamtgesellschaftlichen Kontext indes stehen die Lyrics für den Aufstieg einer Aussenseiterin in doppeltem Sinne. Im November 2018 wurde Loredana als einzige Frau für den Musikpreis des WDR Senders 1LIVE für die 1LIVE-Krone in der Kategorie «Bester Hip-Hop-Act» nominiert.²⁶ Der Erfolg ist ihr, wie vielen anderen Rapper*innen auch, ohne berufliche oder musikalische Ausbildung gelungen, stellt also eine Subversion der formellen hegemonialen Bildungssysteme und -biografien dar.

Ausblick: Mehrfachzugehörigkeit als Normalität

Die Präsenz von Rapper*innen mit Migrationshintergrund geht auch einher mit medialen Repräsentationspraktiken, die von den Künstler*innen aufgegriffen und kommentiert werden. Diese Form der Selbstrepräsentation wäre ohne die Popularität der Künstler nicht denkbar, sodass sich durch den Rap Handlungsräume eröffnen, die eigene soziale Position zu verhandeln und dem hegemonialen Diskurs entgegenzutreten.

Der Rapper Ensy von der Crew Uslender Production, mit bürgerlichem Namen Ensar Abazi, konstatiert in einem Interview, «dass die Schweiz nicht <bereit> ist für den kreativen Ausländer. Letzthin hat uns ein Radioprogrammredaktor gesagt – ich hätte ihm eigentlich am liebsten eins in die Fresse gehauen –, wir hätten einen <zu kleinen Bekanntheitsgrad>, um im Radio gespielt zu werden. Kannst du dir das vorstellen? Also wirklich, jetzt ganz ehrlich, das ist bitter, wenn du so etwas hörst. So hart es auch tönt, ich sage, es hat auch mit Ausländerfeindlichkeit und Angst zu tun. [...] Dabei ist es nicht einmal so, dass sie es nicht verstehen. Sie geben dir aber gar keine Chance und das hat wiederum mit Feindlichkeit zu tun beziehungsweise mit nicht genug offen sein für etwas Neues.»²⁷

Auch Rapper Milchmaa aka Goran Vulović stellt in Bezug auf Fragen nach Heimat und Herkunft in einem Interview fest: «Für mich ist der Begriff Heimat mittlerweile nicht mehr lokal, sondern personal definiert. Heimat ist für mich der Ort, wo meine Familie und meine Freunde sind. Heute ist das die Stadt Zürich, vor zehn Jahren war es Chur, in zehn Jahren könnte es auch ein anderer Ort in einem anderen Land sein. Ich bin sehr dankbar, dass ich als Kind Freunde mit Wurzeln aus drei Kontinenten hatte. Andere müssen die Welt bereisen, um neue Kulturen kennenlernen zu können, ich musste bloss das Stockwerk in meinem Wohnblock wechseln.»²⁸

Vulović, der als Gymnasial- und Berufsschullehrer arbeitet, hat Germanistik und Geschichte studiert. Seine Verortung der Identität steht exemplarisch für Einwanderungsgesellschaften, die durch Fluktuation und Vielfalt gekennzeichnet sind und in denen kulturelle Vielfalt für die Jugendlichen eine Selbstverständlichkeit darstellt.

Auch Loredana kommt in einem auf Youtube gestellten Video auf ihre Zugehörigkeit zur Gesellschaft und ihre ethnische Herkunft zu sprechen. Dabei verortet sie sich wie Vulović als nicht an einen Ort gebunden: «Ich bin Loredana, ich bin 22 Jahre alt. Ich bin 100 Prozentige Albanerin, aber da ich ja in der Schweiz geboren bin, in Luzern, fühle ich mich natürlich auch ein bisschen wie eine Schweizerin. Das ist ja auch sehr wichtig zu sagen. Ich lebe auch in Luzern, aber im Moment ein bisschen überall, sagen wir mal so, ich pendle immer ein bisschen rum und so.»²⁹

Die Zitate verdeutlichen die transnationalen Verortungen der Künstler*innen, wobei die ethnische Herkunft der Eltern in das Narrativ der eigenen Verortung eingebunden wird. Vor dem Hintergrund problematisierender Einwanderungsdiskurse, wie sie aktuell in allen europäischen Staaten verstärkt zu beobachten sind, stellt dies eine Form von subversiver Aneignung und *empowerment* dar. Die Künstler*innen verorten sich in Mehrfachidentitäten und praktizieren damit eine Subversion gegen hegemoniale Diskurse in der Schweiz und anderswo. Letztere verbreiten das Bild der homogenen Zugehörigkeit als Normalfall und marginalisieren auf diese Weise Mehrfachzugehörigkeiten und Migration. In diesem Sinne bietet Rapmusik nach wie vor eine Bühne, Identitäten zu verhandeln und Anerkennung einzufordern – und damit finanziell aufzusteigen.

Anmerkungen

- 1 Hannes Loh, Sascha Verlan, *35 Jahre HipHop in Deutschland*, Höfen 2016.
- 2 Vgl. Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Middletown 1994*; Robin D. G. Kelley, *Race Rebels. Culture, Politics, And the Black Working Class*, New York 1996.
- 3 Homi K. Bhabha, *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*, Wien 2012, 13.
- 4 Marc Krebs, «20 Jahre «Murder by Dialect»: Der Aufstieg des Mundartrap», in *TagesWoche*, 24. 11. 2011, <https://tageswoche.ch/kultur/20-jahre-murder-by-dialect-der-aufstieg-des-mundartrap> (25. 10. 2018).
- 5 P 27, *Murder by Dialect feat. Black Tiger & Feminin Professor*, 1991. Lyrics online: www.skelt.ch/index.php/component/muscol/V/14-various-artists/18-fresh-stuff-2-sampler/280-murder-by-dialect-feat-black-tiger-feminin-professor (30. 10. 2018).
- 6 Hans-Martin Jermann, «Basel liebt seinen Tiger: Black Tiger gewinnt Publikumspreis», in *bzBasel online*, 13. 11. 2013, www.bzbasel.ch/basel/basel-stadt/basel-liebt-seinen-tiger-black-tiger-gewinnt-publikumspreis-127376094 (19. 10. 2018).
- 7 «Die Swiss Rap Allstars Mimiks & Black Tiger über Schweizer Rap & die Szene», in #was-los, *Hiphop.de*, 19. 9. 2015, transkribiert von der Autorin, www.youtube.com/watch?v=5u-2VcBqgf4 (12. 10. 2018).
- 8 Ebd.
- 9 «Die 33 besten Schweizer HipHop-Tracks des Jahres», in *noisey*, 29. 12. 2017, <https://noisey.vice.com/alps/article/ne4ea7/die-33-besten-schweizer-hiphop-tracks-des-jahres> (30. 10. 2018).
- 10 Ofelia Garcia, Li Wei, *Translanguaging. Language, Bilingualism, and Education*, Basingstoke 2014, 22.
- 11 Adrian Schröder, *Interview mit Pronto*, 3. 1. 2018, www.redbull.com/ch-de/interview-mit-pronto (17. 10. 2018).
- 12 Garcia, Wei (wie Anm. 10), 22.
- 13 Zwei Millionen Youtube-Klicks in zwei Tagen. In: 20 Minuten. 19. Juni 2018 www.20min.ch/entertainment/musik/story/Loredana-Zefi-Emmenbruecke-Sonnenbrille-Zwei-Millionen-Youtube-Views-in-zwei-Tagen-16880301 (29. 4. 2019).
- 14 Loredanas Label Groove Attack steht unter dem Verdacht, Klickzahlen bei Youtube und Spotify manipuliert zu haben. www.tagblatt.ch/kultur/loredanas-label-unter-verdacht-wurden-millionen-von-klicks-gekauft-Id.1123190 (30. 5. 2019). Grundsätzlich bedeuten im Kontext der Digitalisierung Klickzahlen, die die Verkaufszahlen von bspw. Alben ersetzt haben, eine Herausforderung, da Klickzahlen beim Debut der Künstler*innen eine Anschubhilfe darstellen können. Dies ist insbesondere auch bei der wissenschaftlichen Interpretation der gesellschaftlichen Relevanz von Künstler*innen zu berücksichtigen und stellt grundsätzlich neue quellenkritische Anforderungen an die Geschichtswissenschaft.
- 15 Gabriele Klein, Malte Friedrich, *Is this real. Die Kultur des Hip-Hop*, Frankfurt am Main 2003, 210.
- 16 Interview mit MC Pronto (wie Anm. 12).
- 17 Eduardo Rossi, «Interview mit Pronto vom 27. Juli 2018», in *JUICE #186*, <https://juice.de/pronto-interview> (30. 10. 2018).
- 18 Denise Efonayi-Mäder, Ruedin Didier, *Anti-Schwarzen-Rassismus in der Schweiz – Eine Bestandsaufnahme. Explorative Studie zuhanden der Fachstelle für Rassismusbekämpfung*, Universität Neuchâtel, Oktober 2017, www.unine.ch/files/live/sites/sfm/files/listes_publications/SFM/Etudes%20du%20SFM/SFM%20-%20Studies%2067d.pdf (30. 10. 2018).
- 19 Tarek Naguib et al., *Anti-Schwarze-Rassismus. Juristische Untersuchung zu Problem und Handlungsbedarf. Kurzfassung der Studie*, Basel, Winterthur 2017, 26, www.ekr.admin.ch/pdf/ZHAW_Studie_Anti_Schwarze_Rassismus_2017.pdf (30. 10. 2018).
- 20 André Holenstein, Patrick Kury, Kristina Schulz, *Schweizer Migrationsgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Baden 2018, 11.

- 21 Vgl. Martin Seeliger, Marc Dietrich, *Gangsta Rap in Deutschland II*, Bielefeld 2017.
- 22 «4,5 Millionen Klicks ‹Die Hände voller Geld, kann nicht ans Handy gehn›: Luzernerin landet mit dekadentem Rap einen Youtube-Hit», in *Aargauer Zeitung*, 22. 6. 2018, www.aargauerzeitung.ch/kultur/musik/die-haende-voller-geld-kann-nicht-anshandy-gehn-luzernerin-landet-mit-dekadentem-rap-einen-youtube-hit-132718724 (18. 10. 2018).
- 23 Am 7. 5. 2019 wurde Loredana Zefi festgenommen und vorerst aufgrund der Unschuldsvermutung wieder freigelassen. Sie soll gemeinsam mit ihrem Bruder ein Walliser Ehepaar um 700 000 Franken betrogen haben. Die Staatsanwaltschaft Luzern leitete eine Untersuchung wegen Betrugsverdachts ein. Sollte sich der Verdacht erhärten, würde es bedeuten, dass die in den Songs inszenierte Konsumorientierung über eine künstlerische Performance hinausgeht. www.20min.ch/schweiz/news/story/Rapperin-Loredana-zockt-Walliser-Ehepaar-ab-12242634 (9. 5. 2019).
- 24 Vgl. Ayla Güler Saied, *Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*, Bielefeld 2012; Murat Güngör, Hannes Loh, *Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*, Höfen 2002.
- 25 Loredana, *Songtext zu Sonnenbrille*, <https://genius.com/Loredana-sonnenbrille-lyrics> (30. 10. 2018).
- 26 *Loredana zu Gast bei 1Live*, 26. 11. 2018, www1.wdr.de/radio/1live/on-air/gaeste/loredana-104.html (28. 2. 2019).
- 27 Zitiert nach Luca Preite, «‹Mir sagt man, ich sei diskriminiert, nicht integriert; und dennoch spreche ich so, als hätte ich Germanistik studiert.› *Uslender Production* als Kulturerzeugnis von Jugendlichen mit Migrationshintergrund», in *Swiss Journal of Sociology*, 42 (2016), 375–394. Ähnliche Erfahrungen wurden auch von der Microphone Mafia aus Köln gemacht. Ihre Songs wurden in den 1990er-Jahren nicht auf dem Musikkanal VIVA ausgestrahlt, mit dem Argument, die Musik würde nicht die Zielgruppe der weissen, deutschen Mittelstandsjugendlichen ansprechen. Vgl. Güngör, Loh, *Fear of a Kanak Planet* (wie Anm. 222), 178.
- 28 «Behind The Image – Heimat und Integration mit Milchmaa», in *Lyrics. HipHop made in Switzerland*, <https://lyricsmagazin.ch/2018/01/22/behind-the-image-heimat-und-integration-mit-milchmaa> (17. 10. 2018).
- 29 «Loredana Zefi – Intervista 2018», www.youtube.com/watch?v=fl-viJmZPSI (8. 3. 2019), transkribiert von der Autorin.

Résumé

Le Rap dans la Suisse Alémanique. Le sound locale d'une culture globale

L'article aborde, dans une perspective comparatiste, le développement du rap en Suisse alémanique. Il s'interroge notamment sur les artistes qui dominent la scène actuelle du rap et sur la forme du récit et du langage qui marquent ses lyrics, sur le rôle joué par les jeunes migrants dans le Rap Game de la Suisse alémanique, sur les pratiques subversives qui y sont affichées et sur la manière dont la territorialisation du rap est mise en scène. L'attention est en outre portée sur les processus de transformation inhérents aux possibilités de diffusion offertes par internet.

(Traduction: Gianenrico Bernasconi)

Xsans compromisX

Autoethnographie rétrospective de la création d'un fanzine *hardcore punk* en Suisse romande à l'aube du XXI^e siècle

Alain Mueller

Cet article propose une analyse de l'ensemble des activités qui ont jalonné la création d'un fanzine *hardcore punk* (souvent abrégé *hardcore*) suisse romand, nommé *Xsans compromisX*, dont deux exemplaires parurent en 1999 et 2000. Cette analyse est engagée dans une logique autoethnographique,¹ rétrospective et réflexive, dans la mesure où j'étais moi-même l'initiateur et le principal artisan de la création du fanzine concerné. S'il semble que l'objet examiné me soit ainsi très proche et presque immédiatement accessible, ce travail analytique rétrospectif et réflexif participe néanmoins d'une chaîne de médiation et de traduction bien plus longue qu'il n'y paraît. En effet, les dimensions relevant de l'expérience, *Erfahrung*, respectivement de la mémorisation, *Erinnerung*, et enfin de la mise en récit, *Erzählung*, tiennent d'un processus cognitif complexe, constitué par autant de médiations et de traductions, et dont l'unité n'est pas uniquement le *cogito*, ni même l'individu, mais bien un réseau, au sens de la théorie de l'acteur-réseau,² révélé par l'épreuve même du fait de le convoquer pour le questionner. Un processus relevant d'une «cognition distribuée»³ donc, dans lequel interviennent une multitude d'acteurs et de ressources cognitives: archives et «objets-témoins», souvenirs et témoignages croisés, autant de pièces de puzzle qu'il s'agit de réassembler et de reconfigurer.

L'objet-fanzine, dans ce processus de réassemblage et de reconfiguration, constitue un double traceur. Il sert de traceur rhétorique, d'abord, permettant de raconter, en écho à Michel Serres qui nous rappelle que «[p]our réussir un récit, il faut avoir un élément traçant».⁴ Il fait fonction de traceur méthodologique, ensuite; reconstituer sa traçabilité permet ainsi, à travers l'épreuve de l'analyse, de révéler les réseaux qui sous-tendent sa trajectoire, et ainsi de dresser un inventaire, sommaire, en filigrane, des acteurs, éléments et ressources qui font tenir ensemble ce que j'ai appelé – en référence à la notion de monde social telle qu'elle a été développée par la tradition de l'École de Chicago et de l'interactionnisme symbolique, et notamment par Howard Becker⁵ – le «monde du *hardcore (-punk)*»: personnes, objets et modes de relations qui les articulent entre eux, et donc logiques et conventions.⁶ Cette démarche méthodologique est engagée en

écho au concept d'objet-frontière tel qu'il a été articulé par Star et Griesemer.⁷ Ce dernier, en effet, et je ne puis ici que l'introduire brièvement, fut développé dans l'héritage de la perspective analytique écologique typique de l'École de Chicago et des concepts-clés de l'interactionnisme symbolique pour rendre compte des processus de collaboration et de coordination entre une pluralité d'acteurs et de mondes sociaux dans le travail scientifique, tout en permettant de ne pas perdre dans l'analyse la diversité des mondes sociaux et des points de vue, des conventions et des significations qui leur sont propres.⁸ Dans ma démarche, l'objet-frontière est donc interrogé à la fois comme opérateur, dont l'agencéité propre est déterminante dans la réussite de ces processus de coopération, et comme traceur méthodologique permettant de les mettre en scène et de révéler le «réseau des alliés et des mondes sociaux qui [y] participent».⁹ À l'aune de ce concept, à travers la narration de la chronologie de la création du fanzine *Xsans compromisX* et en y interrogeant l'objet-fanzine comme potentiel objet-frontière, c'est précisément ce double processus de collaboration entre différents mondes sociaux, d'un côté, et de singularisation du monde du *hardcore* de l'autre, que je place au cœur de cet article. Car nous le verrons en poursuivant notre traceur, les éléments déterminants pour l'existence du monde du *hardcore*, et les réseaux desquels ils participent, excèdent largement ses frontières symboliques. Fort de ce constat, j'engage une analyse de ce double processus et questionne notamment de manière plus approfondie le statut, respectivement le rôle des objets, en particulier de l'objet-fanzine, dans la composition de mondes tels que celui du *hardcore*, en mobilisant la théorie du quasi-objet proposée par Michel Serres. Cette prise en compte de l'agencéité des objets, qui repose aussi bien dans les significations et les conventions dont ils sont porteurs que dans leur matérialité, permet de montrer les changements qu'a générés, dans le processus de composition et de singularisation du monde du *hardcore*, l'avènement d'internet. Enfin, je conclus brièvement en montrant dans quelle mesure le fanzine recouvre un rôle et une agencéité cruciale dans la construction d'une histoire du *hardcore*, fondamentale dans sa singularisation, devenant ainsi un objet-témoin, à la fois historique et historicisant, non seulement pour l'analyste, mais pour la pluralité des acteurs qui opèrent à ce travail.

Retour rétrospectif sur la création d'un fanzine *hardcore* suisse romand: sur les traces de *Xsans compromisX*

C'est en 1999 que je me décidais à créer un fanzine consacré à la scène musicale *hardcore*. Celui-ci se voulait autoproduit de manière artisanale, en résonance avec une notion quasi fondatrice dans le monde du *hardcore*, le DIY (*do it yourself*).

L'expression renvoie à une trame de conventions qui se déclinent dans plusieurs régimes et activités: dans les modes de production des contenus et des artefacts musicaux et médiatiques *hardcore*, qui se doivent d'être engagés *by the kids for the kids*, selon l'adage interne, et donc sans intervention d'acteurs qualifiés de «*non hardcore*»; et dans les discours idéologiques qui viennent justifier ces derniers, revendiquant cette exclusion de toute forme d'intervention *non hardcore*. En alignant le mode de production de *Xsans compromisX* à ce principe DIY et en le justifiant ainsi, je désirais ainsi œuvrer à l'ensemble des activités qui font vivre le *hardcore* dans le respect des conventions qui l'animent et qui font sa singularité. En ce qui concerne le nom du fanzine, je me décidais assez rapidement pour «sans compromis», un adage qui me paraissait transmettre assez bien l'idéologie et l'esthétique *hardcore* tout en exprimant clairement que le fanzine serait en français. Pour signaler que la philosophie du fanzine s'inscrivait dans l'esprit *straight edge* – une forme de doctrine interne au *hardcore* prônant l'abstinence de fumée, de drogue et d'alcool –, j'entourais le nom de deux «x». Dans le *hardcore*, cette convention typographique sert en effet à marquer les groupes, personnes, labels ou médias se réclamant du *straight edge* en référence aux «x» tracés sur les mains des mineurs de moins de 21 ans dans les bars américains afin de signaler qu'il leur était interdit de consommer de l'alcool.

Alors étudiant en deuxième année de licence, j'avais convaincu mes parents de m'aider financièrement pour pouvoir me procurer un Apple® Imac G3 (le premier modèle d'Imac) vert, acheté en soldes dans le centre commercial Manor® de ma ville natale, Monthey, en Valais. Celui-ci devait permettre de rédiger et d'imprimer des textes, mais aussi de se connecter au web, ce qui constituait alors une nouveauté révolutionnant radicalement l'accès à l'information et l'entretien de contacts. C'est donc ainsi équipé que je commençais la rédaction de divers textes qui jalonnaient le fanzine. Parallèlement, je prenais contact avec différents acteurs de la scène *hardcore* dans le but de les interviewer (soit par e-mail, soit de vive voix): des groupes, mais aussi des labels indépendants, des organisations diverses, comme l'Association suisse pour le végétarisme, ou encore des auteur·e·s d'autres fanzines. Je prenais aussi de nombreuses photographies qui pourraient venir accompagner les textes et contribuer à l'esthétique générale du fanzine. J'emportais ainsi mon appareil Canon® argentique à tous les concerts auxquels j'assistais (dont l'essentiel, à cet époque, prenait place au centre culturel alternatif de l'Usine à Genève), mais aussi lors de petites excursions visant à photographier différents décors évoquant ma vision du *hardcore*, de son esthétique et de ses valeurs. Je faisais ensuite développer les films – le plus souvent dans l'échoppe de Mister 1 photos® située au sous-sol du centre Manor® – et m'empressais, à leur réception, de parcourir les tirages dans l'espoir d'avoir là quelques bonnes photographies pouvant être insérées dans le fanzine.

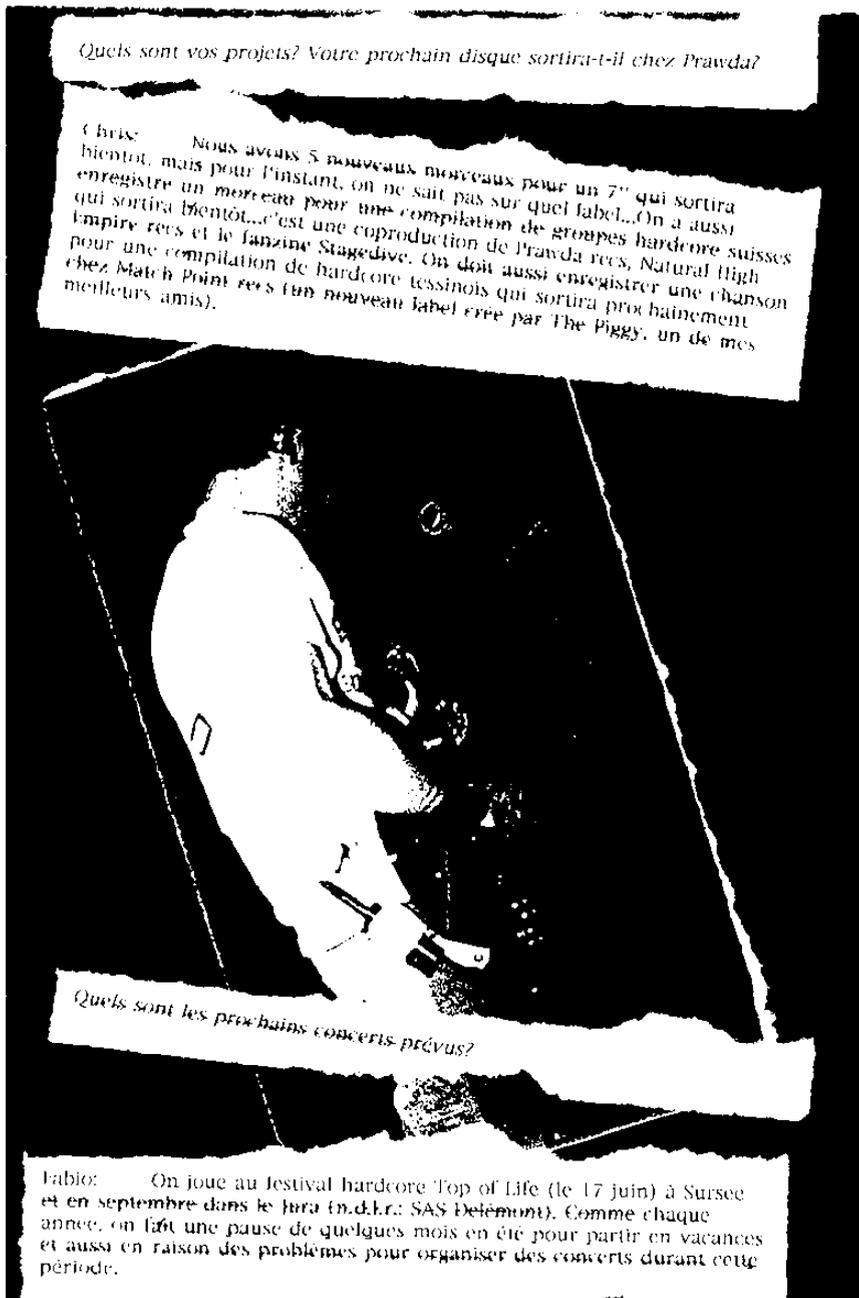


Illustration 1: la mise en page du contenu. Interview du groupe tessinois *Open Close my Eyes* en pages 14–15 du premier numéro (scan de l'auteur).

Qu'en est-il de vos side-projects respectifs, Product et Reference21?

Chris: Je joue aussi avec Product, avec Stefano (basse), Paolo (guitare), Dan (chant) et Sacha (guitare); Stefano, Paolo et Dan vivent en Italie (à Busto Arsizio, près de Milan); le groupe est donc pour 3/5 italien et pour 2/5 suisse...On a sorti deux 7", un sur Green recs en Italie et l'autre sur Genet recs en Belgique. On sort bientôt un nouveau 7" limité à 500 copies et on enregistre bientôt notre premier LP/CD qui sortira chez Genet.

Product est un groupe sxe qui fait du old school hardcore dans la veine de Chain of Strength, Judge...On a fait pas mal de concerts en Italie, Suisse, Autriche, Allemagne, Belgique et Californie et on nous a même demandé de faire une tournée au Japon; on verra...

Fabio: Moi, je joue avec Reference21. On a un nouveau line-up et on enregistre notre premier mCD pour Prawda recs. On ne peut plus attendre!!! On joue depuis 1997 mais depuis on a dû arrêter quelques fois en raison de problèmes de line-up. J'adores jouer avec Reference21. On fait du metal/emo et ce style est l'un de mes préférés, à jouer comme à écouter. On cherche des dates de concerts; vous pouvez visiter notre site (www.Reference21.ch) et me contacter!!!

In tant que groupe tessinois, avez-vous déjà rencontré des problèmes (langue, longs trajets...)?

Fabio: Non, pas vraiment, nous aimons voyager. Il y a même des avantages: on peut facilement jouer en Italie.. C'est vrai qu'il y a des différences linguistiques et culturelles en Suisse, mais j'ai toujours trouvé ça inspirant.

La situation du Tessin est difficile...Vous êtes seulement 100'000, coupés du reste de la Suisse. Dernièrement, le Tessin a rejeté les accords bilatéraux avec l'Europe. Qu'en pensez-vous?

Fabio: Hey, on est 300'000!!!(n.d.l.r.: euh, excusez-moi, j'ai un peu raté mon estimation...) Non, sans déconner, qui s'intéresse à savoir combien il y a de personnes vivant au Tessin? Je suis un idéaliste, un anarchiste et j'ai la vision utopique d'un monde sans frontières. Je ne vote pas parce que je ne veux pas légitimer le système politique qui selon moi est juste un outil au service du vrai pouvoir, le pouvoir économique. La globalisation (dans les termes actuels) est une erreur, mais la division et l'isolement sont également des erreurs. Tout est erreur en réalité!!! Power to the People

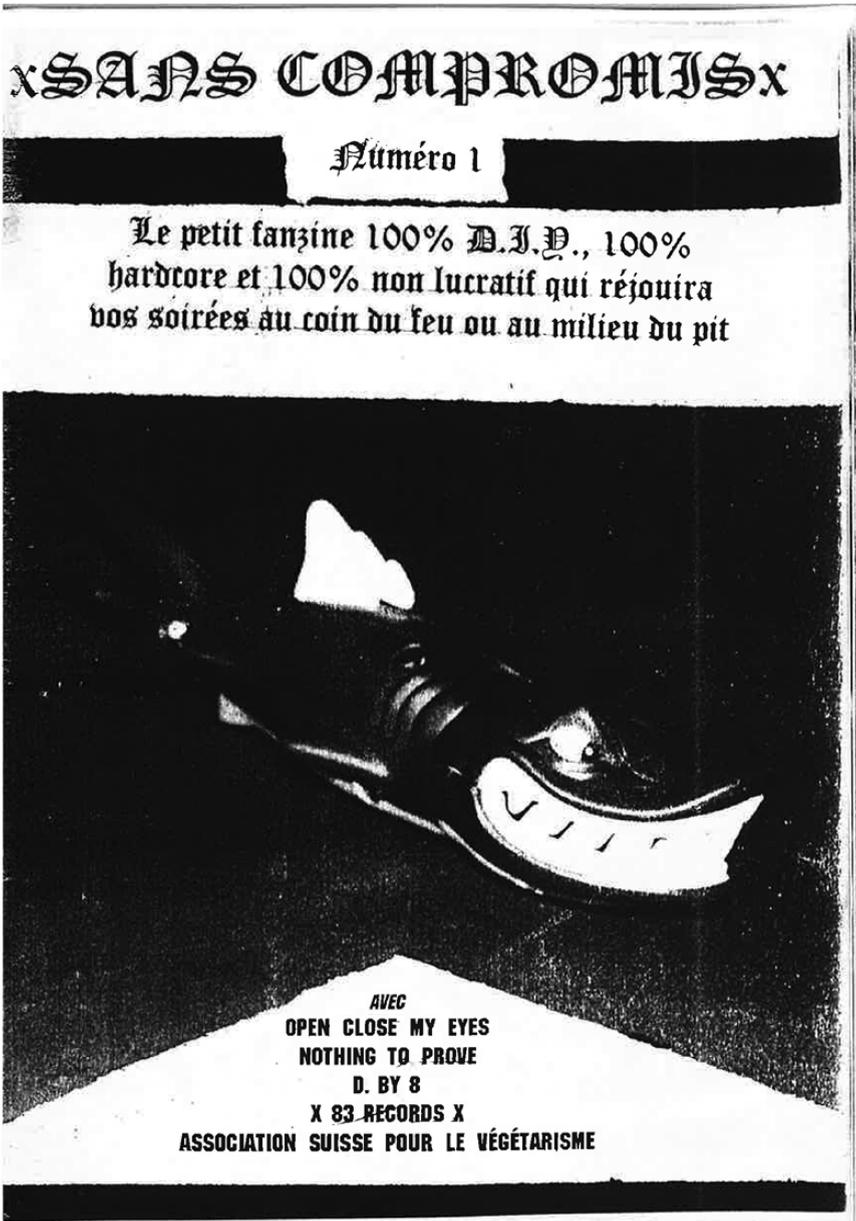


Illustration 2: Les couvertures des deux numéros de Xsans compromisX.

xSANS COMPROMISx

HARDCORE ZINE

Numéro 2

**100% D.I.Y. et sans profit, xSANS COMPROMISx
épatera tous vos amis!!!**



Avec

COURSE OF ACTION, +/- RECORDS

Geneva represents: SHORA, HOLY NOISE zine, MERIDIAN

GLORIFICATION, xRECONQUISTAX zine

TRIAL, ENSIGN, CONCEPT, DESPISE, SCALLY, SALVATION

Le nom et le contenu du fanzine arrêtés, il me fallait passer à sa mise en forme, et donc à la mise en page, au design, au travail «typographique» et à l'assemblage-collage du prototype. J'avais opté pour un principe à la fois pratique et graphique de base. Celui-ci consistait à imprimer les textes sur du papier blanc, puis à en déchirer des fragments que je viendrais coller sur des feuilles de papier noir, recomposant ainsi le texte dans son ensemble, parsemé de photographies. Il fallait bien penser l'assemblage des pages. Le format final du fanzine devait être un cahier A5, si bien qu'il fallait travailler sur des pages de support A4 et procéder «en feuillets»: le côté droit de la première page était la couverture, ou «plat recto», et son côté gauche le «plat verso»; le côté droit de la seconde représentait la page de garde, le gauche la dernière page, etc.

Une fois le prototype ainsi assemblé, il me restait à imprimer les pages au nombre d'exemplaires désiré, puis à procéder à l'assemblage des fanzines. Je m'étais décidé pour un premier tirage à 50 exemplaires. Le prix de vente répercuterait uniquement le prix des photocopies. Il fallait donc trouver un lieu où procéder à 500 (50 × 10) photocopies recto-verso au meilleur prix. Un ami me proposait alors de profiter du photocopieur (un monstrueux Rank Xerox® quasi industriel) de l'agence fiduciaire de son père, et de lui rembourser le prix des photocopies au prix coûtant, ce qui représentait quelques centimes par copie, un prix qui défiait ainsi toute concurrence. C'est donc par cette entremise que je me retrouvais, un soir après la fermeture de l'agence, en compagnie de mon ami, à organiser les piles de copies, puis à assembler les feuillets. L'agrafage final n'était pas une mince affaire. En effet, la longueur des agrafeuses standard ne permettait pas d'agrafer les cahiers dans leur ligne centrale. Je m'équipais donc d'une agrafeuse à tête rotative permettant la manœuvre, que je débusquais au rayon papeterie de mon incontournable centre commercial Manor®. Après quelques heures de ce travail de tri, d'assemblage et d'agrafage, j'avais enfin le produit final: 50 exemplaires du premier numéro de *Xsans compromisX*. J'insérais encore un papillon A5 de l'Association suisse pour le végétarisme sur la face recto duquel on pouvait lire «Manger de la viande?» sur fond de lugubres photographies d'abattoirs. Sa face verso étant consacrée à un long argumentaire justifiant le bien-fondé éthique du végétarisme, mode alimentaire alors largement promu par les discours traversant le monde du *hardcore* et adopté par de nombreux *hardcore kids*, comme se nomment elles-mêmes les amateur·e·s de *hardcore*. Les exemplaires étaient prêts pour leur distribution. Cette distribution consista essentiellement à envoyer gratuitement, par voie postale, un ou plusieurs exemplaires aux groupes et aux personnes interviewé·e·s dans le numéro, ainsi qu'à différents distributeurs indépendants, ou *distros*, qui pourraient assurer la vente du numéro, lors de concerts notamment. Les exemplaires restants furent distribués de main à main, soit par vente (au prix de CHF 2.– le numéro), sous forme de don (notamment

aux membres de groupes étrangers ou aux autres acteurs de la scène *hardcore* francophone rencontrés au gré des concerts), ou encore par troc, en échange par exemple d'un autre fanzine.

L'aventure *Xsans compromisX* se poursuit avec un second et dernier numéro, sorti une année plus tard environ, réalisé selon plus ou moins les mêmes modalités, mais non sans quelques changements. D'abord, un ami me rejoignit dans l'équipe éditoriale; nous nous répartîmes la rédaction des différents articles et interviews. Ensuite, internet prit plus d'importance dans la collecte d'informations. Les groupes, nord-américains, notamment, étaient de plus en plus présents sur la Toile et donc accessibles par l'intermédiaire de leurs adresses e-mail, ce qui permettait de réaliser de courtes interviews par courriel; de la même manière, des photographies de groupes en concert étaient de plus en plus disponibles, ce qui permettait de ne pas dépendre exclusivement de nos propres photographies pour illustrer les textes. Enfin, du point de vue technique de la mise en page et de l'assemblage du cahier, rien ne changea véritablement, à part l'acquisition d'une paire de ciseaux dont la lame en zigzag permettait de simuler l'aspect déchiré des fragments de texte tout en procédant de manière bien plus rapide. Le second numéro était aussi un peu plus long, puisqu'il était composé de 14 feuilles A4 recto-verso, soit 52 pages A5.

Objet-frontière et/ou quasi-objet? Multiplicité des réseaux et singularisation du monde du *hardcore*

Si le monde du *hardcore* est articulé autour d'une convention centrale qui est l'idée de son autonomie et de sa résistance au monde social au sens large, et aux logiques capitalistes dominantes en particulier, les réseaux qui participent de sa construction sont étrangement peuplés de logiques, de régimes de médiation et d'objets qui relèvent bien de, ou portent la marque de ce contre quoi s'érigent les discours idéologiques qui l'animent. En témoigne notamment la présence des «®» qui ponctuent – dans une intention heuristique – cette chronologie rétrospective. L'objet-fanzine, interrogé ici à l'aune du concept d'objet-frontière, permet de préciser et d'étoffer cette analyse. En effet, si l'on examine sa trajectoire à l'éclairage des idées d'action collective, de coopération et de coordination entre différents mondes, on constate bien que la fabrication de *Xsans compromisX* a mobilisé un réseau étendu peuplé d'éléments et d'acteurs considérés comme «*non hardcore*» par les logiques et les récits tenus par les *hardcore kids* pour produire et maintenir la singularité de leur monde. C'est bien là l'une des démonstrations centrales que permet le concept d'objet-frontière: le fait de suivre sa trajectoire à travers le monde du *hardcore* – et au-delà – permet de dégager à la fois les

significations et les conventions partagées dans le monde du *hardcore*, qui lui sont particulières et le rendent singulier, mais aussi les régimes de coopération entre le monde du *hardcore* et le monde social au sens large.

L'exemple du fanzine présente pourtant une différence notable avec l'objet-frontière tel qu'il est mis en évidence par Starr et Griesemer dans leur article. En effet, si ce dernier conserve, dans sa trajectoire, une stabilité ontologique minimale – et donc le potentiel de transporter un ensemble de conventions et de significations relativement stables d'un monde social à l'autre –, l'objet-fanzine, tel que je recompose sa trajectoire, n'est en fait qu'un tas de papier photocopié et agrafé, dont la conception a mobilisé nombre d'acteurs et d'objets ordinaires et résolument «*non hardcore*». Ce n'est qu'à travers son passage du monde social au sens large au monde du *hardcore* qu'il acquiert son statut ontologique de fanzine, et devient ainsi un objet authentique, singulier, DIY, répondant parfaitement à l'idée de l'autonomie et de la résistance et contribuant à la matérialiser et ainsi à la stabiliser. De ce point de passage, il en devient donc à la fois le voyageur et l'artisan.

La théorie du quasi-objet telle qu'elle est articulée par Michel Serres¹⁰ permet d'intégrer cette dimension et d'étoffer l'analyse. Elle me permet en particulier de montrer, à travers l'exemple de *Xsans compromisX*, que les objets ne sont pas de simples réceptacles passifs d'une inscription culturelle spécifique à différents mondes sociaux pouvant varier au cours de leur trajectoire, et donc *soumis* aux logiques sociales et culturelles, comme le suggère par exemple l'analyse de la «biographie culturelle d'objets» développée par Igor Kopytoff;¹¹ au contraire, ce qui les caractérise, ce n'est pas tant leur stabilité ontologique que les modes de relation qu'ils entretiennent avec les humains et les autres non-humains, et leur potentiel d'y déployer une agencéité propre, notamment en participant à la construction et la singularisation des collectifs et des individus, toujours à faire et à refaire. Hybride de nature, de social et de langage, la spécificité du quasi-objet réside en effet dans son rôle de médiateur, d'opérateur, dont la circulation permet à un sujet ou à un collectif de se stabiliser un instant: «Ce quasi-objet n'est pas un objet, mais il en est un, néanmoins, puisqu'il n'est pas sujet, puisqu'il est dans le monde; il est aussi un quasi-sujet, puisqu'il marque ou désigne un sujet qui, sans lui ne le serait pas. [...] Ce quasi-objet, en courant, fait du collectif: s'il s'arrête, il fait l'individu», dit Serres.¹²

Ramenée à mon exemple, cette clé de lecture me paraît être un opérateur particulièrement pertinent pour mettre en scène le rôle du fanzine dans la construction du collectif *hardcore*, et des frontières qui le séparent du monde social au sens large. Quasi-objet, le fanzine n'a pas de stabilité ontologique. D'un assemblage de feuilles, d'encre et d'agrafes, il devient un magazine autoproduit, authentique, et acquiert ainsi une figuration particulière. Les normes et les conventions propres au *hardcore* y sont désormais inscrites¹³ et l'objet-fanzine peut dès lors déployer

une agencéité propre. Il commence par marquer l'individu qui en est l'auteur, et en faire un *hardcore kid* authentique et honnête; en poursuivant sa course, il devient, récursivement, l'artisan de la construction et de la stabilisation de ces normes et de ces conventions, et participe ainsi à tisser le collectif. Son agencéité propre conserve également la marque de son insertion dans un réseau de substances régi par les lois de la matérialité. Ainsi, les photocopies au contraste incertain, les déchirures du papier, son affordance propre invitant à la lecture, tout cela contribue à donner au fanzine sa spécificité, et ainsi son potentiel d'action spécifique reposant notamment sur une forme de témoignage matériel du mode de production entrepris pour le créer. En cela, le basculement croissant vers la prééminence des outils informatiques dans la composition des fanzines participe d'un bouleversement réel dans le mode de relation que ceux-ci entretiennent avec les mondes qu'ils traversent et contribuent à construire. Là où les méthodes d'avant-internet donnaient un résultat portant la marque d'imperfections, de césures, déchirures, etc., qui faisaient leur singularité et leur unicité, les nouveaux outils informatiques, jalonnant la confection du fanzine de sa mise en page à son impression, donnent un résultat plus lisse et standardisé, qui d'ailleurs n'est aujourd'hui que rarement imprimé et reste cantonné au virtuel, recevant ainsi la nouvelle appellation de *webzine*.

La disparition programmée de l'objet-témoin?

C'est aussi la question de la construction de l'histoire du *hardcore*, fondamentale pour assurer sa singularisation, et du rôle qu'y jouent les fanzines, qui se pose ici. Si ce processus de construction participe du même processus cognitif «distribué» mêlant *Erfahrung*, *Erinnerung* et *Erzählung* tel que je l'esquisse en introduction, le rôle qu'y occupent les ressources cognitives, et en particulier les objets-témoins et les archives, est crucial. Or, le fanzine, dans sa version papier, présente le potentiel d'acquiescer ce rôle particulier d'objet-témoin, de document d'archives, et ainsi de se présenter, de par sa circulation aussi bien à travers le réseau *hardcore* qu'à travers le temps, comme un quasi-objet de choix dans le tissage du collectif *hardcore* et de son histoire. Le passage du temps s'inscrit d'une manière nouvelle sur le *webzine*; là où le fanzine papier s'use matériellement mais conserve son contenu, le *webzine*, réduit à son contenu, peut disparaître complètement (liens morts, pages ou hébergeurs disparus, etc.), si bien qu'il perd dans le même temps une part de son potentiel de témoignage; et ainsi son rôle de quasi-objet servant d'opérateur dans la fabrique des collectifs dits «subculturels». Mais en même temps, l'avènement d'internet et des nouvelles technologies offre de nouvelles potentialités au destin circulatoire des fanzines papier, puisque celles-ci permettent

de nouveaux modes d'archivage, rendant les objets-témoins plus disponibles, et leur permettant ainsi de circuler dans de nouveaux mondes, virtuels cette fois, pour assurer leur rôle de quasi-objet. N'est-ce pas là d'ailleurs précisément ce que permettra la publication de cet article à *Xsans compromisX*?

Notes

- 1 J'explore plus en détail les modalités d'une telle démarche dans Alain Mueller, «Altérités et affinités ethnographiques. Réflexions autour du proche, du lointain, du dedans et du dehors», *SociologieS* [en ligne], La recherche en actes. Rationalités, référentiels et cadres idéologiques (2015), <http://journals.openedition.org/sociologies/4906> (5. 5. 2019).
- 2 Voir par exemple Bruno Latour, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris 2006.
- 3 Sur cette notion, voir notamment Edwin Hutchins, *Cognition in the Wild*, Cambridge 1995.
- 4 Michel Serres, «Sceptre» in Michel Serres et al. (éd.), *Tintin au pays des philosophes*, Paris 2011, 114.
- 5 Voir notamment Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris 2006.
- 6 Cette démarche s'inscrit dans la prolongation de ce que j'ai déjà engagé dans Alain Mueller, *Construire le monde du hardcore*, Zurich 2019.
- 7 Susan Leigh Star, James R. Griesemer, «Institutional Ecology, *Translations* and Boundary Objects. Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology», *Social Studies of Science* 19 (1989) 387–420.
- 8 Pour une discussion approfondie du concept, de ses origines et de ses applications, voir notamment Pascale Trompette, Dominique Vinck, «Retour sur la notion d'objet-frontière», *Revue d'anthropologie des connaissances* 3 (2009) 5–27.
- 9 Star et Griesemer (voir note 7), 389, ma traduction.
- 10 Michel Serres, *Le parasite*, Paris 2014.
- 11 Igor Kopytoff, «The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process» in Arjun Appadurai (éd.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, 64–91.
- 12 Serres (voir note 10), 403.
- 13 J'emploie l'expression au sens de Madeleine Akrich; voir par exemple Madeleine Akrich, «Comment décrire les objets techniques?», *Techniques & Culture* 54–55 (2010), 205–219.

Zusammenfassung

***Xsans compromisX*. Eine retrospektive Autoethnografie der Herstellung eines Hardcore-Punk-Fanzines in der Westschweiz zu Beginn des 21. Jahrhunderts**

Der Artikel bietet eine retrospektive und reflexive autoethnografische Analyse der verschiedenen Aktivitäten im Zusammenhang mit der Herstellung des Hardcore-Punk-Fanzines *Xsans compromisX*, das in den Jahren 1999 und 2000 in zwei Ausgaben in der Westschweiz erschien. Entlang einer Chronologie der Gründungsgeschichte des Fanzines thematisiere ich den doppelten Prozess der Kooperation zwischen verschiedenen sozialen Welten auf der einen Seite und der Singularisation des Hardcore als eigene Welt auf der anderen Seite. Dabei geht es mir insbesondere um den Status und damit um die Rolle von Objekten (in erster Linie die des Objekts «Fanzine») bei der Herausbildung von Welten wie der des Hardcore. Schliesslich zeige ich, inwiefern dem Fanzine als Zeugnis-Objekt (*objet-témoin*) entscheidende Agency zukommt, indem es sowohl selbst historisch ist als auch an der Historiografie des Hardcore mitwirkt. Zum Ausblick thematisiere ich, welchen Transformationen dieser Prozess durch die Etablierung des Internets auf der Ebene der Analyse wie auf der Ebene der betroffenen Akteur*innen unterworfen ist.

(Übersetzung: Jan-Friedrich Missfelder)

In memoriam Mario König (1947–2019)

Mario König hat 1995 die Zeitschrift *Traverse* mitgegründet und war seither Mitglied der Redaktion. Anfang April 2019 ist er nach schwerer Krankheit verstorben. Die Redaktion der *Traverse* hat wissenschaftliche WegbegleiterInnen, die auch freundschaftlich mit Mario König verbunden waren, gebeten, sich an sein Leben und Schaffen zu erinnern.

Der leichtfüssige Langstreckenläufer in der Landschaft der Geschichte

Jakob Tanner

«Wissenschaftliche Untersuchungen entstehen nicht im Alleingang, wenn auch vielfach in der Einsamkeit des Langstreckenläufers.» Mit dieser Feststellung begann Mario König einen 1996 im *Archiv für Sozialgeschichte* publizierten Überblick über *Neuere Forschungen zur Sozialgeschichte der Schweiz*, mit dem er auf souveräne Weise seinen Blick auf jenes Land dokumentierte, das zu seinem Lebensmittelpunkt geworden war. Dies zeigte sich nicht nur alltagsweltlich in den Wohnorten Zürich und – ab 1994 – Basel, sondern ebenso in seiner Auseinandersetzung mit der historischen Wissenschaft. Er liess sich auf ebenso scharfsinnige wie spielerische Weise auf die Schweiz ein. Dabei suchte er nicht den komfortablen Container, in dem er sich wohlfühlen konnte, sondern war schon *avant la lettre* an transnationalen Perspektiven und an einem gesellschaftsvergleichenden Ansatz interessiert. Der zitierte Aufsatz schloss mit den selbstkritischen Sätzen: «Wo die Wurzeln schweizerischer ‹Freiheit› liegen und welche Freiheit denn gemeint sei – diese Frage wird weiterhin die Gemüter bewegen. Die ausschlaggebenden Antworten dürften nicht von Historikern kommen.»

Als ich Mario König ab 1972 am politisch und wissenschaftlich bewegten Historischen Seminar der Universität Zürich kennenlernte, durchlief die Sozial- und Wirtschaftsgeschichte gerade einen bemerkenswerten Aufschwung. Die industriell-kapitalistische Gesellschaft sollte mit neuen Fragestellungen und Methoden erforscht werden. Den Inspirationen von Rudolf Braun folgend, der einer seiner wichtigsten Lehrer war, gehörte Mario König zu jenen Studierenden, welche ein Sensorium für die komplexen Wechselwirkungen zwischen Klassenstruktur, Machthierarchien und politischer Kultur entwickelten. Er nahm nicht die Arbeiter oder die Unternehmer, sondern die Angestellten ins Visier, deren zunehmende Bedeutung in einer Dienstleistungs- und Wissensgesellschaft sich nicht auf den klassenkämpferischen Antagonismus «hier Arbeit, dort Kapital» reduzieren liess. Die 1984 im Limmat Verlag erscheinende Dissertation *Die Angestellten zwischen Bürgertum und Arbeiterbewegung* fokussiert auf den Ersten Weltkrieg und liefert eine neue Sicht auf diese sozial und politisch stark polarisierte Phase.

Der Titel eines im Jahr darauf (1985) erscheinenden, im Teamwork mit Hannes Siegrist und Rudolf Vetterli erarbeiteten Grundlagenwerks über die Angestellten in der Schweiz im langen Zeitraum 1870–1950 trug den plastischen, auf die Sozialpsychologie der «Kragenlinie» zugeschnittenen Titel *Warten und Aufrücken*. Implizit war das auch ein Anti-Statement. Mario König passte persönlich nicht ins Bild des Angestellten. Er profilierte sich vielmehr schon früh als Freelancer, der nicht im akademischen Ambiente verharren wollte. Warten, bis er aufrücken konnte, war seine Sache nicht. Dass er als ein zweifellos für eine universitäre Karriere befähigter Historiker sich nicht auf eine solche einliess, sondern den Weg eines freiberuflichen Projektemachers und eines jederzeit seine Freiheit wahrenden Auftragnehmers wählte, hängt in verschiedener Weise mit seiner Biografie zusammen.

1947 in Zürich geboren, kam er 1952 nach Köln, wo er ab 1954 die Schulen besuchte. Sein Vater, ein kulturanthropologisch fundierter Soziologe mit starker Ausstrahlung, war als Gegner des Nationalsozialismus in die Schweiz geflohen, wo er die soziologische Disziplin als problemorientierte Krisenanalyse und Gesellschaftskritik praktizierte. Dass er daneben gegen autoritäre Formen einer akademischen Kathederwissenschaft polemisierte, kam in der Limmatstadt nicht nur gut an. Mit der Rückkehr nach Deutschland und dem Aufbau der einflussreichen *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* wurde René König zur Ikone, in dessen Lichte, aber auch in dessen Schatten seine Kinder fortan standen. Mario wollte weder in die grossen väterlichen Fussstapfen treten noch sich antiautoritär abgrenzen. Mit der Rückkehr nach Zürich konnte er sein eigenes, unverkennbares Engagement (er)finden. Dafür gab es zwar einige professionelle Rollenmodelle. Weil Mario König allerdings nie etablierte Berufspositionen einnahm, sondern seine Tätigkeiten mit beträchtlichem Wagemut neu entwarf, hinterliess er eine singuläre Lebensspur.

Für die Schweizer Geschichte erwies es sich als Glücksfall, dass Mario König thematisch in das Gravitationsfeld des neutralen Kleinstaates mit seiner beträchtlich grossen, weltumspannenden Volkswirtschaft und seinen global operierenden Unternehmen geriet. 1998 steuerte er zum Suhrkamp-Band *Eine kleine Geschichte der Schweiz* einen fundierten Überblick über das 20. Jahrhundert bei, welcher Krisen, Konflikte und Reformen einer «machtvoll integrierten Gesellschaft» nachzeichnete. Dabei schlug er einen nüchtern-analytischen Ton an, der Furore machte. Ich erinnere mich auch an eine frühere Zusammenarbeit für die Ausstellung «Aufbruch in den Frieden?» im Sommer/Herbst 1995 im Schweizerischen Bundesarchiv, die sich – als Kontrapunkt zu den verunglückten «Diamant»-Feiern von 1939 zur «Feier» des Kriegsbeginns – mit der «Schweiz am Ende des Zweiten Weltkriegs» auseinandersetzte. Mario König verfasste einen grossen Teil der Texte und der Begleitmaterialien. Hier und in einem ebenfalls 1995 erschienenen

Silva-Buch zur *Schweiz im Friedensjahr* kam in nuce sein produktiver Umgang mit Problemen der Geschichtskultur zum Ausdruck: sein Talent, gleichzeitig professionellen Standards und populären Bedürfnissen zu genügen, das Interesse eines breiten Publikums anzusprechen, ohne auf ein ernsthaftes Eingehen auf geschichtstheoretische sowie ethische Dimensionen zu verzichten, sowie relevante Fragen und komplexe Sachverhalte einem Lesepublikum zu vermitteln, das legitimerweise auch nach Unterhaltung sucht und Überraschungen liebt. Dieses Bemühen durchzieht sein ganzes Schaffen über ein halbes Jahrhundert hinweg. Es zeigt sich auf Schritt und Tritt in den 20 – etwa zur Hälfte selbständig, zur anderen Hälfte in Ko-Autorschaft verfassten – Büchern oder grösseren Buchbeiträgen. Ob er die Gemeinde Eglisau, die Universität Basel, die Alternative Bank in Olten oder den Journalisten und Kommunisten Harry Gmür untersuchte: Immerzu strebte er – häufig zusammen mit ProjektpartnerInnen – nach empirischer Dichte und nach einer Darstellung, die gute Lesbarkeit und analytischen Tiefgang auf gekonnte Weise verband.

Mario König leistete für alle seine Projekte Kärnerarbeit in den Archiven. Oft wäre er lieber in die Berge gegangen oder nach Italien verreist – stieg dann aber ins Quellenverlies, weil es ihm eben Freude bereitete, wenn sich gleichsam unter der Hand eine neue Sicht auf die Dinge einstellte, wenn als Frucht der Anstrengung historisches Zusammenhangswissen entstand, das neue Interpretationen nahelegte. Daneben meldete sich der ganz triviale Imperativ der Anschlussaufträge zwecks Sicherung des materiellen Lebensunterhalts. Mario König verstand sich allerdings nie als kompetitive Ich-AG im Kampf um knappe Aufträge, sondern als Mitglied einer *scientific community*, die sich nicht über Status, sondern über wissenschaftliche Leistung und Originalität zu definieren hatte. Ob Professorin, Mittelbauer oder Freischaffende: wichtig waren das informierte Argumentieren und das speditive Liefern, wobei er natürlich um die Lieferschwierigkeiten auf allen Ebenen wissenschaftlichen Arbeitens wusste. Daraus resultierte ein verständnisvolles Insistieren, das er paradigmatisch mit seinem Einsatz für die historische Zeitschrift *Traverse* realisierte, für die er sich seit ihrer Gründung 1994 engagiert hatte, nicht nur, aber vor allem im Besprechungsteil, der für ihn eine zentrale Rückkoppelungsschleife in einer ebenso selbstreferenziellen wie auf gesellschaftliche Vermittlung gerichteten Wissenschaftskommunikation war.

Seine kongeniale Fähigkeit, sozial-, unternehmens- und kulturgeschichtliche Ansätze zu verbinden, stellte Mario König 1998 auch als Mitarbeiter der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg («Bergier-Kommission») unter Beweis. Die Untersuchung der sogenannten Interhandel-Affäre, bei der es um die verwickelte Geschichte einer 1928 von der deutschen IG Farben in Basel gegründeten Finanzholding und deren Liquidation Mitte der 1960er-Jahre

ging, stellte für die UEK eine besondere Herausforderung dar, existierten doch sehr unterschiedliche Versionen dessen, was sich da abgespielt hatte. Seit den 1980er-Jahren intensivierte sich eine auf Kolportage gegründete Kampagne, die Entschädigungsforderungen in Milliardenhöhe vorbrachte. Wie konnte es gelingen, die hochspekulative Interhandel-Saga auf den Boden harter Tatsachen zu bringen? Dies insbesondere dann, wenn, wie sich herausstellen sollte, 1994 neun Zehntel der Unternehmensakten vernichtet worden waren? Mario König durchforstet eine ganze Reihe von Archiven, ohne jedoch den Blick dafür zu verlieren, dass die Interhandel-Affäre gerade deswegen als «brisant» eingestuft wird, weil sie den Stoff bietet, «aus dem Erzählungen vom ‹grossen Geld› gemacht sind, die tradiert und variiert werden, politisch vielfältig instrumentalisierbar sind und dabei irgendwann ein Eigenleben gewinnen, das mit dem ursprünglichen Anlass nur noch wenig Verbindung aufweist». So dekonstruiert er zunächst das schweizerische, das deutsche und das US-amerikanische Narrativ und räumt damit den Platz frei für eine faktenbasierte Rekonstruktion transnationaler Vermögenstransaktionen, die nicht nur den banalen Untergang der sagenumwobenen Holdinggesellschaft, sondern auch die Tatsache nachvollziehbar macht, dass diese «im luftigen Reich der Gerüchte [...] unsterblich geworden» ist. Mario Königs 300 Seiten starkes Buch *Interhandel* setzt so weder eine Skandalgeschichte fort, noch denunziert es die Skandale als haltlos, sondern kombiniert eine in den Details überzeugende Darstellung mit der Einsicht in die anhaltende Macht der «Aura des Geheimnisvollen».

Sein letztes grosses Buch, das Mario König im Alleindurchstieg vorlegte, war die 2016 erschienene Geschichte der *Chemie und Pharma in Basel* von der Mitte des 19. bis ins beginnende 21. Jahrhundert. Er spricht von der «Besichtigung einer Weltindustrie» und exploriert darin die Möglichkeiten eines Aufdeckens und Erzählens der «unsichtbaren Welt» von Grosskonzernen. Im letzten Projekt zur Geschichte der Medikamentenversuche an der Psychiatrischen Klinik Münsterlingen, in dem er bis zuletzt mitwirkte, konnte er schliesslich seine fundierten Kenntnisse über Medikamentenmärkte und die Werbe- und Absatzstrategien der Pharmafirmen für eine exemplarische Fallstudie nutzen. Wie so oft in seinem Leben formten sich aus zufälligen Auftragslagen doch immer wieder thematische Muster heraus, die zugleich «Lücken der Forschung» offenlegten und Feststellungen wie «Gerne wüsste man mehr darüber» oder «Vieles steht noch aus» provozierten. Dieses Unabgeschlossene, dieses Verständnis der Geschichtsschreibung als eines nicht abschliessbaren, immer wieder auf neue Weise kreativen Prozesses motivierten Mario König auch einmal dazu, vom «Vergnügen» der historischen Forschung zu sprechen. Wir werden ihn als einen leichtfüssigen Wanderer zwischen weit auseinanderliegenden und doch vielfältig zusammenhängenden Themenkomplexen in Erinnerung behalten,

der keine Mühe scheute, jeden Untersuchungsgegenstand mit grossen Fragen der Gegenwart zu konfrontieren, der mit Entschiedenheit die gesellschaftliche Relevanz der Wissenschaft einforderte und gerade dadurch seine Freude an der Forschung nie verloren hat.

Der Historiker als Wissenschaftler und Freiberufler

Erinnerungen an Mario König (1947–2019)

Hannes Siegrist

Mario König kam 1969 von Köln nach Zürich, um an der Universität Geschichte und Soziologie zu studieren. Ausländische Studierende waren damals im Historischen Seminar selten. Mario erklärte uns die Wahl des Studienortes und sein Interesse für die schweizerische Gesellschaft und Geschichte folgendermassen: Er sei 1947 in Zürich zur Welt gekommen, habe seine frühe Kindheit da verbracht, nach dem Wegzug seiner Familie nach Köln im Jahr 1953 sein Schweizerdeutsch aber völlig vergessen. Sein Vater sei aus dem nationalsozialistischen Deutschland emigriert, habe seit 1937 als Soziologe im schweizerischen Exil gelebt und in Stellungen als Privatgelehrter, Auftragsforscher, Privatdozent und schliesslich Titularprofessor für Soziologie an der Universität Zürich gearbeitet, bevor er 1953 an die Universität Köln berufen worden sei.

Als Student erzählte Mario König diese auch für ihn in gewissen Hinsichten folgenreiche Geschichte seines Wissenschaftler-Vaters René König, der in den 1950er- und 1960er-Jahren zu den einflussreichsten Soziologen Europas und der Welt gehörte, nur auf Nachfrage, aus Höflichkeit, wenn er es nicht vermeiden konnte. Heute kann man darüber sehr viel mehr in den wissenschaftsgeschichtlichen Forschungen zur Soziologie erfahren, an denen Mario König aus Verantwortung für das wissenschaftliche Erbe seines Vaters viel später selber mitgewirkt hat.

Als Mario König in Zürich studierte, gab er seinen Kommilitonen und Freunden zu verstehen, dass er nicht die Absicht habe, sein Leben im Schatten oder im Licht seines Vaters zu verbringen, dass er in akademischen Kreisen keinen Vorteil aus seiner Herkunft ziehen wolle und dass sein Wechsel nach Zürich seine eigene Entscheidung gewesen sei. Im Wissenschaftler- und Universitätsmilieu seiner Eltern, mit denen er nicht nur in Zürich und Köln gelebt hatte, sondern auch viel in den USA und in Italien herumgekommen war, hatte er nicht nur das Gefühl des Fremdseins kennengelernt, sondern auch schon gewisse Formen der Distanzierung gegenüber sozialen Zumutungen und Autoritäten sowie kulturellen Zuschreibungen eingeübt. Das half ihm in seiner Studienzeit sowie in seinem späteren Leben als Wissenschaftler und professioneller Freiberufler, wo er immer eine mittlere

Distanz zu akademischen Autoritäten, Vorgesetzten und Auftraggebern einnahm. Der Preis für die damit gewonnene Freiheit war mitunter eine gewisse Einsamkeit. Diese kompensierte er immer wieder, indem er mit Menschen, die er gut fand und mochte, zusammenarbeitete – «gesellige Wissenschaft» betrieb.

Wer mit dem Zürcher Studenten und späteren Doktoranden Mario König befreundet war, politisch oder beruflich enger zusammenarbeitete, über Psychologie, Kultur, Geschichte oder Archäologie diskutierte, in die Bergeller Berge wandern ging, italienische Barockkirchen besuchte oder sonnige Tage am Ufer des Zürichsees oder am Mittelmeerstrand verbrachte, realisierte früher oder später, dass Mario König die Schweiz immer mehr zum Mittelpunkt seines Lebens machte. Als es für ihn nach dem Abschluss der Dissertation (womit die Aufenthaltserlaubnis als Studierender in der Schweiz endete) um 1980 um die Alternative Ausweisung oder Einbürgerung ging, ist er Schweizer geworden. Auf Anraten seiner mit allen Gewohnheiten und Vorurteilen des Landes vertrauten Schweizer Freunde entfernte er vor dem Besuch des Einbürgerungsbeamten in der von ihm und seiner damaligen Frau Rosmarie bewohnten kleinen Zürcher Genossenschaftswohnung das Filmplakat des sozialkritischen Filmes «1900»/«Novecento» des italienischen Regisseurs Bernardo Bertolucci, das eine Menge protestierender Arbeiter zeigt. Stattdessen legte er den aus dem Keller geholten Perserteppich seiner Frau Rosmarie auf dem Wohnzimmerboden aus. Das half. Der Beamte teilte die Auffassung, dass ein wertvoller Perserteppich der beste Ausweis für die gelungene Integration eines deutschen Staatsbürgers in der Schweiz ist.

Am Teppich allein lag es dann wohl doch nicht, dass Mario König Schweizer Staatsbürger wurde. Um den Zustand der Schweiz an seine Ideale einer von Respekt getragenen, aufgeklärten, solidarischen, leistungsstarken, weltoffenen, pluralistischen und demokratischen Gesellschaft anzunähern, hatte sich Mario König seit 1970 in vielfältiger Weise in der Universität und Gesellschaft engagiert. Als Student wirkte er unter anderem im Vorstand der Historikerfachschaft, in den um 1969 geschaffenen Mitbestimmungsgremien und in paritätischen Kommissionen des historischen Seminars für Lehre, Forschung und Berufschancen mit. Er war unter Freunden wie unter Gegnern bekannt für faire, offene und verlässliche Kooperation, die klaren und transparenten Kriterien folgte. In harten Konflikten hielt er sich eher zurück, um der Gegenseite eine Tür offen zu lassen. Zu seinen hervorstechenden Eigenschaften gehörte, dass er Mitstudierenden in allen möglichen Belangen des Studiums, mitunter auch beim Verfassen wissenschaftlicher Arbeiten, uneigennützig und effizient half.

Mario König konnte problemlos tagelang hochkonzentriert für sich arbeiten, und legte doch immer wieder grössten Wert darauf, den Erkenntnisstand zusammen mit anderen voranzubringen und seinen Standpunkt im Gespräch mit anderen zu schärfen. Forschung war nicht Privatsache, sondern sollte gesellschaftlich

relevant sein. Ein Forum dafür war die 1971 von ihm mitgegründete Basisgruppe Geschichte, die zum Kern einer heterogenen, fortschrittlichen, radikal-demokratischen und sozialistischen Studentenbewegung im Historischen Seminar der Universität Zürich wurde. Die «BG Geschichte» verfolgte eine für damalige ideologische Verhältnisse an der Universität Zürich pragmatische und breit gefächerte linke (das heisst reformistische, sozialistische, jedenfalls nicht leninistische) Wissens-, Bildungs-, Wissenschafts- und Gesellschaftspolitik. Sie gab fortschrittlichen Studierenden eine Stimme, initiierte neue Studieninhalte, Lehr- und Kooperationsformen und veranstaltete Geschichtskurse auch ausserhalb der Universität, um die Wissenschaft mit neuen Formen der gesellschaftlichen Praxis zu verbinden. Ihr Anspruch war, die wissenschaftliche und politische Öffentlichkeit mit neuem Wissen zu versorgen, um die Emanzipation unterdrückter und von der universitären Geschichtswissenschaft nicht beachteter sozialer Gruppen zu unterstützen. Als Beispiel dafür sei hier das von fast vierzig Studierenden in vielen Diskussionen und Untergruppen erarbeitete Studien- und Quellenbuch zur Geschichte der Arbeit und der Arbeiterbewegung in der Schweiz erwähnt, das 1975 im neu gegründeten Limmat Verlag veröffentlicht und über zehntausendmal, zuletzt auch in französischer und einer zeitlich erweiterten Fassung, zu einem günstigen Preis verkauft wurde. Die finanziellen Erträge bildeten den Grundstock des bis heute bestehenden Limmat Verlages. Viele der damals Beteiligten gingen früher oder später zu den Gewerkschaften, in die Medien, in die Mittel- und vor allem Berufsschulen oder in die Politik. Mario König und wenige andere zog es stärker in die Wissenschaft.

Die Studien- und Assistentenjahre im Historischen Seminar der Universität Zürich zwischen 1969 und 1980 waren für Mario König eine Zeit des individuellen und kollektiven Aufbruchs. Mario König war aufgrund seiner Kompetenz und Erfahrung an vorderer Stelle mit dabei, nie laut, aber immer urteilssicher, formulierungsfähig, effizient, tolerant und verlässlich. Er betrachtete sich seitdem als Angehöriger einer immer breiter werdenden Bewegung fortschrittlicher Historikerinnen und Historiker, die kritisches Orientierungswissen für den Übergang vom Gestern zum Heute und in die Zukunft hervorbringen und zur Diskussion stellen. Er war beratend oder mit seinem persönlichen Beispiel vorangehend immer wieder dabei, wenn neue Rollen, Funktionen und Bilder des Historikers «erfunden» und praktiziert wurden. So seit 1994 als Leiter des Besprechungsteils und dienstältestes Mitglied der immer wieder verjüngten Redaktion der im Chronos Verlag publizierten historischen Zeitschrift *Traverse*, die frischen Wind in die schweizerische und internationale Geschichtswissenschaft bringen sollte.

Mario König gehörte, nachdem die Geschichte der Arbeit, der Arbeiter und der Arbeiterbewegung in der Industrie und industriellen Gesellschaft im Laufe der 1970er-Jahre auch in der Schweiz zu einem anerkannten Forschungsthema ge-

worden war, zu denjenigen, die zur historischen Analyse und Reflexion weiterer Schlüsselprobleme der modernen Gesellschaft übergehen wollten. Als in den 1970er-Jahren sich an einigen Stellen der Niedergang klassischer industrieller Sektoren und der alten Klassengesellschaft abzeichnete und unter anderem über die Rolle der neuen Mittelschichten in der Dienstleistungs-, Wissens-, Informations- und Konsumgesellschaft diskutiert wurde, erweiterten wir zusammen mit anderen die Geschichte der Arbeitenden und der Arbeit um Themen wie Angestellte, Unternehmen, Verwaltung und Demokratie, Feminisierung, Verwissenschaftlichung und Professionalisierung im nationalen wie im internationalen Massstab.

Als Rudolf Vetterli und ich 1976 nach dem Abschluss unserer Dissertationen über Arbeiter und Arbeiterbewegung beziehungsweise Unternehmer, Herrschaft und Management in der schweizerischen Eisen- und Stahlindustrie einen Partner für ein Forschungsprojekt über die Geschichte der angestellten Mittelschichten suchten, dachten wir sofort an Mario König, der im Rahmen seiner Dissertation die Geschichte der kaufmännischen Angestellten in der bürgerlichen Gesellschaft vertiefen wollte. Seine spontane Zusage war ein Glückfall. Wir drei ergänzten uns mit den jeweiligen Stärken und Neigungen vorzüglich, vertrauten einander und konnten uns auch in schwierigen Situationen über einen gemeinsamen Weg, die Aufteilung und Zusammenführung der Arbeiten und die Bewertung historischer Sachverhalte und Theorien verständigen. Das hatten wir, wie ich im Vorstehenden über das Studium in den frühen 1970er-Jahren und die Basisgruppe Geschichte angedeutet habe, in anderen Zusammenhängen unter bisweilen noch unübersichtlicheren Verhältnissen und grösserem politischem Druck eingeübt.

Unser Projekt zur Sozialgeschichte der Angestellten in der Schweiz (1870–1950) konzentrierte sich auf die Gruppen der Ingenieure, kaufmännischen Angestellten, Werkmeister und VerkäuferInnen und wurde vom Schweizerischen Nationalfonds für zwei Jahre (1978/79) gefördert. Es ist ein Beispiel für die Anfänge der durch Drittmittel geförderten projektförmigen Forschung in den Geisteswissenschaften. Das Forschungsformat der Projektförderung war damals ausserhalb der Natur- und Ingenieurwissenschaften noch kaum verbreitet – in Zürich seit kurzem erst in der Soziologie. In der Geschichtswissenschaft waren bis dahin vor allem langfristige Editionsprojekte, weniger Forschungsprojekte zu innovativen Themen für Nachwuchswissenschaftler gefördert worden.

Vieles war dabei neu. Inhaltlich lief alles sehr gut. Das eigentliche Problem war die viel zu knappe Finanzierung beziehungsweise zu kurze Laufzeit für grössere Grundlagenforschungen. Ab 1980 erfolgte die Fertigstellung der Texte im Wesentlichen in der Freizeit, in stark verlangsamtem Rhythmus. Die Einleitung und den Schluss entwarfen wir 1984 in zwei gemeinsamen Arbeitswochen in Vicosoprano, im Haus von Lilli Sprecher, die mit uns studiert hatte und unsere erste Testleserin und Kritikerin war. Als die Ergebnisse des Projektes 1985 schliesslich als erstes

grösseres Buch in dem von Hans-Rudolf Wiedmer neu gegründeten Chronos Verlag Zürich publiziert wurden, arbeiteten Rudolf Vetterli und Mario König als Bildredakteure im Ringier-Verlagsarchiv. Ich war seit 1980 an der Freien Universität Berlin beschäftigt. Die sehr positive Rezension des Berner Politikwissenschaftlers und Sozialhistorikers Erich Gruner und die Beachtung, die das sozialhistorische Werk in der internationalen wissenschaftlichen Öffentlichkeit fand, bestätigten uns, dass es sich gelohnt hatte, durchzuhalten.

Mario König habe ich seitdem immer wieder für die Beharrlichkeit bewundert, mit der er als freiberuflicher Auftragnehmer oder Projektforscher in zeitlich und materiell begrenzten Vorhaben, mitunter auch unter prekären Verhältnissen, leidenschaftlich forschte. Das war ihm immer noch lieber, als Gymnasiallehrer zu werden oder sich mit den Hierarchien, Regeln und Zwängen des grossbetrieblichen Forschungsbetriebs in korporatistisch, bürokratisch oder quasiunternehmensförmig organisierten Universitäten und ausseruniversitären Forschungseinrichtungen (die es für Historiker in der Schweiz auch kaum gab und gibt) auseinanderzusetzen. Ich habe aber auch immer wieder mit grossem Respekt festgestellt, dass er im Rahmen freiberuflicher Arbeits- und Erwerbsformate, allein oder zusammen mit anderen hochinteressanten und professionellen freiberuflichen HistorikerInnen, Kultur- und SozialwissenschaftlerInnen und PublizistInnen ausgezeichnete, originelle und innovative Forschungsleistungen erbracht, spannende Bücher verfasst und attraktive Ausstellungen gemacht hat. Bis zuletzt war das Bestimmende bei Mario König die Freude an der wissenschaftlichen Forschung und inspirierenden Zusammenarbeit mit anderen ForscherInnen und AutorInnen, von denen er einige – wie Adrian Knoepfli, Markus Bürgi und Jakob Tanner – ursprünglich aus seiner Studienzeit kannte, andere in jeweils ganz neuen Zusammenhängen kennengelernt hatte.

Mario König konnte und wollte im Wettbewerb um die besten Erkenntnisse die Hierarchien flach halten. Diesbezüglich ist er bei allen in den letzten fünfzig Jahren erfolgten oder bloss angekündigten strukturellen Änderungen im Wissenschafts-, Bildungs-, Lehr-, Medien- und Kulturbetrieb authentisch und sich treu geblieben. Die von ihm 2016 veröffentlichte Synthese über die Geschichte der Basler Chemie- und Pharmazieunternehmen vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart hat er dann aber praktisch im Alleingang verfasst. Es ist das für uns eine glänzend geschriebene historische Darstellung auf höchstem professionellem Niveau. Für ihn war die Arbeit daran, wie er Lilli Sprecher und mir bei einer letzten Begegnung in der Cafeteria eines Basler Krankenhauses erzählt hat, eine gedankliche Reise rund um die Welt und immer wieder zurück in die Schweiz und nach Basel; ein ständiger Wechsel vom Historiker der Schweiz zum Historiker der Welt, der Industrie und der Wissenschaft. – Ein grosser Historiker hat uns verlassen.

Traverse und Thurgau

Erinnerungen an Mario König

Marietta Meier, Magaly Tornay, Ursina Klausner

Marietta Meier: Ich hatte eben meine Stelle als Assistentin von Rudolf Braun angetreten, als ich Mario König an der Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Universität Zürich zum ersten Mal persönlich begegnete. Ich traf ihn in der Kaffeeküche. Er hatte mit Eva Suter und Daniel Kurz eine Sitzung zur neuen Zürcher Kantongeschichte; sie machten gerade eine Pause. Mario war der einzige des Teams, den ich nicht kannte. In meiner Erinnerung taucht ein gross gewachsener, schlanker Mann von etwa vierzig Jahren auf. Ich war sehr beeindruckt. Es war klar, dass ich in den folgenden Jahren eine Dissertation schreiben wollte, aber was diese drei hier verfasst hatten, war etwas ganz anderes. Handbuchartikel über die Geschichte des Kantons Zürich? Ich konnte mir schlicht nicht vorstellen, wie man solche Texte zustande bringen konnte. Allenfalls ein Professor, der auf Jahrzehnte von Forschung und Lektüre aufbauen konnte, aber Leute in diesem Alter? In zwei Zusammenhängen lernte ich Mario König dann besser kennen: in der Redaktion der Zeitschrift *Traverse* und im Rahmen eines Forschungsprojekts, das 2016 begann.

Traverse-Zeit

1996, zwei Jahre nach unserer ersten Begegnung, traf ich Mario in Bern wieder. Ich war angefragt worden, ob ich Interesse an einer Mitarbeit in der Zeitschrift *Traverse* hätte, und nahm an meiner ersten Redaktionssitzung teil. Wie ich sofort merkte, war Mario 1996 in der Redaktion schon eine Art graue Eminenz. Die erste Nummer der *Traverse* lag damals zwei Jahre zurück, Mario war seit Beginn mit dabei. Er meldete sich relativ selten zu Wort, hatte aber ausserordentlich viel Gewicht. Er verpasste kaum je eine Sitzung, hatte ein stupendes Fachwissen und ein breites Netzwerk und setzte sich eingehend mit eingegangenen Artikeln auseinander, zu denen er sich stets sachlich und präzise äusserte. Seine grosse Erfahrung kam auch bei strategischen Fragen zum Tragen, etwa wenn es um die Auswahl neuer Schwerpunktthemen ging. Darüber hinaus war er ausgesprochen zuverlässig und verlor nie die Ruhe. Sein ständiges Ressort waren die Buchbesprechungen in deutscher Sprache, eine arbeitsintensive Aufgabe, für die Mario

während meiner *Traverse*-Zeit bei Diskussionen um interne Rochaden nie einen Nachfolger oder eine Nachfolgerin fand (später erhielt er dann Unterstützung). Allerdings waren die Rezensionen bei ihm auch in den besten Händen. Obwohl er ab und zu klagte, dass es schwieriger werde, Leute zu finden, die bereit waren, Rezensionen zu schreiben und diese fristgerecht einzureichen, gelang es ihm immer, für jede Nummer Besprechungen zur Verfügung zu stellen. Während meiner Zeit in der *Traverse* kamen und gingen viele Redaktionsmitglieder, Mario aber blieb. Gelegentlich bekundete er zwar die Absicht, aus der Redaktion auszutreten. Er setzte sie jedoch bis zuletzt nie in die Tat um, was der Zeitschrift sehr zugutekam. Ich hingegen zog mich nach zehn Jahren aus der *Traverse* zurück. Mario, so schien mir, sah noch immer aus wie 1994, als ich ihm zum ersten Mal begegnet war. Er war etwas ergraut, das war alles.

Münsterlinger Zeit

Marietta Meier: Dass Mario kaum alterte, fiel mir ein Jahrzehnt später noch stärker auf. Mario rief mich eines Abends im Herbst 2015 an, weil er gehört hatte, dass ich mich für ein ausgeschriebenes Projekt zu Medikamentenversuchen an der Psychiatrischen Klinik Münsterlingen bewerben wollte und gerade ein Team zusammenstellte. Mario bekundete Interesse an einer Mitarbeit. Für mich war klar, dass er in verschiedener Hinsicht ein grosser Gewinn für das Projekt wäre. Er war ein ausgezeichnete Historiker, schrieb gut und hatte viel Erfahrung mit Auftragsarbeiten. Zudem hatte er bereits zum Kanton Thurgau und zur Basler Chemie geforscht. Nicht zuletzt kannte ich Mario gut und lange genug, um zu wissen, dass er auch persönlich eine Bereicherung für das Team wäre.

Magaly Tornay: Als mir Marietta mitteilte, dass Mario König in unserem Projekt mitarbeiten wolle, stellte ich mich, in offensichtlicher Unkenntnis, zunächst quer: Ein Mann mit derart viel Erfahrung, der uns den Kurs vorgeben und alles besser wissen würde? Auf gar keinen Fall. Belustigt schickte mich Marietta auf eine Erkundungsrunde. Nun ja, so klang es unisono, wenn es jemanden gebe, der das genaue Gegenteil einer solchen Person verkörpere, dann sei dies Mario. Wie wahr. Er drängte sich nicht auf, so viel wurde schon bei der ersten Begegnung klar, auch wenn er meist genau zu wissen schien, was er wovon hielt.

Ursina Klausner: Wenn ich mich an meine erste Begegnung mit Mario erinnere, sehe ich ihn neben mir sitzen, an einem Vormittag im frühen März 2016. Vor ihm sein Notizbuch mit dunkelgrauem Stoffeinband; es könnte sein, dass er an jenem Tag den ersten Eintrag darin machte. Es war mein Vorstellungsgespräch für das Projekt, und ich weiss noch, dass Mario die erste Frage stellte. Er war aufmerksam, wach, interessiert und zugewandt; ich fühlte mich auf Anhieb wohl in seiner Gegenwart. Von Kolleginnen, die ihn kannten und mit ihm gearbeitet hatten, hatte auch ich zuvor schon das eine oder andere von Mario gehört: Sehr

hilfsbereit und umgänglich sei er, ein guter Historiker, ein leidenschaftlicher Spaziergänger und Wanderer, der unter Umständen auch einmal unvermittelt Schreibtisch und Archiv verlasse. Schon da ahnte ich, dass wir uns verstehen würden.

In den folgenden drei Jahren verbrachten wir viel Zeit zusammen. Wir trafen uns jeden Mittwoch zum gemeinsamen Archivtag in Frauenfeld, wo wir die Teamsitzung durchführten und Quellen sichteten. So konnten wir in Echtzeit mitverfolgen, wie sich Mario einem Thema näherte und mit Quellen arbeitete – eine Erfahrung, die wir gerne schon viel früher gemacht hätten. Denn Mario arbeitete unglaublich präzise, nahe am Material, und schaffte es zugleich, schon bei der ersten Sichtung einen einordnenden Blick einzunehmen, die entscheidenden Spuren zu erkennen. Die Zusammenfassungen seiner Buchlektüren waren im Team hoch geschätzt; ein Stoff von derartiger Schärfe, dass er fast süchtig machte.

In Marios Hand verwandelten sich unsere Forschungsgegenstände in Figuren, in Geschichten. Sie begannen zu leben: Oberschwester Mathildes Königspudel, die Prüfsubstanzen in allen Farben des Regenbogens, der sich immer wieder entziehende Roland Kuhn, der Bodensee – ein Trailer zu einem Film über die Psychiatrische Klinik Münsterlingen nach dem Zweiten Weltkrieg, ein schauerlich-komischer Text, den uns Mario 2017 zu Weihnachten schickte. Wir lachten Tränen; Mario hatte die Charaktere der Protagonistinnen und Protagonisten stark zugespitzt, ohne je verletzend zu werden. Sein Sinn für Humor und Rhetorik kamen auch bei anderen Textsorten zum Tragen; er verstand es, komplexe Sachverhalte in flüssig geschriebene, gut verständliche Texte zu giessen und trotzdem differenziert zu bleiben.

Mit Mario war es immer kurzweilig, nach Themen musste man nie suchen. Für die Kaffee- und Mittagspausen, die wir manchmal mit einem kleinen Spaziergang durch Frauenfeld verbanden, brachte er Erdbeeren vom Markt oder auch einmal seine geliebte Thurgauer Mosttorte mit. Er erzählte von Kinobesuchen, seinen Gehversuchen in Ungarisch oder dem Frauenfelder Logis. Er teilte offen und grosszügig, bei der Arbeit wie im persönlichen Gespräch, und aus beidem nehmen wir viel von ihm mit. Einmal – wir waren auf dem Weg zum Mittagessen und unterhielten uns über die Quellenarbeit – erwähnte Mario ganz nebenbei das Album einer senegalesischen Band, *Specialist in all styles*, und sagte, auch HistorikerInnen müssten dies ja sein. Mario war ein solcher «specialist», vielseitig, kundig, neugierig, offen und interessiert.

Als die gemeinsamen Archivtage seltener wurden, weil es an die Schreibezeit ging, schickte Mario manchmal Grüße von seinen Ausflügen und liess uns so an Entdeckungen und seinem einzigartigen Sinn für Skurriles teilhaben. Vom Frauenfelder Plättlizoo etwa, der bei uns schon zur Legende geworden war, ohne dass wir ihn kannten, schrieb er nach einer Erkundung: «Inzwischen war ich dort,

wenn auch nicht drinnen, und sah zum ersten Mal in meinem Leben eine Parkplatzordnung für Kinderwagen. So lernt man doch immer wieder Neues kennen ...» Im vergangenen Sommer wurden die Nachrichten plötzlich seltener. Die Hitze lähmte, die Arbeit drängte, wir zogen uns alle in die Schreibarbeit zurück. Aber da war noch etwas. Bei einer Sitzung im Frühsommer hatte Mario – äusserlich heiter wie immer – erzählt, dass seine Rückenschmerzen schlimmer geworden seien, eine Reihe von Abklärungen stand an. Sie zogen sich über den ganzen Sommer hin, Beunruhigung und Befürchtungen wuchsen. Als einzelne E-Mails plötzlich unbeantwortet blieben, ganz untypisch für Mario, war endgültig klar, dass etwas nicht stimmte. Aus einer Befürchtung wurde schliesslich Gewissheit; Lungenkarzinom lautete die Diagnose.

Auf einmal rückte die Welt der Kliniken und Ärzte, die wir in Münsterlingen aus historischer Distanz antrafen, für Mario in bedrohliche Nähe. Seine Neugier und seinen wissenschaftlichen Blick verlor er trotzdem nicht. Wenn er uns vom Spital, von Ärzten oder Therapien erzählte, erinnerte er oft an einen Anthropologen, der als aufmerksamer, teilnehmender Beobachter einen Patienten begleitete. Seine Geschichten aus der Klinik schafften für einige Zeit etwas Distanz zur Krankheit. Nach einigen Sätzen zur Strahlentherapie und seinem Befinden berichtete er uns beispielsweise im Herbst 2018, dass er seinen Onkologen, dessen Name nach «Burgbesitzer» klang, nach seiner Herkunft gefragt habe. «Siehe da», schrieb er, «ein deutscher Name [...], aber ein ungarischer Familienhintergrund, eine vor langer Zeit nach Ungarn migrierte Familie, nun wieder zurück. Wann, wie und warum: das frage ich dann beim nächsten Mal.»

Am 2. April 2019 kamen wir ein letztes Mal zusammen, nun im Claraspital Basel. Spielerisch schlüpfte Mario in eine Rolle, die wir von Roland Kuhn, dessen Nachlass wir die letzten drei Jahre zusammen erforscht hatten, nur zu gut kannten: Er diktierte. Zu geschwächt, um selber zu schreiben, gewann er von Wort zu Komma zu Wort sichtlich Freude daran, auf diesem Weg Nachrichten in die Welt zu senden – auch in schwungvollem Italienisch. Es schien noch so viel Leben in ihm, so viel Schalk. Unser gemeinsames Buch, das wusste er, würde er nicht mehr gedruckt sehen; an jenem Nachmittag legte er es endgültig in unsere Hände. Dass wir so gut zusammenarbeiten, schreiben, uns perfekt ergänzen und uns in diesen Jahren derart ans Herz wachsen würden, scheint auch im Rückblick ein unwahrscheinlich seltenes Glück.

Jazz statt vaterländischen Liedguts

Über einen nicht nur musikalischen Stilbruch – Anmerkungen zu einer Bildreportage aus der Arbeitserziehungsanstalt Uitikon am Albis

Sonja Furger

«Die ‹Crazy Seven› von Uitikon», so lautet die Überschrift zu einer ganzseitigen Bildreportage über eine siebenköpfige Jazzband aus der kantonalen Arbeitserziehungsanstalt Uitikon am Albis (AEA), die Anfang September 1957 in der Schweizer Illustrierten *Sie und Er* im Hinblick auf das bevorstehende Amateur-Jazz-Festival in Zürich erschien.¹ Zwei der drei abgebildeten Fotografien zeigen die Crazy Seven beim Musizieren im Saal der Anstalt, im Fokus der dritten Aufnahme ist der Mann am Schlagzeug, laut Bildlegende Initiant und Leiter der Band. Ein kurzer, namentlich nicht gekennzeichnete Text informiert die Leserschaft, dass sich die jazzbegeisterten Anstaltsinsassen erst seit kurzem zu einer Formation zusammengefunden hätten, wobei sie sowohl von der Anstaltsleitung wie von der Zürcher Justizdirektion bei der Instrumentenbeschaffung unbürokratisch unterstützt worden seien. In der Folge habe sich die Band entschlossen, am Zürcher Jazzfestival teilzunehmen, einem nationalen Amateurwettbewerb, der zwischen dem 9. und 14. September 1957 im Cinéma Urban zur Austragung kam.

Als Fotograf der Bildreportage zeichnet Hans Gerber (1917–2009), Gründungsmitglied der Bildagentur Comet Photo AG. Bereits unter dem vormaligen AEA-Direktor Fritz Gerber-Boss (1893–1974)² hatte er einen Auftrag zur Dokumentation des AEA-Betriebs übernommen.³ Zwei Aspekte sind es, weswegen seine Fotos von den Crazy Seven und die Bildreportage insgesamt hier unsere Aufmerksamkeit verdienen: der Zeitpunkt des Bandporträts – wenige Wochen nach einem Wechsel in der Anstaltsleitung – und das Sujet an sich. Junge Männer, entweder über eine strafrechtliche Verurteilung oder auf administrativem Weg in die AEA eingewiesen, durften ihrer Jazzbegeisterung nachleben und dies öffentlich, gleichsam als inoffizielle AEA-Botschafter, bezeugen.⁴

Anstalt unter Reformdruck

Seit 1926 wurde die Anstalt in Uitikon (heute: Massnahmenzentrum Uitikon) als Arbeitserziehungsanstalt für junge männliche Erwachsene geführt. «Personen vom zurückgelegten 18. bis zum zurückgelegten 30. Altersjahr, die einen Hang zu Vergehen bekunden, liederlich oder arbeitsscheu sind, aber voraussichtlich zur Arbeit erzogen werden können, sind in einer Arbeitserziehungsanstalt zu versorgen», so Paragraf fünf des *Gesetzes über die Versorgung von Jugendlichen, Verwahrlosten und Gewohnheitstrinkern*, das 1925 den rechtlichen Rahmen für das neue Anstaltskonzept schuf und, wenngleich in Teilen modifiziert, bis 1981 in Kraft blieb.⁵ Die Zürcher Stimmbürger hatten dieses Versorgungsgesetz mit grossem Mehr angenommen und die Umwandlung der 1874 gegründeten Korrekptionsanstalt zur AEA gutgeheissen.⁶ Internierungen erfolgten auf administrativem Weg durch Armen- und Vormundschaftsbehörden oder nach einer gerichtlichen Verurteilung. Zweck der Versorgung war laut Paragraf sechs, «die Eingewiesenen an ein geordnetes, tätiges Leben zu gewöhnen durch Erziehung zu einer Arbeit, die ihren Fähigkeiten entspricht und sie befähigt, ihren Unterhalt zu erwerben».⁷

Es war der bereits erwähnte Fritz Gerber-Boss, der 1926 zusammen mit seiner Ehefrau die Leitung der AEA übernahm.⁸ Unter ihm wurde die Aufnahmekapazität auf rund 80 Plätze erweitert (Höchststand 1946 mit 90 Insassen), der Landwirtschaftsbetrieb vergrössert und Lehrwerkstätten aufgebaut. Mit Nachdruck setzte er sich für einen offenen Straf- und Massnahmenvollzug ein. Dass die Internierten nachts nicht mehr in Zellen eingeschlossen wurden und tagsüber ihrer Arbeit oft ausserhalb des Anstaltsareals nachgehen konnten, trug Fritz Gerber den Ruf eines Pioniers und Anstaltsreformers ein. In zahlreichen Wortmeldungen machte er Öffentlichkeit und Fachwelt mit den Prinzipien seiner Anstaltsführung bekannt: Vertrauensbildung als Voraussetzung für den Verzicht auf Einschliessung; weitgehende Selbstverwaltung als Erziehung zur Selbständigkeit; ein straff durchorganisierter Alltag, hohe Leistungsanforderungen und ein Rapportwesen gepaart mit einem Belohnungs- und Strafsystem zur Aufrechterhaltung der Anstaltsdisziplin; Einteilung der Internierten in Leistungsgruppen, an deren Spitze die sogenannte Kerngruppe mit besonderen Führungs- und Kontrollbefugnissen ausgestattet war.⁹ Über die Jahre ergänzte Gerber sein Erziehungssystem mit weiteren Instrumenten wie einer Meldepflicht, die sowohl für die Internierten wie für das Anstaltspersonal galt, sowie der obligatorischen Führung und Offenlegung von Tagebüchern.¹⁰

Wie sich Gerbers Erziehungsprinzipien anstaltsintern auswirkten, erfuhr die breite Öffentlichkeit in den frühen 1950er-Jahren im Zuge eines Konflikts, der zwischen dem AEA-Direktor und Hans Freimüller, seit 1944 Anstalts- und Ge-



Er ist der Initiator und Leiter der «Crazy Seven». Er war selbst überrascht, bei Direktion und Regierungsrat so schnell Musikgehör für seine musikalischen Wünsche zu finden. «Unsere Teilnahme am Jazz-Festival soll unser Dank für das großzügige Verständnis sein.»

Die «Crazy Seven» von Uitikon

«Mitmachen ist wichtiger als siegen», meinen die Jazz-Amateure der Arbeitserziehungsanstalt Uitikon

Die Jazzmusik gehört zur Jugend unserer modernen Zeit wie Kino und Barock. Aber im Gegensatz zu Kino und Barock dürfte der Jazz noch kaum junge Burschen auf Abwege gebracht haben — allen gegenwärtigen Ansichten älterer Generationen zum Trotz. Umso mehr ist der Jazz geeignet, junge Menschen, die einmal eine Dummheit begangen, als sinnvolle Freizeitbeschäftigung auf andere Gedanken zu bringen. Der neue Direktor der kantonalen Arbeitserziehungsanstalt und ebenso sein direkter Vorgesetzter, der kantonale Justizdirektor, waren der gleichen Meinung. Denn als ein neuer Zögling im «Schloß» oben ein paar ebenso jazzbegeisterte Kameraden zur Gründung eines kleinen Jazzorchesters animierte und die Frage der Instrumentenbeschaffung auftauchte, da vergingen bloß vier Tage zwischen dem schüchtern geäußerten Wunsch und dem Augenblick, da die benötigten Instrumente zur Verfügung standen. Zum Dank für dieses Verständnis von Direktion und Regierungsrat mochten sich die «Crazy Seven» unverweilt ans Üben und füllen den Beschleiß, sich am diesjährigen Amateure-Jazzfestival zu beteiligen. Der schlußendliche Kong ist ihnen gleichgültig, denn mitmachen ist ihnen wichtiger als siegen. Mitmachen als Beweis dafür, daß sie die aufgeschlossene Haltung zu würdigen wissen.



Natürlich spielen die «Crazy Seven» nicht bloß für ihr Privatvergnügen, sondern an anstaltsinternen «bunten Abenden» auch für ihre Kameraden. Das Jazzorchester kommt der Mentalität der Anstaltszöglinge besser entgegen als die «Hudigüggeler-Musik», die man früher besaß.



Klavier, Trompete, Klarinette und Posaune selbst einer Handharmonika waren schon früher vorhanden. Anstaltsdirektion und Justizdirektion kauften dazu noch ein Tenorsaxophon, eine zweite Trompete und den wichtigste und teuerste ein Schlagzeug. Die «Crazy Seven» üben jetzt jeden Abend für das Jazz-Festival; von links nach rechts: (Photos: Hans Gurber / Comart)

Abb. 1: Die Reportage über die Anstaltsband in der Illustrierten Sie und Er vom 5. September 1957.

meindepfarrer in Uitikon, entbrannt war.¹¹ Der Streit, ausgelöst durch Freimüllers Weigerung, seine seelsorgerlichen Gespräche mit Internierten gegenüber der Anstaltsleitung zu rapportieren, eskalierte über mehrere Jahre und involvierte prominente Persönlichkeiten, wie den Berner Publizisten und Anstaltskritiker Carl Albert Loosli (als Fürsprecher Fritz Gerbers) und den Psychoanalytiker und St. Galler Hochschullehrer Gustav Bally (Pfarrer Freimüllers Anstaltskritik aufgreifend).¹² Für entsprechende Publizität hatte vor allem die Verhaftung des Pfarrers im Zusammenhang mit einem kollektiven Fluchtversuch im Juli 1952 gesorgt. Die Anklage wegen Fluchtbegünstigung führte im Jahr darauf zu Prozessen vor Bezirks- und Obergericht, die Freimüller dazu nutzte, Gerbers Anstaltsregime öffentlich anzuprangern. Während der Pfarrer vor beiden Instanzen freigesprochen wurde, sah sich Fritz Gerber mit einer amtlichen Untersuchung konfrontiert, welche im Auftrag des Zürcher Regierungsrats den gegen die Anstaltsführung vorgebrachten Anschuldigungen nachgehen sollte.

Die Untersuchungskommission befragte über hundert Auskunftspersonen (frühere und derzeitige Angestellte, Internierte und Entlassene, Fachleute und Vertreter einweisender Behörden) und legte am 24. März 1954 einen 272-seitigen Schlussbericht vor, der die Funktionsweise des Gerber'schen Systems im Detail analysierte und in seinen schädlichen Auswirkungen kritisierte, insbesondere «das von Dir. Gerber in ausgesprochenem Masse vertretene, ja sogar verabsolutierte patriarchalische, in mancher Hinsicht autoritäre Erziehungsprinzip».¹³ Das von Gerber praktizierte (und breit propagierte) System der Selbstverwaltung habe Auswüchsen wie Bspitzelung, Angeberei, Korruption, Günstlingswesen, Erpressung, Lügen und Prügeleien Vorschub geleistet.¹⁴ Wie gravierend die Kommission die in Uitikon vorgefundenen Missstände einschätzte, zeigte sich überdies in ihren Vorschlägen für ein umfangreiches Reformprogramm. Trotz aller Kritik bemühten sich die Autoren um ein für Fritz Gerber wohlwollendes Fazit, indem sie auf die veränderte Altersstruktur der Internierten verwiesen. Seit 1942 (Einführung des schweizerischen Strafrechts) sei die Anstalt «zu einem Zwitterding zwischen Arbeitserziehungsanstalt und Jugend Erziehungsanstalt» geworden, ohne dass das Erziehungskonzept entsprechend angepasst wurde.¹⁵ Als «schädlich» und «unzweckmässig» beurteilten sie folglich Gerbers pädagogischen Ansatz lediglich hinsichtlich adoleszenter Delinquenten, während sie den Methoden des verdienten Direktors mit Blick auf die Nacherziehung junger Erwachsener durchaus noch ihre Berechtigung zugestanden.

Seit März 1954 also war die Justizdirektion über die Probleme in der AEA informiert. Nur wenige Tage vor der Fertigstellung des Untersuchungsberichts hatte Emil Reich (1900–1959), der als Vertreter der Demokratischen Partei neu in den Regierungsrat gewählt worden war, sein Amt als Justizdirektor angetreten. Obwohl er als früherer Direktor der Strafanstalt Regensdorf im Ruf eines Re-

formers stand, wartete er dennoch über ein Jahr, bis er Ende April 1955 vor die Presse trat, um Auskunft über die wichtigsten Resultate und Schlussfolgerungen des Berichts zu geben.¹⁶ Der Bericht selbst wurde entgegen den Erwartungen der Untersuchungskommission, die unter Leitung des Zürcher Strafrechtsprofessors Erwin Frey stand, nie veröffentlicht. Fritz Gerber, einstiger Pionier des offenen Massnahmen- und Strafvollzugs, erfreute sich auch unter dem neuen Justizdirektor grösster Schonung und verblieb noch bis Mitte 1957 im Amt.

Freizeit in der Anstalt

Zum umfassenden Reformprogramm, das die Untersuchungskommission vorgelegt hatte, zählte auch die Freizeitgestaltung. Wie der gesamte Anstaltsbetrieb unter Gerber war die Freizeit in kollektivistischer Weise durchorganisiert. Im Sommerhalbjahr, wenn in der Landwirtschaft viel und körperlich anstrengende Arbeit anfiel, blieb neben den hauswirtschaftlichen Pflichten und dem obligatorischen Sportprogramm – kontrolliert oder angeleitet durch Mitglieder der Kerngruppe – kaum Raum für frei verfügbare Zeit. Fritz Gerber war zudem überzeugt, dass vermehrte Freizeit «mehr denn je vielen jungen Menschen im Leben zum Verhängnis» werde.¹⁷ Folglich organisierte er für die langen Winterabende ein Freizeitpflichtprogramm. Gerber rapportierte diesbezüglich im Jahresbericht 1946: «Geboten wurden folgende Kurse: 1. Bastelkurs; 2. Hand schmiedekurs; 3. Berufskunde für Landwirte und Gärtner; 4. Nachhilfekurs in Rechnen und Schreiben; 5. Französischkurs; 6. Stenographie; 7. Theater; 8. Gesang. Die Beteiligung an einem Kurs war für alle obligatorisch».¹⁸ Die Untersuchungskommission wertete die Bemühungen um ein breitgefächertes Freizeitprogramm zwar positiv, bemängelte aber dennoch das Fehlen unorganisierter und unbeaufsichtigter Freizeit.¹⁹

Wie eine Analyse einschlägiger Beiträge im Organ des Vereins für Schweizerisches Heim- und Anstaltswesen für die Jahre 1945 bis 1990 zeigt, divergierten die Meinungen zur Freizeitgestaltung beträchtlich.²⁰ Wohl wuchs in Anstalten und Heimen die Bereitschaft, mehr Freizeit zu gewähren, doch sollte sie pädagogischen Mehrwert generieren: Passives Konsumieren, Lesen von Schundliteratur, Hören bestimmter Musikstile, Herumhängen etc. waren verpönt.²¹ «Die meisten Versager resultieren ja aus falsch verwendeter Freizeit», gab eine Referentin der Zürcher Schule für soziale Arbeit auch noch 1956 an einem Weiterbildungskurs zum Thema «Geleitete Freizeit» zu bedenken.²²

Ein Teil der Bastelarbeiten, welche die Internierten in den AEA-Freizeitwerkstätten anfertigten, wurde zu wohltätigen Zwecken verkauft, beispielsweise zugunsten notleidender Kinder in Hannover (1947), Wien (1949) oder Salzburg

(1950).²³ An solchen Advents- und Weihnachtsbasaren hatten auch der Zöglingchor und die Theatergruppe ihren Auftritt: «[...] den stärksten Beifall holten sich unstreitig die diszipliniert geleiteten Zöglinge der Anstalt Uitikon, die mit ihrem ausgeglichenen, kräftigen Stimm-Material [...] die vaterländischen Lieder eindrucksvoll zu Gehör brachten. Es war vor allem das Sempacherlied, dann aber [...] auch das Schlusslied: «Das ist der Tag des Herrn», die den stärksten Eindruck hinterliessen.»²⁴

Der Jazz kommt in die Anstalt

Seit 1951, als das nationale Amateur-Jazzfestival zum ersten Mal ausgetragen wurde, hatte der Zürcher Musikwettbewerb jedes Jahr mehr teilnehmende Bands angezogen.²⁵ 1954 wurde per Los über die Zulassung entschieden, 1957 mussten erstmals Vorentscheidungen in Basel, Luzern und Winterthur durchgeführt werden – die Veranstaltung war auf dem Weg «zur wichtigsten Institution der Schweizer Jazzgeschichte».²⁶ Attraktiver noch als Jazzmusik zu hören, über Stilrichtungen und Protagonisten zu diskutieren, in Kellern, Dancings oder an Vereinsfestlichkeiten zu swingen, war es für eine wachsende Zahl junger Männer geworden, selbst ein Musikinstrument zu ergreifen, sich im Nachspielen von Gehörtem zu üben und mit Gleichgesinnten zusammen ein bestimmtes Lebensgefühl auszuleben: Auflehnung gegen die rigiden Konventionen der bürgerlichen Erwachsenenwelt, Abgrenzung gegenüber den Lebensentwürfen der Elterngeneration bis hin zur Ablehnung traditioneller Autoritäten einerseits, Lebenshunger, Weltaneignung und unbeschwertes Geniessen des Augenblicks andererseits.²⁷ Das Wissen um den autodidaktischen Hintergrund etlicher Szenegrößen ermutigte auch Anfänger, die keine Übung im Notenlesen oder musiktheoretische Kenntnisse vorwiesen.²⁸ Nur eine Frage der Zeit war es daher, dass sich auch in Uitikon unter den AEA-Internierten Jazzanhänger einfanden. Dass sie ihre musikalischen Vorlieben hingegen in der Anstalt praktizieren konnten, war keineswegs selbstverständlich, sondern hing mit dem Wechsel in der Anstaltsleitung zusammen: Auf Ende Juni 1957 war Fritz Gerber, wenige Monate vor Erreichen des regulären Pensionsalters, aus gesundheitlichen Gründen von seinem Amt zurückgetreten. Auch sein Stellvertreter, Adjunkt Werner Fankhauser, hatte zum gleichen Zeitpunkt die AEA verlassen.

Gerbers Nachfolger, Willy Demuth-Hartmann (1916–1971), trat ein schwieriges Erbe an. Weder mit dem Bericht der Untersuchungskommission noch mit der Bekanntgabe ihrer Ergebnisse im Jahr darauf hatte die öffentliche Kontroverse um die AEA ein Ende gefunden, was auch im Anstaltsbetrieb zu Unruhe führte.²⁹

an die Hand zu nehmen: Individualisierung der pädagogischen Massnahmen, Ausbau und Institutionalisierung psychiatrischer Expertise, Erhöhung des Stellenatzs für qualifiziertes Personal, stärkere Gewichtung der beruflichen Aus- und Weiterbildung für Internierte, Reorganisation des Gruppensystems, Verbot von Körperstrafen, Abschaffung der Meldepflicht etc.³⁰ Nicht zuletzt sollte auch den Internierten mehr und weniger streng geregelte Freizeit zugestanden werden.

Ein reformerisches Vorzeigexperiment?

Dem Bericht in der *Sie und Er* zufolge formierten sich Ende Sommer 1957 die Crazy Seven auf Initiative eines neu in die Anstalt internierten Jazzfans. Innert kürzester Zeit sei es gelungen, die nötigen Instrumente zu beschaffen: «Klavier, Trompete, Klarinette und Posaune nebst einer Handharmonika waren schon früher vorhanden. Anstaltsdirektion und Justizdirektion kauften dazu noch ein Tenorsaxophon, eine zweite Trompete und das wichtigste und teuerste: ein Schlagzeug.»³¹ Um sich auf das Jazzfestival vorzubereiten, übe man seither jeden Abend und trete anstaltsintern auf: «Das Jazzorchester kommt der Mentalität der Anstaltszöglinge besser entgegen als die <Hudigäggeler-Musik>, die man früher besass», so der Bildkommentar.³²

Viel Zeit blieb nicht: Bereits am Eröffnungsabend des Jazzfestivals, am 9. September, kamen die Crazy Seven vor ausverkauftem Saal zu ihrem Auftritt.³³ Ob sie an einer Vorauswahl teilgenommen hatten oder allenfalls über eine *carte blanche* zum Wettbewerb zugelassen wurden, ist nicht bekannt. In der Kategorie «Alter Stil (New Orleans, Dixieland, Chicago)» verwies sie die Jury auf Platz elf und damit an den Schluss der Rangliste.³⁴ Aber, so bekräftigten die Jazzamateure aus der Anstalt gegenüber dem *Sie und Er*-Reporter: «Mitmachen ist wichtiger als siegen.»³⁵

Immerhin gelang auch den Crazy Seven, was sich viele teilnehmende Amateurbands vom Festivalwettbewerb erhofften: ein Engagement! Am 16. November 1957 traten sie am Polyball der ETH Zürich auf.³⁶ Danach verlieren sich ihre Spuren, auch im AEA-Jahresbericht 1957 blieben sie unerwähnt.

Schon der Gerber'sche Zöglingsschor bot mit seinen öffentlichen Auftritten der Anstaltsleitung eine Gelegenheit zur Profilierung. Für die Internierten selbst dürfte damit eine willkommene Abwechslung zum Anstaltstrott verbunden gewesen sein, während die auferlegten Singstunden zur Vorbereitung wohl weniger beliebt waren. Die Freizeitinitiative der Crazy Seven wie auch ihre Förderung durch Anstaltsleitung und Justizdirektion erweisen sich demgegenüber als wesentlich ambitionierter. Wie ernsthaft die sieben Musiker darum bemüht waren, sich als Band übers Jahr hinaus zu etablieren, wissen wir nicht, doch stellten sie sich einem

nationalen Wettbewerb und später dem Urteil tanzfreudiger Ballgäste. Direktor Demuth wie auch sein Vorgesetzter, Justizdirektor Reich, scheuten ihrerseits weder Kosten noch Aufwand, um der Interniertenband die fehlenden Instrumente und Übungsmöglichkeiten zu verschaffen. Ihre Motive? Kaum im Amt, konnte Willy Demuth gegenüber den Anliegen von Internierten und Reformkräften Offenheit beweisen. Tatsächlich unterschied sich seine Anstaltsführung in den folgenden Jahren markant vom früheren Drill unter Fritz Gerber, von dem er sich in vielerlei Hinsicht abgrenzte. So leitete der ehemalige Primarlehrer, der im Unterschied zu seinen unmittelbaren Vor- und Nachfolgern in der AEA-Leitung keinen bäuerlichen Hintergrund aufwies, die Abkehr von der allzu einseitigen Ausrichtung auf die Landwirtschaft ein und schuf die nötigen Voraussetzungen für die vermehrte Beiziehung heilpädagogischen und psychiatrischen Fachwissens.³⁷ Emil Reich seinerseits signalisierte mit der innert Rekordzeit («bloss vier Tage»³⁸) erfolgten Kreditfreigabe für die Anschaffung des Schlagzeugs seine Bereitschaft, nach dem Direktionswechsel die Reformen in der AEA voranzubringen. Bis zu seinem Amtsantritt im Zürcher Regierungsrat hatte er seit 1949 die Strafanstalt Regensdorf geleitet und sich um eine Lockerung der dortigen Vollzugsordnung bemüht (Urlaubs- und Besuchsregelung, Abbau der anstaltsinternen Hierarchie, vermehrte Bemühungen zur Resozialisierung etc.).³⁹ In zahlreichen Vorträgen und regelmässigen Führungen durch die Strafanstalt Regensdorf hatte er damals versucht, die Öffentlichkeit von der Notwendigkeit eines humaneren Strafvollzugs zu überzeugen. Drei Jahre nach Vorliegen des Untersuchungsberichts zur AEA war es an der Zeit, auch im dortigen Anstaltsalltag sichtbare Zeichen des Wandels zu setzen und die Öffentlichkeit darüber zu informieren.

Polyvalenz des Jazz

Dass es ausgerechnet Jazzklänge waren, die nach innen wie nach aussen demonstrieren sollten, dass in der Anstalt eine neue Tonalität herrsche, war wohl eine zufällige, sicher aber eine ziemlich geschickte Wahl.⁴⁰ «Die Jazzmusik gehört zur Jugend unserer modernen Zeit», heisst es in der *Sie und Er*-Reportage.⁴¹ Indem sie die Aktivitäten der Crazy Seven befürworteten, stellten sich folglich auch die Anstaltsverantwortlichen auf die Seite von Jugend und Modernität und demonstrierten Aufgeschlossenheit. Noch immer war Mitte der 1950er-Jahre die öffentliche Meinung gespalten, was die Jazzmusik, vor allem ihre neueren Stilrichtungen, betraf. So ist 1956 mit «Kampf dem Schund» eine längere Zuschrift an den *Kirchenboten für den Kanton Zürich* überschrieben, deren Autor im musikalischen Akt, «wenn eine Tonfolge ihrer natürlichen Harmonie entkleidet, ihr Ebenmass unterbrochen, ihr Rhythmus gesprengt wird»,

die Wurzel einer allgemeinen Verderbnis, von Chaos, Wirrwarr, Verrohung und Degeneration zu erkennen glaubte und im Besuch von «Jazz-Dancings» die Ursache jugendlicher Delinquenz ausmachte: «Wie kommt es, dass alle frühreifen Kriminellen Fanatiker des Jazz und Stammgäste in jenen Lokalen sind?»⁴² Laut der Redaktion des *Kirchenboten* hatte dieser pamphletische Text sowohl lebhaft Zustimmung wie spontane Entrüstung zur Folge, sodass sie in der Folge Nummer einem Liebhaber von «echtem» und «ernsthaftem» Jazz Platz für eine Entgegnung einräumte.⁴³ Auch das *Fachblatt für Schweizerisches Anstaltswesen* griff die Kontroverse auf. Fritz Wezel, Leiter des Pestalozzi-Kinderdorfes in Trogen, plante eine ganze Reihe von Aufsätzen, um Anstalts- und Heimleitungen zu einer sachlichen und vorurteilsfreien Herangehensweise im Umgang mit jugendlicher Jazzbegeisterung zu befähigen: «Wir glauben, die ernsthafte Beschäftigung mit dem Jazz zusammen mit den Jugendlichen, die wir zu erziehen haben, könne uns den Zugang zu ihrem Inneren erschliessen helfen [...] und von einer oberflächlichen Begeisterung für den zwingenden Jazzrhythmus mit der Zeit zu tieferen Schichten führen.»⁴⁴

Eine Vielzahl von Haltungen gegenüber dem Jazz zeigt sich in den hier versammelten Aussagen: deutliche Ablehnung, wohlwollende bis begeisterte Zustimmung, pädagogische Inanspruchnahme oder jene dulddende Abgeklärtheit, die Bruno Spoerri, Preisträger am Jazz-Amateur-Festival 1954, bei einigen Lehrern seines Basler Gymnasiums erlebte, wo es hiess, wer Jazz spiele, mache wenigstens nichts Dümmeres.⁴⁵ Galt die Beschäftigung mit Jazz zuweilen als «harmlose Jugendsünde», diente sie andernorts noch 1963 als Auslöser einer administrativen Versorgung.⁴⁶ So etwa half es einem jungen Rapperswiler Schlagzeuger wenig, dass er mit seiner Jazzband innert dreieinhalb Monaten an gut vierzig Konzertabenden aufgetreten war.⁴⁷ Ohne geregelte Arbeit und der «liederlichen» Lebensführung verdächtig, war er von den lokalen Behörden zur Nacherziehung in die Thurgauer Arbeitserziehungsanstalt Kalchrain eingewiesen worden, ein Verdikt, das nach Einspruch eines Rechtsanwaltes auch vom St. Galler Regierungsrat gestützt wurde. Verglichen mit der Förderung, welche die Crazy Seven in Uitikon erfuhren, verdeutlicht das Schicksal des Rapperswiler Jazzmusikers einmal mehr, wie willkürlich und abhängig von situativen Umständen und subjektiven Wertungen Behördenentscheide im Administrativverfahren ausfallen konnten.⁴⁸

Die Anstalt Kalchrain stand damals unter der Leitung von Bernhard Conrad (1921–2009), der im Herbst desselben Jahres nach Uitikon wechseln und dort Willy Demuth ablösen sollte. Wegen zahlreicher Entweichungen und disziplinarischer Schwierigkeiten war die AEA unter Demuth erneut in die Schlagzeilen geraten.⁴⁹ Emil Reich, entschiedener Förderer der Crazy Seven, war bereits 1959 im Amt verstorben, die Anstaltsreformen – so scheint es – haben danach an Schwung

verloren.⁵⁰ Darauf weist auch die Wahl Conrads hin, der als Agronom wieder verstärkt auf den Landwirtschaftsbetrieb setzte, die Zusammenarbeit mit dem Anstaltspsychiater reduzierte und im Einzelfall zu Körperstrafen griff.⁵¹ Unter Conrad stand den Internierten in der Freizeit ein vielseitiges Sportangebot zur Verfügung, während Pfarrer Ernst Sieber, der Nachfolger Freimüllers in der Anstaltsseelsorge und spätere Zürcher Obdachlosenpfarrer, unter dem Namen «Burschenschaft Uitikon» einen Zöglingsschor ins Leben rief, um «moderne geistliche Lieder» einzutüben und Gospelkonzerte zu veranstalten.⁵²

Die Formierung der Crazy Seven verdankt sich einer spezifischen Konstellation, die nicht nur aus dem Zusammentreffen von Jazzbegeisterten in der Anstalt resultierte, sondern ebenso sehr mit dem Leitungswechsel in der AEA, seiner Vorgeschichte und dem Reformwillen der übergeordneten Instanzen zusammenhing. Wie der Jazz der Interniertenband klang, wissen wir nicht, dass mit Gründung und Förderung der Jazzformation aber die verschiedensten Hoffnungen und Anliegen verbunden waren, ist gewiss.

Anmerkungen

- 1 Ohne Autor, «Die «Crazy Seven» von Uitikon», *Sie und Er* 33/36, 5. 9. 1957, 19.
- 2 Nicht mit dem erwähnten Fotografen Hans Gerber verwandt.
- 3 Vgl. die Bebilderung eines Beitrags von Fritz Gerber, «Arbeits- und Berufserziehung in der Anstalt», *Pro Juventute. Schweizerische Monatsschrift für Jugendhilfe* 5 (Mai 1951), 164–171.
- 4 In den Bildlegenden wurden die Bandmitglieder sogar mit vollem Namen angeführt. Aus Gründen des Persönlichkeitsschutzes wird darauf verzichtet, diese hier wiederzugeben.
- 5 Für eine fundierte Würdigung des Versorgungsgesetzes von 1925 und der Praxis der administrativen Versorgung im Kanton Zürich aus rechtshistorischer Sicht siehe Birgit Christensen, «Die rechtlichen Grundlagen der administrativen Anstaltsversorgung und der fürsorgerischen Zwangsmassnahmen im Kanton Zürich 1879–1981», in Beat Gnädinger, Verena Rothenbühler (Hg.), *Menschen korrigieren. Fürsorgerische Zwangsmassnahmen und Fremdplatzierungen im Kanton Zürich bis 1981*, Zürich 2018, 19–74.
- 6 Zu den Anfängen der Anstalt Uitikon vgl. Sonja Furger, «Uitikon und seine Anstalt: eine Beziehungsgeschichte. Erster Teil: Von der Anstaltsgründung bis zum Jahr 1926», *Uitikon Weihnachts-Kurier* 2007, 7–42.
- 7 *Gesetz über die Versorgung von Jugendlichen, Verwahrlosten und Gewohnheitstrinkern* vom 24. Mai 1925, www.web.statistik.zh.ch/cms_abstimmungsarchiv/pdf/19250524_Volksabstimmung.pdf (9. 3. 2019).
- 8 Für das Folgende siehe Sonja Furger, «Uitikon und seine Anstalt: eine Beziehungsgeschichte. Zweiter Teil: Die Ära Fritz Gerber-Boss», *Uitikon Weihnachts-Kurier* 2008, 7–52.
- 9 Vgl. Fritz Gerber, «Moderne Methoden in der Arbeitserziehungsanstalt: ein Vortrag», *Schweizerische Zeitschrift für Strafrecht* 45 (1931), 16–32. Zur «Kerngruppe» äusserte sich Gerber an anderer Stelle wie folgt: «Die Gruppe übernimmt ein bedeutend grösseres Mass von Verantwortung und Mitarbeit hauptsächlich in internen Angelegenheiten und erfreut sich auch einiger Vergünstigungen» (*Jahresbericht der kantonalen Arbeitserziehungsanstalt Uitikon* 1931, 34). Arthur Honegger, von 1941 bis 1944 in der AEA interniert, schildert in seinem Roman *Die Fertigmacher* (Erstveröffentlichung 1974) seine Erfahrungen mit der «Kerngruppe» in einem eigenen Kapitel.

- 10 Furger (wie Anm. 8), 27 f.
- 11 Ausführlich hierzu Furger (wie Anm. 8) sowie dies., «Bei Ihnen erlebte ich die Erfüllung meines alten Wunschtraumes». C. A. Looslis Parteinarbeit für Fritz Gerber im Streit um die Arbeitserziehungsanstalt Uitikon», in Gregor Spuhler (Hg.), *Anstaltsfeind und Judenfreund. Carl Albert Looslis Einsatz für die Würde des Menschen*, Zürich 2013, 33–50.
- 12 Vgl. Looslis Parteinarbeit für Fritz Gerber in seiner Schrift *Psychotherapie und Erziehen. Ein Rückblick auf den Streit um die Arbeitsanstalt Uitikon*, Stäfa 1952, und Gustav Ballys Wortmeldung zugunsten von Pfarrer Freimüller in der *Neuen Zürcher Zeitung*, 23. 10. 1952, 5 f.
- 13 Zitiert nach Erwin Frey, Georges Luterbacher, Robert Corboz, *Bericht der Untersuchungskommission betreffend die Arbeitserziehungsanstalt Uitikon am Albis an den Regierungsrat des Kantons Zürich*, Zürich 1954, 190.
- 14 Anlässlich einer Weiterbildungsveranstaltung zum Thema «Selbstverwaltung, Selbstgestaltung» hatte der spätere Präsident des *Schweizer Hilfsverbandes für Schwererziehbare*, Ernst Müller, bereits auf derartige negative Auswirkungen eines allzu hierarchisch strukturierten Selbstverwaltungssystems hingewiesen. Die Tagung fand im November 1952 statt – ein Zusammenhang mit der Kontroverse um die AEA darf angenommen werden: Müller arbeitete von 1928 bis 1933 als Adjunkt von Fritz Gerber in Uitikon, bis er danach die Leitung des Landheims Erlenhof in Reinach übernehmen konnte. Er blieb Fritz Gerber zeitlebens verbunden. Vgl. Wolfgang Hafner, *Pädagogik, Heime Macht – eine historische Analyse*, Zürich 2014, 169–179.
- 15 Frey (wie Anm. 13), 125 f., 180, 191, 195, 265.
- 16 Vgl. hierzu die ausführliche Berichterstattung in der *Neuen Zürcher Zeitung*, 28. 4. 1955, 7 f.
- 17 *Jahresbericht der kantonalen Arbeitserziehungsanstalt Uitikon* 1935, 19.
- 18 Ebd. 1946, 32.
- 19 Frey (wie Anm. 13), 155.
- 20 Vgl. hierzu Markus Bossert, Gisela Hauss, «Die sukzessive Durchsetzung bürgerlicher Kindheitsmuster im Fachdiskurs Heimerziehung», in Gisela Hauss, Thomas Gabriel, Martin Lengwiler (Hg.), *Fremdplatziert. Heimerziehung in der Schweiz, 1940–1990*, Zürich 2018, 307–323.
- 21 Ebd., 319.
- 22 Zitiert nach einem Bericht im *Fachblatt für Schweizerisches Anstaltswesen* 27/289 (März 1956), 97.
- 23 *Jahresbericht der kantonalen Arbeitserziehungsanstalt Uitikon* 1947, 1949 und 1950.
- 24 Nach einem Zeitungsbericht zitiert im *Jahresbericht der kantonalen Arbeitserziehungsanstalt Uitikon* 1950, 39.
- 25 Walter Günthardt, «Jazz als Musik der Jungen – die Glanzzeit der Schweizer Amateure», in Bruno Spoerri (Hg.), *Jazz in der Schweiz. Geschichte und Geschichten*, Zürich 2005, 87–115.
- 26 Ebd., 88.
- 27 Hinweise hierzu bei Hugo Faas, «Protest und Freiheitsdrang: Der Existentialismus und das Jazzfieber im Nachkriegs-Zürich», in Stapferhaus Lenzburg, *A Walk on the Wild Side. Jugendszenen der Schweiz von den 30er Jahren bis heute*, Zürich 1997, 29–34; Bruno Spoerri, «Hey! Ba-Ba-Re-Bop kontra Tiger Rag – neue Töne nach dem Zweiten Weltkrieg», in ders. (Hg.), *Jazz in der Schweiz. Geschichte und Geschichten*, Zürich 2005, 74–86, insbesondere 82–84.
- 28 Günthardt (wie Anm. 25), 88.
- 29 Die Autoren des Untersuchungsberichts hatten sich ausgesprochen negativ zu Person und Vorgehen von Pfarrer Freimüller geäußert, was im Sommer 1956 letztendlich zur Amtsenthebung des Pfarrers durch den Kirchenrat der Evangelisch-reformierten Landeskirche des Kantons Zürich und zu neuerlichen Diskussionen im Kantonsparlament und in den Medien führte. Siehe Furger (wie Anm. 8), 40–45.
- 30 Vgl. die Reformvorschläge in Frey (wie Anm. 13), 266–270.
- 31 Ohne Autor (wie Anm. 1), Bildlegende unten.
- 32 Ebd., Bildlegende oben rechts.

- 33 Vgl. das Orchester- und Teilnehmerverzeichnis des Jazz Festival Zürich 1951–1973, CD-ROM zu Bruno Spoerri (Hg.), *Jazz in der Schweiz. Geschichte und Geschichten*, Zürich 2005. Laut André Berner, Gründer und Veranstalter des Amateur-Jazz-Festivals, waren sämtliche Festivalabende zwischen 1951 und 1973 ausverkauft, vgl. Ueli Staub, «Ein Gespräch mit André Berner», *jazzletter* 4 (2001), 2 f.
- 34 Vgl. die nach Stil Kategorien geordnete Rangliste des ersten Amateur-Jazz-Festivals 1951, reproduziert in *jazzletter* 4 (2001), 3.
- 35 Ohne Autor (wie Anm. 1).
- 36 Evident aus einer Notiz in der *Schweizerischen Bauzeitung* 75/45, 9. 11. 1957, 724.
- 37 Sonja Furger, «Uitikon und seine Anstalt: eine Beziehungsgeschichte. Dritter Teil: Ankommen in der Gegenwart», *Uitikon Weihnachts-Kurier* 2009, 13 f.
- 38 Ohne Autor (wie Anm. 1).
- 39 Vgl. *Jahresbericht der kantonalen Strafanstalt in Regensdorf* 1949, 2–5; ebd. 1950, 2–6; sowie Max Brüschi, *Kant. Strafanstalt Pöschwies. Fragmente der Vergangenheit*, 3, Regensdorf 2000, 50–54; ebd., 4, Regensdorf 2002, 5–10.
- 40 Wie Justizdirektor Reich zum Jazz stand, ist nicht bekannt. AEA-Direktor Demuth dürfte als vormaliger Leiter der Stadtzürcher Pestalozzi-Jugendstätte Burghof bei Dielsdorf mit den musikalischen Vorlieben, wie sie unter der städtischen Jugend herrschten, vertraut gewesen sein.
- 41 Ohne Autor (wie Anm. 1).
- 42 *Kirchenbote für den Kanton Zürich* 42/3 (März 1956), 23 f.
- 43 Ebd. 42/4 (April 1956), 33. Mit Blick auf die Ursprünge des Jazz wies dieser Autor, ein Kirchenmusiker, vor allem auf die Bereicherung von Kirchengesang und Kirchenmusik hin. Jazz sei auch «Ausdruck froher tapferer Christen Hoffnung, später auch ein frisches Drauflosmusizieren, das unserer Ländlermusik nahe verwandt ist, nur naiver, feinfühlicher und origineller» (ebd.).
- 44 *Fachblatt für Schweizerisches Anstaltswesen* 27/295 (September 1956), 363–365. Der Artikel trug den Titel «Jazz – Jazz – Jazz! Wie sollen wir uns als Eltern und Erzieher zum Jazz einstellen?». Entgegen Wezels Ankündigung kam es zu keiner Fortsetzung.
- 45 Bruno Spoerri als Zeitzeuge befragt im Film von Barbara Seiler, *Jazz in der Schweiz*, Teil 1: *Vom Tanzstück zum Kunststück* (Erstausstrahlung am Schweizer Fernsehen SF1, 26. 5. 2013), 0.45.08–0.46.02.
- 46 Spoerri (wie Anm. 27).
- 47 Sybille Knecht, *Zwangsversorgungen. Administrative Anstaltseinweisungen im Kanton St. Gallen 1872–1971*, St. Gallen 2015, 4 und 117.
- 48 Vgl. Urs Germann, *Die administrative Anstaltsversorgung in der Schweiz im 20. Jahrhundert. Bericht zum aktuellen Stand der Forschung*, Bern 2014, 9.
- 49 Vgl. Furger (wie Anm. 37), 13 f.
- 50 Die Anstalt in Uitikon werde «seitens der Regierung als Stiefkind behandelt», stellten Politiker des Landesrings der Unabhängigen anlässlich einer Besichtigung der Anstalt fest, vgl. *Die Tat* 25/310, 11. 11. 1960, 4.
- 51 *Jahresbericht der kantonalen Arbeitserziehungsanstalt Uitikon* 1965 beziehungsweise 1968. 1968 erreichte die AEA mit 63 Hektaren ihre flächenmässig grösste Ausdehnung. Im Sommer 1970 wurden von ehemaligen AEA-Internierten erneut Anschuldigungen gegen das in der Anstalt praktizierte Strafreime vorgebracht, vgl. Furger (wie Anm. 37), 14–18.
- 52 *Jahresberichte der kantonalen Arbeitserziehungsanstalt Uitikon* 1963 und 1964. Choraufführungen fanden in der Kirche Uitikon und in Zürich, im Kongresshaus und in der Wasserkirche, statt.

Das Schweizerische Museum und Zentrum für elektronische Musikinstrumente

Florian Müller

«Smem is a fantastic project: the entire history of synthesizers is exhibited in a real living place, of exchange and creation where everybody would be able to get in touch with these instruments.»

Franz Treichler (The Young Gods)

Noch dominieren der markante Schornstein, der ehemalige Malzsilo, die alten Abfertigungshallen und brachliegende Flächen das Gelände der 2011 stillgelegten Brauerei Cardinal im Zentrum von Fribourg. Nach dem Willen der Stadt und des Kantons soll hier jedoch in naher Zukunft der durchmischte und nachhaltige Stadtteil Bluefactory entstehen. Verschiedene Unternehmen und Forschungseinrichtungen haben sich bereits in den Provisorien niedergelassen. Im Untergrund des ehemaligen Produktionsstandorts findet sich zudem eine der weltgrößten Sammlungen elektronischer Musikinstrumente. Seit seiner Gründung 2016 hat das Schweizerische Museum und Zentrum für elektronische Musikinstrumente (SMEM) seine Räumlichkeiten auf dem Gelände eingerichtet und hütet in den Kellergewölben eine aussergewöhnliche Sammlung, welche die Geschichte der elektronischen Musik seit den 1940er-Jahren abzubilden vermag.¹

Elektronische Musik – die Klangerzeugung unter Verwendung elektronischer Musikinstrumente wie Synthesizern oder elektronischen Orgeln – hat nach dem Zweiten Weltkrieg einen prägenden Einfluss auf die Entwicklung des Musikschaufens ausgeübt und nimmt heute eine wichtige Stellung in der zeitgenössischen Musikproduktion ein.²

Das Schweizerische Museum und Zentrum für elektronische Musikinstrumente geht auf die private Initiative engagierter und ehrenamtlich tätiger Personen zurück. Das SMEM ist ein unabhängiger, nicht gewinnorientierter Verein von öffentlichem Interesse, welcher sich 2016 mit dem Zweck der Erhaltung der Sammlung konstituiert hat. Die Gründung des SMEM ist im Kontext eines zunehmenden Interessens an der Geschichte der Popmusik zu sehen. Beschränkte sich die Sammlungstätigkeit lange auf Privatpersonen, rückte die historische Entwicklung der Popmusik jüngst in den Fokus institutioneller Akteure. Die

Konstituierung des Vereins SMEM reiht sich ein in weitere Initiativen zur Konservierung und Erforschung von Quellen der populären Musik in der Schweiz. Seit 2012 evaluierte der Verein «Rocksilo» Konzepte für die Eröffnung eines Museums für zeitgenössische Musik in der Schweiz. Mit der Ausstellung «Oh Yeah! Popmusik in der Schweiz» im Museum für Kommunikation in Bern, bereitete Samuel Mumenthaler, der sich bereits mit mehreren populärgeschichtlichen Veröffentlichungen zur Popmusik hervorgetan hat, 2014 in Kollaboration mit dem Museum eine Darstellung der Geschichte der Popmusik in der Schweiz für ein breiteres Publikum auf. Parallel zur Gründung des SMEM erfolgte schliesslich 2016 die Konstituierung des Vereins «Swiss Music Archives», der in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Sozialarchiv in Zürich die Sicherung und Erforschung von Quellen zu populärer Musik in der Schweiz bezweckt.³ Auftakt bildete im selben Jahr die Veranstaltungsreihe «Popmusik, Archiv, Geschichte».⁴

Im Folgenden sollen in einer Art Rückblick und Zwischenbericht das sich rasch wandelnde und entwickelnde SMEM und seine Sammlung vorgestellt werden.

Entstehungsgeschichte

Zwar begann die Geschichte des SMEM erst 2016 mit der Konstituierung des gleichnamigen Vereins, doch die Vorgeschichte reicht freilich weiter zurück. Niklaus Trenkle, passionierter Musikliebhaber aus Basel, begann ab den 1980er-Jahren elektronische und elektromechanische Musikinstrumente zu sammeln. Er baute seine Kollektion im Laufe der Jahre mit erstaunlicher Beharrlichkeit aus und eignete sich eine einmalige Sammlung an, welche sowohl Klassiker der elektronischen Musikproduktion als auch Unikate und Kuriositäten umfasst.⁵

Mit dem Anwachsen des Bestands wurde offensichtlich, dass eine Sammlung dieser Grössenordnung nicht mehr weiter privat durch eine Einzelperson gepflegt werden konnte. Eine Lösung fand Trenkle im Verein Rocksilo, welcher zu dieser Zeit ein Konzept für die Gründung eines Museums und Archivs der schweizerischen Musikszene seit dem 20. Jahrhundert ausarbeitete. Ein Augenschein mit Experten offenbarte, dass, verborgen vor den Augen der Öffentlichkeit, in einer unscheinbaren Lagerhalle ein Schatz der Musikgeschichte vor sich hinschlummerte. Der Bestand bot eine einmalige Chance, das Projekt eines Museums und Zentrums zeitgenössischer Musik voranzubringen. Trenkle und Christoph Allenspach, Präsident von Rocksilo, initiierten daraufhin im Sommer 2016 die Gründung des Vereins SMEM, der sich auf dem Gelände von Bluefactory in Fribourg einmietete. Mit der Unterstützung von rund 20 freiwilligen Helfer*innen



Abb. 1: Blick in den Mittelgang des Schaulagers des SMEM in Fribourg, Fotografie von 2017. © SMEM.

erfolgte der Umzug der Sammlung von Rohrbach nach Fribourg. Der Transport stellte eine logistische Herausforderung dar und umfasste ca. 40 Lastwagenladungen. Am 8. November 2016 erfolgte die Konstituierung des Vereins. Das Schaulager auf dem Gelände von Bluefactory, in welchem die Sammlung untergebracht und einem breiten Publikum präsentiert wird, bildet das Kernstück des SMEM. Die Unterstützung eines privaten Gönners sowie Beiträge von Stiftungen, der Loterie Romande sowie der Stadt und der Agglomeration Fribourg stellten die Finanzierung für die ersten Jahre sicher. Die Unterstützungen erlaubten die Ausstattung und Miete des Schaulagers, die Finanzierung eines Teilzeitpensums für die Koordination sowie die Organisation von Veranstaltungen. Ein Crowdfunding ermöglichte zudem, einen Playroom einzurichten, in dem Musiker*innen unter Aufsicht auf ausgewählten Instrumenten der Sammlung spielen können.

Das SMEM – Von der Sicherung der Sammlung hin zum Aufbau eines Kompetenzzentrums

Mit der Sicherung der Sammlung und der Einweihung des Schaulagers in Fribourg war ein Meilenstein erreicht. Das SMEM konnte eröffnen und mit der eigentlichen Tätigkeit beginnen. Damit war das Ziel jedoch noch keineswegs erreicht. Das

SMEM strebt an, sich als internationales Kompetenzzentrum für elektronische Musikinstrumente und ihre Klänge zu etablieren. Noch befindet sich aber die Realisierung einer Verbindung von Museum und Kompetenzzentrum im Aufbau. Die Stadt Fribourg beschloss im Dezember 2018, das SMEM mit Startbeiträgen zu unterstützen, und budgetierte einen Rahmenkredit, welcher es ab Anfang 2019 ermöglichte, Detailstudien für ein erweitertes Ausstellungs- und Nutzungskonzept auszuarbeiten. Für 2020 budgetiert die Stadt Investitionen von rund einer Million Schweizer Franken, um Ausstellungs- und Arbeitsräume zu erstellen. Dies bedeutet einen wichtigen Schritt hin zur Institutionalisierung des ehrenamtlich geführten Vereins. Die langfristige Tätigkeit ist abhängig von der Finanzierung durch eigene Einnahmen sowie von Zuwendungen durch die öffentliche Hand, gemeinnützige Körperschaften und private Spender*innen.

Seit seiner Gründung beruht die Tätigkeit des SMEM grundlegend auf dem ehrenamtlichen Engagement seiner Mitglieder. Der Trägerverein bezweckt gemäss Gründungsstatuten vom 8. November 2016 die «Sicherung, die Erhaltung, den Unterhalt und die Förderung der Sammlung» und ist verantwortlich für den Aufbau und die Aktivitäten des SMEM.⁶ Seit dem 2. Oktober 2017 ist der Verein aufgrund seiner gemeinnützigen Tätigkeit steuerbefreit und Spenden an das SMEM sind von den Steuern abzugsfähig. Der Verein setzt sich aus einem Vorstand und rund 20 aktiven Mitgliedern zusammen, welche sich die Verantwortung für die verschiedenen Aufgaben teilen und mehrheitlich unentgeltlich arbeiten. Zur Unterstützung des SMEM wurde im Dezember 2016 der Förderverein «Freund*innen des SMEM» gegründet. Die Tätigkeit des SMEM beruht auf drei Pfeilern: 1) Erhaltung und Dokumentation, 2) Vermittlung und 3) Kreativität und Produktion.

Diese Ausrichtung macht deutlich, dass neben der Erhaltung und Dokumentation, auf die weiter unten noch eingegangen wird, die Vermittlung und die musikalische Produktion in der Arbeit des Vereins eine zentrale Rolle einnehmen. Das SMEM versteht sich als «living archive» und will die Bestände nutzungsorientiert erhalten und in den Austausch mit der Öffentlichkeit treten.⁷ Das Klangpotenzial der Kollektion soll durch Inbezugsetzung der historischen Sammlung zur musikalischen Produktion und zur Gegenwart vollständig ausgeschöpft werden. Durch die Nutzung in zeitgenössischen Musikprojekten bleiben die Instrumente sinnlich wahrnehmbar. Zudem sollen die elektronische Musik und ihre Geschichte einem breiteren Publikum in unterschiedlichen Formaten didaktisch aufbereitet nähergebracht werden.

Verschiedene Musiker*innen, unter anderen Sophie Hunger, Franz Treichler (The Young Gods) oder Boris Blank und Dieter Meier (Yello), waren bereits zu Gast im SMEM. Im 2018 eingerichteten Playroom haben Musiker*innen die Möglichkeit, ausgewählte Instrumente der Sammlung zu spielen und für



Abb. 2: Boris Blank und Dieter Meier der Band Yello waren im Jahr 2017 zu Besuch im SMEM. © SMEM.

Musikproduktionen zu verwenden. Daneben sucht das SMEM die Interaktion mit der Öffentlichkeit. In mehreren kulturellen Veranstaltungen, Ausstellungen, Archivführungen und Workshops wurde die Kollektion zum Leben erweckt und einem breiten Publikum nähergebracht.⁸ Dieser Austausch wird in Zukunft mit der Erarbeitung eines interaktiven, sowohl webbasierten als auch ortgebundenen Ausstellungskonzepts weiter intensiviert.

Eine international einzigartige Sammlung

Das SMEM verfügt über eine der weltweit grössten Sammlungen elektronischer und elektromechanischer Musikinstrumente. Die Kollektion geht auf die dauerhafte Leih- und Erbgabe von Klemens Trenkle zurück und wird laufend durch Schenkungen von Privatpersonen und Fabrikanten erweitert. Der Bestand umfasst rund 5000 Objekte. Darunter befinden sich um die 1000 analoge und digitale Synthesizer, Keyboards und Klangmaschinen, 300 Orgeln, mehr als 1000 Effektgeräte, zahlreiche Studiogeräte, Verstärker und Lautsprecher. Das SMEM sammelt

schliesslich Anleitungen, Handbücher und Originalpläne der Instrumente, welche wichtige Informationen zu den einzelnen Objekten liefern.

Trenkle verfolgte ein offenes Sammlungskonzept, welches sich in der Zusammensetzung der Kollektion zeigt. Die Sammlung setzt sich aus Instrumenten sehr unterschiedlicher Qualität und Verbreitung zusammen und beinhaltet Klassiker ebenso wie günstigere Massenprodukte. Dies macht die Sammlung historisch äusserst wertvoll, umfasst sie doch einen grossen Bestand an Instrumenten, welche die verschiedenen Entwicklungsphasen und Trends repräsentativ abbilden. Die Sammlung vermag damit die Entwicklung der elektronischen Musik(-Instrumente) seit den 1940er-Jahren relativ umfassend zu vermitteln. Drei Beispiele von Synthesizern aus den 1980er-Jahren mögen das illustrieren. Der Anfang des Jahrzehnts veröffentlichte Synclavier II der amerikanischen Firma New England Digital (DGI) versinnbildlicht den Durchbruch der digitalen Synthesizer. Es handelte sich bei dem Modell um den Nachfolger des Synclavier (I), bei welchem es sich gemäss dem Komponisten und Musikhistoriker Thom Holmes um den ersten kommerziell vertriebenen, tragbaren digitalen Synthesizer handelte und der wenige Jahre zuvor erschienen war. Der Synclavier II kostete je nach Ausstattung bis zu 55 000 Dollar und war daher kaufkräftigeren Kund*innen vorbehalten.⁹ Mitte der 1980er-Jahre kam der analoge Synthesizer Matrix 12 des amerikanischen Herstellers Oberheim heraus, der unter Musikschaffenden und -liebhaber*innen bis heute Kultstatus genießt. Dieses Objekt zeigt, dass die Weiterentwicklung analoger Instrumente synchron zur Entwicklung digitaler Geräte in den 1980er-Jahren vorerst noch andauerte. Der Yamaha DX7 aus japanischer Produktion, der ab 1983 in grosser Stückzahl produziert wurde und mehrfach im Besitz von SMEM ist, machte digitale Synthesizer für ein breiteres Publikum erschwinglich.

Die genannten und unzählige weitere Objekte des SMEM erlauben Einblicke in die Entwicklungsgeschichte elektronischer Musik. Darüber hinaus verfügt die Sammlung über einige sehr seltene und einzigartige Instrumente. Zur Sammlung gehört unter anderem ein Hammond Novachord, den Mitarbeitende des SMEM zurzeit restaurieren. Bei der elektronischen Orgel, von der zwischen 1939 und 1942 rund 1100 Exemplare produziert wurden, handelt es sich um den ersten kommerziell erhältlichen polyphonen Synthesizer.¹⁰ Heute existieren nur noch wenige funktionsfähige Exemplare. Weitere Beispiele von Raritäten sind ein Prototyp des Synthesizers Buchla 400 inklusive handschriftlicher Notizen des amerikanischen Entwicklerpioniers Donald Buchla (1937–2016) sowie ein Nachbau des Clavecin électrique, ein Klaviaturinstrument von 1759, das kleine Glocken mittels elektrischen Stroms zum Klingeln bringt. Das Original des Instruments, das durch den französischen Jesuiten Jean-Baptiste Thillais Delaborde (1730–1777) entwickelt wurde, steht in der Nationalbibliothek von Frankreich in Paris.¹¹



Abb. 3: Synclavier II, Synthesizer der Firma New England Digital, in Gebrauch seit den frühen 1980er-Jahren, Fotografie von 2016, aufgenommen im SMEM. © John Ma.



Abb. 4: Hammond Novachord, elektronisches Musikinstrument, das zwischen 1939 und 1942 von der Firma Hammond produziert wurde, Fotografie von 2017, aufgenommen im SMEM. © John Ma.

Erhaltung und Dokumentation: Auch eine Dienstleistung für die Forschung

Die Verwaltung des Bestands stellt eine Kernaufgabe des SMEM dar. Es sichert die Bestände für zukünftige Generationen und kümmert sich um ihren Unterhalt. Neben der Instandhaltung und Renovation der Instrumente nimmt die Inventarisierung und Dokumentation eine herausragende Stellung ein. Ein Teil der Instrumente wurde bereits inventarisiert, fotografiert und auf die Funktionsfähigkeit hin geprüft. Der schiere Umfang der Sammlung hat aber zur Folge, dass die systematische Erfassung des bestehenden Bestands noch auf einige Zeit hinaus beträchtliche Kapazitäten des Vereins beanspruchen wird. Das Archivkonzept sieht vor, das Inventar um Dokumentationen sowie Ton- und Videoaufnahmen zu erweitern. Um diesen Zweck zu erfüllen, entwickelte der Verein eine webbasierte Lösung für eine Datenbank, welche den Aufbau einer umfangreichen und wertvollen Datengrundlage zu elektronischen Musikinstrumenten ermöglicht.

Die Dokumentation bildet eine grundlegende Voraussetzung, um die Sammlung für die Vermittlung, aber auch für die Forschung fruchtbar zu machen. Das SMEM stellt für Forschende den Zugang zur Datenbank und zu den Archivbeständen sicher und unterstützt Wissenschaftler*innen, die die Sammlung für ihre Forschungsprojekte oder Lehrveranstaltungen nutzen möchten. Verschiedene Hochschulen (Zürcher Hochschule der Künste, Berner Hochschule der Künste, Lausanner Musikhochschule) haben bereits Workshops im SMEM durchgeführt. Es ist geplant, Kooperationen mit bestehenden Forschungs- und Archivierungsinstitutionen zu intensivieren beziehungsweise neu einzugehen. Die Archiv- und Forschungslandschaft inner- und ausserhalb der Schweiz bietet Chancen und Synergien, die es auszunutzen gilt.

Die Sammlung des SMEM bietet Potenzial für Forschungen im Feld der Musikwissenschaften, aber auch der technischen Disziplinen sowie der Sozial- und Geisteswissenschaften. In den Geschichtswissenschaften hat die *sound history*, die historisch geleitete Untersuchung von «Klangphänomenen und den sozialen, kulturellen, technischen und medialen Modi akustischer Wahrnehmung» jüngst an Terrain gewonnen.¹² Das SMEM verfügt für Untersuchungen im Bereich der *sound history* über vielversprechende Bestände. Die Objekte und Dokumente des Archivs stellen faszinierende Quellen dar, deren Untersuchung interessante Ergebnisse versprechen und Anknüpfungspunkte für unterschiedliche Hörgeschichten, von Technik- über Klanggeschichten bis hin zu einer breiteren Untersuchung der Popkultur bieten.¹³

Erste Versuche, mit elektronischen Geräten Musikklänge zu erzeugen, reichen bis ins 19. Jahrhundert zurück. Einzug in die populäre Musik hielten elektronische Musikinstrumente in der Nachkriegszeit, der eigentliche Durchbruch gelang in

den 1970er-Jahren. Ende der 1960er-Jahre begannen Pop- und Rockbands wie die Beach Boys, Beatles oder Pink Floyd mit elektronischen Instrumenten zu experimentieren. Die Entwicklung neuer Instrumente prägte die weitere Musikgeschichte.¹⁴ Elektronische Musik fand Eingang in die populäre Musik und führte zur Entwicklung neuer Genres, so etwa verschiedene Stile elektronischer Tanzmusik wie House oder Techno in den 1980er-Jahren. Darüber, wie die technische Entwicklung und die Materialität der elektronischen Musikinstrumente mit der Entwicklung zeitgenössischer Musikstile, der Musikbranche sowie sozialen Praktiken der sich herausbildenden Szenen zusammenhängen, wissen wir aber nach wie vor verhältnismässig wenig. Die Sammlung des SMEM bietet vielversprechende Ansatzpunkte, sich wichtiger Forschungsdesiderata der Musikgeschichte anzunehmen.

Anmerkungen

- 1 Der Autor ist mit dem SMEM verbunden und berät den Verein in historischen Fragen.
- 2 Vgl. unter anderem Christoph von Blumröder, *Die elektroakustische Musik. Eine kompositorische Revolution und ihre Folgen*, Wien 2017, 1.
- 3 Vgl. den Internetauftritt von «Swiss Music Archives», swissmusicarchives.ch, sowie Christian Koller, «Es rockt im Archiv», *Sozialarchiv Info* 5 (2016), 4–7, www.sozialarchiv.ch/2016/11/11/es-rockt-im-archiv (26. 4. 2019).
- 4 Vgl. www.sozialarchiv.ch/sozialarchiv/veranstaltungsreihe-2018/veranstaltungsarchiv/veranstaltungsarchiv-2016 (26. 4. 2019).
- 5 Mit dem privat geführten Synthorama Museum für Synthesizer in Luterbach existiert in der Schweiz ein weiteres Museum für elektronische Musikinstrumente.
- 6 Schweizerisches Museum und Zentrum für elektronische Musikinstrumente, *Statuten vom 8. November 2016*, 1.
- 7 Das Konzept «living archive» hat in der Archivlandschaft in den letzten Jahren einige Verbreitung gefunden, der Begriff wird allerdings in der Regel nicht trennscharf definiert. Für ein prominentes Beispiel vgl. Arsenal – Institut für Film und Videokunst e. V., *Living archive. Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart. Archive work as a contemporary artistic and curatorial practice*, Berlin 2013.
- 8 Zu den durchgeführten Veranstaltungen vgl. den Internetauftritt des SMEM: www.smemmusic.ch (26. 4. 2019).
- 9 Thom Holmes, *Electronical and Experimental Music. Technology, Music, and Culture*, 5. Auflage, New York 2016, 504–506.
- 10 Vgl. Holmes (wie Anm. 9), 31 f.
- 11 Delaborde hat das Instrument in einer Publikation ausführlich beschrieben. Vgl. Jean-Bapiste Thillais Delaborde, *Le clavessin électrique avec une nouvelle théorie du mécanisme et des phénomènes de l'électricité*, Paris 1761.
- 12 Jan-Friedrich Missfelder, «Der Klang der Geschichte. Begriffe, Traditionen und Methoden der Sound history», *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 66/11–12 (2015), 633–649, hier 635.
- 13 Zum Ansatz der Sound history vgl. Missfelder (wie Anm. 12).
- 14 Vgl. Holmes (wie Anm. 9).

Regionalpolitik von links

Die satirische Darstellung des Matterhorns in den Debatten um die Zukunft der Schweizer Berggebiete in den 1980er-Jahren¹

Romed Aschwanden

Diese Matterhorn-Karikatur begleitete 1979 einen kritischen Artikel zu einem Teilabschnitt der Nationalstrasse (Autobahn) N9 in der Walliser Alternativzeitung *Rote Anneliese*. Das linksalternative Milieu um die *Rote Anneliese* sah insbesondere im Abschnitt zwischen Siders und Brig eine Zumutung für Mensch und Natur. Die Nationalstrasse sollte offen durch das enge Tal führen und den Pfywald durchschneiden, einen der grössten mitteleuropäischen Föhrenwälder. Dabei aber, so die *Rote Anneliese*, würde die Strasse nicht einmal die Ortschaften vom Autoverkehr entlasten.² Die *Rote Anneliese* war das Sprachrohr der linksalternativen Gruppe Kritisches Oberwallis, die 1971 gegründet wurde und aus einem Zusammenschluss von unzufriedenen Gymnasiasten und Gymnasiastinnen, einer oppositionellen Jugendgruppe, einer autonomen Lehrlingsgruppe und Studierenden aus der Region bestand. Ein Teil der Mitglieder verlegte ab 1973 die Alternativzeitung. Das Kritische Oberwallis etablierte sich rasch als linke Partei im Oberwallis, wobei es pragmatisch mit der Walliser SP zusammenarbeitete. Wie das Kritische Oberwallis, so griff auch die Redaktion der *Roten Anneliese* gezielt linksalternative Themen wie Umweltpolitik oder die Kritik am Walliser «Parteiliz» auf. Die Alternativzeitung hatte beachtlichen Erfolg: 1979 erschien sie acht Mal jährlich in einer Auflage von 5000 Exemplaren.

Obwohl die Umweltgeschichte und Geschichte sozialer Bewegungen schon länger darauf hinweist, dass die in hohem Mass komplexen Umweltprobleme des 20. Jahrhunderts nicht nur textuell, sondern auch visuell vermittelt werden, finden Bildquellen nach wie vor primär illustrativ Verwendung.³ Dabei sind auch Bilder Teil von Kommunikationsprozessen und tragen als solche zur Konstruktion von Wirklichkeit bei, prägen Wahrnehmungsmuster und politische Deutungsweisen.⁴ So gelang es etwa dem Urheber der Matterhorn-Karikatur, Martial Leiter, mit der hier abgedruckten Zeichnung, die wichtigsten Themen zu verdichten, die die alternativen Milieus um 1980 aufwühlten und die Politik in den Berggebieten bis heute beschäftigen.⁵ Denn in den 1970er-Jahren entstanden nicht nur im Wallis, sondern auch in anderen Schweizer Berggebieten Wirkungskreise, die sich intensiv mit regional- und umweltpolitischen Fragestellungen auseinandersetzten. Ihre

Autobahn im Prüfsta- t: Mögliche Alternative

Die Gruppe Umwelt und Verkehr hat eine Alternative ausgearbeitet, die das Wallis als Chance sehen. Wir können noch ein- über Vor- und Nachteile der- es sein, obwohl die Walliser- ung des mit allen Mitteln ver- willigt. Bundesrat Hürli- man hat bei der Beratung der Motion- abgelehnten Versprechen ge- der Autobahnstrecke Riddes-

N9 wird überprüft

Wird überprüft. Und im Rahmen- überprüfung möchten wir ein- rücken. Unser Standpunkt- es kurz wie folgt zusammen- . Wir sind für den Ausbau der- Kantonstrasse auf vier Spur- . Die N9 müssen praxistauglich- werden. In den kommenden- ein sind es darum gehen, eine- nakt vorläufige Alternative zu- stion. Wir werden deshalb versu- d, jene Kriterien zusammenzu- steller, welche an verfügbaren- gen in Sachen Verkehr: interes-

Wird denn diese Alternative in- den Tagen sein?

Wären unsere bisherigen Vorberei- tungen auf die Strecke Riddes- bedingt, da wir hier die Pro- bleme kennen. Der Ausbau der jetz- igen in Fivrywud auf vier- schenente Spuren sollte kein- ergehen. Im Rahmen Sätzen- eine praxistaugliche Lösung aufzu- werden, ebenso ist eine grossz- ühlige Umfahrung von Turmann un-

Vierspurige Kantonstrasse- mit Umfahrungen

Wichtig. Im Rahmen Turgt-Razon- muss man mit der Strasse tauschen,- nicht Vioip nach unseren Vorstel- lungen sichtlich unzulässig werden- in der Region Brig sind wir der- meint, dass die Umfahrungen Rich- dens ins Nationalstrassennetz- staltung werden muss. Parallel zu- der vierspurigen Kantonstrasse- als Weg für Velofahrer und- behaltliche Fahrzeug erstellt- sein. Dies hier zeigt natürlich nur- einen Zügel auf, wie wir uns eine- mögliche Alternative vorstellen. Be- im Januar werden wir gemauerte- schritte präsentieren und diese- muss mit der jeweils betroffenen Be- rühung diskutieren.

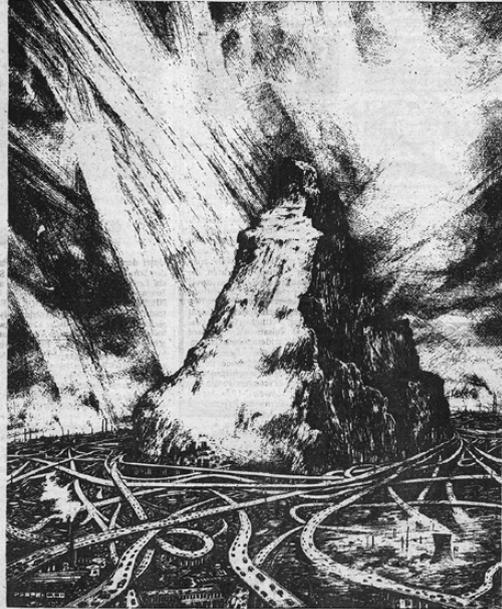
Wird nochmal zurück zu den an- schliessenden Problemen. Was heisst- das hier, der Anschluss Richtung- nach dem ins Nationalstrassennetz- ein?

Was man heute im Rahmen Brig die- gestoppten anschaut, so kann- man ausgearbeitet werden vor Ärger. So- zum Beispiel im Süden von- Millionen für eine Umföhrung- lungen Simplon verbaut. Erstens- tungen der Bauern das Heu stehen las- die Bagger Launen und trocken- werden wird diese Strasse fruchtlos in- den Jahren behaltbar sein. Zweitens

Umführung/Richtung- Simplon: ein Luxus!

Der Verkehr Richtung Simplon das- ist das Problem in unserer Region.

Kalte Dusche für den Walliser Staatsrat in Bern. CVP-Bundesrat Hürli- man liess sich nicht beeindrucken. Der Autobahnabschnitt Riddes- Brig wird neu überprüft. Den Auftrag bekam Professor Boyv von der EPUL in Lausanne. Damit ist die Diskussion wieder offen. Die mögliche Alternative eines Ausbaus der Kantonstrasse steht wieder zur Diskussion. Die Oberwalliser Gruppe Umwelt und Verkehr versucht in den kommenden Monaten zusammen mit allen Autobahngegnern die einzig vernünftige Alternative weiter auszuarbeiten. Wir sprachen mit Vertretern der Gruppe Umwelt und Verkehr.



Hier wurden zur Millionen neben- den wirklichen Bedürfnissen hinweg- verbaut. Umgekehrt haben es die Po- litiker verpasst, dass der Anschluss- Richtung Goms ins Autobahnnetz- aufgerollt wurde. Deshalb ist eine- grosszügige Lösung der Brigter und- Nützlich. Verkehrprobleme: nicht- möglich, da zudem auch der Kanton- hier keine Mittel locker machen will. Dies hat Staatsrat Steiner vor dem- Grossen Rat in aller Deutlichkeit ge- sagt. Mit dieser Politik wollen wir an- fähigen. Wenn wir auf der einen Seite- auf eine totale Verbetonierung der- Talbene verzichten, so muss der- Bund über die Umfahrungen - al- so auch der Umfahrung Brig-Naters - im Rahmen des Nationalstrassennetz- es uns entgegenkommen. Wir un-

tersetzt haben an die beiden Gemein- den bereits entsprechende Briefe ge- sendet und sie aufgefordert in den- kommenden Monaten diese Forde- rung aktiv zu unterstützen.

Bei einer vierspurigen Kantonstrasse- braucht es natürlich viel mehr Auf- und Abfahrten als bei einer Auto- bahn. Bringt dies nicht zusätzliche- Gefahren mit sich?

Auf den ersten Blick müsste man die- se Frage bejahen, doch deuten Unter- suchungen eher gerade in die andere- Richtung: Je mehr Auf- und Abfah- ren es gibt, desto konzentrierter ver- halten sich die Autofahrer, desto we- niger Unfälle gibt es. Dazu kommt: Falls man neben der dreispurigen- Kantonstrasse eine vierspurige Auto-

bahn bauen würde, bliebe ein grosser- Teil des Verkehrs weiterhin auf der-

Weniger Unfälle

Kantonstrasse, da der Lokverkehr- etwa gerade zwischen Brig und Vioip- einen grossen Teil des Verkehrsauf- kommens ausmacht.

Den Raum Vioip stellt ihr im Süden- an. Warum das?

Das hat gute Gründe. Denn erstens- kommt viel Verkehr aus den Mater- tieren. Wenn wir diesen bereits vor Vioip- auf die vierspurige Kantonstrasse lei- ten können, dann wird die Gemeinde- Vioip ganz massiv vom Verkehr ent-

lastet. Dank zwei Tunnel würde das- gesamte Wohngebiet von Vioip total- vom Verkehr ferngehalten. Freuen- könnten sich vorab die Gemeinden- Hüttenrieden, Lalden, und Balm, die- welche nicht mehr durch die Auto- bahn tangiert würden. Ebenfalls nicht- unglücklich dürfte für einmal die Loo- za sein. Ihr Werkgebiete würde nicht- tangiert, und auch die Deponie in- Goms würde nicht durch zwei Stras- sen durchschritten. Aber wie gesagt- errie Dotalpiano werden wir im Ja- nuar vollziehen und diese dann mit allen- interessierten Kreisen durchbespre- chen. Wir haben auch bereits Bundes- rat Hürli man geschrieben, damit er- uns alle erforderlichen Unterlagen zur- Verfügung stellt.

Bringt aber eine vierspurige Kanton- strasse nicht mehr Unterhaltskosten?

Auf keinen Fall, denn nach unserer- Meinung muss die vierspurige Kan- tonstrasse als Nationalstrasse über-

Kantonstrasse billiger

siert werden. Wenn also der Bund in- Zukunft vermehrt zum Unterhalt der- Nationalstrasse beitragen sollte, so- macht es keinen Unterschied ob man- die jetzige Kantonstrasse zur Natio- nalstrasse ausbaut oder eine neue- Autobahn baut. Im Gegenteil, beim- Bau der Autobahn wird der Kanton- zusätzlich noch die dreispurige Kan- tonstrasse zu unterhalten haben. Un- sere Alternative dürfte also auch in- diesem Bereich bedeutend günstiger- ausfallen.

Kann diese vierspurige Kantonstrasse- aber den internationalen Verkehr, der- aber den Simplon rollen sollte noch- benötigen?

Machen wir uns doch hier nicht ein A- für ein O vor. Erstens einmal wird es- eine Ewigkeit dauern bis die Italiener- auf ihrer Seite die Autostrada durch- das Val d'Osola gefäht haben und- zweitens gerigt ein Blick auf die- Landkarte um zu sehen, dass der- Simplon keine ideale Verbindung- Nord-Süd abgibt. Wer von den grossen- Zentren der Deutschschweiz Richtung- Italien will, wird den neu eröffneten- Gotthardtunnel bevorzugen. Von- Westen her wird man eher den Mont- Blanc und des Grossen St. Bernhard- durchfahren. Schon heute behaupten- beide Zungen nicht ganz zu Unrecht- dass der Simplon die teuerste Sack- gasse von Westeuropa ist.

Wie kann in der ÖGUV mitmachen- und wie kann man Verbindung mit- dieser Gruppe aufnehmen?

Jedermann der etwas im Kampf gegen- die Verbetonierung des Wallis betrei- gen kann und will, ist bei uns will- kommen. Vorab aber möchten wir- einmündlich mit der betroffenen Bevöl- kerung zusammenarbeiten und wären- andererseits auch froh, wenn noch- mehr Leute mit uns in Kontakt tre- ten würden. Es genügt, wenn ein- Interessent seine Karte an unser Post- fach 23, 3904 Naters sendet. Wir un- sere Kampf finanziell unterstützen- möchte, dann können wir für einmal- auch unser Postcheck-Konto 19-3904- bekanntgeben.



Abb. 1: Seite 11 aus der Roten Anneliese mit Matterhorn von Martial Leiter. Rote Anneliese 39, 1979.

zumeist jungen, um 1968 politisierten Mitglieder pflegten einen aufsässigen und unkonventionellen Politikstil. Diese Milieus in den Berggebieten fanden in der schweizerischen Geschichtsschreibung nur geringe Beachtung.⁶ Dies erstaunt, haben sie in der jüngsten Vergangenheit doch prägende politische und intellektuelle Figuren hervorgebracht: im Wallis die Staatsrätin Esther Waeber-Kalbermatten, die Historikerin Elisabeth Joris und den ehemaligen SP-Präsidenten Peter Bodemann; in Graubünden die SP-Nationalrätin Silva Semadeni und den ehemaligen SP-Nationalrat Andrea Hämmerle; in Uri den ehemaligen SP-Generalsekretär Reto Gamma und die ehemalige FDP-Fraktionspräsidentin Gabi Huber; im Tessin den ehemaligen SP-Nationalrat Fabio Pedrina.

Das Kritische Oberwallis ist jenen Gruppen zuzurechnen, die im Nachgang des 1968er-Aufbruchs in der ganzen Schweiz entstanden sind. Die historische Forschung hat sich um eine Kategorisierung dieser Gruppierungen bemüht. Zwei analytische Grosskategorien bilden dabei die Neue Linke und die neuen sozialen Bewegungen. Erstere vertritt klassenkämpferische Ideologien und kultivierte neomarxistisch-kommunistisches Gedankengut in verschiedenen Schattierungen, während Letztere sich spezifischen Themen widmeten (Frauen-, Umwelt-, Friedensbewegung usw.).⁷ Die Grenzen dieser Kategorien sind in der historischen Realität freilich fließend, wie auch das Beispiel des Kritischen Oberwallis zeigt.⁸ Die Gruppe verstand sich im Moment ihrer Gründung als alternative Walliser Partei, betonte ihre sozialistische Basis, verfolgte aber keine revolutionäre politische Praxis. Thematisch widmete sie sich lokalen Themen, besonders in den Bereichen, welche die etablierten Parteien vernachlässigt hatten. Das Kritische Oberwallis war demnach weder eine Partei der Neuen Linken – dafür war es zu wenig dogmatisch – noch eine neue soziale Bewegung – dafür war es polythematisch.⁹

Am produktivsten scheint es mir, das Kritische Oberwallis in Anlehnung an Sven Reichardt als Teil eines «linksalternativen Milieus» zu verstehen.¹⁰ Gemäss Reichardt lässt sich das linksalternative Milieu «politisch als eine undogmatische Alternative zu der klassischen sozialdemokratischen Parteipolitik, zu terroristischen Aktivitäten und zu den kommunistischen Kadergruppen» verstehen und wirkte als «Nährboden» für neue soziale Bewegungen.¹¹ In diesem Sinne ist das Kritische Oberwallis eine Gruppierung, die ein regionales linksalternatives Milieu verkörperte und die wieder verschwand, als sie 1982 in der SP aufging.¹² Das Milieu allerdings blieb weiterhin fassbar, etwa im 1980 gegründeten Verein Oberwalliser Gruppe Umwelt und Verkehr (OGUV) oder in der *Roten Anneliese*, die beide bis heute bestehen.¹³ Auch in den anderen Schweizer Berggebieten lassen sich ähnliche Wirkungskreise ausmachen, wie etwa das Kritische Forum Uri mit der Zeitschrift *Alternative* oder in Graubünden das Herausgeberkollektiv der Zeitschrift *VIVA*.¹⁴ Diese Milieus und ihre Zeitschriften widmeten sich überdurch-

schnittlich oft den Themen Verkehr und Umwelt. In den 1970er-Jahren beispielsweise opponierte in Graubünden das Neue Forum Domleschg-Heinzenberg gegen den Nationalstrassenabschnitt N13 und in den 1980er-Jahren kritisierte die Uerner Gruppe Basis-Tunnel-Nein die Planungsentwürfe für den Gotthard-Basistunnel.¹⁵ Die linksalternativen Akteurinnen und Akteure aus den Berggebieten mischten schliesslich mit der Volksinitiative «zum Schutze des Alpengebietes vor dem Transitverkehr» (Alpeninitiative) von 1989 auf nationaler Ebene mit.

Die Planung des schweizerischen Nationalstrassennetzes, deren Walliser Abschnitte die *Rote Anneliese* 1979 kritisierte, stammte aus den 1950er- und 1960er-Jahren und war geprägt vom wirtschaftlichen Aufschwung und vom Technikglauben dieser Jahre.¹⁶ Besonders Letzterer wich ab den 1970er-Jahren einem zunehmenden Umweltbewusstsein und einer Technikskepsis.¹⁷ Beides wurde durch die stetige Realisierung der Infrastrukturpläne, gegen welche die Anwohnerinnen und Anwohner an den werdenden Strassenverkehrsachsen opponierten, verstärkt. In diesem Kontext sind denn auch der Zeitungsartikel und die Karikatur von 1979 zu verorten. Die Karikatur bringt dystopisch die hässlichen Konsequenzen des Modernisierungsparadigmas für das Wallis zu Papier. Das Matterhorn steht dabei nicht nur für das Wallis, sondern sinnbildlich für die Schweizer Berggebiete generell. Aus diesem Blickwinkel bleiben die dargestellten Probleme die gleichen – infrastruktureller Ausbau und industrielle Produktion verschandeln die Berglandschaft –, die politische Aussage schlägt aber eine andere Richtung ein: Neben die ökologische Kritik tritt die Kritik an der «Bevormundung» beziehungsweise der «Kolonisierung» der Berggebiete durch das Mittelland. Diese Interpretationsmöglichkeit erscheint aus gegenwärtiger Perspektive schwer nachvollziehbar, wird doch allgemein angenommen, dass die Berggebiete viel mehr durch das Mittelland subventioniert als ausgebeutet werden, wobei der Wasserzins hier nur ein Stichwort unter vielen ist.¹⁸ Im zeithistorischen Kontext aber war die Kolonisierungskritik eine in den Berggebieten durchaus populäre Sicht, insbesondere in den linksalternativen Milieus.¹⁹

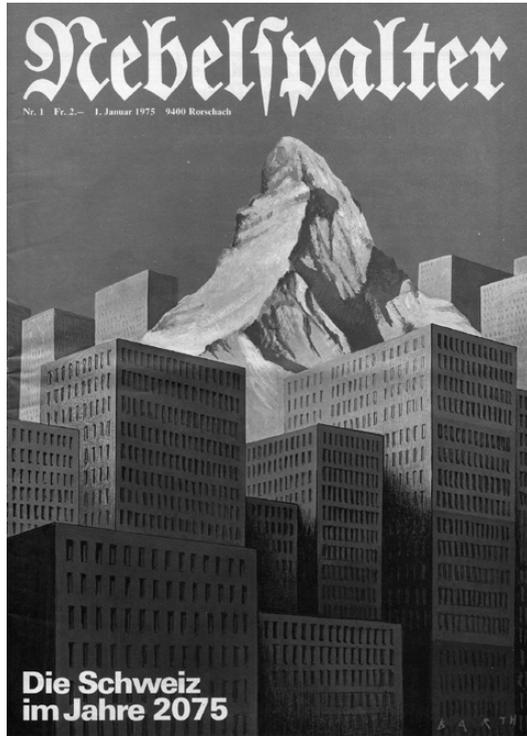
Der schweizerische Alpenraum stand nach 1970 im Umbruch. Bisher hatte die Schweiz ihren Alpen die Rollen als Ressourcenreservoir (Wasser und Holz), Tourismusdestination, Durchgangsraum und nationale Verteidigungsbastion zugewiesen.²⁰ Seitens der Bevölkerung in den Berggebieten hatte es durchaus punktuellen Widerstand gegen diese Rollenverteilung gegeben. Dort, wo Menschen zugunsten von Stauseen umgesiedelt werden mussten, formierte sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Opposition.²¹ Allerdings waren finanzielle Anreize vielfach eine akzeptable Kompensation für Umsiedelungen.²² Im Zuge des gesellschaftlichen Wandels nach 1968 wurde neben den erwähnten Konzeptionen der Alpen eine weitere immer wichtiger: die Alpen als Lebensraum.²³ Dieser Lebensraum schien durch den fortgesetzten Infrastrukturausbau in den Bereichen

Wasserkraft, Strassen und Tourismus sowie infolge sozioökonomischer Veränderungen wie der Abwanderung oder durch die Tourismusindustrie akut bedroht. Wissenschaft und Politik interessierten sich nun vermehrt für diesen Raumaspekt der Alpen.²⁴ In den Augen der Alternativmilieus trugen insbesondere die «Unterländer» mit ihren Nutzungsansprüchen eine wesentliche Mitverantwortung für die Bedrohung des Lebensraums, verlangten sie doch mehr Ferienwohnungen, bessere Skilifte, schnellere Strassen und einen Stausee in jedem Tal, wobei sie darin von den politischen Eliten in den Bergkantonen unterstützt wurden.²⁵ Mit dieser Kontextualisierung erschliesst sich die satirische Zeichnung in der *Roten Anneliese* vielschichtiger, genau diese Dystopie bildet sie ab: Die Alpen sind im Sinne einer Funktionsteilung optimiert und auf ihre wesentlichen Merkmale reduziert – aber zum Leben bleibt kein Platz mehr.

Das binnenkolonialistische Argument, das als Motiv in der abgedruckten Quelle erst aufgespürt werden muss, entwickelte sich in den 1980er-Jahren zu einem gewichtigen Argument linker Politikerinnen und Politiker aus den Berggebieten. In den kontroversen Diskussionen um den Ausbau der Wasserkraft in den Alpen und den damit einhergehenden Verlust von alpinen Landschaften argumentierte beispielsweise Peter Bodenmann 1986, die Berggebiete «subventionieren heute die Zentren und das Atomprogramm». Die Wasserzinsen, so Bodenmann, seien viel zu tief, während die Pumpspeicherwerke in den Schweizer Alpen den importierten Atomstrom zu Ökostrom veredeln und den Städtern ein reines Gewissen verschaffen würden.²⁶ Im Unterschied zu älteren Stausee-Oppositionsgruppen, zu denen im Übrigen keine personellen Kontinuitäten festzustellen sind, argumentierten die linken «Bergler» nicht mit dem Verlust von Land und «Heimat», sondern mit ökologischen und regionalwirtschaftlichen Argumenten.²⁷ Die «Ausbeutung» der Berggebiete hatte noch weitere Ebenen. Nach dem Katastrophensommer 1987, in dem starke Unwetter in weiten Gebieten der Alpen Überschwemmungen und Hangrutsche auslösten, prangerte der Uner Umwelt- und Verkehrspolitiker Alf Arnold die nationalen Medien an, sie würden «emotionale Geschichten» aus den Schicksalen der Bergbevölkerung saugen. Viel besser als «punktuelle Solidarität» wären faire Wasserzinsen und eine umweltfreundliche Verkehrswirtschaft.²⁸

Zurück zur Karikatur von 1979: Erreichte ihre vielschichtige Botschaft auch die LeserInnenschaft? Das linksalternative Milieu verstand sie mit Sicherheit. Es ist durchaus plausibel, dass sich bürgerliche Kreise ebenfalls von der Botschaft angesprochen fühlten, zumindest gab es eine bürgerliche Leserschaft der *Roten Anneliese* und ebenfalls bürgerliche N9-Skeptikerinnen und Skeptiker.²⁹ Ob die «Ausbeutungsebene» auch bei Letzteren auf Interesse stiess, bleibt fraglich. Sicher aber wurde die technik- und tourismusskeptische Position rezipiert. In dieser Hinsicht griff das Bild nämlich eine etablierte Ikonografie auf, die insbesondere das Schweizer Satiremagazin *Nebelspalter* geprägt hatte.

Abb. 2: «Die Schweiz im Jahr 2075», Titelseite von Wolf Barth. Nebelspalter 1, 1975.



Im Januar 1975 hatte das Satireblatt einen Ausblick auf «Die Schweiz im Jahre 2075» gewagt. Die Nummer war ausgestattet mit dystopisch-humoristischen Zeichnungen und Karikaturen, viele davon thematisierten die Überbauung der Schweiz und ihrer Alpen.³⁰ Der *Nebelspalter* griff damit einerseits die Diskussionen um den Bundesverfassungsartikel zur Raumplanung von 1969 auf und etablierte andererseits eine Ikonografie, die sich in der *Roten Anneliese* 1979 deutlich wiederfindet. In der Karikatur der *Roten Anneliese* verdichteten sich zeichnerisch die zeitgenössischen Diskussionen. Trotz ihrer Bindung an die N9-Kontroverse weist sie deutlich über diesen Zusammenhang hinaus. Dadurch stellte die Karikatur ein visuelles Feindbild zur Verfügung, das durch seine starke Polemik das Potenzial hatte, die regionalpolitischen Debatten mitzuprägen.³¹ Die «Bergler» wehrten sich schliesslich mit einer Volksinitiative gegen den «Verkehrskolonialismus»³². 1987 schlossen sich die Walliser N9-Gegner mit ähnlich gesinnten Bündnern, Urnerinnen und Tessinern zusammen. In den Initiativtext flossen aus dem Wallis das Verbot für den Ausbau der Transitstrassen durch die Alpen und aus Uri und



Abb. 3: Ein Teil des Initiativkomitees der «Alpen-Initiative» auf der «Teufelsbrücke» zwischen Göschenen und Andermatt, 1989. Von links: Peter Bodenmann, Hedi Burgener, Gerhard Stürzlinger, Kaspar Schuler, Andrea Hämmerle, Angela Cantieni und Johannes Brassel. Schweizerisches Sozialarchiv, F Pb-0005-141.

dem Tessin die Forderung der Reduktion des alpenquerenden Strassengüterverkehrs.³³ Als das Komitee bei den nationalen Umweltverbänden um Unterstützung anfragte, tat sich erneut der Graben zwischen «Ober-» und «Unterländern» auf. Die «unterländischen» Verbände WWF und Verkehrsclub Schweiz (VCS) bevorzugten einen Gang übers Parlament und unterstützten die Initiative nicht.³⁴ Gegen allen Widerstand lancierte das Komitee 1989 die «Alpen-Initiative», überzeugte schliesslich die Umweltverbände und brachte die Initiative im Februar 1994 an der Urne zum Erfolg.

Anmerkungen

- 1 Der Artikel entstand im Zusammenhang des trinationalen Forschungsprojekts *Issues with Europe – A Network Analysis of the German-speaking Alpine Conservation Movement (1975–2005)* der Universitäten Basel, Innsbruck und München (SNF-Projekt Nummer 100019E_176479).
- 2 *Rote Anneliese* 39, 20. 9. 1979.
- 3 Diese Forderung findet sich zum Beispiel bei Birgit Metzger, «Erst stirbt der Wald, dann du!» *Das Waldsterben als westdeutsches Politikum (1978–1986)*, Frankfurt am Main 2015, 603; vgl. auch Joachim Radkau, «Scharfe Konturen für das Ozonloch. Zur Öko-Ikonografie der Spiegel-Titel», in Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder*, Bd. 2, Göttingen 2008, 532–541.a

- 4 Vgl. Gerhard Paul, «Die aktuelle Historische Bildforschung in Deutschland. Themen – Methoden – Probleme – Perspektiven», in Jens Jäger, Martin Knauer (Hg.), *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung*, Paderborn 2009, 125–143; Gerhard Paul, «Visual History», *Docupedia-Zeitgeschichte*, 2014, https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3_0_Gerhard_Paul (8. 5. 2019).
- 5 Martial Leitner wurde 1952 in Fleurier (NE) geboren. Heute ist er ein gefragter politischer Zeichner, seine Arbeiten erschienen unter anderem in der *Wochenzeitung*, der *Neuen Zürcher Zeitung* und in der *Zeit*. Die Karikatur in der *Roten Anneliese* entstand 1977 im Zusammenhang einer Publikation mit dem Schriftsteller Rudolf Kesselring aus Martigny: Martial Leiter, Rolf Kesselring, *Démocratie suisse & Cie*, Yverdon 1977.
- 6 Eine dieser Ausnahmen bildet Markus Furrer, *Die Neue Opposition in der Urschweiz in den 1970er und 1980er Jahren. Historische Fallstudien zur Ökologiebewegung und zur Bildung «Grüner» Parteigruppen in den Kantonen Uri, Schwyz, Ob- Und Nidwalden*, Freiburg im Üchtland, 1992.
- 7 Brigitte Studer, Janick Marina Schaufelbuehl, «Die 68er Bewegung und ihre Auswirkungen in der Schweiz – Einleitung», in Janick Marina Schaufelbuehl (Hg.), *1968–1978. Ein bewegtes Jahrzehnt in der Schweiz*, Zürich 2009, 13–19.
- 8 Vgl. Silke Mende, «Nicht rechts, nicht links, sondern vorn.» *Eine Geschichte der Gründungsgrünen*, München 2011, 41.
- 9 Das Kritische Oberwallis weist jedoch zahlreiche Elemente von neuen sozialen Bewegungen auf und wurde auch als solches analysiert, vgl. Peter Kraft, *Das Kritische Oberwallis 1971–1976. Von der Bewegung zur politischen Partei*, unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Universität Freiburg im Üchtland, 2003; siehe ausserdem: Roman Rogenmoser, «*Üflehne und Demaskier*». *Eine Untersuchung zur Entstehungsgeschichte und zum Politikstil des Kritischen Oberwallis*, unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Universität Bern 2008.
- 10 Vgl. Sven Reichardt, ««Wärme» als Modus sozialen Verhaltens? Vorüberlegungen zu einer Kulturgeschichte des linksalternativen Milieus vom Ende der 1960er bis Anfang der 1980er Jahre», *Vorgänge* 44 (2005), 175–187; Sven Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*, Berlin 2014.
- 11 Reichardt, *Authentizität* (wie Anm. 10), 14 f., Zitat 14.
- 12 Pierre Évéquoz, *Die Rote Anneliese. Genèse et itinéraire d'une revue contestataire haut-valaisanne (1971–1982)*, unveröffentlichte Masterarbeit, Universität Fribourg im Üchtland, 2017, 4.
- 13 Den Inhalt der *Roten Anneliese* und ihre Funktion für die linksalternativen Gruppen im Oberwallis hat Pierre Évéquoz in seiner Masterarbeit eingehend untersucht: Évéquoz (wie Anm. 12); vgl. auch Pierre Évéquoz, «Die Rote Anneliese. Genèse et itinéraire d'une revue haut-valaisanne contestataire (1971–1979)», in *Annales Valaisannes* (2018), 9–69.
- 14 Markus Furrer hat eine Reihe Innerschweizer Gruppierungen untersucht, die er als Oppositionsparteien kategorisiert hat. Vgl. Furrer (wie Anm. 6); zu Graubünden fehlen entsprechende historische Studien.
- 15 Vgl. Rafael Brand, *Opposition gegen den Nationalstrassenbau. Wandel von Sichtweise, Umweltbewusstsein und politischem Stil am Beispiel der Nationalstrasse N13 Reichenau–Thuisis*, unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Universität Bern 1998; *Alternative* 62 (1981).
- 16 Vgl. Christian Pfister, «Das <1950er Syndrom>. Die Umweltgeschichtliche Epochenchwelle zwischen Industriegesellschaft und Konsumgesellschaft», in Christian Pfister (Hg.), *Das 1950er Syndrom. Der Weg in die Konsumgesellschaft*, Bern 1995, 52–96.
- 17 Vgl. Patrick Kupper, «Die <1970er Diagnose>. Grundsätzliche Überlegungen zu einem Wendepunkt der Umweltgeschichte», *Archiv für Sozialgeschichte* 43 (2003), 325–348; ausserdem die Beiträge in Urs Altermatt (Hg.), *Rechte und Linke Fundamentalopposition. Studien zur Schweizer Politik 1965–1990*, Basel 1994; aus politikwissenschaftlicher Sicht: Michael Hermann, Heiri Leuthold, «Zwischen Heimatschutz und Klimawandel. Spannungsfelder in der Umweltpolitik», in Matthias Baer, Werner Seitz (Hg.), *Die Grünen in der Schweiz*, Zürich 2008, 119–133.

- 18 Exemplarisch: Daniel Müller-Jentsch, *Strukturwandel im Schweizer Berggebiet. Strategien zur Erschliessung neuer Wertschöpfungsquellen*, Zürich 2017, 84; Mathieu bezeichnet den Vorwurf, die Berggebiete seien lediglich Subventionsempfänger, als «Mythos»: Jon Mathieu, «Die Gotthard-Region. Schwarzes Loch oder globaler Exportschlager?», in Boris Previšić (Hg.), *Gotthardfantasien. Eine Blütenlese aus Wissenschaft und Literatur*, Baden 2016, 212.
- 19 «Uris Energieproduktion. Jedes Jahr um 3.4 Mio. betrogen», in *Alternative* 38 (3. 3. 1979); Christine Valentin, «Wie das Berggebiet die Zentren subventioniert. Erwacht das Berggebiet?», in *Rote Revue* 10, 1984, 2–6; Peter Bodenmann, «Berggebiete. Neues Bewusstsein nötig», in *Rote Anneliese* 90, 4. 7. 1986.
- 20 Vgl. Jon Mathieu, *Die Alpen. Raum – Kultur – Geschichte*, Stuttgart 2015, 163–187.
- 21 Erich Haag, *Grenzen der Technik. Der Widerstand gegen das Kraftwerkprojekt Urseren* (Interferenzen 10), Zürich 2004.
- 22 Vgl. Stefan Kaufmann, *Bergbauernopfer. Die Preisgabe der Göschenalp zugunsten des Urner Staatshaushalts 1949–1954*, unveröffentlichte Masterarbeit, Universität Luzern, 2008; Haag (wie Anm. 21), 223–227.
- 23 Mathieu spricht in diesem Kontext von einer «Pluralisierung der Bergwahrnehmung»: Mathieu (wie Anm. 18), 204.
- 24 Zum Beispiel Herbert Maeder, Robert Kruker, *Hirten und Herden. Alpkultur in der Schweiz*, Olten 1983; Ernst A. Brugger et al. (Hg.), *Umbruch im Berggebiet. Die Entwicklung des schweizerischen Berggebietes zwischen Eigenständigkeit und Abhängigkeit aus ökonomischer und ökologischer Sicht*, Bern 1984; vgl. ausserdem Gilles Rudaz, Bernard Debarbieux, *Die schweizerischen Berggebiete in der Politik*, Zürich 2014, 40–44.
- 25 Solche und ähnlich zugespitzte Darstellungen finden sich an verschiedenen Stellen in den Alternativzeitschriften *Rote Anneliese* oder *Alternative* der 1980er-Jahre.
- 26 Jürg Frischknecht, «Alpentäler als AKW-Filialen?», *Zeitdienst* 13 (1986).
- 27 Trotz der anders gearteten Argumente referierten die Linksalternativen auf zurückliegende Kontroversen um den Bau von Stauseen in den Alpen: Roland Humair, Emanuel Müller, *Der Stausee. Ein Mundart-Theaterstück*, Altdorf 1982; Emanuel Müller, Reto Gamma, *Hochspannung. Wie die Urschner gegen einen Stausee kämpften und die Göschenalp untergehen musste*, Altdorf 1982.
- 28 Alf Arnold, «Wir Bergler in den Bergen wehren uns jetzt!», *VCS Zeitung* 2 (1988).
- 29 Bereits 1977 unterzeichneten 30000 Personen eine Petition gegen den Bau des Nationalstrassenabschnitts Martinach–Brig. Vgl. Stefan Rieder, «Randregionen in der Autobahnfalle», *Traverse* 67 (1999), 198–203.
- 30 *Nebelspalter* 1 (1975).
- 31 Diese Art der politischen Karikatur hat in der Schweiz Tradition, vgl. Walter Dettwiler, *Von linken Teufeln und heuchlerischen Pfaffen. Der Weg zur modernen Schweiz im Spiegel der Karikatur (1798–1848)*, Zürich 1998.
- 32 Arnold (wie Anm. 28).
- 33 Andermatter-Club, *Protokoll der Sitzung vom 15. Oktober 1988*, Schweizerisches Sozialarchiv Zürich, Ar 610.10.1.
- 34 Andermatter-Club, *Protokoll der fünften Verkehrstagung vom 7. Januar 1989 in Andermatt*, Schweizerisches Sozialarchiv Zürich, Ar 610.10.1.

Ueli der Reformator

Wenig mehr als eine Filmkritik

Jan-Friedrich Missfelder

Ein «historisches Denkmal»

Anfang März 2019, nach nur sechs Wochen Laufzeit in den Deutschschweizer Kinos, war die 200 000er-Marke an Zuschauern erreicht:¹ «Zwingli» (CH 2018, Regie: Stefan Haupt) hat damit den Sprung in die Top 20 der erfolgreichsten Schweizer Filme geschafft.² Für einen Historienfilm mit einem eher unpopulären religiösen Sujet wie der zwinglischen Reformation ist dieser Publikumserfolg bemerkenswert. Angesichts jüngerer Prozesse der verstärkten Individualisierung, Pluralisierung und Entkirchlichung des religiösen Feldes in der Schweiz³ ist das offenkundige cineastische Interesse an der Geschichte der Zürcher Reformation und ihrem Protagonisten Huldrych Zwingli erklärungsbedürftig. Die Zahlen zeigen, dass der Zwingli-Film ein breiteres Publikumspotenzial mobilisiert, als das institutionell-kirchlich gebundene Milieu des Schweizer Reformiertentums bereithält. Obwohl sowohl die Reformierte Kirche der Stadt Zürich als auch der Schweizerische Evangelische Kirchenbund die Produktion des Films materiell und infrastrukturell unterstützten, liegt es nahe, «Zwingli» weniger als genuin religiöses Kulturprodukt als vielmehr als Teil einer spezifischen Geschichtskultur zu verstehen, in der das 500-Jahr-Jubiläum der Reformation eine überreligiöse Qualität gewinnt. In diesem Sinne beansprucht denn auch die als «Presenting Sponsor» des Films auftretende Zürcher Kantonalbank (ZKB) für sich, mit ihrem Engagement «eine kulturhistorische Verantwortung»⁴ wahrzunehmen.

In ganz ähnlicher Weise appelliert auch der Zwingli-Film-2019-Freundeskreis, der 2017 qua Crowdfunding-Initiative die Produktion des Films angestossen hat, an die Öffentlichkeit: «Seien auch Sie Pfeiler für das Fundament eines wichtigen Kulturereignisses und helfen Sie mit, ein historisches Denkmal zu setzen.»⁵

Ein Kinofilm als historisches Denkmal – in ihrem Selbstanspruch weisen die Macher*innen und Unterstützer*innen von «Zwingli» ihren Film als geschichtspolitisches Statement aus. Als solches verdient der Film eine genauere Analyse. Dabei spielen Fragen nach der filmischen Narration und visuellen Umsetzung des Stoffes eine ebenso grosse Rolle wie eine Kontextualisierung des Films im

geschichtspolitischen Umfeld des Reformationsjubiläums. Im Folgenden soll daher nicht in erster Linie eine Filmkritik geübt, sondern eine Reflexion geleistet werden über die gesellschaftliche, politische und religiöse Funktion des Zwingli-Films sowie über das Verhältnis von historischem und populärkulturellem Wissen, das darin zum Tragen kommt.

Der Kinostart am 17. Januar 2019 ist dabei von besonderer symbolischer Bedeutung. Durch die punktgenaue Lancierung des Films exakt 500 Jahre nach Huldrych Zwinglis Stellenantritt als Leutpriester am Zürcher Grossmünster im Januar 1519⁶ bezieht der Film Stellung in einer Diskussion, in der die Positionierung der Schweizer Reformation in der Chronologie des Reformationsjubiläums verhandelt wird. Dies ist vor allem darum wichtig, weil alles andere als klar ist, wann genau ein spezifisch schweizerisches Reformationsjubiläum zu feiern wäre. Während sich die Verantwortlichen in Kirche, Politik und Medien in Deutschland mit der Proklamation einer Reformationsdekade von 2008 bis 2017⁷ (die sehr bald und in der Logik der Sache nachvollziehbar als «Lutherdekade» firmierte) auf den 31. Oktober 1517 als Referenztag des Jubiläums einigten, steht in der Schweiz kein übergreifendes Stichdatum wie das der Publikation von Martin Luthers 95 Thesen zur Verfügung. Im Gegenteil: Schon für den Fall der Zürcher Reformation ist keineswegs eindeutig, wann man den Beginn der Reformation anzusetzen hat. Abgesehen vom Januar 1519, der für sich genommen auf wenig genuin Reformatorisches verweist, wären ebenso die erste Zürcher Disputation vom Januar 1523 oder auch die Abschaffung der Messe an Ostern 1525 als Durchbruch der Reformation denkbar.⁸ Weitet man schliesslich den Blick auf die ganze Eidgenossenschaft aus, so erscheint die Bestimmung eines gemeinsamen Fixpunktes, auf den sich ein gesamteidgenössisches Reformationsgedenken beziehen könnte, als vollkommen illusorisch.

Der Schweizerische Evangelische Kirchenbund (SEK) hatte diese Problematik schon 2012 in einem Impulspapier mit Blick auf das anstehende Reformationsjubiläum benannt: «Das Jahr 2017 mit seiner Fokussierung auf Luther und Deutschland hat keinen unmittelbaren historischen Bezug zum schweizerischen Kontext.»⁹ Zugleich werde aber ein erheblicher medialer und kirchenpolitischer Druck spürbar, sich auch von Schweizer Seite an den Jubiläumsfeierlichkeiten zu beteiligen. Dies wurde etwa durch den Schweizer Pavillon «Prophezey» an der zentralen Wittenberger Weltausstellung zum Reformationsjubiläum «Tore der Freiheit» im Sommer 2017 geleistet. Dieser Beitrag unternahm zumindest den Versuch, die Spezifika der Schweizer Reformation im Zentrum des Lutheriums zu präsentieren.¹⁰ Schweizweit sind schon seit Sommer 2016 mit einem deutlichen Schwerpunkt im Jahr 2017 Veranstaltungen und Publikationen zum Reformationsjubiläum zu verzeichnen, die alle in gewisser Hinsicht im Ankündigungsmodus operieren: Eigentlich, so die implizite Botschaft, gibt es noch

gar nichts zu feiern, aber man greift dem ohnehin unklaren Jubiläumsdatum auf medialen Druck hin voraus.¹¹ Diese Bemühungen, von der auf 1517 zentrierten Aufmerksamkeitsökonomie kirchenpolitisch zu profitieren, sind gleichwohl nicht ohne Kosten, wie schon das Impulspapier klar erkennt: «Unter diesen Umständen kann dem Zwinglijubiläum 2019 nur noch eine unbedeutende Rolle und ein «Déjà vu»-Effekt zukommen. Ausserdem wird dadurch auch in der Schweiz die Gefahr grösser, dass das Jahr 2019 nur auf die historische Figur von Zwingli und seine kulturhistorische Rolle in und für Zürich und die umliegenden Regionen beschränkt wird.»¹² Schon 2013 hatte Serge Fornerod die Komplexität der schweizerischen Situation betont und mit Bezug auf reformatorische Akteure wie Calvin, Johannes Oekolampadius, Guillaume Farel oder Johannes Comander eine Pluralisierung des Reformationsgedenkens angemahnt: «Wir rechnen nicht mit einem, sondern mit acht bis zehn Reformatoren oder Reformationsgeschichten. Unsere nationale Perspektive für das Reformationsjubiläum besteht also zuerst einmal darin, keine zu haben; sie ist im Wesentlichen kantonal und regional geprägt.»¹³ Mit dem Zwingli-Film ist die Gefahr der Stilisierung von Zwingli als eidgenössischem Pendant zu Luther jedoch durchaus real. Der Film setzt die Zürcher Reformation prominent auf die öffentliche Agenda, reklamiert aber zugleich ein historisches Deutungsmonopol auf die schweizerische Reformation zulasten der regional und lokal ausserordentlich differenzierten Reformationsgeschichten. Ohne Zwingli geht es nicht, sagt der Film, und es wären auch trotz allem Reformationsföderalismus schwerlich weitere Filme zu Oekolampadius (Basel), Farel (Lausanne, Neuenburg), Comander (Graubünden) oder gar Calvin (Genf) denkbar. Dabei wird sich zeigen, inwiefern der Film geeignet ist, auch in der bisher stark Calvin-zentrierten Reformationswahrnehmung in der Westschweiz einen neuen Akzent zu setzen.¹⁴ Bei alledem ist es relativ irrelevant, in welcher Beziehung der Film zu den offiziellen kirchlichen Jubiläumsaktivitäten steht. Ohne «Zwingli» geht es eben auch nicht mehr. Der Film wird in seiner medialen Repräsentation weit über Zürich hinaus zur Referenz für das Reformationsjubiläum in der Schweiz. Dazu passt, dass in Zusammenarbeit mit der Pädagogischen Hochschule Luzern Lehrmittel für die Sekundarstufe ausgearbeitet wurden, die den Film als Quellengrundlage nehmen. Zumindest in der Deutschschweiz trägt «Zwingli» zur Prägung eines im Wortsinne offiziellen Geschichtsbildes bei.¹⁵

Was die Datierung des Jubiläums angeht, so steht der Film durchaus in einer spezifisch zürcherischen Tradition, in der sich ebenfalls die vom SEK angemahnte Konkurrenz zum Luthergedenken spiegelt. Schon 1719 sind in Zürich Jubiläumsaktivitäten belegt, die auf die Lutherfeiern 1717 reagieren, ebenso 1819. Zwingli, so scheint es, kommt dabei immer ein wenig zu spät. So feierte man 1884 den 400. Geburtstag des Reformators – ein Jahr nach dem entsprechenden Luther-Anlass – und weihte ein weiteres Jahr später das Zwingli-Denkmal auf

der Rückseite der Zürcher Wasserkirche ein.¹⁶ Obwohl der Zwingli-Film explizit auf heroisierende Elemente verzichtet, wie sie vor allem im Zürcher Denkmal aufscheinen, schreibt er sich gleichwohl genau diese Jubiläumstradition ein. Selbst ein «historisches Denkmal», leistet der Film auf dem Feld des Reformationsjubiläums regionale und personale Komplexitätsreduktion. In ihm konvergieren die Genrekonventionen des Biopics mit der memorialen Vereindeutigung des Blicks auf die Reformation. In diesem Sinne ist «Zwingli» ebenso sehr Zürcher Heimatfilm wie gedenkpolitisches Statement.

Filmisches Reenactment

Dieselbe Konvergenz findet sich auch auf der Ebene der filmischen Narration. «Zwingli» ist beides: eine Biografie des Reformators seit dem Beginn seiner Zürcher Zeit bis zur Schlacht bei Kappel 1531 und eine Ereignisgeschichte der Zürcher Reformation. Die konsequente Verschaltung beider Erzählebenen macht Zwingli nicht nur zum Protagonisten der eigenen Lebensgeschichte, sondern identifiziert ihn auch vollständig mit dem reformatorischen Geschehen: ohne Zwingli keine Reformation. Das hat Folgen für die Figurenzeichnung: Leo Jud etwa, seit 1523 Pfarrer an St. Peter, gerät zu Zwinglis *sidekick* und Stichwortgeber, die letzte Äbtissin des Fraumünsterklosters Katharina von Zimmern zur erratischen, spirituellen *femme fatale*. Die Vordenker der radikalen täuferischen Reformation Felix Manz und Konrad Grebel erscheinen schliesslich über weite Strecken als fröhliche *buddies*, die in Zwinglis Kurs die *action* vermissen. Zugleich inszeniert der Film Zwingli als ausgesprochenen Teamplayer, der gemeinsam mit Gleichgesinnten hierarchiefrei und allein der Sache dienend die Bibel übersetzt und mit der städtischen Obrigkeit das Beste für alle herausholt.

Die biografische Ebene wird überdies durch die Prominenz der sich langsam anbahnenden und schliesslich glücklich endenden Liebesgeschichte mit Anna Reinhart stark emotionalisiert. Der weibliche Blick auf den männlichen Helden gerät dabei immer wieder zum emotionalen Korrektiv heroisch-reformatorischen Handelns. Dies wird insbesondere bei der Behandlung des Täuferkonflikts deutlich. Wenn ein Reformator tut, was ein Reformator tun muss, nämlich die abtrünnigen Gefährten für die Einheit der Bewegung zu opfern, spiegelt Anna Reinhart das durch und durch neuzeitliche moralische Gewissen der Zuschauerin und des Zuschauers: «Was, Du opferst den Manz?», fragt sie ihren Mann stellvertretend für das Filmpublikum. Zugleich dient die Figur der Anna Reinhart im Film auch dazu, die Frömmigkeitsentwicklung im Vollzug der Reformation zu illustrieren. Den Weg von der an den Ansprüchen spätmittelalterlicher Leistungsfrömmigkeit verzweifelnden zur selbstbewussten Frau, die einen selbstbestimmten und freien

Glauben ausübt, teilt Anna Reinhart, so das durchgängige Narrativ, mit der ganzen Zürcher Stadtgesellschaft.

Auf der äusseren Ebene der reformatorischen Ereignisgeschichte arbeitet der Film die wichtigsten Stationen getreulich ab. Fastenbruch («Wurstessen»), Bilderräumung, Bibelübersetzung, Buch- und Flugschriftendruck, Gründung der Prophezei, Täuferkonflikt und Aufbruch nach Kappel greifen dramaturgisch nahtlos ineinander. Der Eindruck eines reformatorischen Masterplans wird filmisch vor allem in einer Sequenz untermauert, in der verschiedene reformatorische Massnahmen und Aktivitäten mit einer gemeinsamen, fröhlich-entspannt vorwärtstreibenden Filmmusik unterlegt werden. Alles hängt hier immer schon mit allem zusammen und fügt sich zu einem sinnhaften Plan. Insgesamt drängt das filmische Narrativ zur Geschlossenheit der Erzählung, in der selbst dramatische und konflikthafte Ereignisse wie der Bruch mit Manz und Grebel, der (nur angedeutete) Ittingersturm oder schliesslich der grosse gesamteidgenössische Konflikt mit der Schlacht bei Kappel als finaler Krise ihren passenden, scheinbar plausiblen Ort finden. In diesem Sinne erweist sich der Film schon auf der Ebene der Narration als fundamental modern, indem er die Grosse Erzählung der Modernisierung durch Reformation als unumkehrbare Fortschrittsgeschichte entwirft.

Die professionelle Filmkritik hat «Zwingli» mit wenigen Ausnahmen¹⁷ verhalten positiv aufgenommen und den implizit didaktischen Charakter des Films hervorgehoben. «Zwingli», so der Tenor, sei «ein durch und durch pädagogisches Werk»,¹⁸ so der Zürcher *Tages-Anzeiger*. Der Film biete «solide Information, ansprechend verpackt»,¹⁹ urteilt die *Neue Zürcher Zeitung*. Dabei fällt auf, dass Kategorien wie historische Korrektheit und Solidität der Information, die eher auf einen Dokumentarfilm zielen, auch bei einem Spielfilm wie «Zwingli» als Beurteilungskriterien Anwendung finden. Dies unterstreicht den Hybridcharakter des Films ebenso wie den eminent historiografischen Anspruch, eine getreue Rekonstruktion der Zürcher Reformation mit filmischen Mitteln zu liefern. Darum musste sich der Film auch einem historischen *fact checking* unterziehen, für das wiederum akademische Expertise herangezogen wurde.²⁰

Historische Authentizität wird dabei vor allem durch korrekte Chronologie sowie – viel wichtiger – durch konkrete Quellennähe verbürgt. In dieser Hinsicht erweist sich die vielfältige historische und theologische Fachberatung, die der Film durch prominente Vertreter und Vertreterinnen der akademischen Reformationsgeschichte und Theologie erfahren hat, als ausgesprochen fruchtbar. Der Umgang mit dem historischen Quellenmaterial ist dabei durchaus komplex. Einerseits zeigt sich das Selbstverständnis als filmische Historiografie im erkennbaren Rekurs auf die zeitgenössische Chronistik (vor allem Heinrich Bullingers Reformationsgeschichte sowie die Chroniken von Gerold Edlibach und Bernhard Wyss) im Drehbuch. Einzelne Episoden, etwa der obrigkeitliche



Abb. 1a: *Huldrych Zwingli im Film (2018)*.
Zwingli (Regie: Stefan Haupt, CH 2018).



Abb. 1b: *Hans Asper, Huldrychvs Zwinglivs (1549)*. Zentralbibliothek Zürich, <http://doi.org/10.7891/e-manuscripta-75426>.

kontrollierte Bildersturm des Zürcher Grossmünsters, lassen sich recht genau auf der Darstellung zugrunde liegende Quellen zurückführen. Die ungewöhnliche Quellennähe des Films wird aber ebenso auf der rein visuellen Ebene sichtbar. Dabei spielt die eigentlich eher spärliche ikonografische Überlieferung der Zürcher Reformation eine entscheidende Rolle. Dies betrifft nicht nur die sehr bewusst eingesetzte Nähe einzelner Einstellungen des Films zu zeitgenössischen Zwingli-Porträts (Abb. 1).²¹ Von besonderer Bedeutung ist überdies die farbig illustrierte Version der Reformationsgeschichte Heinrich Bullingers vom Beginn des 17. Jahrhunderts.²² Manche Einstellungen des Films wirken geradezu als genaue Verlebendigungen der Illustrationen. Dies betrifft etwa die Gestaltung des Interieurs von Zwinglis Studierzimmer, die Panoramaansicht der Hinrichtungen des Täufers Felix Manz oder Jakob Kaisers in Schwyz (Abb. 2–4). Die Darstellung des Manz selbst orientiert sich ebenfalls in erstaunlich präziser Weise an einer zeitgenössischen Zeichnung in einer anderen Abschrift von Bullingers Reformationsgeschichte (Abb. 5).

Die Genauigkeit der bildlichen Verweise auf zeitgenössische Quellen ist bezeichnend für ein objekt- und materialbezogenes Verständnis von historischer Authentizität, das den Versuch zu erzählen, wie es eigentlich gewesen, visuell beglaubigt. Das Atmosphärische wird dadurch zum Gradmesser für die Glaubwürdigkeit der Erzählung. Zugleich macht sich der Film auf diese Weise angreifbar. So hat Valentin Groebner darauf hingewiesen, dass das Filmbild des spätmittelalterlichen Zürich schon optisch in keiner Weise der Buntheit der dargestellten

Abb. 2: Zwingli als Briefschreiber 1526 in seiner Bibliothek. Heinrich Bullinger, Reformationsgeschichte, illustrierte Abschrift von Heinz Thomann, 1605/06, Zentralbibliothek Zürich, Manuskriptabteilung, Ms B 316, Bl. 231v.



Abb. 3a: Ertränkung des Felix Manz 1527 im Film (2018). Zwingli (Regie: Stefan Haupt, CH 2018).



Abb. 3b: Ertränkung des Felix Manz 1527. Heinrich Bullinger, Reformationsgeschichte, illustrierte Abschrift von Heinz Thomann, 1605/06, Zentralbibliothek Zürich, Manuskriptabteilung, Ms B 316, Bl. 284v.





Abb. 4a: *Verbrennung von Jakob Keyser in Schwyz im Film (2018). Zwingli (Regie: Stefan Haupt, CH 2018).*



Abb. 4b: *Verbrennung von Jakob Keyser in Schwyz 1529. Heinrich Bullinger, Reformationgeschichte, illustrierte Abschrift von Heinz Thomann, 1605/06, Zentralbibliothek Zürich, Manuskriptabteilung, Ms B 316, Bl. 400r.*



Abb. 5a: *Felix Manz im Film (2018). Zwingli (Regie: Stefan Haupt, CH 2018).*

Abb. 5b: *Felix Manz in einer zeitgenössischen Darstellung. Zentralbibliothek Zürich, Manuskriptabteilung, Ms L 61b, 107v.*

Epoche entspreche und damit aussehe, «als wäre Zürich schon immer reformiert gewesen».²³ Darüber wäre sicher zu streiten, die zugrunde liegende Epistemologie bleibt dadurch aber unangetastet. Sie steht der Herangehensweise aktueller geschichtskultureller Praktiken des Reenactments und der Living History nahe, die auch vor allem auf die vermeintliche Authentizität des verwendeten Materials in der Inszenierung setzen.²⁴ Historische Quellen werden primär als Grundlage für Rekonstruktionen materialer Umwelten herangezogen, denen auf der Ebene des Films Setting, Kostüme und Ausstattung entsprechen. Zugleich enthalten diese zunächst äusserlichen Elemente das Versprechen auf einen unmittelbaren Zugang zur vergangenen Welt. Für Peter Opitz etwa zeigt sich gerade in der «grossen Liebe zum Detail des Alltags des 16. Jahrhunderts», dass der Film «das Phänomen <Zwingli> [...] in die geistigen und kulturellen Grenzen des 16. Jahrhunderts» einzeichnet.²⁵

Gerade auf dem Gebiet aber, um das es dem Phänomen Zwingli eigentlich ging, der Religion und Religiosität, bleibt der Film nicht nur bloss, sondern wird seinem Anspruch als Historiografie nicht gerecht. Dies zeigt sich besonders an drei Szenen gegen Ende des Films.²⁶ Die erste der hier kurz zu diskutierenden Szenen stellt einen Dialog zwischen Zwingli und seinem Freund und Mitstreiter Leo Jud dar. Zwingli zweifelt an der Wirkung seiner Reformen in Kirche und Gesellschaft auf den inneren Glauben der Gemeinde. Die Akzeptanz und Begeisterung für die Reformation sei «nur üsserlich» und nicht im Glauben selbst verankert. Zwingli spricht mit der sozialen Implementierung der Formel *sola fide* ein reformatorisches Grundproblem an. Die Frage des inneren, persönlichen Glaubens als sozialer Kategorie wird durch die Reformation wenn nicht erst hervorgebracht, so doch in entscheidender Weise neu konfiguriert.²⁷ Gegenüber der Tiefe des hier angesprochenen Problems nimmt sich Leo Juds beruhigende Antwort im Film nicht nur religiös flach aus, sondern sprengt auch die «geistigen und kulturellen Grenzen des 16. Jahrhunderts» (Opitz). Zwingli solle doch, so Jud, bedenken, was auf der Ebene der Gesellschaft schon geleistet worden sei, und verweist auf die Gründung der Prophezei und die Einrichtung der Armenspeisung. Hier zeigt sich das ganze Dilemma des Films: Auf eine durch und durch vormoderne Frage vermag er nur genuin moderne Antworten zu geben. Reformatorische Religiosität als solche kann auf der Kinoleinwand nicht thematisiert werden, sie wird sogleich transformiert in Bildungsinitiative und Sozialpolitik.

Diese Unvermittelbarkeit genuiner Religiosität bringt im Film überdies fast unfreiwillig komische Inkongruenzen und Anachronismen hervor. Nach Zwinglis Tod auf dem Kappeler Schlachtfeld übernimmt Heinrich Bullinger, der zuvor nur ganz kurz als «brillanter Theolog» eingeführt worden war, seine Position als Leutpriester. Der Film zeigt seine erste Predigt auf der Grossmünsterkanzel und überblendet dabei in Anna Reinharts Wahrnehmung den lebenden Bullinger

mit dem toten Zwingli. Der Film inszeniert Anna Reinharts Vision als Heiligenerscheinung, Zwingli selbst als Heiligen der Reformation. Der Anspruch, die Ablösung von spätmittelalterlicher, altgläubiger Frömmigkeit zum filmischen Thema zu machen, konterkariert sich in dieser Szene selbst.

Noch drastischer zeigt sich diese Problematik schliesslich in der Schlusszene des Films. Anna Reinhart vergräbt hier auf dem Schlachtfeld von Kappel die Scherben einer Tonschale, die den ganzen Film über als Fetisch für ihre Beziehung zu Zwingli gedient hat. Dabei reflektiert ihre Off-Stimme über das weitere Schicksal der Reformation: Viele sehnten sich nach den «alten Gewissheiten» zurück, doch bleibe allen wohl nichts anderes übrig, als «auf der Suche zu bleiben». Diese Perspektivierung auf eine offene Zukunft hin ist vollends ahistorisch und anachronistisch.²⁸ Gerade im Unterschied zur Religiosität der römischen Kirche bezog sich Zwingli – ebenso wie Luther und Calvin – auf die absolute Gewissheit des Evangeliums, die eine unabschliessbare Suche nach einem gnädigen oder gerechten Gott gerade verabschiedete. Hier zeigt sich die Unmöglichkeit, aber auch die Unfähigkeit des Films, historisch fremde Formen des Religiösen angemessen zu thematisieren. Stattdessen adaptiert der Film das 16. Jahrhundert und seine Fragen den Problemlagen des 21. Als kirchenpolitisches Anliegen mag das legitim sein, der ostentativ vorgetragene historiografische Selbstanspruch des Films wird so aber desavouiert.

Unser Ueli

Eines der Anliegen des Films war es, so betonen nicht nur Regisseur und Drehbuchautorin, sondern auch namhafte Kirchenvertreter in zahlreichen Interviews, Zwingli als Person vom Ruch des Zwinglianismus zu befreien.²⁹ Der Reformator sei kein sittenstrenger Langweiler gewesen, sondern ein fröhlicher, lebenszugewandter Mensch mit Charme, Empathie und musikalischen Neigungen. Erst die Nachgeschichte der Reformation habe Zwingli schliesslich zum Zwinglianer erstarren lassen. Die Absicht des Films, dieses Klischee zu widerlegen und zu zeigen, wie er eigentlich gewesen, führt aber paradoxerweise nicht zu einer verstärkten Historisierung der Figur, sondern zu ihrer modernisierenden Aneignung. Gerade in der ostentativen Vermeidung alles Heroischen in der Figurenzeichnung, in der Betonung von Musikalität, Humor, Team- und Beziehungsfähigkeit wird Zwingli als idealisierter Zeitgenosse frei von aller toxisch-vormodernen Männlichkeit erkennbar. Augenfällig wird dies etwa im Umgang mit Zwinglis sexuellem «Fehltritt» als Priester in Einsiedeln.³⁰ Im Film steht Zwingli souverän zu seinen Fehlern, bekennt sich dazu, «kein Heiliger» zu sein, und gewinnt dadurch nicht nur die Sympathie der Zürcher Obrigkeit, sondern auch das Vertrauen seiner Braut. Jene

Elemente der Biografie hingegen, die sich diesem weichgezeichneten Bild nicht ohne Weiteres fügen, etwa die Haltung zu den Täufern oder die Eskalationspolitik im Vorfeld von Kappel, werden als alternativlose Sachzwänge dargestellt, die dem grundpositiven Charakter des Protagonisten letztlich äusserlich bleiben.

Der forcierten Entzwinglianisierung Zwinglis selbst steht allerdings die Klischeierung seiner Gegner entgegen. Der Bischof von Konstanz Hugo von Hohenlandenberg ebenso wie der Dominikaner Johannes Fabri werden als blutrot gewandete *décadents* präsentiert, die ihre Zähne in fette Gänsekeulen schlagen und ihre Windspiele tätscheln, während sie hinterhältige Intrigen gegen Zwingli und Zürich schmieden. Diese Darstellung der beiden altgläubigen Humanisten und Kirchenpolitiker entstammt, wie Valentin Groebner pointiert festgestellt hat, der «ehrwürdigen Tradition der Kontroverstheologie, die direkt von den Propagandabildern der Reformierten aus dem 16. Jahrhundert kommt.»³¹ Der Film zeigt die römische Kirche als hoffnungslos korrupt, psychisch und physisch gewalttätig und vollkommen reformresistent. Dies mag zwar dem Bild des schon im Spätmittelalter verbreiteten Antiklerikalismus entsprechen, auf das auch die Reformatoren des frühen 16. Jahrhunderts zurückgriffen, reproduziert aber zugleich alle Zerrbilder einer im Kern verrotteten Institution Kirche, welcher der *Hercules germanicus* Luther und sein sanft-verständnisvolles Zürcher Pendant nur noch den wohlverdienten Todesstoss versetzen mussten. Vor allem aber widerspricht dieses Bild fundamental dem Stand der historischen Forschung, die seit inzwischen mehr als einem halben Jahrhundert eher das Bild einer stark intensivierten, blühenden spätmittelalterlichen Frömmigkeitskultur zeichnet und die innere Komplexität von Kontinuität und Bruch zwischen Mittelalter und Reformationszeit betont.³² Natürlich ist es nicht die Aufgabe eines Spielfilms, akademische Forschung zu bebildern. Ein willentliches Fortschreiben überkommener Klischees um der knalligeren Dramaturgie willen wird aber weder dem Genre noch seinem Gegenstand gerecht.³³

Die Strategie der Purifikation des Protagonisten von seinen allfällig verfälschenden Deutungen mündet im Film in der paradoxen Situation verschärfter Historisierung bei gleichzeitiger Beschwörung absoluter Zeitgenossenschaft. Erst der echte, historische Zwingli, so die These des Films, wird den Ansprüchen der eigenen Gegenwart vollends gerecht.

Um diese Form der historisierenden Enthistorisierung geschichtspolitisch einordnen zu können, lohnt sich ein erneuter Seitenblick auf Luther. Die australische Reformationshistorikerin Lyndal Roper hat in ihrer psychohistorisch angelegten Luther-Biografie lapidar festgehalten, dass es dank der spezifischen Überlieferungssituation wohl keinen Menschen des 16. Jahrhundert gäbe, über dessen Inneres man mehr wisse als über Martin Luther.³⁴ Im Fall Zwingli ist die Lage vollkommen anders. Gerade die Beziehung zu Anna Reinhart, die im

Film eine so grosse Rolle spielt, ist in den historischen Quellen kaum greifbar und bietet so Raum für mehr oder weniger gut begründete Fiktionalisierungen.³⁵ Die Tatsache, dass über Zwinglis Persönlichkeit im Vergleich zu Luther weit weniger Informationen zur Verfügung stehen, eröffnet aber, so etwa der Darsteller des Zwingli Max Simonischek im Interview, den Raum einer imaginativen Aneignung einer historisch eher schemenhaften Figur – für einen Schauspieler ein grosser Vorteil.³⁶ Es liesse sich daher die These formulieren, dass bei Martin Luther die Quellen in deutlicherer Weise ein Vetorecht gegen modernisierende Appropriationen ausüben als bei Zwingli. Während ein affirmativer Bezug auf *Martinus noster* durch genaue Dokumentation auch der dunklen Seiten Luthers (Antisemitismus, Stellung im Bauernkrieg, Verhältnis zu Frauen) zusehends problematisch wird, zeigt der Film, dass die positive Identifikation mit «unserem Ueli» immer möglich bleibt.

Diesem Befund entspricht auch eine auffällige Differenz der Beurteilung beider Reformatoren in den jeweiligen Debatten zum Reformationsjubiläum. In Deutschland bot gerade die memorialpolitische Fixierung auf Luther während der Reformations-/Luther-Dekade Anlass für eine intensive Debatte über Möglichkeiten und Grenzen der aktualisierenden Geschichtsaneignung. So argumentierte etwa Achim Landwehr in seinem frühzeitig frustriert beendeten *blog* zum Reformationsjubiläum, dass die Jubiläumsmaschinerie gerade nicht auf Historisierung, sondern auf «Ähnlichkeitsbeschlagung» ausgerichtet sei. Geschichtlich Fernes und Fremdes wie Luther als Mensch des 16. Jahrhunderts würde, so Landwehr, der eigenen Gegenwart so weit anverwandelt, bis «ihm alle Fremdheitseffekte abgesprochen, sämtliche Irritationspotentiale entzogen und durchgehend Verunsicherungsmöglichkeiten untersagt werden».³⁷ In ganz ähnlicher Weise hat Heinz Schilling gefordert, «nicht von einem nahen, vertrauten, sondern von einem uns fremden Luther in einer Welt [auszugehen], in der die Menschen nach anderen Grundannahmen dachten und handelten als wir heute».³⁸ Ein genuin historischer Zugriff auf die Zeit um 1500 muss in dieser Perspektive zunächst einmal die Alterität des Gegenstands herausstreichen und die reformatorischen Anliegen als Antworten auf zeitgenössische Fragen deuten, welche heutigem Verständnis gerade nicht ohne Weiteres zugänglich sind.

Es ist auffällig, dass im deutschen Kontext eine Anerkennung der fundamentalen Distanz zum historischen Gegenstand als genuines Anliegen einer Memorialpolitik sowohl von profan- wie von kirchenhistorischer Seite eingefordert worden ist.³⁹ Soweit ich sehe, hat eine kritisch-distanzierte Diskussion der historischen und gedenkpolitischen Position Zwinglis in der schweizerischen akademischen Geschichtswissenschaft und Kirchengeschichte von wenigen, teils bewusst polemischen Ausnahmen abgesehen nicht stattgefunden.⁴⁰ Vereinzelt Kritik wird allenfalls an allzu durchsichtigen Vereinnahmungen reformatorischer Schlagworte

für aktuelle politische Agenden oder geradlinige Genealogien moderner Werte wie Toleranz und Demokratie aus der Reformation geübt.⁴¹ Akademisches Wissen im Gewand historischer Fachberatung wird zumindest bei «Zwingli» primär als soziales Kapital zur Beglaubigung der verfilmten Fakten relevant. Im Film führt dies zur paradoxen Situation einer bewundernswerten Quellennähe bei gleichzeitiger Umgehung jeglicher historischen Problematisierung. Alterität als epistemologische Voraussetzung historischen Verstehens wird dabei konsequent umgangen. Damit wird eine Aktualität der Reformationszeit für die Gegenwart behauptet, die nicht nur in hohem Masse selektiv ist, sondern sich auch über ihre eigene Funktion bei der Konstruktion populärer Geschichtsbilder hinwegtäuscht. Angesichts der öffentlichen Resonanz von memorialpolitischen Statements wie «Zwingli» erscheint es jedoch angezeigt, den Film zum Anlass für eine vertiefte Auseinandersetzung mit den historiografischen und geschichtspolitischen Inhalten und Voraussetzungen des Reformationsjubiläums auch in der Schweiz zu nehmen. Der Film als «historisches Denkmal» bietet dafür Anschauungsmaterial genug.

Anmerkungen

- 1 www.ref.ch/news/200000-sahen-zwingli-bereits-in-den-kinos (12. 3. 2019).
- 2 Vgl. die Zahlen des Bundesamts für Statistik unter www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/kultur-medien-informationsgesellschaft-sport/kultur/film- kino/schweizer.assetdetail.7686802.html (12. 3. 2019).
- 3 Vgl. etwa Christoph Boehinger (Hg.), *Religionen, Staat und Gesellschaft. Die Schweiz zwischen Säkularisierung und religiöser Vielfalt*, Zürich 2012, der die Ergebnisse des NFP 58 «Religiösgemeinschaften, Staat und Gesellschaft» synthetisiert.
- 4 www.zkb.ch/de/uu/sp/kultur-szene/film- kino/zwingli (12. 3. 2019).
- 5 www.zwingli-film.ch/freundeskreis (12. 3. 2019).
- 6 Vgl. Ulrich Gäbler, *Huldrych Zwingli. Eine Einführung in sein Leben und Werk*, Berlin 1985, 44 f.; für die Vorgeschichte jetzt Michael Mente, «Misstöne und Leidenschaft am Vorabend des Amtsantritts von Zwingli», in Peter Niederhäuser und Regula Schmid (Hg.), *Querblicke. Zürcher Reformationsgeschichten*, Zürich 2019, 59–63.
- 7 Vgl. www.ekd.de/Themenjahre-Reformationsdekade-22471.htm (12. 3. 2019).
- 8 Vgl. zum Verlauf der Zürcher Reformation zusammenfassend Emidio Campi, «Die Reformation in Zürich», in ders., Amy Nelson Burnett (Hg.), *Die schweizerische Reformation. Ein Handbuch*, Zürich 2017, 71–133, der die Disputation von 1523 als «Durchbruch» (84) taxiert.
- 9 Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund, «500 Jahre Reformation» und der Kirchenbund heute. Ein Impulspapier (15. 5. 2012), 3: www.kirchenbund.ch/sites/default/files/Impulspapier_Reformation_de.pdf (12. 3. 2019). Ein prominenter reformierter Kirchenhistoriker brachte dieses Problem im Sommer 2017 dem Verfasser gegenüber so auf den Punkt: «Die Deutschen haben uns dieses Reformationsjubiläum aufgedrängt!»
- 10 www.ref-500.ch/de/aktuell/schweizer-pavillon-propheze-der-weltausstellung-reformation-wittenberg (12. 3. 2019).
- 11 Vgl. den Veranstaltungskalender auf www.ref-500.ch/de (12. 3. 2019).
- 12 SEK, Impulspapier (wie Anm. 9), 3.
- 13 Serge Fornerod, ««Luther 2017» aus einer schweizerischen und reformierten Perspektive» in *Kirchliche Zeitgeschichte* 26 (2013), 455–467, hier 458.

- 14 Vgl. die Einschätzung des Genfer Theologen Denis Müller, «C'est un sujet quand-même Zurichois. [...] Zwingli est un personnage très populaire à Zurich, alors qu'il est très peu connu en Suisse romande.»: www.rts.ch/info/culture/cinema/10162043-l-austere-zwingli-fait-une-entree-fracassante-sur-les-ecrans-alemaniques-.html (12. 3. 2019).
- 15 Vgl. www.phlu.ch/news-und-medienmitteilungen/ph-luzern-entwickelt-unterrichtsmaterialien-zum-neuen-zwingli-film.html (12. 3. 2019). Die Lehrmittel selbst sind auf der offiziellen Website des Films (www.zwingli-film.com) sowie interessanterweise vor allem von Didaktikportalen greifbar, die interessanterweise vor allem von Innerschweizer Pädagogischen Hochschulen betrieben wird, greifbar: www.zebis.ch/unterrichtsmaterial/unterrichtseinheiten-zum-zwingli-film (12. 3. 2019).
- 16 Vgl. Marianne Carbonard-Burkard, «Die Reformationsjubiläen: Protestantische Konstruktionen (17.–20. Jahrhundert)», in Petra Bosse-Huber et al. (Hg.), *500 Jahre Reformation. Bedeutung und Herausforderung*, Zürich 2014, 216–235. Eine detaillierte Erforschung Schweizer Reformationsmemoria ist meines Wissens ein Forschungsdesiderat.
- 17 Vgl. Anna Rothenfluh, «Böse Katholiken gegen herzige Protestanten – und mittendrin der Langweiler Zwingli», in *watson.ch*, 24. 1. 2019, www.watson.ch/schweiz/revue-w/891369361-boese-katholiken-gegen-herzige-protestanten-und-mittendrin-der-langweiler-zwingli (12. 3. 2019).
- 18 Christoph Schneider, «Gottes Werk und Zwinglis Beitrag. <Zwingli> ist historisch korrekt und trotzdem spannend. Er erzählt von Freiheit – und einer Liebesgeschichte», in *Tages-Anzeiger*, 9. 1. 2019, www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/gottes-werk-und-zwinglis-beitrag/story/29208828 (12. 3. 2019).
- 19 Thomas Ribi, «<Zwingli> zeigt fast alles, was man von Zwingli weiss. Doch der Reformator selbst bleibt eine Leerstelle», in *Neue Zürcher Zeitung*, 9. 1. 2019, www.nzz.ch/feuilleton/im-film-zwingli-bleibt-der-zuercher-reformator-eine-leerstelle-ld.1449830 (12. 3. 2019).
- 20 Vgl. Peter Opitz, «Politischer Reformator. Der Film <Zwingli> ist erfolgreich im Kino gestartet. Wie glaubwürdig ist das Werk aus historischer Sicht?», in *Die Weltwoche*, 23. 1. 2019, www.weltwoche.ch/ausgaben/2019-4/artikel/politischer-reformator-die-weltwoche-ausgabe-4-2019.html (12. 3. 2019). Peter Opitz, Leiter des Instituts für Schweizerische Reformationsgeschichte an der Universität Zürich, war selbst als Berater an der Produktion von «Zwingli» beteiligt, beurteilt hier also gleichsam seine eigene Arbeit. Vgl. aber vor allem Valentin Groebner, «Die haben damals bei den Geschlechtsteilen Gottes geflucht», in *Tages-Anzeiger*, 21. 1. 2019, www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/Die-haben-damals-bei-den-Geschlechtsteilen-Gottes-geflucht/story/27490697 (12. 3. 2019).
- 21 Darauf hat schon Valentin Groebner hingewiesen, Vgl. Groebner (wie Anm. 20) sowie Martina Stercken, «Zwingli, der Zürcher. Beobachtungen zum Film», in *medioscope*, 13. 2. 2019, <https://dlf.uzh.ch/sites/medioscope/2019/02/13/zwingli-der-zuercher-beobachtungen-zum-film> (12. 3. 2019).
- 22 Vgl. Heinrich Bullinger, *Zürcherische Kirchen- und Reformationsgeschichte, von der Hand des Hans Thomann*, 1605/06, Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, Ms B 316.
- 23 Groebner (wie Anm. 20).
- 24 Die Literatur zur Epistemologie des Reenactments ist ausserordentlich divers. Instrukтив: Katherine M. Johnson, «Rethinking (re)doing. Historical re-enactment and/as historiography», in *Rethinking History* 19 (2005), 193–206.
- 25 Opitz (wie Anm. 20).
- 26 Ich danke Eva Brugger (Zürich) für hilfreiche Anregungen und fruchtbare Diskussionen.
- 27 Vgl. jetzt Ethan H. Shagan, «Towards a Modern Regime of Believing», in *Archiv für Reformationsgeschichte* 108 (2017), 33–41, und ders., *The Birth of Modern Belief. Faith and Judgement from the Middle Ages to the Enlightenment*, Princeton 2018, 65–97 sowie Jens Ivo Engels/Hillard von Thiessen, «Glauben. Begriffliche Annäherungen anhand von Beispielen aus der Frühen Neuzeit», in *Zeitschrift für historische Forschung* 28 (2001), 333–357.
- 28 Darauf hat schon Peter Opitz hingewiesen. Vgl. Opitz (wie Anm. 20).

- 29 Vgl. www.blick.ch/life/wissen/religion/500-jahre-reformation-in-der-schweiz-mit-einem-laecheln-gegen-die-kirche-id15090316.html (16. 3. 2019); www.beobachter.ch/gesellschaft/der-verkannte-reformator-wer-zwingli-wirklich-war (16. 3. 2019); www.kirchenbote-online.ch/artikel/?id=18221&artikel=%C2%ABZwingli-war-mehr-Lebemann-und-Haudegen,-als-wir-wahrhaben-wollen%C2%BB (16. 3. 2019).
- 30 Zwingli bekennt gegenüber dem Zürcher Chorherrn Heinrich Utinger, in Einsiedeln ein Verhältnis mit einer jungen Frau gehabt zu haben, rechtfertigt sich aber unter Verweis auf deren vermeintlich liederlichen Lebenswandel (Zwingli an Heinrich Utinger, 5. 7. 1518, www.irg.uzh.ch/static/zwingli-briefe/?n=Brief.48 (16. 3. 2019)). Vgl. Alfred Schindler, «Zwinglis «Fehltritt» in Einsiedeln und die Überlieferung des Ereignisses», in *Zwingliana* 36 (2009), 49–57 sowie Mente (wie Anm. 6).
- 31 Groebner (wie Anm. 20). Vgl. auch das Interview mit der Basler Reformationshistorikerin Christine Christ-von Wedel in www.ref.ch/news/zwingli-kritiker-kommen-im-film-kaum-zu-wort (16. 3. 2017).
- 32 Vgl. etwa paradigmatisch Bernd Moeller, «Frömmigkeit in Deutschland um 1500», in *Archiv für Reformationsgeschichte* 56 (1965), 5–31; Heinz Schilling, «Reformation – Umbruch oder Gipfelpunkt eines temps des réformes [1998]», in ders., *Ausgewählte Abhandlungen zur europäischen Reformations- und Konfessionsgeschichte* (Hg. von Luise Schorn-Schütte, Olaf Mörke), Berlin 2002, 11–31.
- 33 Vgl. zu diesem Problemkomplex die Überlegungen des amerikanischen Kirchenhistorikers Scott Hendrix mit Bezug auf den Film «Luther. Rebel, Genius, Liberator (Eric Till, US 2003)»: Scott Hendrix, «Reflections of a Frustrated Film Consultant», in *Sixteenth Century Journal* 35 (2004), 811–814.
- 34 Vgl. Lyndal Roper, *Martin Luther. Renegade and Prophet*, London 2016, 10.
- 35 Vgl. etwa die fiktive Romanbiografie in Tagebuchform des Zürcher Grossmünsterpfarrers Christoph Sigrist, *Anna Reinhardt & Ulrich Zwingli. Von der Tochter eines Gastwirts zur Frau des Reformators*, Freiburg etc. 2017.
- 36 www.kirchenbote-online.ch/artikel/?id=18221&artikel=%C2%ABZwingli-war-mehr-Lebemann-und-Haudegen,-als-wir-wahrhaben-wollen%C2%BB (16. 3. 2019).
- 37 Achim Landwehr, Mein Jahr mit Luther, <https://meinjahrmitluther.wordpress.com/category/thesen-zur-geschichtskultur> (16. 3. 2019).
- 38 Heinz Schilling, «Martin Luther 1517/2017», in ders. (Hg.), *Der Reformator Martin Luther 2017. Eine wissenschaftliche und gedenkpolitische Bestandaufnahme*, München 2014, VII–XVIII, X; vgl. auch ders., *Martin Luther. Rebell in einer Zeit des Umbruchs*, München 2012.
- 39 Vgl. etwa pointiert Thomas Kaufmann, «Der Sieg der Inszenierung. Impressionen zum 500. Reformationsjubiläum in bilanzierender Absicht», in *Wartburg-Jahrbuch* 26 (2017), 39–64; die Debatten zusammenfassend Christoph Strohm, «Luther 2017, Debatten um das Reformationsjubiläum», in *Verkündigung und Forschung* 62, 77–92.
- 40 Vgl. etwa André Holenstein, «Ein Mann spaltet das Land. Was ist der richtige Glaube? Wer ist ein wahrer Eidgenosse? Zwinglis Reformation liess im Streit um Religion und Herrschaft das Land fast auseinanderbrechen», in: *NZZ Geschichte* 7 (2016), 34–50, sowie ders., «Die Heilige Schrift sanktioniert die Machtpolitik Zürichs in der Ostschweiz», in Peter Niederhäuser, Regula Schmid (Hg.), *Querblicke. Zürcher Reformationsgeschichten*, Zürich 2019, 103–106, in dem Holenstein die Zürcher Reformation als «fundamentalistische Revolution» (103) deutet.
- 41 Vgl. etwa Thomas Maissen, «Was haben Freiheit, Menschenrechte, Demokratie und Toleranz mit der Reformation zu tun?», in Peter Niederhäuser (Hg.), *Verfolgt, verdrängt, vergessen? Schatten der Reformation*, Zürich 2018, 195–207.

Angst. Wut. Mut.

Hinter gescheiterten neoliberalen Versprechen von Wohlstand und Glück verwandelt sich der Westen zunehmend in eine «Angstgesellschaft»: Angst vor Terrorismus, vor Technologien, vor Migration; Angst vor Kontroll- und Statusverlust und vor dem Verlust männlicher und westlicher Privilegien.

Der liberale Mythos der unbegrenzten Möglichkeiten diffamiert Prekarität, Versagen und Konsumverweigerung als asozial. Und in der Gegenwartsliteratur dominieren Dystopien der Algorithmen und Zukunftsängste.

Die Angst dient den Autor*innen im Heft 73 als Chiffre, um sich den zeitgenössischen Brüchen und Herausforderungen zu nähern – auf der Suche nach Mut und kollektiven Antworten als Ausweg aus einer von Angst und Wut gelähmten Gegenwart.

WIDERSPRUCH

Beiträge zu
sozialistischer Politik

73

Angst. Wut. Mut.

Burnout und Depression; Narzissmus als Norm; Resilienz und Einpassung ins System; Arbeit und Flexibilisierung; Strafbefugnisse; Religion; Klimastreik; Kollektive Antworten und Solidarität

B. Adamczak, M. Amacker, S. Bernard, R. Bossart, T. Büchler, E. Eggemann, S. Federici, J. Frick, T. Gebauer, M. Gmür, S. Graefe, M. Haegler, F. Jeffries, C. Knöpfel, F. Kretzen, S. Lanz, R. Locher, G. Mäder, U. Mäder, B. Rothschild, P. Samol, N. Schneider, K. Seifert, D. Waser

Diskussion

H. Pinto de Magalhães / A. Filippi / T. Naguib:
Eine Allianz für ein solidarisches Wir
S. Graf: Lohn für Hausarbeit in der Sozialhilfe
N. Txapartegi: Subjekt sein
M. Madörin: Zahlen sichtbar machen
U. Marti-Brander: Hannah Arendt. Eine Kritik

Marginallien/Rezensionen

38. Jg. / 2019

216 Seiten, Fr. 25.– (Abonnement Fr. 40.–)
zu beziehen im Buchhandel oder bei
WIDERSPRUCH, Postfach, CH-8031 Zürich
vertrieb@widerspruch.ch

www.widerspruch.ch

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 Jugendlichen 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 Beaties, 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 sogenannt «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 Auslandswelt 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 Theorietexte 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 «Veralltäglichen 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 Fährtenleser, 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 Bspitzelung 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 19th 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 19th century to the samba of Brazil's Years of Lead and the rock anthems of the anti-globalization movement in the 21st 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 das 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 Impeatus 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 (Frumppy) 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)

Allgemeine Buchbesprechungen

Comptes rendus généraux

Pietro Nosetti

Le secteur bancaire tessinois

Origines, crises et transformations (1861–1939)

Alphil/Presses universitaires suisses, Neuchâtel 2018,
576 p., Fr. 39.–

Wenn von der Geschichte des Finanzplatzes Schweiz die Rede ist, stehen in der Regel die Städte Basel, Genf und Zürich im Zentrum. Die Südschweiz kommt hingegen kaum vor. Diese Leerstelle hat Pietro Nosetti veranlasst, eine Dissertation über die Entstehung und den Aufstieg des Tessiner Finanzplatzes zu schreiben. Das Ergebnis seiner Forschung ist beeindruckend. Seine Studie behandelt nicht nur die wichtigsten bankenhistorischen Ereignisse und Entwicklungen, sondern entwirrt auch die vielfältigen Beziehungen zwischen Finanz-, Politik- und Sozialgeschichte. Nosettis Dissertation wird zweifellos bald zu einem Standardwerk der Schweizer Bankengeschichte und der Tessiner Wirtschaftsgeschichte werden.

Natürlich ist Nosetti nicht der erste oder einzige Historiker, der sich mit dem Thema befasst hat. Die Arbeiten von Enrico Berbenni über Banken im italienisch-schweizerischen Grenzgebiet im 19. und 20. Jahrhundert, von Sergio Bello und Michele Dunghi über die Tessiner Bankenkrise von 1913/14 und von Fabrizio Viscontini über die Geschichte von Politik und Wirtschaft im Kanton Tessin von 1873 bis 1953 haben wichtige Aspekte der Finanzplatzgeschichte abgedeckt. Auch die Dissertationen von Dario Gerardi und Martin Kuder über die Wirtschaftsbeziehungen zwischen der

Schweiz und Italien von 1923 bis 1950 beziehungsweise von 1945 bis 1970 enthalten zahlreiche Angaben zum Tessiner Finanzplatz. Was bisher jedoch gefehlt hat, ist eine Gesamtdarstellung, welche die Tessiner Entwicklung sowohl im schweizerischen wie im internationalen Kontext verortet und mit Fragestellungen der neueren finanzhistorischen Literatur verbindet.

Das Buch hat drei Teile. Der erste Teil befasst sich mit der Entstehung des Tessiner Bankensektors im Zeitraum zwischen 1861 und 1913. Nosetti arbeitet schön heraus, warum die Gründungen spät erfolgten und das Geschäftsvolumen lange Zeit unterdurchschnittlich blieb. Dazu analysiert er zunächst die Treiber hinter der Bankenexpansion in den grossen Schweizer Wirtschaftszentren und identifiziert aus dieser Perspektive die Faktoren, die einer schnellen Expansion der Tessiner Banken im Wege standen. Im Zentrum der Argumentation steht die ökonomische Struktur der Südschweiz. Es fand kaum vor 1914 eine nennenswerte Industrialisierung statt, und der Agrarsektor war wegen des schwierigen Geländes wenig produktiv. Einzig beim Bau der Transportwege, bei staatlichen Projekten und der Entwicklung des Tourismus, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufblühte, vermochten die Tessiner Banken Geld zu verdienen, aber diese Geschäfte waren im nationalen Vergleich eher bescheiden. Die wirtschaftliche Schwäche des Kantons liess sich auch nicht durch Finanzbeziehungen mit anderen Teilen der Schweiz, Italien und den USA, von wo aus viele Tessiner Emigranten ihre Geldsendungen in den

Heimatkanton schickten, kompensieren. Wie alle anderen Alpenkantone litt das Tessin in jener Zeit an seiner peripheren wirtschaftlichen Lage. Der zweite Teil untersucht die Finanzkrisen zwischen 1861 und dem Ersten Weltkrieg, mit besonderem Fokus auf den Skandal rund um die Banca Cantonale Ticinese (BCT, nicht zu verwechseln mit der 1914 gegründeten Kantonalbank) im Jahr 1890, die Folgen der globalen Finanzkrise von 1907 und die erste schweizerische Bankenkrise von 1913/14. Die BCT war 1858 mit einer Staatsbeteiligung von 20 Prozent gegründet worden und fungierte lange Zeit als einzige Bank im Kanton, welche die ganze Palette von Finanzdienstleistungen anbot. Aufgrund von illegalen Fehlspekulationen eines kantonalen Finanzbeamten, der dafür das staatliche Konto bei der BCT benutzte, geriet die Bank 1890 in Schieflage, was einen grossen Abschreiber und eine Kapitalerhöhung nach sich zog. Die Finanzkrise von 1907 traf vor allem die Banca Agricola Commerciale, die, um einen Konkurs abzuwenden, vom Credito Ticinese übernommen wurde. Daneben waren aber nicht weniger als fünf andere Banken wegen Ertrageinbussen gezwungen, ihr Kapital zu erhöhen. Noch schlimmer war die Krise von 1913/14. Drei Tessiner Banken, die zusammen rund die Hälfte der Bilanzsumme des gesamten Tessiner Bankensektors hielten, gingen in Konkurs: die BCT, der Credito Ticinese und die Banca Popolare Ticinese. Aktionäre, Gläubiger und Sparer erlitten hohe Einbussen. Eine allgemeine Panik konnte nur dank einer umfangreichen Rettungsaktion verhindert werden. Als Auffanggesellschaft wurde eine neue Bank (Banca del Ticino) gegründet, an der sich alle Schweizer Grossbanken, die Berner und die Basler Kantonalbank, drei Tessiner Banken und der Kanton Tessin beteiligten. Aus dieser Bank entstand

wenig später die heute noch existierende Kantonalbank (Banca dello Stato del Cantone Ticino), die sich zu hundert Prozent im Besitz des Kantons befindet. Auch juristisch hatte die Krise weitreichende Folgen: Mehrere Exponenten, darunter Politiker, wurden angeklagt und verurteilt.

Im dritten Teil analysiert Nosetti die Transformation des Tessiner Finanzplatzes von 1914 bis 1939, die sich in dreierlei Hinsicht zeigte. Erstens wurde die Kantonalbank in dieser Periode die mit Abstand grösste Bank des Kantons. 1939 hielt sie fünfzig Prozent der Bilanzsumme aller Tessiner Banken. Dadurch fand eine Teilverstaatlichung des Kreditwesens statt, was zur Stabilisierung des Finanzplatzes beitrug. Zweitens fand eine Verstärkung der nationalen Verflechtung des Finanzplatzes statt, indem die Schweizer Grossbanken Filialen südlich des Gotthards gründeten und die Tessiner Banken vermehrt Geschäfte im schweizerischen Binnenmarkt tätigten. Drittens entwickelte sich das Tessin im Zuge des Ersten Weltkriegs zu einer internationalen Finanzdrehscheibe, insbesondere für Fluchtgelder aus Italien. Zur Internationalisierung trug die Gründung von Tochtergesellschaften durch italienische Banken bei. In dieser Hinsicht vollzog das Tessin denselben Prozess, den wir in den grossen Schweizer Finanzzentren beobachten. Die Schweiz wird dank dem Zustrom von ausländischen Kapitalien zu einem wichtigen europäischen Finanzplatz.

Wie im ersten Teil analysiert Nosetti nicht nur die finanzhistorischen Entwicklungen, sondern berücksichtigt auch die konjunkturellen Schwankungen, den Strukturwandel der Tessiner Wirtschaft und die sozialgeschichtlichen Veränderungen innerhalb der Elite. Es entsteht so ein Bild, das einen umfassenden Einblick in die Tessiner Wirtschaftsgeschichte gewährt. Der einzige Wermutstropfen

ist, dass der dritte Teil nur wenig Details zu den transferierten Vermögen enthält. Man hätte gerne genauer gewusst, welche italienischen Familien ihr Geld im Tessin deponierten und warum der faschistische Staat sie gewähren liess. Der Grund für die schwache empirische Basis ist jedoch nicht auf einen fehlenden Willen des Autors zurückzuführen. Nosetti hat sich durchaus bemüht, Tessiner Bankarchive auszuwerten, sofern vorhanden und zugänglich, nämlich die Bestände der Tessiner Bankiervereinigung, der Schweizerischen Bankiervereinigung, der Banca della Svizzera Italiana (BSI), des Banco dello Stato del Cantone Ticino (BSCT) und der Banca del Ticino. Er hat zudem das Archiv für italienische Unternehmensgeschichte in Mailand und das Archiv Società Finanziaria Italiana (Sofindit) durchforstet. Die fehlenden Daten haben vielmehr damit zu tun, dass die Bankarchive für solche Fragestellungen nicht offen sind. Möglicherweise würde es sich lohnen, in einem nächsten Schritt in den italienischen Staatsarchiven weiter zu forschen. Gerardi hat dies schon für seine Dissertation ein Stück weit getan. Vielleicht findet man noch mehr, wenn man die Suche ausweitet.

Tobias Straumann (Zürich)

Thomas Ruoss
Zahlen, Zählen und Erzählen in der Bildungspolitik
 Lokale Statistik, politische Praxis und die Entwicklung städtischer Schulen zwischen 1890 und 1930

Chronos, Zurich 2018, 240 p., Fr. 44.–

Les statistiques sont un reflet des réalités économiques et sociales des sociétés et occupent une place essentielle dans les débats politiques contemporains. Depuis la fin des années 1970, des historien-ne:s

et des sociologues – dans le monde francophone, Alain Desrosières en est la figure la plus emblématique – plaident pour un élargissement des recherches sur leur histoire et leur construction. Ils et elles ont montré que ce que ces chiffres peuvent dire sur le monde qui nous entoure ne se limite pas aux seuls résultats publiés: les nombreuses décisions qui se cachent derrière ces derniers (que compte-t-on? comment? dans quel but?), nous apprennent au moins autant sur les producteurs et les productrices des enquêtes, que sur les objets investigués. Les travaux de Thomas Ruoss, chercheur en sciences de l'éducation à l'Université de Zurich, s'inscrivent dans le prolongement de cette démarche. Sa thèse, publiée chez Chronos en 2018 sous le titre «Zahlen, Zählen, Erzählen. Lokale Statistik, politische Praxis und die Entwicklung städtischer Schulen zwischen 1890 und 1930» [Je le traduirais librement ainsi: «Compter et raconter. Statistique locale, pratique politique et développement des écoles en ville entre 1890 et 1930»], se penche sur l'histoire des statistiques des écoles au tournant du siècle en Suisse. L'auteur montre comment ces statistiques occupent une place majeure au sein du débat politique et y sont utilisées comme base de décision et de planification. Il démontre également leur dimension «performative»: le seul fait d'être produites, a des effets tant sur les enquêté·e·s (les élèves; les enseignant·e·s) que sur les enquêteurs et les enquêtrices (les autorités; les enseignant·e·s). Considérant que l'historiographie a principalement abordé l'histoire des statistiques à la fin du XIX^e siècle à travers la question de leur centralisation (13), l'auteur propose une approche nouvelle pour la Suisse: une analyse de la production et de l'utilisation de statistiques par les institutions de niveau local. Pour cela, l'auteur s'appuie sur le dépouillement

d'archives de l'administration scolaire de quelques villes (principalement Zurich, Winterthour et Saint-Gall), ainsi que sur leurs publications et leurs rapports annuels. Divers autres matériaux sont ponctuellement mobilisés, tels que les publications des syndicats d'enseignant-e-s. À mi-chemin entre l'histoire des statistiques et l'histoire des écoles en Suisse, Thomas Ruoss emmène le lecteur et la lectrice sur les traces des statistiques concernant les écoles primaires dans plusieurs contextes thématiques: centralisation des systèmes scolaires vers 1890, débat autour de la scolarisation des minorités et travaux des organisations de bienfaisance sur le travail des enfants au tournant du siècle, ainsi que questions de politique salariale après la Première Guerre mondiale.

La première partie de l'ouvrage se situe dans le contexte de fusion des communes autour de Zurich, Winterthour et Saint-Gall vers 1890. De nombreuses enquêtes sont alors mandatées par les autorités pour concevoir et mettre en place les réformes scolaires nécessaires dans ce cadre. Dans ce chapitre, l'auteur montre les liens qui se tissent entre les communes qui se observent de manière intensive grâce à l'outil statistique (88). Une deuxième partie aborde la présence des travailleurs et des travailleuses migrant-e-s en Suisse, notamment dans le contexte tendu des «Italienerkrawalle» de l'été 1896 (96). La question de la scolarisation des enfants italiens dans les écoles publiques est ici restituée à cheval entre des arguments d'ordre socioéconomique (la non-scolarisation des enfants italiens est décrite comme une concurrence injuste envers les enfants suisses sur le marché du travail) ou pédagogique (les enfants italiens doivent être scolarisés dans des classes à part parce qu'ils sont perçus comme turbulents). L'école et ses statistiques sont ici un outil politique, tant

pour les questions migratoires que pour des questions sociales et liées au monde du travail.

Les questionnaires produits reflètent les conceptions des autorités sur les immigré-e-s italien-ne-s et leur idée de l'«altérité». La différence de ces enfants est ainsi saisie statistiquement tantôt par le biais de leur langue étrangère, tantôt par celle de la religion (les Italiens catholiques dans des cantons à majorité protestante), tantôt par des traits essentialistes liés au climat raciste de l'époque; Ruoss évoque le rapport d'un maître d'école sur les «propriétés ethniques des enfants italiens» (119).

Or, les enquêtes se trouvent dans une dynamique de détermination réciproque avec le monde social: si elles sont influencées par ce dernier qui les construit, elles l'influencent en retour. Par exemple, l'auteur montre le rôle performatif des statistiques à l'aide d'un questionnaire qui aurait été utilisé avant tout pour éveiller la sensibilité des enseignant-e-s à l'égard de la confession de leurs élèves plutôt que pour réellement noter le nombre d'élèves catholiques (160). Dans une même idée, Ruoss suppose que la suppression de la catégorie de genre dans les questionnaires a entraîné la disparition des fillettes des débats sur la scolarisation des enfants italiens (110).

Le dernier chapitre, consacré à la production paraétatique de statistiques, aborde dans un premier temps le travail des enfants. Au tournant du siècle, des organisations caritatives, dont la Société suisse d'utilité publique, se servent de l'outil statistique pour alerter sur les conditions de travail en usine et sur le travail des enfants. D'un côté, ces organisations conduisent leurs propres enquêtes; de l'autre, elles militent pour la mise en place de statistiques publiques sur ces questions. Selon l'auteur, ces organisations soutiennent l'officialisation

de ces enquêtes dans le but d'améliorer la visibilité et d'augmenter la légitimité de ces statistiques (189). La deuxième partie du chapitre est consacrée aux associations d'enseignant·e·s. Celles-ci produisent, au fil des années, diverses enquêtes sur les salaires et les traitements de leurs membres. Parfois extrêmement précises, ces statistiques vont être utilisées comme référence lors de réformes des échelles salariales, notamment dans le contexte du renchérissement autour de la Première Guerre mondiale (198). Ce chapitre montre entre autres, la pluralité des liens qu'entretiennent les organisations paraétatiques avec l'État et la statistique officielle.

Ce chapitre, comme l'ensemble de l'ouvrage, est fondé sur l'idée que seule l'analyse des statistiques non officielles et décentralisées permet de voir à l'œuvre et d'analyser les processus quotidiens de production du chiffre (19; 209). Se focaliser sur les activités statistiques de niveau local constitue une approche extrêmement riche et utile, mais ne devrait pas avoir pour effet la mise de côté des institutions qui produisent les «grands nombres» (comprendre: les offices statistiques nationaux). Prendre en compte leur activité apporterait un complément important à l'analyse. On peut donc regretter que l'ouvrage ne tisse pas plus de liens avec les questions nationales, voire internationales. Ces deux niveaux disparaissent presque entièrement au profit de l'analyse locale, ce qui est problématique à plus d'un titre. Par exemple, lorsque l'auteur mentionne qu'après des enquêtes précoces sur le travail des enfants, la Ville de Zurich décide de ne pas participer à l'enquête nationale sur le travail des enfants de 1904 (172), les raisons de ce refus ne sont que brièvement mentionnées sur la base des travaux d'Erich Gruner, tandis que l'enquête nationale est entièrement passée sous silence. Il y a là

une occasion manquée d'enrichir l'analyse en emboîtant les développements régionaux et nationaux.

Autre bémol: si la production de statistiques est à juste titre analysée ici comme un processus plutôt que comme un résultat, il s'ensuit malheureusement une disparition presque totale des chiffres. Or, prendre en compte le résultat des enquêtes étudiées aurait permis d'éclairer de façon intéressante l'histoire des écoles au tournant du siècle. Dans une même idée, l'historien aurait également gagné en clarté en synthétisant une partie de ses résultats sous forme de tableaux. Si ce problème peut sembler anecdotique, il prend une teneur plutôt ironique dans le cadre d'un travail sur l'histoire des statistiques. D'une certaine façon, cet ouvrage aurait donc bénéficié d'accorder un peu plus de place à son objet d'étude central, les statistiques.

Malgré ces quelques critiques, l'ouvrage représente une excellente contribution à l'histoire des statistiques en Suisse. Le sujet est original et comble une lacune dans l'historiographie. L'auteur ne se contente pas de montrer l'importance des statistiques au niveau local, il les analyse avec finesse et un remarquable sens du détail. Les statistiques sont ainsi saisies dans ce travail à différents «stades de vie»: en amont, lors de leur planification, au moment de leur relevé et enfin leur publication. L'ouvrage est également une contribution à l'analyse de l'activité statistique des organisations paraétatiques. Vu le rôle central joué par celles-ci dans l'histoire des statistiques en Suisse, cet éclairage est une contribution majeure pour ce champ de recherche. Enfin, le livre, écrit dans une langue agréable et claire, démontre bien que les statistiques ont plus à dire que ce que l'œil non aguerri y descelle habituellement.

Joanna Haupt (Zurich)

Matthias Wiesmann
**150 Jahre Kispi, das Universitäts-
 Kinderspital Zürich im Wandel der
 Zeit**

Hier und Jetzt, Baden 2018, 271 S., Fr. 39.–

Die Jubiläumsschrift zum 150-jährigen Bestehen des Kinderspitals beziehungsweise seiner Trägerin, der Eleonorenstiftung, erschien 2018 – zum Baubeginn des neuen Spitals in der Lengg. Im Vorwort legt der Präsident der Stiftung, Martin Vollenwyler, seine Sichtweise dar, dass die baulichen Erweiterungen des Kinderspitals seit je der Motor seiner Entwicklung gewesen seien. Die jeweiligen Bauvorhaben, basierend auf der Nachfrage und den Bedürfnissen einer Zeit, und die daraus resultierende finanzielle Herausforderung wurden zwar zu unterschiedlichen Zeitpunkten der 150-jährigen Geschichte der Institution anders diskutiert und schufen je spezifische politische Auseinandersetzungen. Als solche aber kehrten sie konstant wieder – bis heute.

Die vom Historiker Matthias Wiesmann verfasste Geschichte des «Kispi» in Zürich ist die erste dieses Umfangs. Sie bietet mehr als politische Argumente. Anschaulich geschrieben, zeichnet sie chronologisch die Entwicklung der Institution in sechs Kapiteln nach. Sie beschreibt neben den genannten baulichen auch die medizinischen Entwicklungen: die Etablierung der Pädiatrie und ihre Spezialisierungen, neue Krankheiten (Epidemien, später HIV) und neue Therapien (von den Impfungen gegen die Kinderkrankheiten, der Physiotherapie und der Entwicklungspsychologie bis zur Spitzenherzchirurgie auf Stelzen von René Prêtre). Die grossen Veränderungen in der Führung, Organisation und Verwaltung des Spitals werden insbesondere in ihren Auswirkungen auf die Pflege dargestellt. Denn Aufgaben, Kompetenzen und die Ausbildung des

Pflegepersonals wandelten sich während des 20. Jahrhunderts stark. Die Arbeitsbedingungen dieser allesamt weiblichen Arbeiterinnen, die zu Beginn noch vor Ort wohnten und praktisch rund um die Uhr im Einsatz standen, verbesserten sich durch die Reduktion der Arbeitszeit und den Schichtbetrieb, wie ihn auch andere Spitäler eingeführt hatten. Auch die Handlungen der Stifter, der Präsidenten der Eleonorenstiftung, der Chefärzte und Pädiater werden beleuchtet, ihre Motivation und den grossen Einflussbereich, den sie hatten und nutzten ebenso. Der selbst gesetzte Anspruch, den Wandel der Zeit zu zeigen, gelingt am ehesten dann, wenn der Wirtschaftshistoriker Wiesmann bei den Auseinandersetzungen um die baulichen Massnahmen den Geldflüssen nachgeht. Herausragend sind die abgebildeten Fotografien. Sie stammen aus dem Bestand des Kinderspitals und stehen, teilweise leider schlecht kommentiert, für sich. Trotzdem vermögen sie stärker als der Text, den Blick dafür zu öffnen, was eine Geschichte eines Kinderspitals auch noch beinhalten könnte: die Kinder, die Eltern, die Wäscherinnen und Gärtner, ihr Tun, ihre Logiken und Sichtweisen, die Medikamentenhersteller oder die Rolle von Alltags- und Therapiegeräten. Die Jubiläumsschrift richtet sich an ein breit interessiertes Publikum. Zum direkten wissenschaftlichen Anschluss ist sie jedoch nicht geeignet, weil weder Quellen noch Literatur direkt zitiert und deshalb die einzelnen Stimmen und Argumente nicht genau zugeordnet werden können. Der anscheinend vielfältige Bestand des Kinderspitals, der sich seit 2014 im Staatsarchiv befindet, wird einzig in der kommentierten Bibliografie pauschal erwähnt, das Buch selbst enthält leider keine einzige Fussnote.

Sara Bernasconi (Zürich)

Stefan Hanß

Lepanto als Ereignis

Dezentrierende Geschichte(n) der Seeschlacht von Lepanto (1571)

Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht unipress, 2017, 710 S. mit 35 Abb., € 69,99

Die Seeschlacht von Lepanto (1571) zählt zu den *lieux de mémoire* im kollektiven Gedächtnis Europas. Von der Heiligen Liga zum triumphalen Sieg der Christen gegen die «Türken» stilisiert, wurde und wird Lepanto als historischer Wendepunkt im Machtgefüge zwischen Osmanischem Reich und «Europa» interpretiert. Zwar gehen die Anfänge dieser bis heute wirkmächtigen Erinnerungstradition auf die katholischen Siegermächte Venedig, Spanien und die päpstliche Kurie zurück. Doch auch die moderne Geschichtswissenschaft, insbesondere die traditionelle Ereignisgeschichte, strickte an der Erzählung zweier antagonistischer Kulturen, der christlich-europäischen und der osmanisch-islamischen, weiter und schrieb mithin das Lepanto-Narrativ fort. Erst Fernand Braudel relativierte die Bedeutung der Seeschlacht in militär- und strukturgeschichtlicher Hinsicht. Seither hat sich die historische Forschung mit der in populären Diskursen bis in die Gegenwart anhaltenden Erinnerungskultur auseinandergesetzt. Doch die Arbeiten insbesondere im Bereich der Memoriaforschung richteten ihren Fokus vor allem auf spezifische Erinnerungspraktiken im Anschluss an Lepanto, ohne die Ereignishaftigkeit der Seeschlacht grundsätzlich infrage zu stellen. An dieser Stelle setzt die quellengesättigte und lesenswerte Studie von Stefan Hanß an und stellt die narrative Tradition, «welche die Seeschlacht als Sieg «eines christlichen Europas» gegenüber dem «Islam» imaginiert», grundsätzlich zur Disposition (25). Die hier besprochene Arbeit ist der erste Band der ursprünglich viel umfassenderen Dis-

sertationsschrift, die 2014 an der Freien Universität Berlin eingereicht wurde. Ein zweiter Band, der sich mit der materiellen Kultur der Seeschlacht auseinandersetzt (2017), ist in der Reihe *Istanbuler Texte und Studien* erschienen.

Zu Beginn der hier vorliegenden Arbeit trifft Hanß in Anlehnung an Pierre Noras Ereigniskonzeption eine begriffliche Differenzierung, die sowohl Fokus als auch Gegenstand der Untersuchung bestimmen: Ausgehend von der Unterscheidung zwischen der Seeschlacht als einem historischen Geschehnis und Lepanto als Ereignis steht die Frage im Zentrum, «wann und unter welchen Umständen die Seeschlacht wie als Ereignis thematisiert wurde oder nicht» (50). Einher geht mit der Fokusverschiebung, dass die Frage nach dem Ereignisrang Lepantos als Produkt einer historiografischen Tradition problematisiert wird. Damit grenzt sich die Arbeit sowohl von der traditionellen Ereignisgeschichte als auch von Braudels strukturgeschichtlicher Deutung Lepantos ab, der die Seeschlacht als Nichtereignis charakterisiert hatte. Hanß lehnt sich stattdessen an das Konzept der dezentrierenden Geschichte von Nathalie Zemon Davis an und stellt der (eurozentrischen) *histoire événementielle* die *histoire de l'événement* entgegen, als deren Leitziel er eine konsequente Historisierung der historischen Ereignisproduktion und -kreation formuliert. Für die Erforschung des Ereigniswerdens Lepantos bedeute dies, jenseits des «Grossnarrativ[s] der Türkengefahr» die Polyvalenz und Vielstimmigkeit der Ereignisproduktion, die sich im Zuge der globalen Zirkulation in lokalen und kulturellen Übersetzungsleistungen manifestiert habe, aber vom Lepanto-Narrativ überschattet worden sei, herauszuarbeiten und die «silences» offenzulegen.

Im Anschluss an die methodisch-theoretischen Ausführungen im ersten Kapitel

folgt die eigentliche Analyse der historischen Ereignisproduktion in Kapitel 2. In sieben Unterkapiteln werden akribisch die Entstehungs-, Zirkulations-, Adaptions- und Übersetzungsprozesse Lepantos in sozialer, geografischer und medialer Hinsicht rekonstruiert. Dank umfassender Archiv- und Bibliotheksrecherchen gelingt es der Arbeit, manche Wissenslücken und einseitige Darstellungen der Lepanto-Forschung zu schliessen beziehungsweise erkenntnisreich zu ergänzen. Dies gilt etwa für die Gewichtung der handschriftlichen Siegesnachrichten und gleichsam für die handschriftliche Wissenszirkulation, die der Autor als für die Zeit relevanter einschätzt als die typografische. Dabei nimmt Hanß für sich in Anspruch, die «Distribution und Zirkulation der ersten Lepanto-Nachrichten [...] erstmals vergleichend» zu rekonstruieren (414). Im Weiteren betrachtet der Autor die Lepanto-Festakte entgegen einer verbreiteten Forschungssicht nicht «als gefeierte Bewusstwerdung des Sieges eines <christlichen Westens>» (133). Aufgrund einer vergleichenden, auf Fallstudien basierenden Analyse lokaler Lepanto-Reaktionen und -Festakte kann Hanß darlegen, dass «Lepanto zwar als einmaliger Sieg der <Christenheit> gefeiert, aber zugleich mit lokalen Traditionen der Obrigkeitsstilisierung, Geschichte und Frömmigkeit in Beziehung gesetzt» wurde (85). In lokal-partikuläre Kontexte übersetzt, sei die Seeschlacht als «ein venezianischer, römischer, spanischer, toskanischer oder savoyischer Sieg» imaginiert und Lepanto «immanent als herrschaftliches bzw. herrschaftsrelationales Ereignis konzipiert» worden. Gefeiert sei die Seeschlacht zwar konfessionsübergreifend als ein christlicher, aber gerade deswegen nicht als ein europäischer Sieg, letztere Sicht stelle hingegen eine retrospektive Zuschreibung dar, womit historische Diskurse fortgeschrieben

würden, «die ahistorische Dichotomien suggerieren» (134). Dem ist zuzustimmen. Obgleich Hanß' Kritik der europazentrierten Lepanto-Interpretation auf Prämissen gründet, die ihrerseits nicht unproblematisch sind. Diese betreffen zuallererst die dem Grossnarrativ Lepanto unterstellte historische Kontinuität, deren diskursive Anfänge Hanß im 15. Jahrhundert auszumachen glaubt: Dabei verweist der Autor auf den Europabegriff, der in Reaktion der Humanisten auf die osmanische Einnahme Konstantinopels zur Bezeichnung eines «genuin christliche[n] Territorium[s]» und in Abgrenzung von der *terra islamica* etabliert (28) und gleichsam in die diskursiven Formationen der Türkengefahr und der Türkenfurcht eingeschrieben worden sei, welche «bis heute bei der Einschätzung Lepantos nachwirken» (30). Inwiefern sich jedoch der Europabegriff der Humanisten von älteren, mittelalterlichen Vorstellungen unterschied und welche Bedeutung ihm im Vergleich zu etablierten identitäts- und gemeinschaftsstiftenden Konzepten zukam, diskutiert Hanß nicht. Dabei hat die mediävistische Forschung zum Europabegriff hinlänglich gezeigt, dass im Hinblick auf Identitäts- und Gemeinschaftskonstruktion Europa im besten Fall eine unwichtige Alternative darstellte, jedoch nie die Relevanz und das Übergewicht religiöser beziehungsweise theologischer Konzepte und Begriffe (*ecclesia, christianitas* etc.) infrage zu stellen vermochte. Dies gilt auch für das 16. Jahrhundert, wenn auch eine Zunahme an Europa-bezügen im politischen Diskurs konstatiert worden ist, ohne indes den theologischen Deutungsrahmen grundsätzlich zu verlassen. Damit ist auch eine wesentliche Schwäche der Arbeit benannt, die darin besteht, dass Bedeutung, Relevanz und Wirkmächtigkeit theologie- und kirchengeschichtlicher Deutungstraditionen

nur ungenügend reflektiert werden. So vertritt Hanß die Ansicht, dass es den Akteuren bei Lepanto-Festivitäten nicht um eine Gemeinschaftszuschreibung gegangen sei, sondern lediglich um eine dem von Gott verliehenen Sieg gewidmete «liturgisch-zeremonielle Dankerweisung» (133 f.). Dem widerspricht jedoch, dass gemäss der katholischen Eucharistielehre die christliche Gemeinschaft sich in eben solchen liturgischen Feiern als Gemeinschaft konstituierte beziehungsweise imaginierte. Hinweise auf kirchengeschichtlich relevante Memorialzeichen fehlen auch im Kapitel über «autobiographische Erzähl- und Aneignungspraktiken»: Untersucht werden an Obrigkeiten gerichtete Suppliken von Schlachtteilnehmern respektive deren Nachkommen, die Hanß der fiktionalen Erzählpraxis zuschreibt und als individuelle Lepanto-Geschichten jenseits der «vorherrschenden religions- und staatsfokussierenden (Helden-) Narrative» einordnet (527). Dass dabei ausführlich über Verletzungen, Wunden und Narben berichtet und die Seeschlacht als blutiges Ereignis dargestellt wird, interpretiert Hanß als das Bemühen der Erzähler, «Lepanto in einen kohärenten Erzählzusammenhang zu transferieren», ohne jedoch zugleich zu erwähnen, dass die damit einhergehende «(narrativierte) körperliche Zeugenschaft» als Verifizierungsstrategie sich an die Passionsgeschichte anlehnte und solchermassen in die christologische Erzähltradition einschrieb (527). Unerwähnt und unbeachtet bleibt damit auch, dass die Imaginations- und Erzählstrategien zutiefst bibelzentriert waren, was insbesondere für das Konzept der Zeugenschaft als zentraler Bestandteil mittelalterlicher Historiografie und theologischer Wissenssysteme gilt. So gesehen schöpften autobiografische Erzählpraktiken aus ähnlichen Erzählquellen und Wissenssystemen wie die herrschaftliche Ereignisproduktion

Lepantos, was wiederum eine differenziertere Beurteilung der theologisch-historischen Alteritätskonstruktion erfordert, als sie Hanß nahelegt, indem er auf den Europabegriff fokussierend (allein) in der herrschaftlich-religiösen Sprache der (europäischen) Machteliten eine die kulturelle wie soziale Vielfalt homogenisierende und exkludierende narrative Konstruktionsleistung auszumachen glaubt. Davon abgesehen leistet die Arbeit einen grundlegenden und wegweisenden Beitrag zur Geschichte Lepantos und zu den Prozessen ihrer Ereigniswerdung. Dies gilt insbesondere für das spannendste Kapitel, das die Verbreitung und Rezeption Lepantos in spanischen Überseegebieten zum Gegenstand hat. Hier wird das Verfahren des *glocal storytelling* in Anlehnung an das Konzept der dezentrierenden Geschichte am greifbarsten. Beginnend mit dem Schreiben Philipps II. vom 26. Dezember 1571, in dem weltliche wie geistliche Amtsträger und Untertanen in Mittel- und Südamerika aufgefordert werden, den Sieg «in frommer Reaktion» (319) zu feiern, zeichnet Hanß ein vielfältiges wie vielstimmiges Panorama lokaler und kultureller Adaptions-, Rezeptions- und Übersetzungsprozesse. So dient der Brief zwar zur Inszenierung der spanischen Krone als rechtmässige Herrscherdynastie in den Überseekolonien; doch die damit beabsichtigte machtpolitische Präsenz, repräsentiert mittels vor Ort veranstalteter Riten und Zeremonien, ist überzeichnet von indigenen und gleichsam polysemen Deutungskontexten, sodass Lepanto «keineswegs mehr als das «europäische Ereignis»» erscheint, vielmehr wird die Seeschlacht in globalen Zentren als historisches Ereignis neu geformt (366). Als Beispiel einer kulturellen Übersetzung christlicher Herrschaftsrepräsentation führt Hanß einen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angefertigten mexikanischen Feder-

schild an: Er zeigt in vier Bildfeldern Siege der spanischen Monarchie über Muslime, darunter auch die Seeschlacht von Lepanto als Teil einer triumphalen Ereigniskette. Indigene Handwerkskunst stelle sich dabei in den Dienst der «Inszenierung des Königs als christlichen Monarchen», während sich zugleich im Feder-Adarga indigene und spanische Stilelemente vereinten (379). Ein anderes Beispiel glokaler Ereignisproduktion, das Hanß näher ausführt, ist ein im frühen 17. Jahrhundert in Japan angefertigter Wandschirm. Erstellt in einer missionarischen Werkstatt der Jesuiten in Zusammenarbeit mit japanischen Künstlern, zeuge der Wandschirm zugleich von der Rezeptionsgeschichte christlicher Schlachtendarstellungen aufgrund zunehmender Kulturkontakte zwischen Japan und Spanien seit Ende des 16. Jahrhunderts. Dabei werde sowohl im Beispiel des mexikanischen Federschildes als auch des japanischen Wandschirms deutlich, dass «Lepanto in transkulturellen Kontexten als umdeutetes Ereignis glocal» konzipiert worden sei, sodass erst diese lokalen Deutungsvariationen aus Lepanto ein globales und global zirkulierendes Ereignis generierten. Mithin rückten im Hinblick auf historische Ereignisproduktion «diese Regionen selbst in das Zentrum geschichtswissenschaftlicher Untersuchungen» (409). Nicht nur für das Verfahren des dezentrierenden *glocal storytelling* wird die vorliegende Arbeit ein einschlägiges Referenzwerk sein.

Yigit Topkaya (Allschwil)

AutorInnen

Les auteurEs

Romed Aschwanden

M. A.; wissenschaftlicher Mitarbeiter; Universität Basel. Forschungsgebiete: europäische Geschichte, Umweltgeschichte, Geschichte der Alpen.
r.aschwanden@unibas.ch

Meret Fehlmann

Dr., wissenschaftliche Bibliothekarin und Dozentin am Institut für Sozialanthropologie und empirische Kulturwissenschaft der Universität Zürich. Studium der Volkskunde, europäischen Volksliteratur und Germanistik an der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Populärkultur, Geschichte populärer Lesestoffe, Human-Animal-Studies, neue religiöse Bewegungen.
fehlmann@isek.uzh.ch

Sonja Furger

Lic. phil., freischaffende Historikerin mit Interesse an mikrohistorischen Ansätzen in der Sozial- und Medizingeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.
sonjafurger@bluewin.ch

Ayla Güler Saied

Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin in dem vom Bildungsministerium für Bildung und Forschung geförderten Projekt Zukunftsstrategie Lehrer*innenbildung an der Universität zu Köln. Ihre Schwerpunkte in Lehre und Forschung sind: Migrations- und Stadtsoziologie, soziale Ungleichheit, Cultural Studies und Hip-Hop. Autorin von *Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partypolitik und urbanen Anerkennungskämpfen*.
ayla.gueler@uni-koeln.de

Ursina Klauser

M. A., Historikerin und Doktorandin an der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Psychiatriegeschichte, Kindheitsgeschichte.
ursina.klauser@uzh.ch

Marietta Meier

Prof. Dr. phil., Historikerin, Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Wissensgeschichte, Psychiatriegeschichte, Emotionsgeschichte.
marmeier@hist.uzh.ch

Jan-Friedrich Missfelder

Prof. Dr., SNF-Förderungsprofessor für Geschichte der Frühen Neuzeit am Departement Geschichte der Universität Basel, leitet dort das Forschungsprojekt «Macht der Stimme» (<https://dg.philhist.unibas.ch/de/bereiche/fruehe-neuzeit/snf-professur-macht-der-stimme>); Forschungsschwerpunkte in der Reformations-, Medien- und Sinnesgeschichte sowie der Public History.
j.missfelder@unibas.ch

Alain Mueller

Anthropologue, est chargé d'enseignement à l'Université de Neuchâtel, en Suisse. Ses questionnements portent sur les enjeux épistémologiques de la pratique ethnographique, la formation de collectifs quasi globaux, ainsi que sur la construction de nouvelles formes de savoir sur et par le corps. Il est l'auteur de l'ouvrage *Construire le monde du hardcore*, paru chez Seismo en 2018, dans lequel il propose une ethnographie de la subculture musicale *hardcore punk*.
alain.mueller@unine.ch

Florian Müller

M. A., Doktorand und wissenschaftlicher Assistent an der Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Wohnungsbau und Wohnungspolitik, Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Urbanisierungsgeschichte, soziale Ungleichheit und soziale Sicherheit.
florian.mueller@fsw.uzh.ch

Pierre Raboud

Post-doctorant au sein du projet PIND (Punk is not dead), financé par l'ANR (16-CE27-0010). Il a soutenu une thèse sur l'émergence du punk en France, en Suisse et en Allemagne qui sera publiée en juin 2019 (Éditions Riveneuve). Ses recherches ont donné lieu à des publications relatives à l'histoire du mouvement punk (*CIRCAV*, 27, 2018; *Tétralogiques*, 24, 2018; *Revue suisse d'histoire* 64,

2013) mais également aux dynamiques hégémoniques au sein des cultures populaires (*Raisons politiques* 62, 2016).

pierreraoud@gmail.com

Dieter Ringli

Dr., studierte Musikwissenschaft, Musikethnologie und Philosophie in Zürich und promovierte 2003 mit einer Dissertation über die Geschichte der Schweizer Volksmusik. Er arbeitete als Oberassistent am Ethnologischen Seminar der Universität Zürich, war dann Forschungsdozent für Musikgeschichte und Musikethnologie an der Musikhochschule Luzern und ist heute Dozent für Popästhetik, Musikethnologie und Forschungsmethodik an der Zürcher Hochschule der Künste. Daneben ist er mit dem Trio Drüdieter auch als Musiker im Bereich der neuen Volksmusik aktiv.

dieter.ringli@zhdk.ch

Hannes Siegrist

Prof. em. Dr., Studium der Geschichte, Soziologie und Publizistik an der Universität Zürich, Promotion 1976, Habilitation für Neuere Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Wirtschafts- und Sozialgeschichte an der Freien Universität Berlin 1992, zuletzt seit 1997 Professor für Vergleichende Kultur- und Gesellschaftsgeschichte Europas an der Universität Leipzig. Publikationen unter anderem: *Advokat, Bürger und Staat. Sozialgeschichte der Rechtsanwälte in Deutschland, Italien und der Schweiz (18.–20. Jahrhundert)*, Frankfurt am Main 1996; *Expanding Intellectual Property. Copyrights and Patents in Twentieth Century Europe and Beyond*, Budapest, New York 2017 (Hg. mit Augusta Dimou).

siegrist@rz.uni-leipzig.de

Jakob Tanner

Prof. em. Dr., Universität Zürich, Historiker, allgemeine und Schweizer Geschichte der Neuzeit, Wissens- und Körpergeschichte, Wirtschafts- und Finanzgeschichte.

jtanner@hist.uzh.ch

Magaly Tornay

Dr. phil., Historikerin, Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Wissensgeschichte, Medizingeschichte, Psychopharmaka.

magaly.tornay@access.uzh.ch

Vojin Saša Vukadinović

Dr., Studium der Geschichte, Germanistik und Geschlechterforschung in Freiburg im Breisgau und Basel. Promotion am Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin mit einer mehrbändigen Studie zur politischen Gewalt in der Bundesrepublik der 1970er-Jahre. Gegenwärtig kapitalismushistorisches Habilitationsprojekt. Letzte Veröffentlichung (als Herausgeber): *Freiheit ist keine Metapher. Antisemitismus, Migration, Rassismus, Religionskritik*, Berlin 2018.
vojin.sasa.vukadinovic@unibas.ch

Heftschwerpunkte Dossiers thématiques

traverse 3 (2019)

Entreprises, institutions, territoires

Après avoir été reléguée au second plan par la popularité des approches inspirées de l'histoire culturelle, l'histoire économique et sociale suscite un intérêt renouvelé. La recherche dans ce domaine doit pourtant toujours faire face à de nombreux défis et, en particulier, l'écart désormais important entre la science historique s'intéressant aux enjeux économiques et les historical economics. Depuis les années 1970, à mesure que l'histoire délaissait les problématiques d'histoire économique, la science économique s'autonomisait des autres sciences sociales et historiques dans un double mouvement d'abstraction théorique et de mathématisation toujours plus poussé. Ce découplage académique a produit une incompréhension grandissante entre ces deux groupes de disciplines. Ce numéro de traverse rassemble des contributions qui thématisent l'interaction entre entreprises, institutions et territoires. Le numéro prend le parti de renouer avec ces trois objets classiques de l'histoire économique et sociale: les entreprises en tant qu'acteurs centraux de la vie économique et sociale; les institutions, soit les règles formelles qui visent à cadrer leur comportement et qui sont en permanence renégociées par les acteurs; et enfin les territoires dans – ou à travers lesquels – les entreprises déploient leurs activités et qui sont à leur tour façonnés par les pratiques économiques. Ce faisant, ce numéro ambitionne de contribuer au débat sur l'encastrement social et géographique de l'activité des entreprises à différentes périodes historiques.

traverse 3 (2019)

Unternehmen, Institutionen, Territorien

Nach einer Phase, in der kulturgeschichtliche Ansätze ins Zentrum der Geschichtswissenschaft gerückt sind, lässt sich wieder ein stärkeres Interesse für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte feststellen. Forschende müssen sich allerdings vielfältigen Herausforderungen stellen, insbesondere dem mittlerweile tiefen Graben zwischen der ökonomisch interessierten Geschichtswissenschaft und den historisch

interessierten Economics. Während die Geschichtsschreibung über längere Zeit ökonomische Problematiken insgesamt eher zweitrangig behandelte, hat sich die Wirtschaftswissenschaft seit den 1970er-Jahren im Zuge einer Mathematisierung und einer Tendenz zur theoretischen Abstraktion zunehmend von den Geistes- und den anderen Sozialwissenschaften losgelöst. Diese akademische Abkoppelung hat zu einer wachsenden Entfremdung zwischen den beiden Disziplinen geführt. Dieses Themenheft von *traverse* bringt Beiträge zusammen, welche Interaktionen zwischen Unternehmen, Institutionen und Territorien untersuchen. Es greift somit drei klassische Themen der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte auf: Unternehmen als zentrale Akteure von Wirtschaft und Gesellschaft; Institutionen beziehungsweise formale Regeln, welche darauf abzielen, das Verhalten der Unternehmen zu ordnen, und die konstant von sozialen Akteuren neu verhandelt werden; und schliesslich Territorien, in denen Unternehmen ihre Aktivitäten ausüben – oder die von solchen Aktivitäten durchquert werden – und die ihrerseits durch ökonomische Praktiken Form annehmen. Auf diese Weise will das Themenheft einen Beitrag zur Debatte über die soziale und geografische Einbettung unternehmerischer Tätigkeiten in verschiedenen historischen Epochen leisten.

traverse 1 (2020)

Verflechtungen mit Ostasien

Die Beziehungen zwischen der Schweiz und Ostasien wurden in der traditionellen Historiografie unter dem Blickwinkel der offiziellen Kontakte oder Missionsgesellschaften sowie einer aktiven Schweiz und einem passiven China, Japan, Nord- oder Südkorea behandelt. Das *traverse*-Themenheft Nr. 2/20 untersucht stattdessen im Sinne der transnationalen Geschichte, wie Waren, Bilder, Praktiken und Personen zwischen Ostasien und der Schweiz zirkulierten, welche Rolle kulturelle Differenzen spielten und welche Folgen das für nationale Diskurse, zum Beispiel über die Schweizer Neutralität, hatte. Statt dem traditionellen Fokus auf Diplomaten und Regierungen stehen deshalb nichtstaatliche Akteure wie Firmen, Geschäftsleute, Studenten, Fotografen, Journalisten, ihr Umgang mit kulturellen Differenzen und ihre Verwicklung in transnationale Netzwerke im Zentrum des Hefts.

traverse 1 (2020)

Se connecter à l'Asie de l'Est

Dans l'historiographie traditionnelle, les relations entre la Suisse et l'Asie de l'Est ont souvent été réduites aux contacts officiels et aux missions chrétiennes, dans une vision faisant apparaître la Confédération comme un acteur actif, et la Chine, Taïwan, le Japon et les deux Corées comme des agents passifs. Au lieu

de cela, ce numéro de *traverse* propose une perspective transnationale sur les circulations de marchandises, d'images, de pratiques et de personnes entre ces deux espaces géographiques. Il se penche en particulier sur les différences culturelles qui ont marqué ces échanges et leurs effets sur le discours national suisse, à propos notamment de la neutralité helvétique. Plutôt que de se focaliser sur les diplomates et les gouvernements, ce numéro se concentre donc sur des acteurs non étatiques tels que des entreprises, des hommes d'affaires, des étudiants et des journalistes, et leur implication dans des réseaux transnationaux.