

Rezensionen

BODO MROZEK

Jugend Pop Kultur.

Eine transnationale Geschichte.

Berlin: *Subrkamp* 2019, 866 Seiten (Bonn: *Schriftenreihe Bundeszentrale für politische Bildung* 2021 sowie laut Autor gekürzt und leicht überarbeitet: *Histoire de la Pop. Quand la culture jeune dépasse les frontières* (=Bibliothèque allemande). Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme 2023).

SIMON REYNOLDS

Futuromania. Elektronische Träume von der Zukunft.

Mainz: Ventil 2023, 384 Seiten.

„Kulturen ohne Geschichtsbewusstsein gibt es nicht.“ (Rösing, 2014, 9) Diese grundlegende Erkenntnis des Systematischen (Pop-)Musikwissenschaftlers Helmut Rösing wird sehr illustrativ von Handelnden der populären Musikkulturen höchstpersönlich verdeutlicht: 1999 etwa veröffentlichte der Elektronik-Musiker und Produzent Justus Köhncke (u.a. Whirlpool Productions mit Hans Nieswandt) sein Album namens „Spiralen der Erinnerung“. Aktuell singt Isabelle Pabst (u.a. Tired Eyes Kingdom, Hans Nieswandt), Musikerin und Absolventin des „Master of Music“ am „Institut für Pop-Musik“ an der Folkwang Universität der Künste Essen/Bochum, mit dem Poetik-Dozenten (Universität Münster), Künstler, Autor und Musiker Hendrik Otremba (u.a. Messer) in dem Song „Wieviel Menschen waren glücklich, daß Du gelebt?“ von ‚Schleifen der Erinnerung‘ und covert auf verzaubernde Art und Weise die große Hildegard Knef. Referenzen begleiten die Musiken, mal latent, mal explizit.

Pop nicht als Genre verstanden, sondern als die Kulturen populärer Musiken, die medial verbreitet und massenhaft mit Vergnügen rezipiert werden, archiviert, tradiert und zersetzt sich permanent auf allen Ebenen schon aus sich selbst heraus, gilt als vergessliche Erinnerungsmaschine, die meist, nicht immer, produktiv zwischen Referenz und Neuheit, zwischen Anschluss und Abbruch changiert. Das ist zunächst wahrlich keine besonders neue Erkenntnis (Jacke & Zierold, 2015 und die von Martin Zierold und mir gastherausgegebenen Ausgaben 4/2009 von „Medien & Zeit“ https://medienundzeit.at/wp-content/uploads/2015/04/MZ_2009-04.pdf) sowie 24/2 (2008/2005) vom „Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft (SPIEL)“. Dem zu Grunde liegt, dass sich Kulturen ständig auch mit sich selbst beschäftigen, um sich weiter (oder auch weiter zurück) zu entwickeln, eben in Schleifen oder noch besser, da sich permanent im Zeitstrahl voran bewegend, in Spiralen. Die populären Musik- und Medienkulturen scheinen dabei einerseits besondere Vorbehalte gegenüber institutionalisierten, historisierenden Betrachtungen und ‚Anhaltungen‘ zu haben, sind sie doch teilweise be-

wusst dynamisch a-historisch, un-ordentlich, außer- oder gegen-institutionell angetreten und sollen nun vermeintlich konserviert und eingeordnet werden. Wechseln wir allerdings die Perspektive, zeigt sich schnell andererseits, wie essentiell diese Arten von verbürgten und gesicherten Reflexionen und ‚Erhaltungen‘ etwa für ein pop(musik) kulturelles Erbe und gegen ein Vergessen sind. Das wissen nicht zuletzt Journalistinnen und Forschende, die noch nicht digitalisierte alte Ausgaben von Musikzeitschriften oder auch verschollene Tonträger oder Mitschnitte von Konzerten suchen, die auf mangelnde Abspiel-Hardware und -Software stoßen und nur allmählich häufiger auf wissenschaftlich gesicherte Archive und daher oft auf Abwegen, in Privathaushalten, überteuerten kommerziellen oder auch öffentlich-rechtlichen Medienarchiven oder in günstigeren, aber oft schwer zugänglichen Fankulturen fündig werden. Das betrifft gleichwohl auch verschüttete Dokumente zu Protagonist*innen, Orten und Organen wie Clubs, Zeitschriften, Sender, Labels oder Fanclubs. Seit geraumer Zeit und interdisziplinär stark motiviert durch grundlegende Vorläufer-Studien zur Genese von populären Kulturen etwa des empirischen Kulturwissenschaftlers Kaspar Maase und des Zeithistorikers Detlef Siegfried entwickeln sich zunehmend distinguierte und dennoch nah an den Phänomenen befindliche popmusik-kulturhistorische Untersuchungen. Dabei variieren die Ansätze zwischen quellenlastigen, sorgfältig belegten wissenschaftlichen Ausführungen wie der hier vorliegenden opulenten Studie des Zeit-, Medien- und (Pop-) Kulturhistorikers Bodo Mrozek einerseits und andererseits essayistisch-journalistischen, wenn auch auf eine gewisse Art und Schreibweise nicht unähnlich akribischen Erzählungen wie denen des in L.A. lebenden britischen Musikjournalisten Simon Reynolds (u.a. „Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past“ 2011/deutsch 2013, „Rip It Up And Start Again – Post Punk 1978-1984“ 2005/deutsch 2007, „The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock ,n' Roll“ 1995/deutsch 2020). Nicht zufällig erwähnt Mrozek zu Beginn seines Buchs den US-amerikanischen Autoren und New Journalims-Patron Tom Wolfe, der ihm gewissermaßen als einer der Paten des gesellschaftlichen Aufstiegs von Pop zunächst innerhalb der US-amerikanischen (Literatur-)Gesellschaft, dann auch global dient. Mrozek und Reynolds habe ich zu ihren hier besprochenen aktuellen Monographien per Email im Oktober 2023 einige Fragen gestellt. Ihre exklusiven Antworten werden hier neben Zitaten aus Publikationen ohne weitere Quellenangaben eingestreut.

Der aktuell am Berliner Kolleg Kalter Krieg des „Leibniz Institute for Contemporary History“ arbeitende Mrozek rekurriert gleich zu Beginn in der Einleitung zu seiner sehr umfassenden und versierten Studie einer transnationalen Geschichte von Jugend, Pop und Kultur auf die von ihm mitveranstaltete Tagung „Pop History: Perspektiven einer Zeitgeschichte des Populären“ des Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam Ende 2011 in der Berliner Volksbühne mit u.a. Diedrich Diederichsen, Moritz Ege, Nadja Geer, Uta G. Poiger, Klaus Theweleit, bei der die Bedeutung von populären Kulturen für Geschichte und

Geschichtsschreibung klar herausgestellt wurde. Auf dieser Tagung brachte das auf einem zentralen Podium der Neuzeit-Historiker und Totalitarismusforscher Thomas Lindenberger auf den Punkt: „Wer nichts von Popgeschichte versteht, könne die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht begreifen: Mit diesem Diktum unterstrich Thomas Lindenberger unlängst die Bedeutung von Pop vor allem für die Zeitgeschichte.“ (14) Mrozek fokussiert auf über 800 Seiten (!) die Nachkriegsjahre 1953 bis 1966, um die zentralen Transformationen von Pop aus seinerzeit von Medien, Politik und auch vor allem konservativen Kreisen skandalisierten Jugendkulturen heraus zu integrierten urbanen Pop(musik)kulturen zu beschreiben. Sein Fokus liegt geografisch auf Deutschland (sowohl Ost als auch West), Frankreich, Großbritannien und den USA mit Ausflügen in die Niederlande und nach Jamaika, um die Beeinflussungen quer durch politisch-geografische Nationen hindurch, eben die Transnationalisierungen, zu ergründen: „Allen Anfeindungen zum Trotz etablierten sich [...] die neuen auditiven Codes des Rock'n'Roll, des Calypso und des Tanz-Jazz nahezu weltweit.“ (205) Besonders wichtig sind Mrozek generell weitsichtige Untersuchungssettings für die Entstehungen solcher – wie er es nennt und wir es heute kennen – selbstverständlicher Teile von Kultur aus Brüchen, Gegenbewegungen und eben Subkulturen heraus, ein Begriff, der selbst ursprünglich aus der kriminologischen Soziologie stammt und dann vor allem durch die Cultural Studies zu einem eigenen, wertfreieren und nicht (mehr) nur auf das so genannte Kriminelle beschränkten Forschungsbereich wurde, der mit der Historisierung und Etablierung von Pop einhergehend nicht mehr nur mit Jugend und oder Delinquenz assoziiert wird.

In seiner lesenswerten ausführlichen Einführung in Fragestellung und Problemaufriss, Forschungsperspektiven, Methodik, Begriffe, Hypothesen, Aufbau und Quellen (Akten, Filme, Tonträger, Zeitschriften) des Buchs erläutert und setzt Mrozek sehr besonnen und transparent seinen ambitionierten Forschungsrahmen: „Pop war und ist medialer Repräsentationsmodus für soziale Großgruppen, hat neue Wissensbestände und Subjektivierungsressourcen generiert und ist eng mit der Demographie verzahnt. Diese Kontexte herauszuarbeiten, ist das Spezifikum einer historischen Popforschung.“ (17) Dabei verwendet Mrozek den oben bereits erwähnten weiten Pop-Begriff: „Pop bietet als Sammelbegriff für ästhetische Phänomene mit massenhafter Verbreitung größtmögliche Deutungsoffenheit.“ (21) Dieses Verständnis hat theoretische und methodisch-methodologische Konsequenzen: „Ein offener Begriff von Pop, der ganz unterschiedliche Phänomene umschließt, erfordert auch einen Methodenpluralismus.“ (19) Durch diese Rahmung ergibt sich Mrozek's komplexe Analyse jenseits von Popgeschichte ‚nur‘ als Star-, Sinnes-, Sozial-, Medien-, Genre-, Konzert-, Sound-, Sitten-, Drogen-, Image-, Mode-, Politik-, Bewegungs-, oder Wirtschafts-Geschichte, wie sie verdienstvoll im Rahmen von Fallstudien oder konzentrierten Blicken zuletzt etwa immer wieder vom Sozialhistoriker Klaus Nathaus (2017) auf ‚die deutsche‘, freilich ebenfalls als transnational zu be-

schreibende Musikindustrien geleistet worden ist. Mrozek geht einen Schritt zurück und gleichzeitig weiter:

Meine Leitfrage betrifft das Verhältnis von Pop und Transnationalisierung: Welche Rolle spielten alltagskulturelle Produkte, Praktiken und Prozesse für die Entstehung internationaler Zusammenhänge? Wie entstanden übernational gedachte oder organisierte Gemeinschaften? Welche Transformationen machten Sounds, Tänze und Moden während ihrer grenzüberschreitenden Transfers durch? Und welche Rolle spielten wiederum supranationale Strukturen für die Vernetzung der Popkultur, etwa auf der Ebene internationaler Konzerne sowie europäischer und globaler Institutionen? Kurz: Wie wandelte sich die Alltagskultur unter medialen und politischen Bedingungen eines zunehmend globalen Zeitalters? (20)

Dazu recherchiert und erzählt Mrozek von den an Straßenecken ‚Gammelnden‘, ‚Herumstehenden‘, Krachmachenden und Teddy Boys der 1950er Jahre über Fanclubs, Rock-Radio, „Lockerungsübungen auf der Tanzfläche“ (412) und „die Frisurenfrage“ (701) im öffentlichen, journalistischen Diskurs zwischen „Eulenspiegel“, „Paris Match“, „Der Spiegel“ und „Vogue“ bis zu Pop-Fanzines, Jugend-TV, „Kämpfe[n] um Männlichkeit“ (682), „Beat als transnationale Musik“ (498), Mittelschicht-Subkulturen wie Hipster (hier und ursprünglich bekanntlich in Anlehnung an die schillernde, subkulturelle Beat Generation an der US-Westküste eher positiv konnotiert), Bongos, Beatniks, Mods und Exis und ihrer Akademisierung(en) durch das wegweisende „Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS)“ an der Universität Birmingham/UK. So liefert Mrozek einen überaus detailreichen und sehr fundierten Überblick über die Geschichte(n) und zugleich Akademisierung(en) dieser zunächst oftmals devianten Kulturen. Und verwebt diese Diskurse und Geschichten zu einem transnationalen Geflecht um Jugend- und Popkulturen. Daran lässt sich erstaunlich aktuell anschließen sowohl auf phänomenologischer Ebene (Krawallnächte in Berlin-Neukölln, auf der Kölner Domplatte, in Stuttgart) als auch als abstraktere Thematik in u.a. Popular Music Studies, Kultur- und Geschichtswissenschaften sowie in popkulturpolitischen Diskursen um Erbe, Archivierung, Kanonisierung, Reflexion, Kritik, Musealisierung und Institutionalisierung (Flath & Jacke, 2023; Diederichsen & Jacke, 2011; Meinecke & Jacke, 2008). Diese „zunehmend altersunabhängige Kultur, die schon die Zeitgenossen als *pop society* beschrieben [Hervorh. im Original, C.J.]“ (744), wird mit Mrozek angelehnt an Michel Foucault als Dispositiv beschrieben, zeithistorisch analysiert und in längere historische Linien eingeordnet. Damit umreißt Mrozek das latente Wechselspiel zwischen Ästhetiken und Politiken „auch vermeintlich unpolitischer popkultureller Inhalte“ (ebd.) und widerlegt eben genau diese Einschätzungen nicht nur im Hinblick auf Konflikt, Zensur, Verbot, Protest usw.

Mrozek selbst ordnet die Erkenntnisse seiner Studie aus heutiger Sicht politisierend so ein:

Mein Buch zeigt, dass es gerade junge Menschen aus den unteren und mittleren Schichten waren, deren Kultur von den Eliten zur ‚Unkultur‘ oder Devianz erklärt wurde. Diese Leute internationalisierten ihren Kulturgeschmack erst sehr viel später. Auch die jährlich wieder aus den Sommerlöchern kriechenden Debatten über eine ‚nie dagewesene‘ Jugendgewalt lassen sich mit Blick auf die Zahlen aus den Fünfzigerjahren als zweckgerichtete Skandalisierungen einordnen.

Und gibt dazu auch gleich eine selbstkritische Einschätzung mit Ausblick:

Die Studie folgt dem Wandel von der Skandalisierung/Kriminalisierung zur Normalisierung/Etablierung und stützt sich als historiographische Arbeit vor allem auf solche Konflikte, wie sie sich in überwiegend behördlich-staatlichen Archiven abgelagert haben. Da ließen sich noch viele andere Details ausarbeiten, auch kam ich nicht mehr dazu, alle in Jamaika gesichteten Dokumente und auch Interviews einzuarbeiten (außer den ‚Norman Manley Papers‘ [Jamaikanischer Premierminister 1959-62, Anm. C.J.]). Es ließe sich sowohl räumlich als auch zeitlich noch mehr machen und verschiedenste Aspekte ließen sich vertiefen, aber dazu ist ja künftig vielleicht noch Gelegenheit.

Bleibt eigentlich nur die Frage an den Historiker nach den noch zu schreibenden Popmusikgeschichten:

Möglichst viele: Popgeschichte war ja recht erfolgreich in den letzten Jahren, es sind mehr als ein Dutzend Monographien allein in Deutschland erschienen. Weitere Arbeiten zu kultureller Aneignung, staatsoffizieller Popkultur in der DDR und transnationaler Mediengeschichte sind im Entstehen/Erscheinen. Mehr Aufmerksamkeit verdient auch das leider immer noch hochaktuelle Thema Sexualisierung/sexuelle Gewalt in der Popkultur, was anspruchsvoll ist, wenn man auf Quellen zugreifen möchte, was aber unbedingt angegangen werden sollte.

Im Anhang an die mittlerweile auch bei der Bundeszentrale für politische Bildung sehr günstig zu erwerbende und aktuell auch auf Französisch erschienene Studie findet sich mit dem ca. 80-seitigen Verzeichnis aller verwendeten ungedruckten Quellen, Zeitungen und Zeitschriften, mit Discographie, Filmographie und Bibliographie sowie Abbildungsverzeichnis zudem ein wahrer Quellen-Steinbruch.

Die andauernde Dialektik sowie Aus- und Entdifferenzierungen des Pop werden auch in den Arbeiten des Musikjournalisten und Essayisten Simon Reynolds (u.a. „Guardian“, „New York Times“, „Rolling Stone“, „The Wire“, „Melody Maker“) seit Jahrzehnten immer wieder aufgedeckt: Hatte dieser doch durchaus involviert und mit großen Sympathien für die Kulturen von z.B. Glam, New Wave, Post Punk, Disco und auch Techno zuletzt vor gut zehn Jahren mit „Retromania“ durchaus kul-

turkritisch provoziert, dass Pop nur noch wenig Bewegung nach vorne, wenig utopisches Potenzial und, nun ja, wenig Neues und Visionen böte. Dabei beobachtet Reynolds über Musik- hinaus immer wieder auch analoge und digitale Fernseh- und Filmkulturen (Reynolds & Jacke, 2022). Entsprechend der genannten Dialektik heißt nun Reynolds neues, erstmals auf Deutsch erschienenes Buch „Futoromania“. Entgegen eventuell falsch positionierter Vorannahmen geht es Reynolds dabei aber nicht um das Konstatieren neuer Vision oder Utopien in gegenwärtigem Pop, sondern eher um justierende journalistisch-historische Blicke auf Popmusikulturen auch im Sinne Mrozek, die derartige Zukunftsprognosen eines ‚ungewissen Morgen‘ wagten. So landen wir interessanterweise durchaus westlich geprägt wiederum in den letzten Dekaden und einer Textsammlung zu transnationalen und vor allem transkulturellen Phänomenen wie Donna Summer, Giorgio Moroder, Kraftwerk, New Age, Yellow Magic Orchestra, Mantronix, Chicago House, Hardcore Rave, Ambient Jungle, Missy Elliott, 2-Step, Daft Punk, Burial und schließlich Conceptronica, Oneohtrix Point Never, Holly Herndon, K.I., „Dance Music im Zeitalter des Internets“ (232) und Auto-Tune. Besonders zu letzterem Phänomen der Stimm-Modulation erhitzen sich insbesondere die popkulturellen Gemüter zwischen Traditionalist*innen und Avantgardist*innen – oder wie es der bekannte Musikjournalist Klaus Walter jüngst in seinem Artikel zu Reynolds neuem Buch im Feuilleton der „Frankfurter Rundschau“ beschrieb: „Nur noch die hartnäckigsten Vorvorgestrigen, die stursten Rockisten verteuflern Autotune als Inbegriff des bösen Künstlichen, des Inauthentischen, des Niedergangs der Popmusik.“ (Walter, 2023, 31) Reynolds reiht diese bewusste Lenkung der „Aufmerksamkeit auf die Künstlichkeit des Effekts“ (238) am weltberühmten Beispiel des Hits „Believe“ des Superstars Cher 1998 in gewissermaßen futurologische oder ‚futoromanische‘ Ansätze des Pop ein, die sich durch Kreuzungen, Verque(e)rungen, Umbrüche und Risiken kennzeichnen. Cher hat bekanntlich dafür nicht nur Lob erhalten. Auch hier wieder zeigt sich die von Mrozek ebenfalls erfasste Dynamik von Kulturen: „Die zeitgenössische Kulturkritik reagierte mit heftigen Abwehrreaktionen vor allem auf den transnationalen Charakter der neuen Kultur. Besonders vehement wurden fremdländisch klingende Sounds debattiert.“ (Mrozek, 2019, 39) Ebenso scheint der Kulturkritik oftmals eine starke Medien- und Technikskepsis nahezu inhärent. Reynolds teilt seine hier aktualisierten, zusammengeführten, zuvor u.a. in „The Wire“, „Pitchfork“, „Frieze“, „The Guardian“ oder in anderer Version in seinen eigenen Publikationen bereits erschienenen Texte in die Großkapitel „Auf in die Zukunft“ auf knapp 300 Seiten, „Theorie“ auf knapp 40 Seiten und final „Verlorene Zukünfte“ auf knapp 50 Seiten und mit zunehmender Integration einer zweiten Beobachtungsperspektive – die seines Sohns – ein. So ergibt sich auch ein Blick auf Phänomene der ‚Hauntology‘, also der Melancholie um verlorengegangene Erscheinungen und Klänge, deren Ursprünge aber nicht immer zurückzuverfolgen oder selbst erlebt worden sind, bei Reynolds an den Projekten Boards of Canada, Burial und Draft Punk

erläutert. Reynolds selbst beschreibt seinen generellen Ansatz folgendermaßen:

I don't know if I have an approach as such – not being a scholar, I don't need to have a methodology or theoretical ideological framework. So with any given piece of writing, I'm trying to come up with as many interesting thoughts – and gather up as much interesting facts and details – as possible, and then organize that into a narrative or argument flow that makes sense, and hopefully entertains as well as convinces. But there are consistent preoccupations that recur. I try to really convey how the music feels in terms of the sensations and energies it stirs up. I like to have some element in the writing that speaks to the intensity – even the violence – of musical pleasure. In our deepest hearts, we don't listen to music because we approve of the viewpoints or positions taken by the artist, or what a sound represents. We listen because it releases something in us – because music gives us ecstasy. The paradox is that this is the element hardest to verbalize – but it remains irresistible to attempt to do just that.

Die Freiheit dieses nicht genuin wissenschaftlichen und dennoch präzisen, an Theorien von u.a. Nietzsche, Guattari/Deleuze, Kristeva, Haraway, Goodman, Fisher, kritischen Theorien und Akzelerationismus gesättigten ganzheitlichen Blicks und Gehörs nutzt Reynolds – ganz anders als der argumentativ behutsamer vorgehende Mrozek – zu durchaus reflektierten, also um die eigene Beobachtungs- und Schreibweise wissenden anschaulichen und gleichzeitig gewagten (Hypo-)Thesen, etwa von Retro- zu Futuromanie:

They are both buzzwords more than developed concepts. The word 'retromania' has been floating around for a long while – I have come across examples in the late 1980s, it was the name of vintage clothing store for instance. It seemed a good title for the book because it expresses the archival overdrive in 21st Century popular culture but also the 'mania' bit conveys the excitement of obsessively exploring the musical past. 'Futuromania' plays on that previous title and means to describe the mindset of someone who's always looking for 'tomorrow's music today'. Constantly chasing the cutting edge, trying to find the most innovative, 'shock of the new' music. [...] The connection between the two is that both express a kind of restless impatience with the present. If you're dissatisfied with contemporary music, you can try to find new sounds developing in relative obscurity, like the various underground dance sounds around the world – Gqom and Amapiano in Africa. But you could equally direct that impulse into the past and be more like an archaeologist digging for lost treasure. Some people feel the sway of both impulses simultaneously. They are equally as excited by some weird new sound and by some ultra-obscure reissue [Hervorb. im Original, C.J.].

Neben allen durchaus bunten und wissenswerten Streifzügen durch die Verästelungen und Verwinkelungen der populären Musik- und Medienkulturen, die Reynolds – im Prinzip der Grundidee von Mrozek nicht unähnlich, Topographien von Pop zu identifizieren – hier in scheinbar unendlichen Beispielen, die geradezu einen Lesesog und -fluss für Kennende bilden, stehen aber auch Bildungshinweise. Geradezu basal für zukünftige Kompetenzen in Bezug auf Kommunikationen, Medien und Kulturen (Jacke, 2022) ist Reynolds umfassende Erkenntnis am Ende des Kapitels „Die Sehnsucht nach der Maschine und die Maschinisierung der Sehnsucht“ (317), dass die Menschen (noch) nie unbeteiligt an allen diesen Entwicklungen gewesen seien: „Digitale Technologie hat die Welt nicht kälter und emotionsloser gemacht, sondern irrationale Leidenschaften, den Aberglauben und Verschwörungstheorien verstärkt. Wir geben dem Medium die Schuld, aber das Schlamassel haben wir selbst angerichtet.“ (330) Vorläufig schließlich blickt Reynolds selbstkritisch folgendermaßen in die Zukunft der Geschichtsschreibungen von Popmusikulturen:

Sometimes it seems like there are still so many sides to popular music that have been unexplored. But at the same time you can get the fatigued feeling that people crisscross the same territory over and over, trampling the ground until it's barren. [...] Probably the most accurate answer is a history of the present – the last five years or so. There should be a book about music in the age of TikTok, looking at the mechanisms by which micro-genres form and music gets proliferated through memes. It won't come from me, though – I find much of the music incomprehensible in terms of its appeal. It'll have to be someone from my son's generation.

Diese Einsicht und generationelle Weitergabe ist immens wichtig, um Gestrigkeiten vorzubeugen und jüngeren Musikliebhabenden die Chance auf ein eigenes Entdecken auch historisch alter Popmusikulturen zu ermöglichen, die erst dadurch abstrakt gesprochen wiederkehren, auf der individuellen Ebene gleichwohl neu kehren. Hier berücksichtigt Reynolds frühere Kritiken an seinen Standpunkten (Reynolds & Jacke, 2022). Insbesondere aus heutigen Perspektiven sind beide Publikationen hoch interessant und beachtenswert: Wird doch einerseits des Öfteren auch in Deutschland kulturpessimistisch immer wieder über vagabundierende Jugendgruppen,- cliquen und -clans berichtet und diskutiert. Hier zeigt Mrozek eine sehr gut hergeleitete, etwas andere Sicht auf ehemals von betuchteren Gesellschaftsschichten auch als deviant eingeordnete Gruppierungen und Kulturen (auch Mrozek, 2019), die beim reflektierten Beurteilen hilft. Und zeigt Reynolds, dass eben doch nicht alle populäre Kultur stehen und in sich selbst zirkulierend bleibt, dass es eben nicht nur Dystopien, sondern immer auch Utopien in den Popmusikulturen gab und letztlich eben auch weiterhin gibt. Wobei der suchende und entdeckende Reynolds durchaus kritisch bleibt, in dem er die

ständige Wiederkehr betont. Wie an anderer Stelle bereits mit ihm diskutiert (Reynolds & Jacke, 2022), bleibt der Beigeschmack, dass die Wiederkehr für den dauerhaften, erfahreneren Beobachtenden kulturell nicht unlogisch erscheint, neue Generationen von Pop-Produzierenden, Distribuierenden, Rezipierenden und Weiterverarbeitenden aber eben auch immer für sich neu entdecken können dürfen. Setzungen und Voraussetzungen sind eben höchst divergent. Was Reynolds also nicht ganz zu Unrecht als wiederkehrend und retromanisch beschreibt, ist für andere, zumeist Jüngere, eventuell neu und faszinierend. Daher trifft hier das eingangs erwähnte Bild von Spiralen sicherlich in jedem Fall besser zu als das der Kreise. In der Umkehr des Blicks kann gleichwohl nicht gesagt werden, dass es deswegen für eine der Beobachterpositionen keine Zukunft gäbe, ohne dass es heutzutage eine besonders ausgeprägte Futuromanie gäbe. Es wäre wohl an der Zeit für neue Visionen, nicht nur im Pop.

So unterschiedlich die beiden Zugänge von Mrozek und Reynolds auch sind, sie treffen sich in ihrer faszinierenden Akribie für die Geschichte(n) von Popmusikulturen und für die „Transnationalisierung der Lebensstile“ (Mrozek, 2019, 44) – mal geschichtswissenschaftlich in sehr gut vermittelnder, teilweise fast qualitativ-journalistischer Schreibweise bei Mrozek und mal im musikjournalistischen Stil mit akademischem Anspruch bei Reynolds. Bei mir stehen beide Bände ab sofort verbindlich auf Listen für absolute Lektüreempfehlungen für Studierende, Forschende, Journalist*innen, Interessierte und nicht zuletzt auch Fans. Mrozek und Reynolds arbeiten so grundlegend, wenn auch sehr unterschiedlich, an einer umfassenderen Berücksichtigung nicht nur von den oftmals als ‚cool‘ oder besonders ‚wichtig‘ erachteten Teilkulturen des multidisziplinären Pop mit, sondern erzählen ein Stückweit so zuvor noch nicht aufgeschriebene Popmusik- kulturgeschichten. „Damit wird Musikgeschichtsschreibung zu einer dem komplexen Beziehungssystem Musik angemessenen Konstruktionshandlung. Vorurteilsfreie Sichtung der Quellen, wertneutrale Auswahl nach dem Kriterium der Typik und exemplarische Beschreibung erhöhen den Grad an Objektivität, ohne ein durchaus legitimes persönliches Erkenntnisinteresse und den jeweiligen Gegenwartsbezug von Geschichtsforschung damit zu unterbinden.“ (Rösing, 2014, 22) Freilich bleiben noch viele offene, im Übrigen oftmals ländliche (Mrozek und Reynolds treffen sich gut begründet auch im Hinblick auf das Entstehen neuer Popkulturen in ihren Beschreibungen von Aspekten der Urbanität), übersehene oder unbeschriebene Popkulturen genauer und verantwortungsvoll festzuhalten (Scott, 2014; Wald, 2014) – und das ist keine Kritik an den vorliegenden Publikationen, sondern ein Ansporn für weitere Betrachtungen: „There has often been a huge divide between the music most people play, or hear, or dance to, and the music that is recorded.“ (Wald, 2014, 28)

Eine nur vorläufig abschließende Anmerkung sei noch erlaubt: Die meisten hier in der Besprechung erwähnten Autor*innen sind Männer. Das ändert sich erfreulicherweise kulturell sowohl in den Popular Music Studies, Kultur-, Medien- und Geschichtswissenschaften als auch im Mu-

sikjournalismus (Mania et al., 2013). Auf diese Erweiterung der Blicke haben sowohl Mrozek als auch Reynolds explizit geachtet, wie nicht nur an Kapiteln wie Reynolds „Synths und Sinnlichkeit – Die neue Welle weiblicher Vertreterinnen elektronischer Musik“ (223) zu sehen ist. Dazu sei auch die phantastische Musikedokumentation „Sisters with Transistors: Die verkannten Heldinnen der elektronischen Musik“ aus dem Jahr 2021 (ARTE) empfohlen. Wir sehen angelehnt an den Kulturosoziologen Dirk Baecker (2013) und den Medienkulturwissenschaftler Siegfried J. Schmidt (2014) mal wieder in jeder erkenntnisreichen Hinsicht: Kulturbeobachtungen entstehen immer aus Beobachtungskulturen heraus – und dafür sind (nicht nur) wir im weiten Sinn Forschenden kognitiv autonom sowie sozial orientiert verantwortlich.

CHRISTOPH JACKE
Paderborn

Literaturverzeichnis

- Baecker, D. (2013). *Beobachter unter sich. Eine Kulturtheorie*. Suhrkamp.
- Diederichsen, D. & Jacke, C. (2011). Die Pop-Musik, das Populäre und ihre Institutionen. Sind 50 Jahre genug? Oder gibt es ein Leben nach dem Tod im Archiv? Ein Gespräch. In C. Jacke, J. Ruchatz & M. Zierold (Hrsg.), *Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft* (S. 79-110). LIT-Verlag.
- Flath, B. & Jacke, C. (2023). Popmusik- und Medienkulturen verstehen, erforschen und reflektieren. Studiengang „Populäre Musik und Medien“ und Gründung des Forschungszentrums „C:POP“. *Kulturpolitische Mitteilungen*, 182(3), 84-85.
- Jacke, C. (2022). Unter Druck. Kommunikationen, Medien und Kulturen als Seismographen gesellschaftlicher Transformationen. In B. Flath, I. Heinrich, C. Jacke, H. Klingmann & M. Momen Pour Tafreshi (Hrsg.), *Druckwellen. Eskalationskulturen und Kultureskalationen in Pop, Gesellschaft und Politik* (S. 49-62). Transcript.
- Jacke, C. & Zierold, M. (2015). Gedächtnis und Erinnerung. In A. Hepp, F. Krotz, S. Lingenberg & J. Wimmer, Jeffrey (Hrsg.), *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse* (S. 79-89). Springer VS.
- Mania, T., Eismann, S., Jacke, C., Bloss, M. & Binas-Preisendörfer, S. (Hrsg.). (2013). *ShePOP - Frauen. Macht. Musik!* Telos.
- Meinecke, T. & Jacke, C. (2008). Vorübergehende Vergegenwärtigungen in der Popkultur. Ein Gespräch über das Sprechen über und das Erinnern von Pop. In C. Jacke & M. Zierold (Hrsg.), *Populäre Kultur und soziales Gedächtnis. Theoretische und exemplarische Überlegungen zur dauervergesslichen Erinnerungsmaschine Pop* (S. 239-256). Peter Lang. (= special issue SPIEL, 24(2)).
- Mrozek, B. (2019). Von Anywheres und Somewheres. Das ‚Heimatbedürfnis der einfachen Menschen‘ ist ein ahistorisches Konstrukt. *Merker*, 73(843), 32-47.
- Nathaus, K. (2017). The history of the German popular music industry in the twentieth century. In M. Ahlers & C. Jacke (Hrsg.), *Perspectives on German Popular Music. Ashgate Popular and Folk Music Series* (S. 247-252). Routledge.
- Reynolds, S. & Jacke, C. (2022). Forward & Rewind: Retromania in Music Documentary. In K. Dreckmann, C. Heinze, D. Hoffmann & D. Matejovski (Hrsg.), *Jugend, Musik und Film* (S. 581-612). Dup.
- Rösing, H. (2014). Geschichtsschreibung als Konstruktionshandlung. Anmerkungen zu Geschichte und Gegenwart der Musikgeschichtsschreibung. In D. Helms & T. Phleps (Hrsg.), *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung* (Bd. 40, S. 9-24). Transcript.
- Schmidt, S. J. (2014). *Kulturbeschreibung – Beschreibungskultur. Umriss einer Prozess-orientierten Kulturtheorie*. Velbrück Wissenschaft.
- Scott, D. B. (2014). Invention and Interpretation in Popular Music Historiography. In D. Helms & T. Phleps, (Hrsg.), *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung* (Bd. 40, S. 41-54). Transcript.
- Wald, E. (2014). Forbidden Sounds: Exploring the Silence of Music History. In D. Helms, & T. Phleps (Hrsg.), *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung* (Bd. 40, S. 25-39). Transcript.
- Walter, K. (2023, Oktober 8). Und die Welt ging nicht unter. Autotune: Cher ist eine musikalische Zeitenwende zu verdanken. *Frankfurter Rundschau*, 31.