
»Don't know much about history«? Deutsche Popgeschichte wird geschrieben!

GEORG GÖTZ

(1) Jens Reisloh, *Deutschsprachige Popmusik. Zwischen Morgenrot und Hundekot. Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert. Grundlagenwerk – Neues Deutsches Lied (NDL)*. Münster: Telos 2011. 503 S. – (2) Alexander Simmeth, *Krautrock transnational. Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968–1978*. Bielefeld: Transcript 2016. 390 S.

Die zwei hier vorzustellenden Bücher verstehen sich als Beitrag zur Geschichte der populären Musik in Deutschland. Populäre Musik und deutsche Populärkultur sind seit einiger Zeit zunehmend als Gegenstand der Geschichtswissenschaft erschlossen worden.¹ Ansätze zur Behandlung populärer Musik hatten davor verschiedene Wissenschaften geboten. Dies war weniger die Musikwissenschaft, die in dieser Hinsicht nach einem bekannten Diktum auf »geradezu gespenstische Weise versagt« hat.² Auch die Literaturwissenschaft hat sich in dieser Hinsicht eher zögerlich gezeigt. Am ehesten haben die Sozial- und Kulturwissenschaften diesen Bereich erschlossen.³ Folgende Fragen sind an die Bände zu richten: Welche Konzepte nutzen die Autoren als Ausgangspunkt ihrer Forschung? Wie konzipieren die Bände das Verhältnis von nationaler Gesellschaft/Kultur/Staat (hier deutscher) zu musikalischer Praxis? Welchen Beitrag leisten die Bände zu einer Geschichtsschreibung?

Jens Reisloh, Deutschsprachige Popmusik. Zwischen Morgenrot und Hundekot. Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert. Grundlagenwerk – Neues Deutsches Lied (NDL). Münster: Telos 2011. 503 S.

Für die Wissenschaft allgemein ungewöhnlich formuliert Reisloh zu Beginn keine Fragestellung. Der Untertitel verheißt jedoch nichts weniger als eine konzise Darstellung der Geschichte der deutschen Popmusik von 1970 bis in die Gegenwart. Dies wird in der Einleitung eingeschränkt mit dem Hinweis auf die Betrachtung unter

¹ Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer (Hg.), *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Frankfurt/M. u. a. 2002; Bodo Mrozek, *Popgeschichte*. In: *Docupedia-Zeitgeschichte* (2010); online verfügbar unter: <https://docupedia.de/zg/Popgeschichte> (zuletzt eingesehen am 27.04.2016); Bodo Mrozek/Alexa Geisthövel (Hg.), *Popgeschichte*. Bd. 1: Konzepte und Methoden. Bielefeld 2014; Bodo Mrozek/Alexa Geisthövel/Jürgen Danyel (Hg.), *Popgeschichte*. Bd. 2: Zeithistorische Fallstudien 1958–1988. Bielefeld 2014; Uwe Schütte, *German Pop Music. A Companion*. Berlin, Boston 2017; Axel Schildt, *Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960–1980*. New York 2006; Detlef Siegfried, *Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*. Göttingen 2006.

² Johannes Ullmaier, *Pop shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik*. Rüsselsheim 1995, S. 44 f.

³ Siehe hierzu die sorgfältige Recherche bei Barbara Hornberger, *Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle – eine Epoche deutscher Popmusik*. Würzburg 2011, S. 15–31.

»literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten« und demzufolge einem Schwerpunkt auf den Liedtexten (S. 15).

Reisloh gliedert seine Untersuchung in vier Kapitel (1. Einleitung, 2. Überlegungen zum Lied, 3. Das Neue Deutsche Lied, 4. Fazit und Ausblick), wovon das dritte Kapitel 322 der 390 Textseiten einnimmt. Diese ungleiche Verteilung belegt sein Interesse am Neuen Deutschen Lied. Er beleuchtet die so bezeichnete deutsche Popmusik dann im Lichte der deutschen Liedtradition (3.2), von Sprache, Musik und Liedform (3.3), stellt sie in einem historischen und soziokulturellen Kontext (3.4) und benennt abschließend Themen und Themenschwerpunkte des Neuen Deutschen Liedes (3.5). Vorangestellt wird in Kapitel 2 der Versuch, eine Methodik der Musikinterpretation vorzuschlagen, die Fünf-Feld-Methode. Auffallend ist der umfangreiche Anhang, der eine große Zahl von Listen und »Stammbäumen« enthält. Ein Glossar und ein Register runden den Band ab.

Der von Reisloh eingeführte Begriff »Neues Deutsches Lied (NDL)« soll »Oberbegriff für das deutschsprachige Lied seit Anfang der 1970er-Jahre« (S. 65) sein. Unter diesen Begriff subsumiert er die auf Tonträger verfügbare Musikpraxis in Deutschland, die nicht Schlager, Volksmusik, Jazz oder Klassik ist. Als wichtiges Kennzeichen des NDL gilt dem Autor, dass es »kritisch« (S. 83–86) ist. Dies dient ihm zur Abgrenzung vom »Schlager« (S. 86), dem mit der älteren Literatur die üblichen Vorhaltungen gemacht werden. Die Abgrenzung vom Schlager über das Kriterium des kritischen Anspruchs wirkt auch deswegen wenig tragfähig, weil er die Existenz von »leichte[n] Poplieder[n]« (S. 89) einräumt. Reisloh konzediert sogar selbst, dass das »NDL [...] sich nicht längerfristig auf eine bestimmte Form und einen bestimmten Gehalt festlegen [lässt], da es immer wieder neue Wege zu gehen vermag« (S. 67) und dass von »einer speziell deutschen Musik« (S. 83) gar nicht gesprochen werden kann. Aber warum soll man dann den Begriff NDL überhaupt nutzen? Zusätzlich bietet Reisloh widersprüchliche Erläuterungen. So beinhaltet NDL für ihn zunächst unterschiedliche Musikstile auf »Basis der Popmusik« (S. 65), während er später Rockmusik als »zentrale[n] Dreh- und Angelpunkt im Musikstilkonglomerat des NDL« sieht (S. 175).⁴

Bekanntlich speist sich die Erklärungskraft von Begriffen daraus, dass ihre Anwendung Elemente der Wirklichkeit von anderen unterscheidbar macht, aber Reislohs Begriff NDL unterscheidet nichts. Für Reisloh knüpft das NDL an afroamerikanische, US-amerikanische, angelsächsische, deutsche und französische Liedtraditionen an (S. 91, Anm. 2). Man fragt sich: An welche eigentlich nicht? Genauso runzelt man die Stirn, wenn Reisloh das NDL nach innen differenziert: Er möchte für »1989 ca. fünf- undsechzig und 2011 ca. einhundert Musikstile« nachweisen (S. 164, vgl. auch S. 83). Diese führt er, nach keinem besonderen Muster geordnet, als Tabellen und Stammbäume, derentwegen der Band manchmal geschrieben scheint, im Anhang (S. 390–441) auf. Aber der Pfeil, der von »Polit-Rock (1969)« zu »Hamburger Schule« weist, oder die Klassifikation von Mia als »Elektronischer Pop«, von Peter Licht dagegen als »Elektro-Pop« bieten keine neuen Erkenntnisse für den Leser.

Reisloh stellt auch eine neue Methode der Musikinterpretation (»Fünf-Feld-Methode«) vor: eine Modifikation der Methode der Gedichtinterpretation von Dieter

⁴ Zu zentralen Unterschieden zwischen Pop und Rock vgl. Simon Frith, *Historical Introduction*. In: George Martin (Hg.), *Making Music. The Guide to Writing, Performing & Recording*. London 1983, S. 18–49; hier S. 36; Simon Frith/Howard Horne, *Art Into Pop*. Reprinted. London 1989; Keir Keightley, *Reconsidering Rock*. In: Simon Frith/Will Straw/John Street (Hg.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge 2001, S. 109–142.

Burdorf.⁵ Dem Rezensenten ist im Verlauf der Lektüre leider nicht klar geworden, was das Neue an diesem Ansatz ist, zumal weder die Schritte (»Felder«) »Schrift« noch »Sprechen« eine besondere Rolle in der Popmusik spielen. Verwirrend ist in erster Linie, dass die Methode auf S. 41–46 vorgestellt, aber erst ab S. 322 angewandt wird, und dass sie weder den Untersuchungsgegenstand konstituiert noch zu Ergebnissen führt, die die Untersuchung anleiten.

Sind schon die eigenen Begriffe wenig durchdacht, fällt besonders das Fehlen jeglicher Auseinandersetzung mit Konzepten der Sozial-, Kultur- oder Geschichtswissenschaften auf, und dies, obwohl zwei Kapitel den Forschungsstand (S. 24–40, 179–189) behandeln. Dieser Mangel hat besonders für die Ausführungen zur Entwicklung der deutschen Popmusik und zum historischen und soziokulturellen Kontext des NDL (Kapitel 3.2.–3.4.) Konsequenzen: Reisloh entwickelt etwa bei der Diskussion des Verhältnisses von Tradition und Sprache zu deutscher Popmusik eine Art ad-hoc-Soziologie des Verhältnisses von Gesellschaft und musikalischer Praxis (S. 97 f.), die aber ohne Rückgriff auf soziologische Theorie auskommt und danach nicht wieder aufgenommen wird. Hier wäre der Ort gewesen, die Untersuchung wenigstens durch Konzepte wie »Genre«, »Stil«, »Subkultur«, »Milieu« oder »Generation« zu schärfen – längst etablierte Standards und keineswegs der letzte Schrei auf dem Theoriemarkt – und so die musikalische Praxis im NDL zu differenzieren. Alternativ hätte er Funktionen, Gebrauchsweisen oder Werte von Popmusik untersuchen können. Selbstverwirklichung, demonstrativer Konsum, Subjektivierung, Konstruktion individueller oder kollektiver Identitäten: Menschen nutzen Musik für vielerlei Dinge und bilden durch diese Praxis letztlich Kultur. Aber dies interessiert Reisloh nicht. Sein Forschungsinteresse gilt nur dem Werk und seinem »Autor« – ein Begriff, den er hartnäckig verwendet, aber nicht einmal in die zentrale Dichotomie von »Interpret« und »Verfasser« einordnet. Alle anderen Akteure im Feld der Musik (Hörer, Fans, Verleger, Produzenten, Studio- oder Livemusiker, Journalisten, Wissenschaftler, Manager . . .) werden faktisch ignoriert. Aus historischer Perspektive könnte man ähnliche Kritik üben, etwa dass er gängige Stereotype der Populärpopgeschichte – der »gute« deutsche Punk sei durch die »böse« kommerzielle »Neue Deutsche Welle« (NDW) zerstört worden (S. 144 f.), »Indie«-Labels würden »mehr künstlerische Freiheit bieten« als die »riesigen« »Major«-Labels (S. 171) – übernimmt. Statt der oben erwähnten Konzepte schlägt Reisloh den Begriff »Bewegung« (S. 75) vor, der allerdings an keiner Stelle wirklich definiert wird und von ihm dann auch nicht weiter verwendet wird.

Gut beobachtet Reisloh dagegen, dass die mit der NDW assoziierten frühen 1980er auch die Zeit der »Etablierung und Erweiterung des Deutsch-Rocks« (S. 148) waren. Diese Musik von Interpreten wie BAP, Marius Müller-Westernhagen oder Herbert Grönemeyer war in den 1980ern kommerziell viel erfolgreicher als alle Bands, die sich auch nur im Entferntesten der NDW zurechnen lassen, was die NDW-fokussierte Forschung aber nicht wahrzunehmen scheint.⁶

Abschließend ist zu sagen, dass Reisloh leider den Begriff NDL so umfassend konzipiert, dass er nicht operationalisierbar ist, während die Vielzahl an Einzelstilen, die der Autor im NDL verortet, ein Gefühl von unergiebigem Klassifikationismus hinterlässt. Weil der theoretische Ausgangspunkt relativ unklar ist, kann er auch nicht dar-

⁵ Dieter Burdorf, Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart 2., überarb. u. aktual. Aufl. 1997.

⁶ Hornberger (Anm. 3); Frank Apunkt Schneider, Als die Welt noch unterging. Von Punk zu NDW. Mainz 2007. Ein Zeichen für das Desinteresse am Deutsch-Rock ist auch das Fehlen eines entsprechenden Kapitels bei Schütte (Anm. 1).

stellen, auf welche Weise populäre Musik in Deutschland und die Konstitution oder Ablehnung von ›Deutschsein‹ zusammenhängen. Man hätte sich gewünscht, dass für Antworten darauf Forschungsstränge zusammengeführt werden, dass das deutschsprachige Lied auch gegen anderssprachige Lieder differenziert oder die Spezifik deutscher Popmusik gegenüber anderen Ländern dargelegt wird (so sie denn existiert), dass die zweifellos vorhandene Detailkenntnis des Autors zu einer wohlbegründeten, wissenschaftlichen Konstruktion von musikalischen Stilen o. ä. führt, gerne auch ohne Volksmusik und Schlager (wieder mal) außen vor zu lassen. Man gewinnt stattdessen den Eindruck, als hätte Reisloh die Musik, also die »Werke«, im Sandstrahlgebläse der klassischen Literaturwissenschaft von allen sozialen und kulturellen Bezügen gereinigt. Die Folge ist eine Monografie, die kaum Aussagen über die Gesellschaft oder Kultur zwischen 1970 und der Gegenwart machen kann.

Alexander Simmeth, Krautrock transnational. Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968–1978. Bielefeld: Transcript 2016. 390 S.

Zentrales Ziel Simmeths ist eine »quellenbasierte Annäherung an Konzeptionen und empirische Wirklichkeiten der Produktion, Distribution und Rezeption des Krautrock« (S. 10), ein äußerst anspruchsvolles Ziel. Dabei will er die »kulturellen Praktiken der Protagonisten [...] sowie Prozesse und Wahrnehmungen des Phänomens [...] mittels [sic] handlungs-, kultur-, und diskursgeschichtlichen Werkzeugen« (S. 16) rekonstruieren. Simmeth nutzt zahlreiche Quellen: die Tonträger selbst, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel aus Großbritannien, USA und Westdeutschland aus den einschlägigen popmusikalischen Periodika und zeitgenössische Monografien. Er ergänzt dies mit Archivmaterial aus privaten Archiven (S. 15–17).

Simmeth gliedert seine Arbeit in vier Teile. Er beginnt mit einer Ausdifferenzierung zentraler theoretischer Annahmen. Dieser folgen drei Kapitel, die in einer Mischung aus chronologischem und systematischem Zugriff Anfänge (»Konstituierung«, S. 17), Kernzeit (»Professionalisierung«) und die Zeit nach 1975 (»Verstetigung«) beschreiben. Jedes dieser Kapitel stellt verschiedene Aspekte von Krautrock vor, die nicht unbedingt in einem stringenten Zusammenhang stehen. Zur Definition seines Untersuchungsgegenstandes (S. 54–56) übernimmt Simmeth Elmar Siepens Einteilung musikalischer Praxis in Westdeutschland⁷ und das »Experiment« als zentrales Kennzeichen von Krautrock. Weitere Kennzeichen dieses Stils sind nach Simmeth die Abkehr von konkreten Gestaltungsprinzipien in Tonalität und Rhythmik, die Einbeziehung von Elementen der E-Avantgarde, des Free Jazz und außereuropäischer Musik, die Nutzung der Stimme als Klangkörper und neuartiger Instrumente, oftmals der Verzicht auf Text, die Integration elektronischer Komponenten sowie die Absicht, durch Musik Gesellschaftskritik zu üben. Im Gegensatz zu Reisloh haben wir hier also eine sehr genaue, aber auch musikimmanente Definition eines Stils, wenn auch mit einem *ex post* etablierten Sammelbegriff (S. 57). Vorteilhaft ist, dass Simmeth seinen Untersuchungsgegenstand so sehr genau einzugrenzen vermag. Der Nachteil ist, dass die Untersuchung selbst den Gegenstand nicht konstruiert, sondern er zu Anfang gesetzt wird. So wird etwa die Experimentierfreudigkeit der Musiker gar nicht mehr durch die Forschung ermittelt, weil sie ja schon *qua definitionem* gegeben ist. Simmeth nennt dann einfach die Namen der Bands (S. 58), denen seine Aufmerksamkeit gilt, anstatt etwa die Art des Musizierens zu untersuchen, nach der bestimmte Bands als Krautrock einzuordnen wären und andere nicht.

⁷ Elmar Siepen, Untersuchungen zur Geschichte der Rockmusik in Deutschland. Die Gruppe »CAN«. Frankfurt/M., Wien 1994.

Krautrock ist weniger ein Produkt der Transnationalisierung als vielmehr dieser Prozess selbst: Krautrock entsteht gerade als Prozess des Hin- und Herverhandelns über verschiedene Kulturen hinweg, aus den (Miss-)Verständnissen der deutschen Rockhörer, die Rockproduzenten werden, und ihrer ausländischen Hörer. Insofern ist Krautrock eher Wahrnehmungskategorie als Stil und seine Geschichte die Geschichte der transnationalen Konstruktion dieser Kategorie. So legt Simmeth überzeugend dar, dass der Begriff ›Krautrock‹ keineswegs eine angloamerikanische Erfindung ist, sondern in Westdeutschland in einer Art vorausseilender Selbststigmatisierung geprägt wurde, aber erst durch den Erfolg von Bands wie Kraftwerk oder Can klassifikatorische Kraft in den USA und Großbritannien erlangte (S. 53–57).

Simmeths Monografie besitzt etliche starke Abschnitte, die gut für sich gelesen werden können: Konzis und nachvollziehbar arbeitet Simmeth etwa die Bedeutung der Essener Songtage als erstem deutschen Festival heraus (S. 94–100), das um 1970 zahlreiche Nachfolger produzierte.⁸ Simmeth deutet die 1970er Jahre als »beispiellose Boomphase« (S. 204) der Musikindustrie. Die jährlichen Zuwachsraten des deutschen Marktes betragen während des gesamten Jahrzehnts (bis auf zwei Ausnahmen) mehr als 10 %, die Zuwächse wurden nicht mit Schlager oder Klassik, sondern mit der neuen Popmusik erzielt (S. 205). Allerdings wurden die Gewinne dabei überwiegend von ausländischen, meist US-amerikanischen Plattenfirmen gemacht (S. 209 f.), die auch die meisten Krautrock-Bands unter Vertrag hatten. Deren internationale Verbindungen sollten als Erklärung für den Erfolg von Can und Amon Düül II nicht unterschätzt werden. Viele Krautrock-Bands waren auch beim Label Brain (das der schwedischen Plattenfirma Metronome gehörte) unter Vertrag (S. 212). Generell waren diejenigen Krautrock-Bands erfolgreich, die »unter dem Dach eines global agierenden Konzerns vertrieben wurden« (S. 226). Wer sagt, dass Wirtschaftsgeschichte langweilig ist!

Simmeth beschreibt die Zeit von 1970 bis 1974 als Kernzeit des Krautrock, die durch Professionalisierung, Institutionalisierung, Expansion und Transnationalisierung gekennzeichnet sei. Aber trifft dies nicht auf die gesamte Popmusik zu? Krautrock expandiert in einem ebenfalls expandierenden Feld. Das Jahr 1974 ist in mehrfacher Hinsicht eine Wasserscheide: Nicht nur Rolf-Ulrich Kaisers Firmen Ohr und Pilz implodieren, auch der Enthusiasmus der britischen Presse beginnt zu sinken, während Kraftwerk große Erfolge in den USA feiern und zur bekanntesten Krautrock-Band aufsteigen.

Schade ist, dass Simmeth sich bei der Gliederung des Bandes nicht zwischen einem thematischen und einem chronologischen Zugriff entscheiden konnte. Das Inhaltsverzeichnis ist dabei keine Hilfe, weil es nicht nummeriert ist. So findet man die Rezeption des Krautrocks in den deutschen Medien im ersten, in den englischen Medien im zweiten, und in den US-Medien im dritten Kapitel. Jedes Kapitel für sich ist sorgfältig recherchiert und äußerst lesenswert. Aber gerade eine direkte Kontrastierung wäre interessant gewesen. Diese Gliederung ist auch der Grund für das gelegentliche Gefühl der Überforderung, das den Leser befällt. Der Band ist überreich an Informationen, jedoch werden diese vom Autor nicht immer eingeordnet. So gibt es zwei Themenbereiche, die im gesamten Band immer wieder aufgenommen werden, aber dann doch nie ›am Stück‹ abgehandelt werden.

Zum ersten ist dies die Frage nach dem Verhältnis von Krautrock und Kunst. Dies wird auf vielfältige Weise angerissen: Simmeth erwähnt Einflüsse aus der E-Musik (und den entsprechenden Hintergrund einiger Musiker), die Interaktion mit der bil-

⁸ Dabei kann er sich auf umfangreiche Vorarbeiten verlassen; z. B. bei Siegfried (Anm. 1).

denden Kunst (S. 160), die enge Verbindung mit dem neuen deutschen Film (S. 77) und dem staatlichen (!) Fernsehen (S. 76 u. 83), die Förderung von Krautrockern als Botschafter deutscher Kultur durch das Goethe-Institut (S. 137–158 u. 251), den Authentizitätsdiskurs (S. 47–53, 157 u. 276), den »Avantgarde-Charakter, der Krautrock zeitgenössisch zugesprochen wurde« (S. 77), die widersprüchliche Mischung aus Konsumkritik und -bejahung (S. 27). Man könnte noch die Wiederaufnahme eines künstlerhaften Lebensstils (Einheit von Kunst und Leben, Verwandtschaft der Krautrock-Kommunen mit den Künstlerkolonien Ende des 19. Jahrhunderts, etc.) ergänzen. All dies wird zwar an verschiedenen Stellen thematisiert, aber leider immer wieder nur *en passant* behandelt.

Zum zweiten stellt ja der Begriff ›Krautrock‹ selbst die Frage nach seinem Verhältnis zu nationaler Identität. Simmeth thematisiert nicht, dass einige ›krautige‹ Charakteristika auch Pink Floyd, Velvet Underground, Yes, Brian Eno, Mike Oldfield und einigen anderen zugesprochen werden könnten. Zwar wird die häufige Abwesenheit von Gesang bzw. ›lyrics‹ als konstituierendes Moment von Krautrock angeführt und mit der Muttersprache der Musiker erklärt, aber dies trifft auf Jean-Michel Jarre ja auch zu. Warum gilt diese Musik dann aber trotzdem als spezifisch deutsch? War dafür die Art und Weise verantwortlich, in der Krautrock rezipiert wurde? Spielte die Herkunft der Musiker eine Rolle für ihre Rezeption? Oder hatten die Krautrocker ein spezifisches Selbstverständnis als deutsche Musiker? Sahen sie sich in einer deutschen Tradition?

Simmeth zeigt eine Dialektik von Attraktion und Abwehr anglo-amerikanischer Popkultur, von Beeinflussung durch und Distanz zu ihr (S. 69 u. 84 f.), von Imitation anglo-amerikanischer Musik und der Suche nach eigenen musikalischen Ausdrucksweisen (S. 93). So wählten etwa Amon Düül ihren Namen, weil er weder deutsch noch englisch sein sollte (S. 70, Anm. 36). Diese Dialektik zeigt Simmeth anhand deutscher Presseberichte: Bei den zitierten Rezensionen fällt immer wieder auf, dass einerseits Stolz auf etwas Eigenes vorhanden war, andererseits aber der anglo-amerikanische Rock Referenzrahmen blieb. Der in diesem Zusammenhang oft gebrauchte Begriff ›Emanzipation‹ stellt diese Suche nicht in einen nationalen, sondern in einen linken Zusammenhang. Krautrockler lehnten laut Simmeth »typisch Deutsch[es]« (S. 31) ab, aber standen auch der ›US-Kulturindustrie‹ ablehnend gegenüber. Die Orientierung an kosmischen Klängen und anderem Neuen wird erst im Schlusswort als Zurückweisung sowohl US-amerikanischer als auch deutscher Vorbilder gedeutet (S. 315). Auch hier gilt, dass diese Fragen immer wieder thematisiert, aber leider nicht zentral in einem Kapitel abgehandelt werden.

In zwei äußerst lesenswerten Kapiteln untersucht Simmeth die Wahrnehmung von Krautrock in den USA und in Großbritannien. Denn natürlich spielte die Herkunft der Musik für ihre Rezeption eine wesentliche Rolle. Simmeth zeigt, dass die Rezeption in den britischen Musikzeitschriften einerseits von Respekt, großer Neugierde und vielfältigen Bedeutungszuschreibungen geprägt war, man sich aber gleichzeitig um eine ›nationale‹ Interpretation der bundesdeutschen Szene und ihrer Bands bemühte: Einflüsse von Velvet Underground (S. 231) oder klassischer Musik wie Wagner werden attestiert, Adjektive wie »Teutonic«, »gothic« oder auch »terrifying modern« fallen (S. 232); Tangerine Dream wird aber auch als »romantic« (S. 240) wahrgenommen. Allerdings lässt das Interesse in der zweiten Hälfte der 1970er merklich nach (mit Ausnahme von Kraftwerk), was Simmeth überzeugend mit der großen Zahl weiterer neuerer Stile aus Großbritannien und weltweit erklärt.

In den USA hingegen wurde Musik aus Deutschland mit Technik assoziiert, auch weil Kraftwerk dort rasch am bekanntesten wurden. Aber auch Tangerine Dream wur-

de hier als »cold« beschrieben (S. 302). Simmeth deutet dieses ebenfalls auf technische Aspekte verweisende Attribut als Hilfskonstruktion, um »das neuartige Phänomen in den Sinnhaushalt« (S. 311) der bis dato rein anglo-amerikanischen Popmusik zu integrieren. Die Berichterstattung über Krautrock in den Magazinen *Rolling Stone* und *Creem* war die erste überhaupt über nicht-angloamerikanische Musikpraxis (S. 292–296). Dies markiert die herausgehobene Stellung dieses Stils. Gleichzeitig fragt man sich, ob denn spätere Berichte über mexikanische oder französische Musik ähnlich von Stereotypen durchsetzt waren. Hier wäre der Anknüpfungspunkt für weitere Forschung. Entscheidend in unserem Zusammenhang ist, dass die Berichterstattung in den US-Zeitschriften auf deutsche Krautrock abfärbte: Kraftwerk ersannen ihr Image als ›Menschmaschine‹ als Reaktion auf die Berichte der US-Presse, die sie – und Krautrock generell – als maschinenhaft, kalt, berechnend, modernistisch usw. beschrieben, was vor *Autobahn* (1974) nicht festgestellt werden kann. Sie formulieren erst nach dem US-Erfolg die zugeschriebenen Eigenschaften als ihre Identität. Die Konstruktion von ›Krautrock‹ als ›Deutsche Musik‹ ist also ein gemeinschaftliches Werk von Rezipienten und Produzenten, Presse und Musikern (S. 300–309) in einem transatlantischen bzw. transnationalen Feedback.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Simmeths Monografie mit großem Gewinn gelesen werden kann. Der Autor liefert eine Fülle neuer Einsichten und versteht interessant zu erzählen. Besonders hervorzuheben sind die hier dargestellten Kapitel zur Rezeptionsgeschichte, die wesentlich mehr Erkenntnisgewinn bieten als etwa Bandbiografien (S. 137–154). Das Konzept der Transnationalisierung ermöglicht den Nachvollzug der Konstruktion ›Deutscher Musik‹ und damit gleichzeitig deutscher Identität. Die folgenden Anmerkungen sollen dann auch weniger als Kritik denn als Hinweis zu weiterer Forschung gelesen werden: Historisch betrachtet könnte die Konzeption von Krautrock als generationenspezifische Praxis erklären, warum die vorgestellten Bands keine Tradition gebildet haben.⁹ Statt ›neuen‹ Krautrock-Bands erscheinen nach 1978 in Deutschland NDW und Deutsch-Rock, die Krautrock ganz überwiegend ignorieren. Eine solche Einordnung von Krautrock in die deutsche Popgeschichte leistet Simmeth nicht. Systematisch gesehen hätte man sich den Kontrast mit anderer Musik gewünscht. Die Musik der 1970er in Deutschland war sicherlich Reaktion auf den radikalen musikalischen Wandel in der zweiten Hälfte der 1960er in Großbritannien und den USA. Aber warum bewegte dieser Wandel Ton Steine Scherben zu Politrock, Zupfgeigenhansel zu einer Rekonstruktion des deutschen Volksliedes und Tangerine Dream eben zur »Metaphysik des Klangblubbers«?¹⁰ Hierzu zählt auch, dass die 1970er – durchaus konträr zur Krautrock-Meistererzählung – eben auch das Zeitalter sind, in dem sich englischsprachige Musik im westdeutschen Alltag weitgehend durchsetzte. Diese Perspektive relativiert Krautrock als ›Emanzipation‹ deutscher Popmusik, wirft aber neues Licht auf seine besondere (weil oft textlose) Form.

Wie kann man den Ertrag und die Grenzen der beiden Bände nun insgesamt beurteilen? Der Band von Reisloh zeigt leider, dass die klassische Literaturwissenschaft

⁹ Lu Seegers, Pop und Generation. Anmerkungen zu einer vernachlässigten Beziehung. In: Bodo Mrozek/Alexa Geisthövel (Hg.), Popgeschichte. Bd. 1: Konzepte und Methoden. Bielefeld 2014, S. 79–99.

¹⁰ Tibor Kneif, Rockmusik. Ein Handbuch zum kritischen Verständnis. Reinbek 1982, S. 175.

relativ wenig zur Erforschung der Kultur moderner Gesellschaften beizutragen vermag. Ansonsten eint beide Bände die Tatsache, dass sie einen Epochenbruch mit Beginn der 1970er annehmen – dies scheint etwas vorschnell, aber sie folgen damit nur dem Mainstream der Geschichtsschreibung. Beide halten sich mit Aussagen über das Gesamtfeld populärer Musik in Deutschland zurück. Dass die 1970er Jahre die Zeit waren, in der sich englischsprachige Musik letztlich in Deutschland vollständig durchgesetzt hat, ist für eine Popmusikgeschichte dieser Zeit sicherlich fundamental. Aber dies gerät keinem recht in den Blick – Reisloh (S. 130) nimmt im Gegenteil sogar an, in den 1970er Jahren wäre deutschsprachige Popmusik geradezu »selbstverständlich« geworden. Vielmehr vollzieht sich in diesem Jahrzehnt jedoch die umfassende Anglisierung des popmusikalischen Feldes in Deutschland.¹¹ In den 1970ern stieg auch die symbolische Bedeutung populärer Musik, was beide Autoren ebenfalls nicht in den Blick bekommen. Immerhin zeigt Simmeth dies anhand der ökonomischen Entwicklung des Popmusik-Sektors. Vor diesem Hintergrund ist jede vorschnelle Rede von »Erfolgen« und »Leistungen« von Musikern oder Bands gefährlich. Insgesamt gesehen spricht viel dafür, die Geschichte der Popmusik als Mediengeschichte zu schreiben, wie Simmeth zum Teil vorgegangen ist. Eine traditionelle Stilgeschichte scheint anhand des stets problematischen Stilbegriffs weniger ertragreich.

Dipl.-Soz. Georg Götz, Universität Vechta, Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften, D-49377 Vechta; E-Mail: georg.goetz@uni-vechta.de

Gut gestellte ›Paranoiafragen‹

SOLVEJG NITZKE

Timm Ebner/Rupert Gaderer/Lars Koch/Elena Meilicke (Hg.), *Paranoia. Lektüren und Ausschreitungen des Verdachts*. Wien: Turia + Kant 2016. 326 S.

Die Frage, ob und wie Paranoia zum Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung werden sollte, scheint nicht mehr zur Debatte zu stehen. Vielmehr lässt sich an der Vielzahl von Zugriffen auf das Thema auch die Reichweite der Öffnung ablesen, die die geisteswissenschaftlichen Fächer in den letzten Jahrzehnten vollzogen haben. »Es

¹¹ Konrad Dussel, *The Triumph of English-Language Pop Music. West German Radio Programming*. In: Schildt (Anm. 1), S. 127–148; Klaus Nathaus, *Nationale Produktionssysteme im transatlantischen Kulturtransfer. Zur Amerikanisierung populärer Musik in Westdeutschland und Großbritannien im Vergleich. 1950–1980*. In: Werner Abelshauser (Hg.), *Kulturen der Weltwirtschaft*. Göttingen 2012, S. 202–227.