



Die Geschichte von

# Kraftwerks „Autobahn“

Jan Reetzes Liebeserklärung an  
ein 50 Jahre altes Album

<b>Kaltstart</b>	<b>5</b>
<b>Auffahrt</b>	<b>25</b>
<b>Autobahn</b>	<b>62</b>
<b>Highways</b>	<b>87</b>
<b>Ausfahrt</b>	<b>118</b>
Anmerkungen	142
Quellen	152

# KALTSTART

Es gibt Musikstücke, Platten, in die man sich beim ersten Hören verliebt. Man ist begeistert, sie treffen die momentane Stimmung oder die Lebenssituation, sie sind die Lieblingsmusik des Partners oder der Partnerin. Und man denkt, das reiche für immer. Aber dann, nach einiger Zeit, bemerkt man, dass man die Platte eigentlich schon lange nicht mehr gehört hat. Legt man sie dann wieder auf, um die alte Magie nochmal hervorzuzaubern, merkt man, dass sie irgendwie an Leuchtkraft verloren hat, dass sie so atemberaubend wohl doch nicht ist. Man weiß ja, wie das geht. Man macht Neuentdeckungen, man folgt Nebengleisen, die man nicht kannte, der Geschmack ändert sich, die Interessen ändern sich, man stellt fest, dass man die Platte anders in Erinnerung hat, als sie beim Wiederhören klingt, man lernt neue Leute kennen, die Vorlieben driften auseinander. Das Leben halt.

Aber es gibt ein paar Platten, die hängenbleiben. Die auch nach Jahrzehnten ihre Magie nicht verloren haben. *Revolver* von den BEATLES, *Sticky Fingers* von den ROLLING STONES, die erste SOFT MACHINE, Terje Rypdals *Odyssey*, alles von STEELY DAN, die selbstbetitelte einzige LP von THE UNITED STATES OF AMERICA, TANGERINE DREAMS *Ricochet*, ziemlich alles von CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL oder von JEFFERSON AIRPLANE, Steve Reichs *Music*

*For 18 Musicians*, Terry Rileys *A Rainbow in Curved Air*, die erste NEU!, CANS *Tago Mago*, Karlheinz Stockhausens *Hymnen*, Brian Enos *Thursday Afternoon*, und noch ein paar weitere (ich will Sie nicht damit langweilen) – das waren Platten, die mein Musikverständnis nachhaltig verändert haben. Auch jetzt, nach Jahrzehnten, finden sie noch immer von Zeit zu Zeit ihren Weg auf den Plattenteller oder in den CD-Player, und sie zünden zuverlässig bis heute. Und nein, sie sind keine Quellen von Nostalgie, sie bringen mich nicht in die Siebziger oder Achtziger zurück. Natürlich: Sie tragen bis zu einem gewissen Grad den Zeitgeist ihrer Entstehung in sich. Sie standen damals im Umfeld anderer Bands und Musiker, die ebenfalls versuchten, ein Album für die Ewigkeit zu machen, aber ob das gelingt, hat niemand in der Hand. Und überhaupt ist das, was andere zur selben Zeit gemacht haben, nicht der entscheidende Faktor.

Manche Platten stehen einfach autonom für sich selbst. Sie waren singulär, als sie erschienen, und sie haben ihr Eigenleben bewahrt bis heute. Man hört sie nicht „als“ irgendetwas, sondern als genau das, was sie waren und noch immer sind.

In diese Kategorie fallen auch die Platten von KRAFTWERK.

Irgendwann im Spätherbst 1974 blätterte ich die Neuerscheinungskiste im Plattenladen meines Vertrauens in Hamburg-Eimsbüttel durch, wie ich das meist einmal wöchentlich tat.<sup>1</sup> An diesem Tag fand sich in der Box eine neue Platte von KRAFTWERK. Das war zunächst eine dieser Liebe-auf-den-ersten-Blick-Bands gewesen, bei der es sich

dann aber schon bald herauskristallisierte, dass daraus eine Dauerbeziehung werden würde.

*Autobahn* hieß das Werk, das ich da fand, und schon das Coverbild sprach mich sofort an. Das Album erwischte mich ohne jede Vorinformation, völlig überraschend, ich hatte nicht gehört, dass es angekündigt gewesen wäre, mein Herz schlug umgehend ein bisschen schneller, und mein Portemonnaie verlor umgehend ein bisschen an Gewicht.

Fünfundzwanzig Jahre ist das jetzt her. Als die Platte erschien, war ich 17. Es folgten fünfzig Jahre manchmal ziemlich kurvenreiches Leben. Aber *Autobahn* ist mir heute noch wichtig. Noch immer spricht die Platte etwas in mir an.

Das muss schon eine recht besondere Platte sein, die das kann: fünfzig Jahre lang präsent zu bleiben, während viele andere Platten, die mir ebenfalls mal wichtig waren, sich im Laufe der Jahre als nicht gut gealtert erwiesen haben und durch das Sieb gerauscht sind. *Autobahn* gehört zu jenen, die alle Stürme überlebt haben.

Dieses Buch geht der Frage nach, was diese Platte einmalig macht, was das Besondere an ihr ist, was sie aus dem großen LP-Stapel herausragen lässt und woran das liegen könnte.

## 1. NOVEMBER 1974

Dieses Datum wird in den heute üblichen Web-Quellen als der offizielle Tag der Veröffentlichung des Albums genannt. Zum damaligen Zeitpunkt aber haben selbst Insider das kaum mitbekommen, auch in den einschlägigen Musikmagazinen war mir kein Hinweis auf diese Platte aufgefallen.

Als Absichtserklärung kann das Datum durchaus gestimmt haben. Tatsächlich aber blieben solche Angaben damals meist Theorie. Ein genaues, mit viel Getöse wochen- oder sogar monatelang durch alle Medien gejagtes Veröffentlichungsdatum (kurz auch „VÖ“ genannt), wie wir es heute gewohnt sind, war in den 1970ern generell nicht üblich, auch musste der VÖ-Tag nicht unbedingt ein Freitag sein. Die Infrastruktur, die nötig gewesen wäre, ein solches Datum einzuhalten, war noch nicht ausgereift, und die Plattenindustrie war clever genug, sich nicht selbst unter künstlichen Druck zu setzen. Es bestand auch einfach keine Notwendigkeit dafür. Magazine wie etwa die monatlich erscheinenden „Sounds“ und „Musikexpress“, die damals für die Rockmusikfans neben den Jugendfunksendungen im öffentlich-rechtlichen Radio (kommerzielle Sender gab es in Deutschland erst ab 1984) das wichtigste Informationsmedium im Lande waren, veröffentlichten zwar Listen der vorgesehenen Neuerscheinungen, aber ohne Datum, und zu bedeuten hatte die Meldung nicht viel.

Meist lief es so: Hatte man als Fan einer Band von einer bevorstehenden Veröffentlichung gehört oder gelesen oder war einfach neugierig, dann fragte man im Plattenladen, ob eventuell etwas Neues in Aussicht sei. Meist erntete man ein „keine Ahnung“ signalisierendes Schulterzucken. Mit etwas mehr Glück, und wenn man ein bekannter Kunde war, erhielt man vielleicht eine Auskunft wie: GONG, ja, da sei wohl etwas in der Röhre, mehr wisse man aber auch noch nicht – die Scheibe könne nächste Woche kommen, vielleicht auch erst in vier Wochen, versprechen könne man nichts. Wenn man einem neuen Album so entgegenfieber-

te, wie das echte Fans nun mal tun, dann konnten nach einer solchen Ansage die nächsten Wochen zu einer harten Geduldsprobe werden. Udo Lindbergs LP *Ball pompös* (1974) etwa verharrte mindestens drei Monate lang im Status der Ankündigung, ohne dass Näheres in Erfahrung zu bringen war.

Wenn es um Rock-Platten aus England oder den USA ging, war nicht selten der Versandhandel schneller als der Plattenladen um die Ecke. Die entsprechenden Händler inserierten seitenweise in den Popgazetten. Es gab nicht unendlich viele solcher Händler, und natürlich kannten wir sie alle. Die hatten die ersehnte Scheibe tatsächlich manchmal zuerst, und zwar als Import aus England oder den USA; die deutschen Plattenfirmen waren oft ein wenig schlafmützig mit deutschen Pressungen. Auch bei einer auf Rockmusik spezialisierten Ladenkette konnte man Glück haben, aber es gab nicht viele dieser Art.

Sicher sein konnte man nie, denn auch die Versender konnten bluffen. Selbst wenn die gesuchte Platte in deren Katalogen oder Anzeigen bereits gelistet war, musste das nicht viel heißen. Oft lief es darauf hinaus, dass man die LP orderte, und dann passierte wochenlang nichts, weil der Händler die Platte selbst nur aufgrund einer „Ankündigung“ als lieferbar avisiert hatte, ohne sie wirklich schon am Lager zu haben.

Erst recht galt letzteres für Importplatten aus Australien, Osteuropa und ganz besonders Japan. Im Falle wichtiger (auch deutscher) Platten spielten Japan-Importe im Prä-CD-Zeitalter unter Fans aufgrund ihrer unschlagbaren Press- und Ausstattungsqualität eine nicht unerhebliche

Rolle. Dafür nahm man höhere Preise und längere Wartezeiten in Kauf. In Sachen Deutschrock war auch Australien eine interessante Quelle – es gab dort einige Mini-Labels, etwa Neutron Star oder Clear Light Of Jupiter, die deutsche Rockmusikplatten in Lizenzausgaben vertrieben, wenn deren deutsche Originalpressungen schon vergriffen waren. Klar, dass da manchmal noch unkalkulierbar lange Transportwege und Zollaufenthalte hinzukamen. Jeder Händler hatte seine eigenen Importquellen, die meist ihr Bestes taten, aber zaubern konnten sie nicht. Das war kein Bluff; als regelmäßiger Kunde solcher Versender wusste man das natürlich und war nicht ernsthaft böse, wenn das ersehnte Päckchen lange ausblieb. Aber es strapazierte den Geduldsfaden.

Heutzutage wird die VÖ einer neuen Platte wochen- oder monatelang vorangekündigt und das Interesse der Fans mit viel Wellenschlag in Presse, Funk, Fernsehen, Streamingdiensten und sozialen Medien angeheizt. Sekundenlange Schnipsel erscheinen auf TikTok, bei Musik-Influencern auf YouTube und anderswo, die Platte wird vorab in Ausschnitten im Radio gesendet und von der Presse besprochen, eine Single wird angekündigt, die aber auch erst Wochen später veröffentlicht wird, die Stars werden durch alle möglichen Fernsehshows und Onlineportale gejagt.

Ist das Werk dann aber zum angekündigten Zeitpunkt endlich draußen, fällt innerhalb weniger Tage das ganze Kartenhaus in sich zusammen. Das Album ist nirgendwo mehr ein Thema, es versinkt in der Musikflut der Streamingdienste, es schießt kurz in den Charts nach oben, steigt



aber auch ebenso schnell wieder ab. Bei Spotify und Co. werden die Stücke des Albums einzeln gelistet, und so kann es passieren, dass eine Taylor Swift mal eben die ersten 10 Ränge der Singles-Charts belegt, obwohl alle Fans natürlich in Wirklichkeit einfach das Album gehört haben. Überdies quatschen sich die Fans nur noch kurz und mehr oder weniger begeistert in der Social-Media-Welt aus, aber dann ist das Thema passé. Man wartet bereits auf die nächste Sensation, die natürlich schon vorangekündigt ist.

Ich habe schon seit einiger Zeit das Gefühl, dass uns in dem niemals mehr abreißen Strom der Musik irgendwann die Fähigkeit zum Zuhören abhandengekommen ist. In den 1970ern (auch noch den 80ern und bis in die 90er hinein) war das anders. Das soll nun keinesfalls heißen, dass „früher alles besser“ gewesen wäre – auch damals waren 90 Prozent aller Veröffentlichungen Schrott, nur sind die längst vergessen, und wir haben nur noch die Highlights in Erinnerung. Aber das Aufmerksamkeitsbudget konnte damals anders verteilt werden. Es gab kein Web, wollte man die Musik zu Hause haben, war man auf physische Tonträger angewiesen, und man wurde von ihrem Erscheinen meist überrascht. Und weil Platten und bespielte Cassetten teuer waren, wurde der Kauf sorgsam überlegt. Erst dann, wenn man die Scheibe schließlich hatte, dann begann die eigentliche Diskussion im sozialen Umfeld. Die Platte wurde monatelang immer wieder gehört (man hatte ja nicht so viele), sie wurde zwecks Überspielung auf Cassette im Klassenzimmer oder am Arbeitsplatz herumgereicht, im Freundeskreis gemeinsam gehört und winzigste Details registriert. Erst jetzt erschienen die Musikerinterviews in den

Musikzeitschriften, erst jetzt hatten die Bands ihre Gast-auftritte im Fernsehen. Kurzum: Die Wirkung einer neuen Platte reichte zeitlich und inhaltlich sehr viel weiter als heute.

Schon allein deshalb erfuhr ein Album wie *Autobahn* in den 1970ern eine deutlich größere Aufmerksamkeit als das heute der Fall wäre.

## ELEKTRONIK

Auch vor *Autobahn* gab es bereits den einen oder anderen elektronischen Hit: An „Telstar“ von THE TORNADOS (1962) sei erinnert, dessen Melodieinstrument ein *Clavoline* war, ein batteriebetriebenes Zusatzmanual für elektroakustische Orgeln, das Bläser- und Streicherklänge imitieren sollte, in der Realität aber einfach nur schräg klang. Der seltsame Sound und die eingängige Melodie machten „Telstar“ zu einem der größten Instrumentalhits der Popgeschichte. Das Instrument taucht auch in Del Shannons Brill-Building-Klassiker „Runaway“ (1961) auf. Als Beispiel für frühen Elektronikeinsatz kann man auch an den vibrierenden Sinusklang des *Theremins* in diversen Filmmusiken erinnern, etwa in Bernard Herrmanns Musik zu *The Day The Earth Stood Still* (1951). Ungewöhnliche elektronische Klänge waren stets eine willkommene Akustik-Kulisse für billige Horrorfilme der 1950er Jahre; man denke insbesondere an die in jeder Hinsicht schauerlichen Filme des Regisseurs Jack Arnold (aber zum Liebhaben sind sie ja doch, seien wir ehrlich). Das berührungslos gespielte

Instrument ist extrem schwer in den Griff zu bekommen. Auf der Bühne beweist unter anderem Jean-Michel Jarre regelmäßig, dass man besser die Finger davon lässt, wenn man nicht Lydia Kavina heißt. Übrigens, das immer wieder genannte Theremin bei den BEACH BOYS war leider gar keines – bei ihnen hören wir ein *Tannerin* oder auch Electro- oder Slide-Theremin genanntes Instrument mit Tastatur und einer Art Schieberegler, mit dem man stufenlos und ziemlich treffsicher über den gesamten Tonbereich gleiten konnte.<sup>2</sup> Auch die Werbung wusste elektronische Sounds schon früh einzusetzen; die amerikanische Musikerin Suzanne Ciani spielte zwischen 1969 und 1985 etliche populär gewordene Werbemusiken mit *Buchla-Synthesizern* ein, unter anderem für Coca-Cola, aber auch für einen Geschirrspüler und etliche andere Produkte. In bekannten Elektronikhits der 1970er setzte man bereits *Moog-Synthesizer* ein, etwa in „Pop Corn“ von dem Komponisten Gershon Kingsley<sup>3</sup> und HOT BUTTER (1972), oder in der selbstbetitelten Single von DAN THE BANJO MAN (alias Phil Cordell, 1973).

Dies alles waren Platten und Musiken, die zwar ungewohnte Klänge boten, aber sie waren nicht dazu angetan, die Elektronik als eigenständiges Medium im Gedächtnis der Hörer zu verankern.

Eher schon gelang dies dem Tastendompteur Keith Emerson mit seinem Trio EMERSON, LAKE & PALMER. Mit „Lucky Man“ (1970) hatten die drei einen internationalen Hit, und dass darin ein Moog zu hören war, wurde massiv in der Promotion sowohl der Platte wie der Band betont – plus natürlich die Live-Auftritte, bei denen Emerson

Messer in die Tastatur klemmte und auch sonst wild an dem Instrument herumhexte. Schon Emerson wusste, was später auch TANGERINE DREAM, Klaus Schulze und andere entdeckten: Die altarähnliche Aufstellung des großen Moog und der Keyboards auf der Bühne beeindruckte das Publikum (vorrangig wohl das männliche), besonders in Verbindung mit halbdunkler Beleuchtung, die die blinkenden Kontrolllichter hervortreten ließ, und den Musikern, die zeitweilig mit dem Rücken zum Publikum saßen – man hätte sich nicht gewundert, wenn sie in weißen Laborkitteln aufgetreten wären. Dazu kam nicht zuletzt die erdbebenartige Lautstärke, die zumindest bei TANGERINE DREAM schon früh zur Show gehörte.

Dies alles kann man ohne weiteres auf andere Bands und Musiker übertragen, insbesondere auf jene der „Berliner Schule“ – AGITATION FREE, ASH RA TEMPEL, Manuel Göttsching, Michael Hoenig, MYTHOS, und natürlich Klaus Schulze. KRAFTWERK war da um diese Zeit, was das Erscheinungsbild auf der Bühne betraf, noch um einiges einfacher unterwegs.

## **KRAUT & TECHNOLOGIE**

Die Plattenfirmen begannen um 1971 damit, die Pflänzchen aus dem heimischen Garten wahrzunehmen, bis dann um 1973 und 1974 herum die Krautrock-Welle einen (relativen) Höhepunkt erreichte. Wobei „Welle“ recht hoch gegriffen ist, denn davon, dass sich die Deutschen im Krautrock-Fieber befunden hätten, war man weit entfernt.

Ein Teil dieser interessanten Pflänzchen allerdings arbeitete mit Mitteln, die auf breiter Front Stirnrunzeln auslösten. Mit neuen Technologien nämlich hatte so mancher in Deutschland nicht viel am Hut. Deutschland war großartig in den Technologien des 19. Jahrhunderts; die Hochöfen und Dieselloks arbeiteten vorbildlich, auch auf die Autoindustrie bildete man sich einiges ein und dachte wohl, das werde für immer reichen.

Ging es aber darum, neue Technologien zu akzeptieren, zu nutzen und sich ihre neuartige Ästhetik zu eigen zu machen, dann sah man in aller Regel zunächst eventuelle Risiken und reagierte vorsichtshalber erstmal mit Angst und Ablehnung. Und so waren es meist die Künstler, die sich kreativer damit auseinandersetzten. Im Rest der Gesellschaft verhielt man sich (und tut es noch immer) eher zögerlich.

Der Technikskeptizismus umfasste auch die Musikelektronik. Bei der künstlerischen Anwendung elektronischer Mittel kam auf Seiten der Hörer/Zuschauer ein Missverstehen des Sachverhaltes hinzu, das meist auf Uninformiertheit beruhte. Selbst eine Band wie ROXY MUSIC stieß in Deutschland zunächst auf Ablehnung, nicht nur, weil man ihren Humor nicht verstand, sondern auch einfach, weil Brian Eno einen Synthesizer mit auf die Bühne brachte – dieser Elektronikram sei doch keine Rockmusik mehr, so hörte man vielfach. In der Radiosendung „Hit oder Niete“ (der deutschen Version der britischen „Juke Box Jury“) wurde ROXY MUSICs erste Single „Virginia Plain“ denn auch prompt von den Hörern zur Niete gestempelt, und die erste Deutschlandtournee der Gruppe wurde ein Reinflall.

Synthesizern wurde unterstellt, sie würden „automatisch“ spielen; Musiker, die sich mit Synthesizern beschäftigten, wurden nicht als Musiker betrachtet, sondern als Knöpfchendrucker, die gar keine wirkliche Musik machen könnten, und auch hier kam natürlich sofort das Arbeitsplatzargument ins Spiel. Die Gewerkschaften (in diesem Fall nicht nur die deutschen, sondern auch und gerade die englischen und US-amerikanischen) argumentierten, mit Synthesizern könnten Musiker und sogar ganze Orchester wegrationalisiert werden, weshalb sie zu bekämpfen seien. Trat in den USA eine Band mit einem Synthesizer auf, mussten vier oder fünf Musiker extra angeheuert werden, die dann voll bezahlt in der Garderobe saßen und Karten spielten. Dass der Witz von Werken wie etwa jener von TANGERINE DREAM oder Klaus Schulze – oder eben „Autobahn“ – gerade auf Klangfarben beruht, die das herkömmliche Orchester überhaupt nicht erzeugen kann, das ging lange nicht in die gewerkschaftlichen Köpfe.

Sehr schnell kam es zu einer Blockbildung: Bist du für Synthesizer oder dagegen? Aber nicht nur die Elektronik im Allgemeinen war umstritten, sondern selbst innerhalb der nicht sehr großen, immerhin aber doch existierenden Gruppe der Elektronik-Fans drifteten die Einstellungen in mehrere Richtungen auseinander.

## **ABFLUG IN DEN KOSMOS**

Der Münchner Komponist und Dirigent Eberhard Schoener besaß als Erster in Deutschland einen modula-

ren Moog-Synthesizer (den IIIp, um genau zu sein – p für „portable“, was allerdings bereits einen Kleinlaster erforderte<sup>4</sup>). Mit Leuten wie dem DEEP-PURPLE-Keyboarder Jon Lord (Live-Aufführung und Album *Windows*, 1974) oder den drei Musikern, die später THE POLICE wurden, hatte Schoener einige wegweisende Platten vorgelegt, die keine Popmusik waren, die aber andere Musiker und Produzenten neugierig machten. Giorgio Moroder war einer von ihnen; er entdeckte, dass man mit dem Moog auch Schlager klanglich interessant gestalten konnte. Aber durch Schoeners Platten und Konzerte wurde die Musikelektronik auch bei Teilen der deutschen Rockmusiker zu einem Thema.

Daraus resultierte in den frühen 1970ern ein Phänomen namens „Kosmische Musik“, auf englischen Fanpages oft kurz und falsch als „Kosmiche“ bezeichnet. TANGERINE DREAMS Edgar Froese hatte zum Album *Alpha Centauri* (1971) ein leicht verschwurbeltes Statement abgegeben: „Die Bezeichnung ‚kosmisch‘ steht für die maximale Vorstellung der räumlichen Ausdruckskraft eines Tones. Wir beziehen unsere Inspirationen tatsächlich aus dem Kosmos. Wir wollen versuchen, mit dieser so genannten ‚Kosmischen Musik‘ Vorgänge hörbar zu machen, die am Rande der wahrscheinlichen Vorstellungskraft des Menschen liegen.“<sup>5</sup> Nennen wir das mal „humorfrei“. Oder vielleicht auch gerade nicht. Wie dem auch sei, Froese sah sich als knorrige Eiche, die sich mit Kant und Nietzsche dem alles zerzausenden Plattsinn der Welt entgegenstellte, und irgendwie konnte er das auch optisch glaubwürdig vermitteln.

Plakativ war der Begriff „Kosmische Musik“ aber auf jeden Fall, und der Ohr-Labelchef Rolf-Ulrich Kaiser, der immer ein Gespür für griffige Slogans hatte, nahm ihn sofort auf, perpetuierte ihn in seinen Pressemeldungen und gründete schließlich sogar ein Label namens „Kosmische Kuriere“ – denn genau als ein solcher fühlte er sich, allerdings schoss er dabei mehr Timothy Leary als Edwin Hubble in die mediale Umlaufbahn.<sup>6</sup>

Die Musikpresse sprang sofort auf dieses Stichwort an, der Kosmos wurde alsbald allgegenwärtig in der deutschen Rockmusik. Der Radiojournalist Winfrid Trenkler, der sich in seiner WDR-Sendung „Schwingungen“ wie kaum ein Zweiter für die neuen elektronischen Klänge einsetzte, schrieb in „Sounds“ über das Album *II* des Duos CLUSTER, es erscheine „wie Einblendungen in kosmische Fahrten“, man durchquere „Atmosphären, Strahlungsbereiche“, gerate „in die Anziehungskraft gewaltiger Sonnen und Planeten“, und man fange „Impulse auf, die in Jahrhunderte dauernder Monotonie durch den Weltraum jagen.“<sup>7</sup> Dabei, das ist das eigentlich Bemerkenswerte, legt die Platte selbst diese Weltraumassoziationen gar nicht nahe. Sie bietet einfach überwiegend elektronisch erzeugte bzw. manipulierte Klanglandschaften mit Phantasietiteln wie „Nabite“, „Im Süden“ oder „Für die Katz“, ohne eine konkrete Deutung mitzuliefern. Es war offenkundig die Elektronik selbst, die Trenkler diese Assoziation eingab: Die Klänge waren fremd, unkonkret, in gewisser Weise unirdisch, und sie kamen aus seltsamen Geräten mit vielen Knöpfen, so dass sich der Weltraum aufdrängte.



Auch andere Zeitschriften und Journalisten stiegen umgehend auf den Slang ein, er wurde schnell zu einer Art Genrebezeichnung. Damit war der Begriff „Kosmische Musik“ etabliert.

Natürlich hatten auch englische und amerikanische Rockmusiker den Synthesizer, das Mellotron und die zunehmend auf den Markt kommenden elektronischen Effektgeräte (Hall, Delay, Echo, Phasing, Flanging etc.) entdeckt, früher sogar als die deutschen Musiker, und es ist kein Geheimnis, dass Studiotechnik und musikalischer Ausdruck gerade in der Pop- und Rockmusik immer schon eine enge Verbindung eingegangen sind. Schon in der elektronischen Musik Kölner Herkunft war es üblich, zur Klangerzeugung oder -veränderung Geräte einzusetzen, die aus der Mess- und Regeltechnik kamen und deren Zweck eigentlich ein anderer war. In der Rockmusik war es nicht anders: Wenn es im Musikalienhandel oder in den Studios neues Spielzeug gab, dann waren Musiker die ersten, die sofort ausprobierten, was man damit über den offensichtlichen Zweck hinaus sonst noch anstellen konnte. So wurden dann buchstäblich alle Regler auf 11 gestellt, um einfach mal zu hören, was wohl dabei herauskäme, und so entstanden Ergebnisse, die vom Hersteller nicht vorgesehen, aber interessant waren. Und oft – besonders bei Platten aus den 1970er und 1980er Jahren – kann man noch heute von der Verwendung bestimmter Effekte ohne Schwierigkeiten auf das Jahr der Einspielung schließen.

Aber es gab einen Unterschied. Die englischen und amerikanischen Musiker gingen anders mit diesen Mitteln um als die deutschen, insbesondere betraf das den Synthe-

sizer. Erste Einsätze eines Synthesizers in der US-Popmusik kamen von THE MONKEES (*Pisces, Aquarius, Capricorn and Jones Ltd.*, 1967) und THE BYRDS (*The Notorious Byrd Brothers*, 1968), auch Stevie Wonder nutzte (mit Hilfe von Robert Margouleff von TONTO'S EXPANDING HEAD BAND) die Möglichkeiten des Arp-Synthesizers und des großen Moogs schon 1972 (*Music of My Mind*). Der Witz war aber immer, dass die Musiker und Produzenten die neuen Klangmöglichkeiten in die schon existierenden *einbezogen*. Sie integrierten die Elektronik ins klassische Rock- und Pop-Instrumentarium, veränderten dadurch zwar die klangliche Struktur der Rock- und Popmusik, aber in ihrem Wesensgehalt blieb die Musik dieselbe. Wenn Pete Townshend auf dem WHO-Album *Who's Next* (1971) in „Won't Get Fooled Again“ eine Reihe von Orgelakkorden durch den VCS-3-Synthesizer jagte, fügte er zwar eine neue Klangdimension hinzu, aber das Grundkonzept von THE WHO änderte er dadurch nicht.

Anders die deutschen Bands. TANGERINE DREAM, die bis dahin mit klassischem Rock-Instrumentarium als relativ normale Psychedelic-Rockgruppe unterwegs gewesen waren, kamen 1970 auf dem Album *Electronic Meditation* mit Hilfe des Schweizer Komponisten und Leiters des Berliner Beat-Studios, Thomas Kessler, auf den Gedanken, elektronische Geräte in den Mittelpunkt zu stellen – Oszillatoren, Filter etc.; Geräte also, die man eher aus „klassischen“ Experimentalstudios wie etwa dem „Studio für Elektronische Musik des WDR“ kannte. Mehr als das war es damals noch nicht, aber die eigentlich nur als Demo gemeinten

Aufnahmen mit diesem Gerätepark fielen dem Labelbetreiber Rolf-Ulrich Kaiser in die Hände, der entschied: Das muss veröffentlicht werden. Das verdichtete sich auf *Alpha Centauri* (1971), auf dem Album *Zeit* von 1972 wirkte als Gast Florian Fricke (von POPOL VUH) mit, der einen Modul-Moog (den zweiten in Deutschland) besaß. Damit war für Edgar Froese die Sache klar: „Er hat ganz andere Musik damit produziert, nicht Sequenzer-orientiert, sondern eher Layers, Schichtungen, lange Melodien. Das hat uns natürlich interessiert, und es hat uns noch mehr interessiert, als wir dann sahen, was mit der ganzen Kiste möglich wäre.“<sup>8</sup> TANGERINE DREAM beschafften sich deshalb einen eigenen Moog-Synthesizer: Dieser hatte ursprünglich Mick Jagger gehört, der damit aber nicht klarkam und ihn auf dem MIDEM-Musikfestival 1972 an den Berliner Musikproduzenten Peter Meisel (Hansa-Musikproduktion und -studio) verkauft hatte. Meisel wollte ihn eigentlich für Schlagerproduktionen nutzen, aber in der praktischen Anwendung im Hansa-Studio merkte man schnell, dass dieses Instrument nur schwer zu bändigen war. So holte man den TANGERINE-DREAM-Schlagzeuger Christopher Franke als Berater ins Studio, von dem man wusste, dass er bei Eberhard Schoener dessen Moog kennengelernt hatte und obendrein selbst einen EMS-Synthesizer (das Koffergerät) besaß. 1973 gab man bei Hansa den Versuch auf, den Moog einzusetzen, und verkaufte ihn für 15.000 Dollar an Franke. Dieser hatte das Geld von einem Vorschuss der englischen Plattenfirma Virgin, zu der TANGERINE DREAM inzwischen gewechselt war, weil sie sich von deutschen Plattenfirmen nicht ernstgenommen fühlten. In England, im Virgin-eige-

nen Manor-Studio, hatte die Gruppe 1974 viel Zeit, mit eben diesem Synthesizer, einem Mellotron und elektronischen Orgeln das Album *Phaedra* einzuspielen. Dabei wussten Froese, Franke und Baumann zunächst selbst nicht so genau, was sie eigentlich spielen wollten, aber die tagelange intensive Beschäftigung mit dem Sequenzer, der zu dem Synthesizer gehörte, ließ sie plötzlich genau jenen auf kurzen Sequenzen basierenden Stil und Sound finden, für den TANGERINE DREAM dann berühmt wurde.

Und das war nun wirklich eine Innovation: Die Gruppe verkaufte ihr gesamtes klassisches Rock-Instrumentarium (mit Ausnahme von Froeses Gitarre) und stellte ausschließlich den Moog, ein Mellotron und noch einige andere elektronische Instrumente in den Mittelpunkt. Sie kaufte weitere große Moogs, unter anderem von den MOODY BLUES, und besaß am Ende vier solche Instrumente. Das hat in dieser Radikalität und Konsequenz keine englische und keine amerikanische Band gemacht, und das ist auch der Unterschied zwischen den englischen und amerikanischen und den deutschen Musikern.

Ein Album wie *Phaedra* hatte es bis dahin einfach nicht gegeben. Das war eine elektronische Platte, die nicht streng und mathematisch durchkalkuliert war wie die hochfliegend intellektuellen elektronischen Musiken etwa der „Kölner Schule“, wie sie im Umkreis des Komponisten Karlheinz Stockhausen entstanden waren. Aber es war eben auch keine leichtverdauliche Kost wie etwa „Pop Corn“. *Phaedra* war Musik, die sich deutlich auf das geistige Fundament der Rockmusik bezog, ohne unmittelbar selbst Rockmusik zu sein. Intellektuell allerdings war sie dennoch: Ähnlich

wie auch schon CLUSTER macht die Musik keine Vorgaben, wie sie zu hören sei, sie ist abstrakt, Klangmalerei, die jeder mit eigenen Vorstellungen füllen kann. „Die Leute denken, wir machen die Musik. Das ist nicht richtig. Der Zuhörer macht die Musik in seinem eigenen Kopf, wenn er uns zuhört“<sup>9</sup>, sagte Edgar Froese über die Musik TANGERINE DREAMS.

Ab 1976 mischte sich auch ein Musiker aus Frankreich ein: Jean-Michel Jarre. Sein Album *Oxygene* hatte er im Jahr zuvor in seiner Küche auf einer 8-Spur-Maschine aufgenommen und später im Studio klanglich verfeinert. Er war der wohl Erste, dem es gelang, vollelektronische *Unterhaltungsmusik* zu machen, die ein ganzes Album füllte und tatsächlich populär wurde. Seine Musik kam ohne Kosmos und ohne beinharte philosophische Hintergrundstrahlung aus; er nahm Klänge nach Berliner Vorbild und fügte zweckfrei-verspieltes Geblubber und zickige Tanzrhythmen hinzu. Jarre war 1969, noch als Student, der „Groupe de Recherches Musicales“ beigetreten, die sich unter der Leitung von Altmeister Pierre Schaeffer mit den Möglichkeiten der *Musique concrète* beschäftigte. Jarre hat dort eine Menge gelernt, wie man immer wieder an der Integration konkreter Klänge in seinen Werken feststellen kann – man denke etwa an die Eisenbahngeräusche auf *Le Chants Magnétiques* (1981), an die Umweltklänge in „Souvenir de Chine“ (1982) oder die diversen Samples auf *Zoolook* (1984).

Jarre erreichte recht schnell ein Publikum (vielleicht kann man sogar sagen, dass er es aufbaute), das sich für diese verspielten, inoffensiven, elektronischen Klänge er-

wärmen konnte, das aber an den Platten der Berliner Schule mit ihrem Ernst und den gelegentlich eingebauten wilden Ausbrüchen nicht interessiert war.

Aber die Musikelektronik ging noch einen anderen Weg – und zwar in Gestalt der Gruppe KRAFTWERK.