

Alexander Simmeth

KRAUTROCK TRANSNATIONAL

**Die Neuerfindung der Popmusik
in der BRD, 1968 – 1978**

[transcript] Histoire

Aus:

Alexander Simmeth

Krautrock transnational

Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968–1978

Juli 2016, 368 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb. , 34,99 €, ISBN 978-3-8376-3424-2

Popgeschichte ist dabei, sich als neues Forschungsfeld der Zeitgeschichte zu etablieren. Im Zuge dessen wird zunehmend auch Popmusik als zeitspezifische massenkulturelle Ausdrucksform und damit als Manifestation übergeordneter gesellschaftlicher Wandlungsprozesse untersucht. Alexander Simmeth zeigt: Das Phänomen Krautrock aus der Bundesrepublik der 1970er Jahre bietet sich dafür besonders an, da mit ihm erstmals eine sich von dem angloamerikanischen Idiom absetzende Variante der Popmusik zu transnationaler Prominenz kam. Seine interdisziplinäre Studie hebt die historische Popmusikforschung auf eine neue Stufe und macht die transnationalen Dimensionen deutscher Geschichte auf besondere Weise sichtbar.

Alexander Simmeth, geb. 1973, hat als Stipendiat der Hans Böckler Stiftung in Geschichte promoviert und lehrt seit 2013 an der Europa Universität Viadrina in Frankfurt (Oder).

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3424-2

Inhalt

Vorwort | 7

Erstes Kapitel: Rahmen

Einleitung | 9

Konsum und Wandel | 19

Krautrock transnational | 28

Popmusik | 37

Authentizität | 47

Krautrock | 53

Zweites Kapitel: Ende der 1960er Jahre

„Mama Düül und ihre Sauerkrautband spielt auf“ | 61

Sozialisation und Lebensformen | 79

Kommunikationsräume: Von Festivals und Clubs | 94

Popmedien und Rezeption in der Bundesrepublik | 117

Drittes Kapitel: 1970-1974

„Zuckerzeit“ | 135

„Trips & Träume“: Neue Wahrnehmungen | 176

Klang der Revolte? Krautrock und Politik | 190

Krautrock und die Musikindustrie | 203

„So apart from everything we’ve ever heard“: Im Vereinigten Königreich | 227

Viertes Kapitel: Ab 1975

„Landed“ | 247

„Schwingungen“: Instrumente und Tonstudios | 269

„The Teutonic Invasion“: In den Vereinigten Staaten | 292

Nach 1978: Wirkung und Ausblick | 312

Anhang

Literatur | 325

Quellen | 351

Archive, Bibliotheken, Sammlungen | 355

Diskographie | 357

Namensregister | 360

Abbildungsverzeichnis | 365

Vorwort

„*This is Faust, playing in Detroit! Holy krautrock, Batman, Faust – one of the most inventive musical combos in the history of the planet. A Band whose songs often prefigured entire genres, years in advance.*”¹ So die großformatige Ankündigung eines Konzerts der Gruppe *Faust* in Detroit im März 2016, die kurz, knapp und pointiert wiedergibt, welchen Stellenwert Krautrock in den USA heute besitzt. Bekundungen dieses Stellenwerts gehen aber noch weit über Konzertankündigungen oder Musikzeitschriften hinaus. Dieses Vorwort als Abschluss einer mehrjährigen Beschäftigung mit dem Phänomen Krautrock beispielsweise schreibe ich in einer Bar namens *Craft Work* in Detroit's West Village; der Name des Lokals ist nicht etwa von *craft beer*, sondern in der Tat von der bundesdeutschen Band *Kraftwerk* inspiriert. Auf der Webseite und in den Räumlichkeiten des Restaurants finden sich eine ganze Reihe mehr oder weniger subtiler Hinweise auf die Band, in einer Reihe mit Größen der US-amerikanischen und britischen Popkultur. Und wenn man abends mit dem Nachbarn an der Bar ins Gespräch kommt, geht es oft so selbstverständlich um Bands wie *Neu!*, *Cluster*, *Can* oder *Tangerine Dream*, dass man glauben möchte, Krautrock käme aus Detroit.

Nach vielen privaten und Rechercheaufenthalten in den USA und im Vereinigten Königreich habe ich mich daran gewöhnt, dass in beiden Ländern zumindest Musiker, Musikliebhaber und *pop aficionados* jeder Couleur bundesdeutsche Bands der späten 1960er und der 1970er Jahre längst im Heiligen Gral der Popgeschichte wähen, die man in der Bundesrepublik kaum kennt, manchmal auch als eher peinliche Episode langhaarigen Geschrammels oder endlosen Synthesizer-Geblubbers abtut. In den letzten Jahren allerdings ist ein steigendes Interesse auch im Herkunftsland des Krautrock festzustellen, und es sei die Prophezeiung erlaubt, dass dieses Interesse künftig weiter zunehmen wird. Zunehmen muss, möchte man sagen, denn Krautrock ist der bis heute wirkmächtigste bundesdeutsche Beitrag zur transnationalen Popmusikgeschichte. Wer sich mit ihr beschäftigt, kommt um ihn nicht herum. Vielleicht kann dieses Buch als Anregung für künftige Auseinandersetzungen mit dem Thema dienen.

1 *Detroit Metro Times* 22 (36) 2016.

Was auf den folgenden Seiten nicht zu erwarten ist: ein Konglomerat umfassender Bandgeschichten oder die erneute Wiedergabe zahlreicher Anekdoten, eine vollständige Enzyklopädie mit Nennung aller relevanten Namen und Veröffentlichungen, oder ein lexikalisches Nachschlagewerk. Es ist vielmehr der Versuch einer Einordnung des Phänomens in die Kulturgeschichte der Bundesrepublik, unter besonderer Berücksichtigung ihrer transnationalen Dimension. Krautrock bietet sich dafür aufgrund seiner starken und anhaltenden transnationalen Strahlkraft und als zugleich besonders schillerndes Phänomen bundesdeutscher Kulturgeschichte besonders an. Krautrock steht zudem als herausragendes Beispiel für den durchgreifenden kulturellen Wandel in der Bundesrepublik um 1970, der transnational bedingt war, innerhalb dessen sich das Nationale und das Transnationale gegenseitig bedingten. Die Betonung des *kulturellen* Wandels steht (nach wie vor) im Gegensatz zum öffentlichen Erinnerungsdiskurs, der immer noch von »1968« als Signum einer Studentenbewegung dominiert wird. Die Transformationsphase um 1970 war vor allem oder zumindest ebenso eine kulturelle wie eine politische.

Dieses Buch beruht auf meiner Dissertation in Mittlerer und Neuer Geschichte, die ich im Januar 2015 eingereicht habe. Mein Dank für die vielfältige Unterstützung und Hilfe in den vergangenen Jahren gilt zunächst meiner Partnerin Kristen und meinen Eltern, ohne die dieses Buch nicht zustande gekommen wäre. Darüber hinaus danke ich der Hans-Böckler-Stiftung (Düsseldorf) für die jahrelange, großzügige und bei Weitem nicht nur finanzielle Unterstützung. Besonderer Dank gilt meinen beiden Gutachtern Prof. Axel Schildt (Hamburg) und Prof. Detlef Siegfried (Kopenhagen), sowie meinem Freund und Studienkollegen Andreas für das Lektorat in der stressigen Abschlussphase der Dissertation. Danke auch für die Hilfe und Unterstützung bei den Recherchen in privaten und öffentlichen Archiven und Bibliotheken, sowie für die vielen Beiträge und kritischen Anmerkungen von Kolleginnen und Kollegen in den vergangenen Jahren.

Detroit, im März 2016

Alexander Simmeth

Erstes Kapitel: Rahmen

EINLEITUNG

By its very nature, popular culture impinges on people unceasingly; it is part of their environment, part of the background noise, color, and verbal imagery of their lives from the age at which they can first listen to the radio, watch television, or »read« comics.“¹

David Riesman, 1950

„For better or worse pop culture has changed everything, and nothing can ever be the same again.“²

George Melly, 1966

„Die Kraut-Rocker kommen! Plötzlich sind sie wer: einst in Deutschland verachtet, dann im Ausland umjubelt, jetzt in der Heimat so berühmt wie Heino.“³ Was zehn Jahre zuvor in „Waschküchen, Hinterzimmern von Provinzkneipen oder auf Musikhochschulen“ begonnen habe, sei nun zu einer erfolgreichen und vielfältigen Szene mit transnationaler Strahlkraft herangereift – so die Popjournalistin Ingeborg Scho-

1 Riesman, *Popular Culture*, S. 359. Alle Zitate sind unverändert aus den Quellen übernommen: ggf. in alter Rechtschreibung, inklusive evtl. Rechtschreibfehler, und in Englisch. Auf Markierungen wie [sic!] etc. wird zugunsten der Lesbarkeit verzichtet.

2 Melly, *Revolt into Style*, S. 9.

3 Ingeborg Schober in *Stern* 11/1979. Schober (1947-2010) gehörte zur ersten Generation des neuen Popjournalismus der Bundesrepublik. Ab 1967 verbrachte sie einige Zeit in London und begann freie journalistische Tätigkeiten in verschiedenen Musik- und Jugendzeitschriften, 1968/69 leitete sie das deutsche Büro der britischen Zeitschrift *Top Pops*. Es folgten weitere Auslandsaufenthalte, etwa in Amsterdam. In den 1970er Jahren veröffentlichte sie eine unüberschaubare Vielzahl von Texten zur Popkultur, zudem arbeitete sie für verschiedene Rundfunkanstalten.

ber 1979. Auch ihr Kollege Winfried Trenkler staunte, „welchen Umfang, welche Bedeutung und welche Vielfalt“⁴ bundesdeutsche Popmusik mittlerweile erreicht habe. Sie werde auf höchstem Niveau produziert, fülle die „größten Hallen des Landes“ und habe einen regelrechten „Export-Boom“ ausgelöst. „Es galt einmal als größtes Kompliment für eine deutsche Band“, so Trenkler, „wenn man von ihr sagen konnte: Sie klingt gar nicht deutsch, sie könnte glatt aus Amerika oder England kommen.“ Nun jedoch sei bundesdeutsche Popmusik insbesondere *wegen* ihres distinkten Ausdrucks erfolgreich und würde „eine in der Welt einmalige Blüten blühen lassen.“

Das Fazit Schobers und Trenklers am Ende der 1970er Jahre fiel ausgesprochen positiv aus: Aus einfachsten Anfängen hatte sich innerhalb einer Dekade eine professionelle und innovative Popmusikszene mit transnationaler Strahlkraft herausgebildet. Am Anfang ihrer Popgeschichten stand die „politisch-kulturelle Jugendrevolte von 1968“⁵, eine Phase des Aufbruchs, Umbruchs und Experimentierens, die auch die bundesdeutsche Musikszene erfasst hatte: „*A mental revolution happened at that time*“⁶, so etwa Jaki Liebezeit von der Gruppe *Can* rückblickend, „*the old ways of thinking had to be destroyed*“. Wie Liebezeit dachten nicht wenige Musiker: Nach über einem Jahrzehnt schlichten Kopierens von US-amerikanischem Rock & Roll und britischem Beat formten sich überall in der Bundesrepublik Projekte und Gruppen, die – eingebunden in den politisch-kulturellen Kontext ihrer Zeit – versuchten, neue popmusikalische Ausdrucksformen zu entwickeln. Ein Teil dieser neuartigen Ausdrucksformen der »Kraut-Rocker«, wie Ingeborg Schober sie nannte, wurde in den Vereinigten Staaten und im Vereinigten Königreich als Pop-Avantgarde und als erster genuiner Beitrag der Popmusik wahrgenommen, der außerhalb der angloamerikanischen Sphäre entstanden war – eine Auffassung, die sich in den folgenden Jahrzehnten weiter verfestigt hat. Die Wahrnehmung des Krautrock als innovativer und konstitutiver Säule der Popmusik und die ihm zugesprochene Wirkkraft sind zentrale Aspekte des vorliegenden Bandes.

Eine quellenbasierte Annäherung an Konzeptionen und empirische Wirklichkeiten der Produktion, Distribution und Rezeption des Krautrock sollen zu einer „Er-

4 Winfried Trenkler in *Musiker* 5/1979. Trenkler (*1942) gehörte wie Schober zur ersten Generation. Bekannt wurde er in den 1970er Jahren unter anderem mit seinen Radiosendungen *Pro Pop Music Shop* und *Radiothek*, beide unter dem Dach des WDR, in denen er bundesdeutscher Popmusik viel Platz einräumte. Daneben war er Autor einer großen Zahl einschlägiger Aufsätze und Artikel.

5 Schildt, *Einflüsse*, S. 444.

6 Jaki Liebezeit in der BBC-Dokumentation *Krautrock – The Rebirth of Germany* (GB 2009). Zum transformativen Charakter von 1968 in der Musik, auch weit über Popmusik hinaus, vgl. die Beiträge in Kutschke/Norton (Hg.), *Music and Protest*.

nüchterung und Distanzierung“⁷ beitragen, denn wie die Popgeschichte allgemein ist auch die Geschichte des Krautrock „stark vom Hype, der Selbstverkultung und der Mystifizierung“⁸ geprägt. Fragwürdige oder schlicht unwahre Anekdoten zum Thema haben sich durch unzählige Wiederholungen oft so sehr verfestigt, dass sie unhinterfragt in den allgemeinen Erzählkanon eingegangen sind; ein genauer Blick in die Quellen kann helfen, diese Verkrustungen und Verzerrungen aufzulösen. Dazu gehört beispielsweise bereits die Begriffsgeschichte des Terminus »Krautrock« selbst, der entgegen gängiger Darstellungen keineswegs als derogative Beschreibung in den britischen Medien, sondern in der Bundesrepublik seinen Ursprung hatte.⁹ Ziel ist es, sich dem außerordentlich vielfältigen Phänomen weit über die Rekonstruktion von Bandgeschichten hinaus anzunähern. Der genannte Konnex aus Produktion, Distribution und Rezeption wird anhand ausgewählter Beispiele in den Blick genommen. In unterschiedlicher Gewichtung spielen dabei produktions- und konsumorientierte Ansätze eine Rolle: Der produktionsorientierte Ansatz konzipiert Popmusik dabei insbesondere als Resultat kontingenter und arbeitsteiliger Produktionsprozesse, die bestimmten Strukturbedingungen unterliegen und über Massenmedien vermittelt werden; strukturelle Bedingungen erscheinen aus dieser Perspektive wirkmächtiger als gesellschaftliche Trends oder politische und wirtschaftliche Zäsuren.¹⁰ Im vorliegenden Fall ist dahingehend von Marketing und Vertrieb der Musikindustrie, von Produzenten und Tonmeistern, von Musikjournalisten und Kritikern, aber etwa auch von Entwicklungen der Aufnahme- und Instrumententechnik die Rede. Der konsumorientierte Ansatz wiederum fokussiert gesellschaftliche Trends und den gesellschaftlichen Umgang mit Popmusik, insbesondere die Rezeption durch den Konsumenten bzw. »Fan«, Aushandlungsprozesse über Grenzen des Akzeptablen, Normen und Werte, aber auch den damit verflochtenen Diskurs über soziale und performative Praktiken. Krautrock spielte in den Rezeptions- und Aushandlungsprozessen der Popmusik vor allem in den 1970er Jahren eine entscheidende Rolle, sei es in Bezug auf neuartige musikalische Ausdrucksweisen und ihre Einordnung in den popmusikalischen Kontext, sei es in Bezug auf die zunehmende kulturelle Transnationalisierung und ihre Wahrnehmung in verschiedenen nationalen Kontexten.

7 Geisthövel/Mrozek, Einleitung, S. 12.

8 Ebd.

9 Vgl. das Kapitel »Krautrock«.

10 Vgl. Nathaus, *Production of Culture*; die *Production of Culture*-Perspektive in der Popmusikforschung wurde wesentlich durch den Soziologen Richard A. Peterson und den Ökonomen Anand Narasimhan entwickelt; ihrer Meinung nach ist die zentrale Frage, „*how the symbolic elements of culture are shaped by the systems within which they are created, distributed, evaluated, taught, and preserved*“; vgl. Peterson/Anand, *Production of Culture*, S. 311.

Aus nationalhistorischem, deutschem Blickwinkel wirkt Krautrock bis heute seltsam unterbelichtet und marginalisiert. Erst durch eine transnationale Perspektive wird seine zeithistorische Bedeutung überhaupt sichtbar.¹¹ Folgend stehen demzufolge Transfers von Ideen, Praktiken, Symbolen, Personen und Objekten zwischen der Bundesrepublik, Großbritannien und den Vereinigten Staaten ebenso im Mittelpunkt wie die Rezeption und die diskursiven Rückwirkungen dieser Transfers. Damit wird der Blick geschärft für Akteure und Entwicklungen, die in nationaler Perspektive randständig erscheinen, sich aus transnationalem Blickwinkel jedoch als zentral entpuppen. Darüber hinaus tritt am Beispiel des Krautrock auch die in den 1970er Jahren Fahrt aufnehmende Transnationalisierung der Popmusik aus dem Schatten nationalhistorischer Wahrnehmung heraus; Krautrock erscheint in diesem Licht als ein besonders frühes und richtungsweisendes Beispiel für die kulturelle Ausdifferenzierung der Bundesrepublik. Er macht den enormen Einfluss »von außen« deutlich, der auch über die Popmusik hinaus tief auf die westdeutsche Kultur wirkte und sich als wesentlich prägender als (scheinbare) nationale Gemeinsamkeiten erwies.¹²

Vor diesem Hintergrund wird die vorliegende Geschichte des Krautrock nicht von vornherein entlang gängiger historischer Meta-Narrative und Periodisierungen entwickelt, sondern einem empirischen Befund gegenübergestellt. Klar scheint zunächst, dass Krautrock bei einer Kontrastierung mit gängigen Periodisierungen der Zeitgeschichte zwei Epochen berührt. Zu Beginn der 1970er Jahre, meist exakt 1973, wird in breiter Übereinstimmung und aus verschiedenen Blickwinkeln das Ende der Hochmoderne und des „*Golden Age*“¹³ der prosperierenden Nachkriegsjahrzehnte ausgemacht. Die historiographische Periodisierung nach dieser Zäsur ist noch im Fluss, wobei sich als bisher wirkmächtigstes Schlagwort die Charakterisierung als Zeitraum „nach dem Boom“¹⁴ herauskristallisiert hat. Dabei wird die Zäsur

11 Eine in Forschung und Darstellung grundsätzlich und entschieden transnational ausgerichtete Popgeschichte fordert der Musikwissenschaftler Martin Pfeleiderer, vgl. Pfeleiderer, *Geschichtsschreibung*, S. 72f.

12 Vgl. Schildt/Siegfried, *Kulturgeschichte*, S. 12f.; zur entscheidenden Rolle der Popmusik beim „übergreifenden transatlantischen Kulturtransfer“ vgl. Wolfrum, *Demokratie*, S. 257-260.

13 Hobsbawm, *Age of Extremes*, S. 223. Die Zäsur 1973 als gängige Periodisierung in den Geschichtswissenschaften, auch in Synthesen zur europäischen Geschichte, erscheint etwa als „*watershed*“ zwischen »Goldenem« und Krisenzeitalter in Hobsbawm, *Age of Extremes*, S. 225; ähnlich in Judt, *Postwar*; Jarausch, *History of Europe*; für die Bundesrepublik etwa Schildt, *Sozialgeschichte*; Herbert, *Geschichte Deutschlands*; Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*; zu den 1970er Jahren Doering-Manteuffel/Raphael, *Nach dem Boom*; Jarausch (Hg.), *Ende der Zuversicht*.

14 Doering-Manteuffel/Raphael, *Nach dem Boom*.

in den 1970er Jahren als sozialökonomischer „Strukturbruch“¹⁵ wahrgenommen, der einen „sozialen Wandel von revolutionärer Qualität“ nach sich gezogen habe. Im Kern, so bereits die zeitgenössische Diagnose, handelte es sich um die Transformation der »klassischen« Industriegesellschaften in »postindustrielle« Gesellschaften (Daniel Bell), die durch Schlagworte wie Ausdifferenzierung, Pluralisierung, Liberalisierung oder Individualisierung charakterisiert worden ist. Inwiefern Krautrock als Teil der Popgeschichte in diesen Zäsuren, Brüchen und einem »revolutionären« gesellschaftlichen Wandel wiederzufinden ist – oder anders herum – wird im Einzelnen zu klären sein, bis hin zu sich verändernden Wahrnehmung der historischen Zeit.¹⁶ Der strukturelle Rahmen des Krautrock scheint dem oft als krisenhaft gezeichneten Bild der 1970er Jahre jedenfalls zu widersprechen und auch in ökonomischer Hinsicht eher für Wandel und Expansion als für Krise zu stehen: Die im gesamten Jahrzehnt boomende Musikindustrie kennzeichnet sie als eine derjenigen Branchen, die sich nicht nur behaupteten, sondern als neue globale Wachstumsmärkte etablierten.¹⁷

Der »soziale Wandel von revolutionärer Qualität«, wie er in der Zeitgeschichtsforschung ausgemacht worden ist, ging einher mit dem beschriebenen, stark von grenzübergreifenden Transfers geprägten kulturellen Wandel. Bei einer Fokussierung der hier im Zentrum stehenden Dekade erscheint ihre erste Hälfte als eine Phase beschleunigter kultureller Transformationen, befeuert von einem zu diesem Zeitpunkt besonders großen *cultural lag* zwischen älteren und jüngeren Generationen, geprägt durch zutiefst polarisierende, stark politisch aufgeladene Auseinandersetzungen.¹⁸ Ein Ausdruck dieser Auseinandersetzungen war die sich auf vielen Ebenen vollziehende Infragestellung der überkommenen kulturellen Dichotomie einer sogenannten »Populär-« und einer »Hochkultur«, von der folgend wiederholt die Rede sein wird. Für die zweite Hälfte der der 1970er Jahre treten die kulturellen Folgen des »Wertewandelsschubs« (Helmut Klages) in deutlicheren Umrissen hervor, charakterisiert durch eine Stabilisierung und Verstetigung der kulturellen

15 Dieses und folgendes Zitat ebd., S. 10f. Zur europäischen Dimension des Strukturbruchs ab Beginn der 1970er Jahre Hobsbawm, *Age of Extremes*, S. 402-432; ausführlicher Judt, *Postwar*, S. 453-633. Zur Umbruchbedeutung insbesondere der 1970er Jahre vgl. Jarausch, *History of Europe*.

16 Vgl. Doering-Manteuffel/Raphael, *Nach dem Boom*, S. 13; dazu auch eine Sonderausgabe des *Journal of Modern European History* 13 (2015), 3.

17 Vgl. Jarausch, *Strukturwandel*, S. 12f.; zur Widersprüchlichkeit der Entwicklungen vgl. Doering-Manteuffel/Raphael, *Nach dem Boom*, S. 11-13.

18 Kultureller Wandel lässt sich nicht kausal aus sozialem Wandel ableiten: Gesellschaftlicher Wandel ist kulturellem Wandel immanent – und bildet sich in ihm ab, vgl. Schildt/Siegfried, *Kulturgeschichte*, S. 17.

Transformationsschübe. Inwiefern finden sich beide Phasen der 1970er Jahre bei der Betrachtung des Phänomens Krautrock wieder?

Nicht von der Hand zu weisen ist der enorm gestiegene gesellschaftliche Stellenwert von »Kultur« in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er findet in zunehmendem Maße auch in den zeithistorischen Darstellungen seinen Niederschlag.¹⁹ Neu (in der bundesdeutschen Zeitgeschichtsschreibung) ist die Einbeziehung der Popkultur bzw. der Popgeschichte als Teilbereich der Zeitgeschichte; bisher, so ein Urteil aus den Musikwissenschaften, „wurden die Voraussetzungen, Zielsetzungen, Methoden und Probleme einer wissenschaftlichen Historiographie populärer Musik [...] nur sporadisch und nur in Ansätzen reflektiert“²⁰. Neu ist allerdings nicht das Interesse an Popgeschichte generell; Disziplinen wie die Soziologie, die Kultur- oder die Musikwissenschaften beschäftigen sich seit Jahrzehnten mit dem Phänomen, journalistische Darstellungen zur Pophistoire sind ebenso alt: „»Pop History« macht Furore“²¹ hieß es etwa bereits 1973 in einer bundesdeutschen Musikzeitschrift. Neu zweifellos (und damit reichlich verspätet) ist das historiographische Interesse an Popmusik. Im Zuge dieser Historisierung wird Popmusik als massenkulturelle Ausdrucksform und damit als zeitspezifische Manifestation übergeordneter gesellschaftlicher Wandlungsprozesse untersucht. Das im vorliegenden Fall im Zentrum stehende Phänomen Krautrock bietet sich dafür besonders an, da mit ihm erstmals eine sich von der US-amerikanisch-britischen Dominanz absetzende Variante der Popmusik zu transnationaler Prominenz kam; die Historisierung des Krautrock ist ein Beitrag zur Popgeschichte als Teil der Zeitgeschichte, auf empirischer Basis und ganz konkret anhand einer quellennahen Auseinandersetzung mit dem Phänomen.

19 Vgl. dazu den kursorischen Überblick in Schildt/Siegfried, *Kulturgeschichte*, S. 11f.

20 Pfleiderer, *Geschichtsschreibung*, S. 55. „Dem Bedeutungszuwachs der Popkultur [...] hinkt die historische Forschung bislang auffallend hinterher“, so Danyel/Geisthövel/Mrozek, *Einleitung*, S. 8; als eine erste umfassende Annäherung der Geschichtswissenschaft an das Phänomen Pop vgl. die beiden Sammelbände Geisthövel/Mrozek (Hg.), *Popgeschichte 1*, sowie Mrozek/Geisthövel/Danyel (Hg.), *Popgeschichte 2*. Interessant ist das große Echo, dass der erste und (bisher) einzige Beitrag zur Popgeschichte auf dem 50. Historikertag in Göttingen (Sektion: ‚The Winner Takes It All‘. Popgeschichtliche Narrative des 20. Jahrhunderts zwischen Ausbeutung und Emanzipation) ausgelöst hat, vgl. dazu mehrere Beiträge im Sonderheft zum 50. Deutschen Historikertag 2014, *VHD Journal* Nr. 3, April 2015, bzw. die entsprechenden Beiträge auf der Webseite H-Soz-Kult. Als frühes Beispiel zur Einbeziehung von Populärkultur, Popmusik und auch Krautrock in eine Gesamtdarstellung zur Geschichte der Bundesrepublik vgl. Wolfrum, *Demokratie*.

21 *Sounds* 3/1973. Im selben Jahr findet sich ein mehrseitiger Spezialbeitrag zur „Popgeschichte“ in *Musik Express* 11/1973.

Methodisch stützt sich die Studie auf die systematische Sichtung einer breiten Quellenbasis aus der Bundesrepublik, dem Vereinigten Königreich und den Vereinigten Staaten. Zunächst liegen offensichtlich die musikalischen Hinterlassenschaften des Krautrock und die entsprechenden Medien vor, vom Klang auf dem Tonträger bis hin zu Cover Art und Verpackung.²² Hinzu kommt die textliche Überlieferung: In gedruckter Form existiert aus den drei genannten Ländern eine Vielzahl von Berichten und zeitgenössischen Interviews mit Musikern und anderen zentralen Akteuren, die in Periodika wie unter anderem Tages- und Wochenzeitungen, Musikzeitschriften, Branchenblättern, oder in der »grauen Literatur«, »*Alternative Press*« und ersten Fanzines erschienen sind.²³ In den Musikzeitschriften finden sich besonders umfangreiche Konzertberichte, Reportagen oder Kritiken, die einen Blick auf die jeweilige Wahrnehmung des Krautrock durch Multiplikatoren wie Musikjournalisten erlauben, zugleich aber auch – »gefiltert« durch deren Wahrnehmung – mitunter einen Blick auf einen oft schwer zu fassenden Akteur der Popmusik, das Publikum. Als wichtigste deutschsprachige Periodika jenes Zeitraums gehören dazu *Sounds* und der *Musik Express*, in Großbritannien der *New Musical Express* und der *Melody Maker*, in den Vereinigten Staaten die Musikzeitschriften *Crawdaddy!*, *Rolling Stone* oder *Creem*. Zu den gesichteten Branchenblättern gehören in der Bundesrepublik *Der Musikmarkt* und *Musik-Informationen*, in den USA *Variety*, *Billboard*, *Cash Box* und *Record World*. Auf dem Zeitschriftenmarkt Großbritanniens übernahmen im Wesentlichen *Music Weeklies* wie die beiden genannten *New Musical Express* und *Melody Maker* die Rollen als Musikzeitschrift und Branchenblatt. Daneben spielten in der Bundesrepublik Teenager- und Jugend-Zeitschriften unterschiedlichen Zuschnitts wie *Bravo*, *Pop*, *Twen* oder *Konkret* für die Vermittlung des Phänomens in ein breiteres Publikum eine wichtige Rolle. Auch Fachzeitschriften für Instrumenten- und Aufnahmetechnik waren an den experimentellen Klängen des Krautrock besonders interessiert; sie fokussierten die Rolle technologischer Entwicklungen, deren Bedeutung für das Phänomen Krautrock kaum überschätzt werden kann. Für musikwissenschaftliche, popkulturelle, gesellschaftspolitische oder ökonomische Kontextualisierungen liegen eine Reihe von zeitgenössischen Monographien vor, die im vorliegenden Fall als Quellen ebenso von Interesse sind wie einige wissenschaftliche Periodika der 1960er und 1970er Jahre, etwa die Zeitschrift *Deutsche Jugend*.²⁴ Im Hinblick auf besonders »szenenahe« Akteure, die oft als Multiplikatoren neuer popmusikalischer Stile wirkten, erwies sich der große Bereich der so genannten »grauen« Literatur bzw. der *Alternative Press* als fruchtbar, der in verschiedenen Archiven eingesehen wurde.²⁵ Zu den im Zusammenhang mit

22 Vgl. die Diskographie im Anhang.

23 Vgl. die Auflistungen im Anhang.

24 Vgl. das Literaturverzeichnis im Anhang.

25 Vgl. die Archivliste im Anhang.

Krautrock besonders interessanten Publikationen gehörten in der Bundesrepublik etwa *Germania* oder die (später zunehmend professionell produzierten) *Flash* und *Riebe's Fachblatt*, in Großbritannien die Titel *Zig Zag* oder *Oz*, in den USA die beiden überwiegend auf europäische Popmusik fokussierten *Eurock* und *Trans-oceanic Trouser Press*.

Ungedruckte Quellen waren im Vergleich ungleich schwerer zu finden. Im Gegensatz zu Akteuren zeitgenössischer, explizit »politischer« bzw. neuer sozialer Bewegungen mit ihrem oft extensiv sprachlich-textlich artikulierten Sendungsbewusstsein sind schriftliche Hinterlassenschaften von Protagonisten der Popmusik rar. Ausnahmen können beispielsweise Sammlungen oder Nachlässe von Musikjournalisten oder Autoren sein, die oft langjährigen, persönlichen Kontakt zu Akteuren der Szenen unterhielten. Ausnahmen wie diese bieten das *Klaus Kuhnke Archiv für Populäre Musik* in Bremen sowie das *Deutsche Kabarettarchiv* am Standort Mainz. Auch Bestände des *Lippmann+Rau Musikarchivs* in Eisenach waren für Teilaspekte der Studie von Interesse, darüber hinaus mehrere Privatsammlungen, Stadtarchive sowie – für den Blick auf Aktivitäten des Goethe-Instituts im Zusammenhang mit Krautrock – das *Politische Archiv des Auswärtigen Amtes* in Berlin. Archive der Musikindustrie sind nicht mehr vorhanden; die entsprechenden Labels existieren nicht mehr oder haben mehrfach den Eigentümer gewechselt, Dokumente und Überlieferungen aus den 1960er und 1970er Jahren wurden im Zuge dessen vernichtet oder sind verschollen. Die wenigen Ausnahmen sind der Forschung nicht zugänglich. Audiovisuelles Quellenmaterial und andere Medien ließen sich teilweise in Archiven aufspüren, neben Video- und Tonaufnahmen unter anderem auch Fotos und Abbildungen. Dokumente aus den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten fanden sich im Deutschen Rundfunkarchiv; der kürzlich vereinfachte Zugang zu den öffentlich-rechtlichen Archiven kam für den vorliegenden Fall zwar zu spät, verspricht aber für künftige Forschungen sehr ergiebig zu sein. Audio- und Videomaterial findet sich darüber hinaus über freie Portale im Internet; für das Aufspüren kreativer Netzwerke und von Anknüpfungspunkten dienten die ebenfalls frei zugänglichen Datenbanken *Discogs*, *AllMusic* und *The Internet Movie Database*.²⁶ Nicht zuletzt spielten in geringem Maße auch Autobiographien und der Austausch mit Zeitzeugen eine Rolle, angesichts der zu Beginn angesprochenen, in der Popgeschichte stark virulenten Tendenz zur »Selbstverklung und Mystifizierung« allerdings nur sehr vorsichtig und in Ausnahmefällen.

Die kulturellen Praktiken der Protagonisten – neben Musikern etwa auch der Tonmeister, Impresarios, Veranstalter oder Vertretern der Musikindustrie – sowie Prozesse und Wahrnehmungen des Phänomens werden mittels handlungs-, kultur- und diskursgeschichtlichen Werkzeugen rekonstruiert. Damit geraten soziale, politische und kulturelle Aspekte, ebenso wie die Musikindustrie, Technologien und

26 Vgl. <http://www.discogs.com/>, <http://www.allmusic.com/>, <http://www.imdb.com/>.

Medien in den Blick.²⁷ Die Darstellung ist einfach strukturiert und in vier Teile gegliedert.²⁸ Einleitend werden in mehreren Durchgängen zentrale Begriffe und Phänomene beschrieben und diskutiert, die den Rahmen der Studie abgeben und den aktuellen Forschungsstand verdeutlichen: die spezifische Rolle des »Konsums«, »Transnationalisierung« und »Amerikanisierung« als forschungsleitende Termini der Transfergeschichte, das Gegenstandsfeld »Popmusik«, die zeitgenössisch zentrale Bedeutung des Konzepts der »Authentizität«, sowie nicht zuletzt die Grundzüge und der bisherige Forschungsstand des Phänomens »Krautrock«. Drei übergeordnete Perioden strukturieren anschließend den Hauptteil – die Anfänge des Phänomens am Ende der 1960er Jahre, die »Kernzeit« in der ersten Hälfte der 1970er Jahre und die Phase nach 1975. Den Perioden werden in Form von systematischen, chronologisch vor- und zurückgreifenden Unterkapiteln jeweils charakteristische Züge zugeordnet, um so in der Mischung aus chronologischen und systematischen Zugriffen ein plastisches Bild entstehen zu lassen.

Diese drei Phasen des Krautrock lassen sich grob mit Konstituierung, Professionalisierung und Verstetigung umschreiben, wobei eine allzu schematische Darstellung möglichst vermieden werden soll: Zum einen verschwimmen die Grenzen zwischen diesen Phasen und sind individuell oft sehr verschiedenen, zum anderen werden auch gegenläufige Entwicklungen und Tendenzen in den Blick genommen, die dem Eindruck eines linearen Fortschrittsprozesses entgegenwirken. Zudem bieten die Studie – das sei nochmals ausdrücklich erwähnt – keinen enzyklopädischen Gesamtüberblick. Es werden nicht alle relevanten Bands und Interpreten, Akteure, Ereignisse oder Orte genannt, die in Zusammenhang mit Krautrock eine Rolle spielten; das war zu keinem Zeitpunkt das Ziel dieses Vorhabens. Vielmehr sind die genannten Beispiele als repräsentative Fallbeispiele zu verstehen, mit der Auswahl wiederum keinerlei Wertung verbunden ist. Es dürfte unbestritten sein, dass beispielsweise kommerzieller Erfolg oder Misserfolg von Musik oder diskursive Zuschreibungen nicht gleichzusetzen sind mit der »Qualität«, Wirkmacht oder einer langfristigen *agency*.

Das erste Kapitel beschäftigt sich im Anschluss an die Einleitung mit der Formierungsphase des Krautrock und seinen frühen Protagonisten, insbesondere deren Sozialisation und musikalische Wurzeln, aber auch mit Clubs, Festivals und Kommunen als zentrale Orte des Phänomens, bis hin zur medialen Rezeption in der Bundesrepublik. Das zweite Kapitel erschließt die erste Hälfte der 1970er Jahre, eine Phase der wachsenden kommerziellen Erfolge, der transnationalen Aufmerk-

27 Vgl. Covach, Sound.

28 Die Darstellung folgt somit dem chronologisch ausgerichteten Erzählmodell der Popgeschichtsschreibung, im Gegensatz etwa zu einer ebenfalls oft angewandten räumlich fundierten Strukturierung von Zentrum und Peripherie; vgl. den Überblick in Pfeleiderer, Geschichtsschreibung.

samkeit und einer insgesamt zunehmenden Professionalisierung. Dabei stehen auch die politische Aufladung des Krautrock und das Verhältnis zentraler Akteure zum Nexus aus Pop und Politik im Mittelpunkt, die Rolle psychoaktiver Rauschmittel und eine neue »Drogenkultur«, das Verhältnis zur Musikindustrie und die Frage nach den Produktionsbedingungen. Die Rezeption des Krautrock im Vereinigten Königreich ab Beginn der 1970er Jahre beschließt das zweite Kapitel. Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der Phase der Verstetigung in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre, mit der für den Erfolg und die Wirkung des Phänomens kaum zu überschätzenden Instrumenten- und Studioteknik, und mit der weiteren räumlichen Verbreitung und der Rezeption in den Vereinigten Staaten. Eine Einordnung in den zeithistorischen Kontext rundet die Studie am Ende ab.

KONSUM UND WANDEL

„Eine neue, jugendorientierte Zivilisation beherrscht unser Straßenbild.“²⁹

Rolf-Ulrich Kaiser, 1968

„Die Abkehr von der Tradition ist so radikal, daß hier etwas Neuartiges entsteht. Es läßt sich nicht mehr mit den Generationsproblemen früherer Epochen vergleichen. Diese waren geprägt von der Ablehnung dessen, was ihnen unmittelbar vorausging. Jetzt beobachten wir eine Wendung gegen das Prinzip der Vergangenheit selbst.“³⁰

Helmut Waldmann, 1970

„Every generation sees the world as new. The Sixties generation saw the world as new and young.“³¹

Tony Judt, 2010

Das »*Golden Age*« der Weltwirtschaft nach 1945 und die damit eng verwobene Entwicklung des Massenkonsums zur „Lebensform der Moderne“³² veränderten die Lebens- und Wahrnehmungswelten der Menschen fundamental. Die Allgegenwart der Populärkultur, die der US-amerikanische Soziologe David Riesman 1950 diagnostizierte, sowie die Entwicklung der Popmusik als implizit mediales und untrennbar mit der Technisierung verwobenes Phänomen sind außerhalb moderner Konsumgesellschaften nicht vorstellbar.³³ Ohne die massenhafte Verbreitung von Radios, Plattenspielern und Tonbandgeräten, ohne Mode und Kosmetik, ohne Zeitschriften, Clubs und Konzerte keine Popkultur.³⁴

29 Kaiser, Nachwort, S. 195. Rolf-Ulrich Kaiser (*1943) war einer der zentralen Akteure des Krautrock, von dem noch ausführlich die Rede sein wird.

30 Waldmann, Phantastika, S. 51.

31 Judt, Postwar, S. 394.

32 König, Konsumgesellschaft, S. 7.

33 Vgl. Riesman, Popular Culture, S. 359.

34 Zur Verwendung und Unterscheidung der Begriffe Popmusik, Popkultur, Populärkultur etc. vgl. das Kapitel »Popmusik«. Zur Verknüpfung von Konsum, Medialisierung und Technisierung im vorliegenden Zusammenhang vgl. etwa Schildt/Siegfried, Youth,

Ihren Ausgangspunkt hatten die modernen Konsumgesellschaften – Gesellschaften, die ihren Konsum mehrheitlich nicht mehr nur quantitativ zu erweitern, sondern zunehmend ausdifferenzieren und zu »verfeinern« in der Lage waren – in den Vereinigten Staaten. Dort vollzog sich der Übergang in den frühen 1940er Jahren, die westeuropäischen Industriestaaten zogen mit etwa zwei Jahrzehnten Verspätung nach.³⁵ Als ein entscheidendes Merkmal dieser westlichen Konsumgesellschaften galt – nicht nur aufgrund der demographischen Situation, also einem besonders hohen Anteil junger Menschen an den Gesellschaften – ihre »Jugendlichkeit«: Junge Menschen avancierten zur Konsum-Avantgarde, weil sie mit den neuen Angeboten und Herausforderungen schneller und besser zurechtkamen, auch weil sie durch Nachkriegsboom und die Expansion der Bildungssysteme mit zunehmend Geld und Freizeit ausgestattet waren.³⁶ Wesentlich bedingt durch Konsum bildeten sich Gemeinsamkeiten und Gemeinschaften zunehmend entlang generationeller, und immer weniger entlang der überkommenen nationalen, konfessionellen oder ständischen Linien. Medialisierung, Technisierung und zunehmende Mobilität erweiterten die kommunikativen Netzwerke und die Möglichkeiten eines grenzübergreifenden Austauschs.³⁷ Die Popkultur in ihrer facettenreichen Vielfalt, insbesondere die Popmusik sind herausragende Beispiele als Kommunikationsräume transnationaler und generationeller, d.h. in den 1960er und 1970er Jahren überwiegend jugendlicher Gemeinschaften.³⁸ Massenkonsum war Grundvoraussetzung für die Entstehung von Popmusik; Popmusik war Ausdruck der entstehenden Massenkonsumgesellschaft.

Die wirtschaftliche Prosperität und die sich entwickelnden Massenkonsumgesellschaften fungierten darüber hinaus als Basis für eine weit über ökonomische Zusammenhänge hinausreichende „Epoche fundamentaler Weichenstellungen und Umbrüche“³⁹. Auch hier lassen sich in allen westlichen Gesellschaften trotz Un-

Consumption and Politics; Schildt, Sozialgeschichte, S. 24; Hobsbawm, Age of Extremes, S. 264f.; König, Konsumgesellschaft, S. 8.

35 Vgl. ebd., S. 84; zur „Gemeinsamkeit des europäischen Booms“ vgl. Kaelble, Europäische Besonderheiten, S. 192.

36 Zum transnationalen Phänomen einer jugendlichen Konsum-Avantgarde in den 1960er und 1970er Jahren vgl. Hobsbawm, Age of Extremes, S. 320-339; eine bis dato nie dagewesene Transnationalisierung jugendlicher Stile, transportiert insbesondere über Popmusik und Mode sieht Judt, Postwar, S. 390-421.

37 Dieter Baacke diagnostizierte Ende der 1960er Jahre „eine Art internationalen Verhaltensstil der Jugend“, vgl. Baacke, Beat, S. 12.

38 Die neuen Lebensstile wurden „zentral über Musik vermittelt“, so Siegfried, Time, S. 250; vgl. auch die Beiträge in Kutschke/Norton (Hg.), Music and Protest.

39 Ambrosius/Kaelble, Folgen des Booms, S. 8; zeitgenössisch vgl. Inglehart, Silent Revolution. Der US-amerikanische Politikwissenschaftler Ronald Inglehart diagnostizierte

gleichzeitigkeiten und spezifischer Ausprägungen „gemeinsame Entwicklungsmuster“⁴⁰ feststellen. Der Übergang von hochindustriell zu postindustriell geprägten Gesellschaften markierte einen „Strukturbruch der Moderne“⁴¹ – bereits zeitgenössisch als »Wertewandel« bezeichnet, retrospektiv oft paradigmatisch als »Liberalisierung« charakterisiert – der auf das Engste mit Konsum als neuer Lebensform verweben war. Als Avantgarde der Konsumgesellschaften nahmen insbesondere junge Menschen „die Versprechen der Waren beim Wort und [setzten] die Gesellschaften unter erheblichen Transformationsdruck“⁴². Popkultur war zentraler Katalysator und Ausdruck einer kulturellen Orientierungssuche, die etwa demokratische Teilhabe, Individualität und die Einebnung überkommener Hierarchien versprach: Die speziell auf die junge Altersgruppe zugeschnittenen Konsumangebote „boten ein emotionales Potential für die Loslösung aus emotionalen und ideellen Bindungen der traditionellen Sozialmilieus, sie erweiterten Erfahrungsräume und beeinflussten politische Bindungen“⁴³.

Ein Signum der 1960er und 1970er Jahre war der Wandel der Geschlechterrollenbilder, der unter anderem durch das Erscheinen des jugendlichen „Pop-Körpers“⁴⁴ – so ein vielzitatierter Terminus aus den Literaturwissenschaften – besonders herausfordernd in das öffentliche Bewusstsein rückte. Als „Verbund von Signalen, deren Botschaft evident war: Befreiung – politisch, sozial, kulturell, sexuell“⁴⁵, waren die Kombinationsmöglichkeiten bei der Ausstattung dieses Popkörpers nahezu unbegrenzt: Ob oft im DIY-Verfahren aus verschiedenen Materialien hergestellte Kleidungsstücke und Accessoires, oder Versatzstücke aus der sogenannten

einen »Wertewandel«, in dessen Zuge materialistische gegenüber postmaterialistischen sowie Pflicht- gegenüber Selbstentfaltungswerten in den Hintergrund rückten.

40 Herbert, *Liberalisierung*, S. 40; vgl. auch Schildt, *Sozialgeschichte*, S. 65f.; Doering-Manteuffel/Raphael, *Nach dem Boom*, S. 12; Judt, *Postwar*, S. 453–633.

41 Siegfried, *Time*, S. 9.

42 Linck, *Pop-Körper*, S. 261; vgl. auch die Beiträge in Hodenberg/Siegfried (Hg.), *Reform und Revolte. Die »jugendliche Teilkultur«* (Friedrich Tenbruck) war trotz nationaler Ausprägungen wesentlich durch US-amerikanische Leitbilder geprägt, vgl. dazu bereits zeitgenössisch Baacke, *Beat*, S. 12; retrospektiv Maase: *Amerikanisierung von unten*, S. 294; Pells, *Globalisierung of American Culture*, S. 34; Torp/Haupt, *Konsumgesellschaft*, S. 22; Schildt/Siegfried, *Deutsche Kulturgeschichte*, S. 189; aus transnationaler Perspektive wiederum Judt, *Postwar*, S. 395.

43 Siegfried, *Time*, S. 15; auf den engen Zusammenhang von Popkultur, Jugendkultur und Liberalisierung verweist auch Herbert, *Liberalisierung*, S. 45; als zeitgenössische Studie aus Großbritannien mit sehr ähnlichem Ergebnis vgl. Murdock, *Kultur und Protestpotential*.

44 Linck, *Pop-Körper*.

45 Ebd., S. 262.

»Dritten Welt«, „fast alle Elemente wurden von Männern und Frauen gleichermaßen benutzt“⁴⁶. Mode wurde „geschlechtsneutraler“⁴⁷ mit einer klaren „Tendenz zum Androgynen“⁴⁸. Die Botschaften des »Pop-Körpers« „wiesen ihn als Element von sozialen und kulturellen Innovationsschüben aus, in deren raschem Gang konventionelle Geschlechterrollenbilder und Geschlechtsidentitäten überprüft und kritisiert wurden“⁴⁹. Wirkmächtige zeitgenössische Pop-Stars, die konventionelle Geschlechterrollenbilder und Geschlechtsidentitäten in Frage stellten und in ein Millionenpublikum transportierten, waren Brian Eno (insbesondere in der Zeit als Mitglied von *Roxy Music*) und insbesondere David Bowie. Ihr androgynes Auftreten war kontrovers, rief Verwunderung, Ablehnung, aber auch viel Zustimmung hervor. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Affinität beider Musiker für Krautrock und den »*German Sound*«. Davon wird die Rede sein.

Zurecht ist angesichts des unbestreitbaren Wandels der Geschlechterrollenbilder davor gewarnt worden, ihn vorschnell als Teil eines generellen Liberalisierungsparadigmas oder einer bundesrepublikanischen »Erfolgsgeschichte« zu deuten.⁵⁰ Gerade in Bezug auf die Geschlechtergeschichte ist die Ambivalenz der kulturellen Transformationsphase der 1960er und 1970er Jahre besonders sichtbar: Patriarchale Verhaltensmuster bestanden weiter fort, männliche wie weibliche Stereotype besaßen weiterhin eine starke gesellschaftliche Wirkkraft. Das spiegelte sich wiederum nicht zuletzt im popmusikalischen Feld, aus Seite der Produzenten ebenso wie der Rezipienten. Popmusik war trotz des befreienden und nach Befreiung verlangenden »Pop-Körpers« „dominiert von einem männlichen sexuellen Hedonismus, der für Frauen nur überaus problematische Rollen bereithielt“⁵¹. Der männliche Chauvinismus zeigte sich etwa in Form Texten, die mit ihrem Narzissmus und Selbstmitleid sowie vor allem der Objektivierung von Frauen in einer seltsam anmutenden Diskrepanz zu ihrem gegenkulturellen Entstehungskontext und Umfeld standen.⁵² Die Bühnenshow der männlichen Interpreten war nicht selten von der Zurschaustellung aggressiver männlicher Sexualität gekennzeichnet, für die in den Vereinigten Staaten die Bezeichnung »*Cock Rock*« Verbreitung gefunden hat. Weit über die

46 Ebd., S. 263.

47 Schildt/Siegfried, Kulturgeschichte, S. 265.

48 Ebd.

49 Linck, Pop-Körper, S. 263.

50 Vgl. mehrere Beiträge in Paulus/Silies/Wolff, Geschlechtergeschichte.

51 Wicke, Popmusik, S. 36; vgl. auch Schildt/Siegfried, Kulturgeschichte, S. 269; Whiteley, Women. Die Frage nach der männlichen Dominanz in der Popmusik und den Geschlechterrollenbildern wurde bereits zeitgenössisch häufig gestellt, vgl. Kaiser, Rock-Zeit, S. 219; Chaple/Reebee, Rock-Musik, S. 317. Auch in den Musikzeitschriften der 1970er Jahre kehrte das Thema häufig wieder.

52 Vgl. Frith, Sociology, S. 174f.; Endres, Sex Role Standards, S. 187-189.

einzelnen Interpreten hinaus war weiße männliche Dominanz in allen Bereichen der Popmusik omnipräsent: Weiße Männer nahmen eine strukturelle Machtposition ein und hatten dadurch „nicht nur die Möglichkeit zu definieren, was populäre Musik jeweils ist, sondern [definierten] damit auch zugleich die Position von Frauen in dieser Musik“⁵³ mit; das hatte strukturelle Auswirkungen, bis hin zur „klanglichen Organisation des Musikalischen“⁵⁴.

Im Krautrock war die männliche Dominanz weitaus weniger präsent als es diese Beschreibungen nahelegen. Zwar war auch er mit allen strukturellen Folgen in eine männlich dominierte Musikindustrie eingebunden, auch war die überwiegende Mehrheit der Protagonisten des Phänomens männlich. Dennoch gab es bemerkenswerte und vor allem frühe Ausnahmen, etwa die Journalistin Ingeborg Schober oder die Managerin Hildegard Schmidt (*Can*). Die Musik war weitgehend textlos, und war sie es nicht, dann hatten die Inhalte keinerlei Ähnlichkeiten mit angloamerikanischem *Cock Rock*. Vor allem aber die Präsentationsformen des Krautrock hatten mit einer Zurschaustellung männlicher Aggressivität oder Sexualität wenig zu tun: Wie zu sehen sein wird, waren ungewöhnliche Präsentationsformen auch dahingehend Quelle großen Erstaunens, besonders in Großbritannien und den Vereinigten Staaten. Die Ambivalenz des Wandels spiegelte sich in den Rahmenbedingungen, Praktiken und Präsentationsformen des Krautrock unmittelbar wider, und auch an dieser Stelle erweist sich ein Blick auf die transnationale Rezeption des Phänomens als besonders gewinnbringend.

Ein (wenn auch ambivalent zu betrachtender) Wandel der Geschlechterrollenbilder als »Signum der 1960er Jahre« und die Avantgardefunktion junger Menschen sind zwei der Gründe, warum »Jugend« – transportiert über Massenmedien, forciert durch Werbung – zu einem gesellschaftlichen Ideal avancierte.⁵⁵ »Jugend« stand damit unweigerlich auch im Zentrum der Debatten um die gesellschaftlichen Wirkungen des Massenkonsums, die bereits ab Mitte der 1950er Jahre entflammten. Das von vielen jungen Menschen als befreiend empfundene Potential des Konsums und die durch ihn ermöglichte Lösung aus alten Bindungen und Milieus riefen zu-

53 Wicke, *Pop als Geschichte*, S. 71; ähnlich bereits Kaiser, *Rock-Zeit*, S. 219.

54 Ebd. Bei einer historischen Betrachtung von Popmusik stellt sich also grundsätzlich nicht nur die Frage nach ihrer sozialen oder kulturellen Konstruiertheit, sondern auch die Frage nach den Rückwirkungen dieser Konstruktionen auf die Musik, vgl. Endres, *Sex Role Standards*, S. 193f.

55 Vgl. Schildt/Siegfried, *Youth, Consumption, and Politics*, S. 17f.; Großbölting, *Milieu und Lebensstil*, S. 60 und 63f.; Poiger, *Amerikanisierung oder Internationalisierung*, S. 19; Siegfried, *Draht zum Westen*, S. 84; Doering-Manteuffel/Raphael, *Nach dem Boom*, S. 28; zur europäischen Dimension der demographischen Entwicklung, der »Jugendlichkeit der Gesellschaften« und der Avantgardefunktion junger Menschen Hobsbawm, *Age of Extremes*, S. 320-343; auch Judt, *Postwar*, S. 390-398.

nächst die traditionellen Sozialisationsinstanzen wie Kirchen und Gewerkschaften auf den Plan, die ihren Macht- und Kontrollverlust mit scharfen Angriffen auf den angeblich »entpolitizierenden« und »verdummenden« Charakter des Konsums angloamerikanischer Prägung – oft mit antiamerikanischem oder offen rassistischem Unterton – verbanden. Als Feindbild konservativer Politiker, Funktionäre und Pädagogen diente etwa eine als monolithischer Block mit einheitlichem Interesse imaginierte »Konsumindustrie«, personifiziert durch den als skrupelloser Verführer dargestellten »Manager«, denen die Jugend weitgehend schutzlos ausgeliefert sei. »Manipulation« und »Entpolitizierung« durch Konsum waren die zentralen Begriffe der konservativen Kulturkritik, Popmusik und Mode bildeten Hauptziele der Attacken: Es steht außer Frage, dass sich „Kontroversen über populäre Kultur immer auch auf Konsumkultur bezogen“⁵⁶.

Während die negative Konsumkritik bis in die frühen 1960er Jahre im Wesentlichen von konservativer Seite und älteren Generationen ausging, waren ab etwa Mitte der 1960er Jahre zunehmend politisch linksstehende Jugendliche und junge Intellektuelle „Hauptträger des politischen Protests“⁵⁷, die sich als transnationale »Gegenkultur« besonders scharf gegen den Konsum als Lebensform, besonders in seiner populärkulturellen Ausprägung positionierten.⁵⁸ Dabei standen in einer auf den ersten Blick eigentümlichen Parallelität ebenfalls die Prognose einer, manipulierten, »entpolitizierten« und konformistischen Einheitsgesellschaft im Zentrum, wobei die Positionen im Wesentlichen zwischen Walter Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auf der einen, und Adornos bzw. Horkheimers Topos der »Kulturindustrie« auf der anderen Seite oszillierten: also zwischen einer zumindest potentiell emanzipativen, und einer (nahezu) ausweglos manipulativen Wirkung von »Massenkultur«. Diese Auseinandersetzungen werden in der folgenden Darstellung eine Rolle spielen, weil sie für den zeitgenössischen Diskurs zentral waren; sie spiegeln die „Verschmelzung kommerzieller und gegenkultureller Strömungen als Grundierung und Ausdruck neuer Orientierungen“⁵⁹ besonders prägnant.

56 Poiger, Geschlechternormen, S. 59.

57 Siegfried, Time, S. 10.

58 Für die Protestkulturen der späten 1960er und der 1970er Jahre existiert ein ganzes Bündel an Begrifflichkeiten. Zeitgenössisch wurden (oft synonym) Begriffe wie »neue Kultur«, »Underground«, »Subkultur«, »Gegenkultur« oder »Alternativkultur« verwandt, später auch »alternatives Milieu«. Die einzelnen Begriffe haben sehr unterschiedliche Ursprünge, erfuhren im Laufe der Zeit Bedeutungsverschiebungen, und spiegelten nicht zuletzt auch spezifisch nationale Ausprägungen wider. Hier wird entspannt als Quellenbegriff und vereinfachend als Oberbegriff »Gegenkultur« benutzt.

59 Schildt, Sozialgeschichte, S. 53; vgl. auch Hobsbawm, Age of Extremes, S. 285f.

Ein von dem Impresario und Autoren Rolf-Ulrich Kaiser 1968 veröffentlichter Sammelband lieferte eine Bestandsaufnahme der „neuen Kultur“⁶⁰ in der Bundesrepublik in jenem Jahr, dem Ausgangspunkt des hiesigen Untersuchungszeitraums. Als Ursprung dieser »neuen Kultur« beschrieb Kaiser, zentraler Akteur des Krautrock, die US-amerikanische *Counter Culture* als grenzübergreifend wirksames „Zeichen des Aufbruchs einer jungen Generation“⁶¹, deren zentrales und einigendes Element die „Begeisterung für neue Pop-Musik“ sei. Die vielfältigen Ausdrucksformen der neuen Kultur, so Kaiser, sei von einem unmittelbar gesellschaftsverändernden Anspruch geprägt; auf Seite ihrer Produzenten ebenso wie auf Seite ihrer Konsumenten. Konsum erschien bei Kaiser keineswegs als negativ, unterschieden wurde vielmehr »richtiger« von »falschem« Konsum. Kaisers Sammelband ist ein frühes Beispiel für die »Verschmelzung kommerzieller und gegenkultureller Strömungen« im Umfeld des Krautrock, der eine Vielzahl von kommenden Konflikten bereits vorzeichnete. Gleichzeitig verdeutlicht er eine transnationale Dimension: Die konsumkritische, transnationale Gegenkultur schuf sich ihren eigenen, politisch korrekten »Teilmarkt«, den „hip capitalism“⁶² bzw. „hip consumerism“⁶³ aus Popmusik (Tonträger und Abspielgeräte), spezifischer Mode, psychedelischen bzw. psychoaktiven Rauschmitteln, Buttons und Postern (oft mit konsumkritischen Inhalten), Comics oder Kurzgeschichten, »alternativen« Reisen oder auch bestimmten Automarken. Auf diesem »Teilmarkt« zeigte sich die „Durchdringung von Pop und Politik“⁶⁴ besonders prägnant: Der spezifische Konsum wurde als »alternativ« ausgewiesen und galt als weitgehend akzeptabel, da er (vermeintlich) der gegenüber der Mehrheitsgesellschaft artikulierten Konsumkritik nicht zuwiderlief. Der »unkonventionelle«, »politisch korrekte« Konsum war wesentlicher Bestandteil der Identitätskonstruktionen einer transnational verflochtenen Gegenkultur, die gemeinsame „Ausdrucks- und Kommunikationsformen, Symbolwelten und [...] Konsumpraktiken“⁶⁵ teilte. Zugleich barg dieser »alternative« Konsum ein hohes Kon-

60 Kaiser (Hg.), Protestfibel. Zu Kaiser später mehr.

61 Dieses und folgendes Zitat: Kaiser, Vorwort, S. 7. Kaiser hatte den Sommer 1967 in den USA verbracht und war ausgewiesener Kenner der US-amerikanischen *Counter Culture*.

62 Krieger, Hip Capitalism; auch einer der zentralen Begriffe in Kramer, Republic of Rock.

63 Thomas, Hip Consumerism.

64 Siegfried, Time, S. 59; auch Großbölting, Zwischen Mileu und Lebensstil, S. 66; zur nach wie vor oft fehlenden historischen Aufmerksamkeit für die Rolle der Populärkultur in diesem Zusammenhang vgl. Eitler, New Age, S. 335.

65 Großbölting, Mileu und Lebensstil, S. 67; zur transnationalen Identitätskonstruktion auch Breidenbach/Zukrigl, Identität, S. 173; Maase, Amerikanisierung; Trommler, Kulturpolitik; Poiger, Amerikanisierung; zur implizit politischen Bedeutung und identitäts-

fliktpotential, da immer wieder neu ausgehandelt werden musste, welche Arten von Konsum als akzeptabel gelten konnten und welche nicht.

Die ständigen Aushandlungsprozesse, der teilweise Konsumverzicht sowie die eigenwilligen Kombinationen von bestimmten Elementen des Massenkonsums entfalteten ein immenses Innovationspotential. Die Gegenkultur brachte mit der Ablehnung des Mehrheits- und der kreativen Ausbildung eines »unkonventionellen« Konsums immer neue Stile und Ausdrucksformen hervor, die von der Konsumgüterindustrie spätestens ab Mitte der 1960er Jahre als schier unerschöpfliches kreatives Repertoire betrachtet und genutzt wurden. Durch das Aufgreifen von Versatzstücken der Gegenkultur erreichten diese die Mehrheitsgesellschaft und verloren dadurch ihr kritisches Potential. In der Gegenkultur wurden dadurch neue Abgrenzungsmechanismen in Gang gesetzt, die wiederum neue, distinkte Stile und Ausdrucksformen hervorbrachten, die als Repertoire für die Konsumgüterindustrie zur Verfügung stehen konnten.⁶⁶ Folgt man diesem Gedankengang, übten Gegenkulturen dadurch nicht nur einen überproportional großen Einfluss auf den Konsum der Mehrheitsgesellschaft aus: „*An innovation appears, makes a lot of noise, and is then quietly pulled into the mainstream, which it enriches with its own qualities*“⁶⁷, so etwa der britische *Melody Maker* im Jahr 1970, der dieses Phänomen insbesondere auch in der Musikindustrie beobachtete. Darüber hinaus wirkte die Mehrheitsgesellschaft in diesem Bild auch auf die Gegenkultur zurück, indem sie die Ausbildung immer neuer Ausdrucksformen provozierte und damit wesentlich zur Ausdifferenzierung gegenkultureller Stile im Laufe der 1970er Jahre beitrug.⁶⁸ Allerdings

stiftenden Rolle von Mode in ihrem transnationalen Kontext vgl. Ruppert, Um 1968, S. 37; zum transnationalen Charakter der Gegenkultur vgl. mehrere Beiträge in Schildt/Siegfried (Hg.), Marx and Coca-Cola; zu Gegenkulturen und Protestbewegungen als Ursache und Folge der Transnationalisierung zugleich vgl. Davis, Gender und Politisierung, S. 313.

66 Vgl. Ruppert, Um 1968, S. 24; auch Schildt/Siegfried, Youth, Consumption and Politics, S. 2; zeitgenössisch vgl. Ginsburg, Rock is a Way of Life, S. 30. „Wir machen immer wieder den Versuch, zumindest begrifflich dem Scheißkommerz zu entfliehen, und jedesmal hat uns derselbe bis jetzt mühelos eingeholt, gierig unsere eigene Sprache aufgesaugt und sich dann an uns selbst wieder verkauft,“ so eine Stimme aus der bundesdeutschen Musikszene in *Riebe's Fachblatt* 8/1972.

67 *Melody Maker*, 13.06.1970.

68 Zur „spannungsreiche[n] Verbindung von Kulturindustrie und Gegenkultur“ vgl. Siegfried, Protest am Markt, S. 72; zeitgenössisch verwies Rolf Schwendter auf die dialektische Abhängigkeit von Gegen- und Mehrheitskultur, vgl. Schwendter, Theorie der Subkultur, S. 23; etwas später dazu auch Brake, Soziologie der jugendlichen Subkulturen, S. 17; später Lindner, Subkultur, S. 7. Dasselbe Modell entwickelte David Riesman am Beispiel des Jazz, vgl. Riesman, Popular Culture, S. 365f.

ist dieses Narrativ des Innovationsmodells (zumindest in seiner Pauschalität) keineswegs unumstritten: Zum einen scheint es zumindest nach den 1970er Jahren zu einem Bedeutungsverlust jugendlicher Kulturen als Katalysatoren neuer Trends und Entwicklungen gekommen zu sein, eine Beobachtung, die noch genauerer Analyse bedarf; zum anderen geht die *production of culture*-Perspektive mit ihrer Betonung struktureller Begebenheiten davon aus, dass die Innovationskraft »progressiver« Konsumentengruppen generell überschätzt wird.⁶⁹

Die Geschichte des Krautrock ist mehrfach eingebunden in den hier grob skizzierten Rahmen aus Konsum und Konsumkritik, Jugend-, Popkultur und neuen Lebensstilen in den 1960er und 1970er Jahren. Sie schufen die Voraussetzungen für Produktion und Rezeption, sowie den transnationalen Kommunikationsraum für Popmusik, innerhalb dessen sich Krautrock entwickeln und entfalten konnte. Als Konsumenten erlebten die Protagonisten, wenn auch individuell höchst verschieden, die entscheidenden Einflüsse aus Popkultur und Popmusik; als Produzenten von Popmusik blieben sie weiterhin auch Konsumenten: beispielsweise von Popmusik und Popkultur über die verschiedensten Medien, von spezifischer Mode, von psychedelischen bzw. psychoaktiven Rauschmitteln, von alternativen Reisen, aber etwa auch von neuesten technologischen Entwicklungen im Instrumenten- oder Studiobereich. Ihre Erfahrungswelten als Teil einer grenzübergreifenden Konsum-Avantgarde wirkte massiv auf ihr musikalisches Schaffen zurück: strukturell, inhaltlich, performativ. Eingebunden in die transnationale Gegenkultur waren, wie zu sehen sein wird, Konsumkritik oder Kritik gegenüber »der Musikindustrie« immanente Bestandteile des Krautrock, auf Seite seiner Produzenten nicht weniger als auf Seite seiner Rezipienten. Als gegenkulturelles und »progressives« Phänomen der 1970er Jahre erscheint Krautrock als geradezu idealtypisches Beispiel für die »spannungsreiche Verbindung von Kulturindustrie und Gegenkultur«, insbesondere in Hinblick auf die ihm zugesprochene »Wirkkraft« auf den popmusikalischen »Mainstream« und die Hörgewohnheiten der Mehrheitsgesellschaft.

69 Vgl. Nathaus, *Production of Culture*, S. 144.

KRAUTROCK TRANSNATIONAL

„Das unilineare Stammbaumdenken, in dem weder Platz für Rückkoppelungen noch für Überlagerungen war, ist einem Denken in offenen Strukturen gewichen, in dem Historiker es mit einer Vielzahl konkurrierender Geschichten zu tun haben und in dieser Vielstimmigkeit eine Tugend erkennen.“⁷⁰

Sebastian Conrad und Andreas Eckert, 2007

Seit einigen Jahren ist in den Geschichtswissenschaften ein „wachsendes Interesse an transnationalen Dimensionen des Faches“⁷¹ festzustellen. Die angesprochene Entwicklung des Massenkonsums zur »Lebensform der Moderne«, die Technisierung und die Medialisierung, der gesellschaftliche Wandel oder die Avantgardefunktion junger Menschen in der Transformationsphase der 1960er und 1970er Jahre sind letztendlich nur schlüssig zu erklären in Form einer „Geschichte, die sich hauptsächlich für Grenzüberschreitungen interessiert“⁷². Im besonderen Maße gilt das für Popkultur und Popmusik als allgegenwärtige Formen des Massenkonsums.⁷³ Entstanden Mitte des 20. Jahrhunderts aus der Dynamik der multiethnischen US-amerikanischen Einwanderergesellschaft, breitete sich Popmusik in wenigen Jahren grenzübergreifend aus und brachte eine rasch wachsende Vielfalt an Formen und Inhalten hervor. Dabei wirkten Einflüsse »von außen« in wachsendem Maße auf den US-amerikanischen Ursprungsort zurück – zuerst in Form der so genannten »*British Invasion*« ab Mitte der 1960er Jahre, in Form des Krautrock ab Mitte der 1970er Jahre, und später in Form einer wachsenden Zahl von Einflüssen aus verschiedenen Teilen der Welt.⁷⁴

70 Conrad/Eckert, *Globalgeschichte*, S. 8.

71 Gallus/Schildt/Siegfried, *Zeitgeschichte transnational*, S. 11; vgl. auch Sachsenmaier, *Global History*; Conrad/Eckert, *Globalgeschichte*. Wichtig: Nicht die transnationale Perspektive ist neu, aber das rasch steigende geschichtswissenschaftliche Interesse der letzten Jahre.

72 Gallus/Schildt/Siegfried, *Zeitgeschichte transnational*, S. 11.

73 Vgl. eine Reihe von Beiträgen in Hüser (Hg.), *Populärkultur transnational*; Kramer, *Republic of Rock*, S. 9. Eine in Forschung und Darstellung entschieden transnational ausgerichtete Popgeschichte fordert auch Pfeleiderer, *Geschichtsschreibung*, S. 72f.

74 „In den 1960er und 1970er Jahren haben diverse musikalische Szenen ihre Fühler ausgestreckt, was in ein transnationales und interkontinentales Netzwerk von Wechselbe-



Abbildung 1: Kein »Privileg« bundesdeutscher Musiker. Eindeutige Konnotationen auf einem US-Fanzine, 1973.

Die Wahrnehmung des Krautrock als konstitutiver Säule der Popmusik und die ihm zugesprochene Wirkkraft innerhalb der Popgeschichte werden erst in transnationaler Perspektive deutlich sichtbar. Dabei ist der Kulturtransfer aus den USA und Großbritannien nach Westdeutschland ebenso von Interesse wie die umgekehrte Transferrichtung, für die der Begriff »Krautrock« überhaupt erst geprägt worden ist – von wem und wo sei dahingestellt. Es geraten Transfers von Ideen, Praktiken, Symbolen, Personen und Objekten in den Blick, aber auch die Wahrnehmungen und diskursiven Rückwirkungen dieser Transfers in den verschiedenen nationalen Kontexten. Krautrock erscheint in diesem Zusammenhang als frühes Beispiel für die beschleunigte kulturelle Transnationalisierung der Bundesrepublik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts⁷⁵ – keineswegs zu verstehen als teleologischer oder linearer Prozess, denn vielmehr wird gerade am vorliegenden Beispiel deutlich, wie

ziehungen und Beeinflussungen mündete“, so die Musikwissenschaftlerin Beate Kutschke in Kutschke, In lieu, S. 9.

75 Vgl. Schildt/Siegfried, Kulturgeschichte, S. 12f.

sehr jeweilige »Nationalisierungen« der kulturellen Einflüsse »von außen« integraler Teil dieser zunehmenden transnationalen Verknüpfungen waren.⁷⁶ Generell ist spätestens ab den 1970er Jahren angesichts des »Globalisierungsdiskurses« ein wachsendes Interesse an Lokalem und Regionalem, auch Nationalem als Reaktion auf eine vermeintliche Bedrohung durch Globalisierung, Entfremdung oder Technisierung – wiederum in enger Verwobenheit mit Massenkonsum – festzustellen.⁷⁷ Nicht zuletzt sind die hier zentralen Termini »Amerikanisierung« und »Transnationalisierung« etymologisch auf die Nation bezogen, was den dialektischen Charakter unterstreicht: Der Begriff »transnational« macht als analytischer Begriff durch seinen Bezug auf das Nationale deutlich, dass die Nation trotz zunehmender Verflechtungen und grenzübergreifender Einflüsse im Sinnhaushalt der Menschen nach wie vor eine zentrale oder in Reaktion wachsende, meist emotional aufgeladene Rolle spielt. Wie zu sehen sein wird, war das Nationale auch im Falle des Krautrock in vielschichtiger Art und Weise von zentraler Bedeutung, nicht zuletzt deswegen erscheint der Begriff »transnational« im vorliegenden Fall besonders passend.

Für die transferegeschichtliche Forschung bzw. die „relationale[...] Geschichtsschreibung“⁷⁸ existiert eine Vielzahl von Konzepten, Perspektiven und Prozessbeschreibungen. Grundidee ist, dass politische, soziale oder kulturelle Einheiten – imaginiert oder nicht – nicht als »geschlossen«, sondern als in ihrer Entwicklung vielfältig »von außen« beeinflusst und »nach außen« wirkend verstanden und konzipiert werden. Damit rückt anstelle der Vorstellung »geschlossener« Kulturen die „grundsätzliche Durchlässigkeit für die Wirkungen des Kontaktes und des Austauschs“⁷⁹ in den Mittelpunkt. Krautrock ist bereits als Beispiel dafür genannt worden, dass „im Zeitalter der globalen Medialisierung kulturelle Impulse nicht mehr allein von wenigen Zentren – insbesondere den USA – ausgingen, sondern in einem komplexen *flow* zwischen regionalen Szenen in allen Teilen der Welt entstanden“⁸⁰. Austausch und Kontakt sind trotz grundsätzlicher Durchlässigkeit kultureller Einheiten und trotz einer zunehmenden Verflechtung immer an spezifische Orte rück-

76 Zur »Nationalisierung« kultureller Einflüsse »von außen« durch Aufladung mit neuen Bedeutungen vgl. Kroes, *Mass Culture*.

77 Vgl. Gallus/Schildt/Siegfried, *Zeitgeschichte transnational*, S. 14f.; Conrad/Eckert, *Globalgeschichte*, S. 34-39.

78 Epple, *Relationen*, S. 24.

79 Vgl. Middell, *Spatial Turn*, S. 116. Kultur ist ein kontingentes Phänomen und basiert auf Transfer, vgl. Beck, *Lokalisierung*; Wagner, *Kulturelle Globalisierung*; Kroes, *Cultural Imperialism*, S. 306; Maase, *Amerikanisierung*, S. 232f.

80 Schildt/Siegfried, *Kulturgegeschichte*, S. 361.

gebunden und gehen nicht im luftleeren Raum vonstatten.⁸¹ Damit geraten weitere Transferbegriffe wie Transregionalität bzw. Translokalität in den Blick, die für die Betrachtung der Popmusik ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre von wachsender Relevanz sind und auch im vorliegenden Fall eine Rolle spielen werden.⁸²

Bei einer transnational orientierten Geschichte geht es darum, „die auch lebensweltlich zunehmenden transnationalen Elemente in Gesellschaft und Kultur, ihre Akzeptanz und ihre Ablehnung, in die deutsche Zeitgeschichtsforschung stärker zu integrieren“⁸³. Nach dem Zweiten Weltkrieg geborene Bundesbürger – also ein großer Teil der Akteure im vorliegenden Fall – waren diejenige Altersgruppe, die am meisten am Ausland interessiert war: an westlichen Ländern, insbesondere den USA, aber auch am »Ostblock« oder an der »Dritten Welt«. „Viele von ihnen suchten nach Inspiration und Orientierung jenseits deutscher Grenzen, um ein als deutschnational empfundenen Bewusstsein zu überwinden, das sie nicht nur als durch die NS-Vergangenheit kontaminiert, sondern auch ganz allgemein als provinziell und hinterwäldlerisch empfanden.“⁸⁴ Vor diesem Hintergrund entwickelten sich innerhalb der Bundesrepublik kulturelle Phänomene wie Krautrock oder auch der Neue Deutsche Film, die sich weit von »Deutschem« oder als »typisch deutsch« Empfundenem entfernten und im westlichen Ausland zwischen den 1960er und den 1980er Jahren keineswegs mehr »provinziell und hinterwäldlerisch«, sondern ganz im Gegenteil als zeitgenössische Avantgarde wahrgenommen wurden.

Längst ist in der historischen Forschung Konsens, dass es sich bei kulturellen Transfers auf individueller ebenso wie auf Gruppenebene nicht um eindimensionale Übertragungen von »Sender« zu »Empfänger«, sondern um vielschichte Verflech-

81 Vgl. Epple, *Relationen*, S. 24f.; „Transfers [sind] nie bloße Imitationen, sondern immer Aneignungen und Veränderungen im Kontext der Lokalität“, so Kaelble, *Transfergeschichte*, S. 7; vgl. auch Bright/Geyer, *Globalgeschichte*, S. 64f.

82 Generell sind alternative oder ältere Begrifflichkeiten wie international, global, Transfer, Verflechtung, Kulturtransfer, transkulturell, transregional oder translokal ebenso wie der Begriff transnational in ihren verschiedenen Bedeutungen, Bedeutungsnuancen und Anwendungen ernst zu nehmen, vgl. Gallus/Schildt/Siegfried, *Zeitgeschichte transnational*, S. 20. »Global History« oder »World History« sind sicher mögliche Oberbegriffe, ob sie aber alle anderen Begrifflichkeiten in ihrer Bedeutung ersetzen können bzw. synonym sind, ist mehr als fraglich, vgl. Sachsenmaier, *Global History*; Eckert, *Entwicklungszusammenarbeit*, S. 27 [Fußnote].

83 Gallus/Schildt/Siegfried, *Zeitgeschichte transnational*, S. 14.

84 Ebd.; zur transnationalen Ausrichtung dieser Generation in der Bundesrepublik, oft in Verbindung mit dem Chiffre »1968«, vgl. Siegfried, *Understanding 1968*; Siegfried, *Draht zum Westen*; Davis, *Transnation und Transkultur*; Klimke, *Global Sixties*; Frei, 1968; Wolfrum, *Demokratie*, S. 257-260; vgl. auch mehrere Beiträge in Brown/Anton (Hg.), *Avant-Garde and Everyday*; Kutschke/Norton, *Music and Protest*.

tungsprozesse und in höchstem Maße individualisierte, selektive Adaptions- oder auch Ablehnungsmechanismen handelt. »Kulturelle Marker« werden nicht einfach »überschrieben«, sondern ergänzt; zudem wirken sie meist mittelbar, vielfach »gefiltert« oder transformiert.⁸⁵ Die spezifischen lokalen, regionalen und nationalen Bedingungen und eine selektive Aufnahme transformieren »das Empfangene« und laden es mit individueller Bedeutung auf. Kultureller Transfer impliziert generell eine „Autonomie des empfangenden Subjekts“⁸⁶ und ist „in historischer Perspektive eine permanente, aber eben nicht gleichförmige und deshalb nur empirisch zu erfassende Wechselbeziehung von Lokalisierung, Regionalisierung, Nationalisierung und Transnationalisierung“⁸⁷.

Die komplexe Mittelbarkeit kultureller Transfers trifft selbstverständlich auch auf den bisher meistdiskutierten Transferbegriff in der bundesdeutschen Zeitgeschichtsforschung zu: die »Amerikanisierung«. Kein Aspekt transnationaler Geschichte hat bisher mehr Aufmerksamkeit erfahren. Klar ist angesichts der »Autonomie des empfangenden Subjekts« zunächst auch in diesem Fall, dass es sich um eine „prinzipiell nicht abschließbare Debatte“⁸⁸ handelt und der jeweilige Grad der »Amerikanisierung« bzw. ihr Fehlen nur empirisch zu fassen ist. Bei einer Beschäftigung mit Populärkultur des 20. Jahrhunderts und insbesondere mit Krautrock ist eine Auseinandersetzung mit »Amerikanisierung« jedenfalls zwingend: zum einen deswegen, weil US-amerikanische Kultur einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf die Protagonisten des Krautrock ausübte, darüber hinaus aber auch, weil kulturelle Transfers aus den USA aufs Engste mit Konsumdebatten und vor allem der Infragestellung der hierarchisch geprägten kulturellen Dichotomie verwoben war. Der Literaturwissenschaftler Richard Herzinger brachte die dahingehende Wirkung dieses Kulturtransfers folgendermaßen auf den Punkt:

85 Vgl. dazu zeitgenössisch McLuhan, *Cultural Uniformity*, S. 44; zur „Kreuzung, Durchdringung [und] Überlagerung“ kultureller Transfers vgl. Welsch, *Transkulturalität*, S. 16; zum „Wechselspiel von Selbst- und Fremdstereotypen“ und deren Einfluss auf kulturelle Transferprozesse vgl. Maase 1996, S. 292; ähnlich Pells, *Not Like Us*, S. 278f. Rob Kroes spricht von einer »Re-Kontextualisierung« und »Re-Semantisierung«; er operiert mit dem Konzept der »empty signifier«, nach dem kulturelle Versatzstücke aus den Vereinigten Staaten mit neuen, vom Ursprungsort oft unabhängigen Bedeutungen aufgeladen und in andere Sinnsysteme integriert würden, vgl. Kroes, *Empire*, S. 300; dabei hebt er den selektiven Charakter der Adaption kultureller Transfers hervor, vgl. ebd., S. 298; vgl. dazu auch Gassert, *Amerikanisierung*, S. 532 und 560.

86 Gassert, *Atlantic Aliances*, S. 137.

87 Middell, *Spacial Turn*, S. 117.

88 Schildt, *Amerikanische Einflüsse*, S. 439.

„Die vielleicht nachhaltigste Irritation für das europäische Selbstverständnis stellt die Entwicklung und der weltweite Siegeszug der amerikanischen Massenkultur dar. Ihr Prinzip – die Ablösung kultureller Überlieferungen und Ausdrucksformen von ihren ständischen und klassenmäßigen Trägerschichten und die tendenzielle Einebnung spezifischer sozialer und ethnischer Ausprägungen kultureller Wahrnehmung – wurde von den europäischen Eliten als unerhörte Provokation empfunden. Diese Enteignung von kulturellen Privilegien traditioneller Bildungseliten ist bis heute der Auslöser für die Furcht vor amerikanischer »Gleichmacherei«⁸⁹.

Die Dominanz US-amerikanischer Populärkultur lässt sich als Begleiterscheinung der militärischen, politischen und ökonomischen Dominanz der Vereinigten Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg lesen, doch „weder intentional noch kausal darauf reduzieren“⁹⁰. Ihre Attraktivität schien vielmehr zu einem großen Teil auf der Diversität und weitgehenden sprachlichen Homogenität des US-amerikanischen Binnenmarktes zu basieren, der sie sich von Beginn an zu stellen hatte: „Zur Eroberung des gesamtnationalen Marktes mußten die Unternehmen eine Formen- und Symbolsprache entwickeln, die über ethnische Grenzen hinweg Anklang fand“, so Kaspar Maase. „Sie konnten auch Wegbereiter eines Weltidioms der populären Künste und Gebrauchsgüter werden. Der Aufstieg zur Dominanz im globalen Kulturfundus wurde durch beide Entwicklungen befördert: *Universalsprache und Diversität*.“⁹¹ Eine Folge dieser inneren kulturellen Heterogenität des US-amerikanischen Binnenmarktes war, dass US-Populärkultur für Re-Kontextualisierungen in anderen Teilen der Welt besonders offenstand. Die kulturelle und ethnische Diversität, eng verwoben mit ihrem egalitären und demokratischen Charakter sowie der daraus folgenden strukturellen Offenheit für Anknüpfungspunkte und »Nationalisierungen« einzelner Versatzstücke waren wichtige Katalysatoren des globalen Erfolgs.

In der Bundesrepublik wie auch in anderen europäischen Ländern wurde angesichts dessen bis in die 1960er Jahre gerne der Topos der »Bedrohung des Abend-

89 Herzinger, *Modernekritik*, S. 93; ähnlich Böhler, *High and Low*, S. 76; „gerade in den Alltagsdimensionen von Konsum und Unterhaltung war das »Amerikanische« mit dem sozialen »Unten« verbunden; kultureller Antiamerikanismus verteidigte den Überlegenheitsanspruch einer auf »Bildung« und »Geschmack« gegründeten bürgerlichen Lebensweise,“ so Maase, *Amerikanisierung*, S. 299; die Amerikanisierung des Konsums entfaltete in der Tat ein egalisierendes und identitätsstiftendes Potential, das Klassen- und Milieugrenzen in der Bundesrepublik durchlässiger machte, so Haupt/Nolte, *Konsum und Kommerz*, S. 200–203.

90 Maase, *Globalisierungsprozesse*, S. 235.

91 Ebd., S. 237; so auch Pells, *Globalisation*, S. 35–40.

landes« bemüht;⁹² US-amerikanische Populärkultur wurde als „aufdringlich, oberflächlich, vulgär, infantil und gehaltlos. Und am schlimmsten: kommerziell“⁹³ dargestellt, andererseits wurde ein „Kanon von deutscher Innerlichkeit, einer in der Höhe schwebenden Transzendenz oder in die Tiefe gehenden Dialektik und der deutschen Gabe des Besserverstehens“⁹⁴ beschworen. Der Großteil junger Menschen in der Bundesrepublik galten den Wächtern »abendländischer Hochkultur« als „Trojan Horse“⁹⁵ US-amerikanischer Konsumkultur. Jungen Menschen in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg hingegen bot sie attraktive Alternativen zu überkommenen gesellschaftlichen Konventionen und Machtverhältnissen. US-amerikanische Kultur war nicht »durch die NS-Vergangenheit kontaminiert«, sondern erschien ganz im Gegenteil informell und egalitär. Die Akzeptanz US-amerikanischer Populärkultur musste dabei, so Maase,

„in jahrelangen, für die Jugendlichen nicht selten schmerzhaften Auseinandersetzungen gegen Widerstand und Snobismus der alten kulturellen Eliten, gegen »Schmutz-und-Schund«-Kampagnen, gegen Lehrer, Publizisten, Kirchenvertreter und Politiker erkämpft werden. Der Streit um Amerikanisierung stand im Mittelpunkt der Auseinandersetzung darum, welche kulturelle Ordnung in der sich ökonomisch modernisierenden und geistig nach Westen öffnenden Bundesrepublik gelten sollte.“⁹⁶

Die bis etwa 1940 geborenen, älteren Protagonisten des Krautrock waren eng in diese Auseinandersetzungen eingebunden. Folgend wird insbesondere von einem einflussreichen Tonmeister, aber auch anderen Akteuren die Rede sein, die ob ihrer Affinität für US-amerikanische Kultur und den entsprechenden Habitus teils massiven Widerständen ausgesetzt waren. Sie waren (wie auch die jüngeren Akteure) stark von US-amerikanischer Populärkultur und vor allem Popmusik beeinflusst – was ihr Musikverständnis mit konstituierte, gleichzeitig aber auch eine Grundvo-

92 Vgl. Axel Schildt, *Abendland und Amerika*, S. 21; Herbert, *Liberalisierung als Lernprozeß*, S. 21; Siegfried, *Time*, S. 70; Poiger, *Deutsche Identität*, S. 281f.; Poiger, *Amerikanisierung*, S. 17.

93 Pells, *Not Like Us*, S. 237; ähnlich auch Nolan, *Imagination*, S. 9; Wagnleitner/May, *Here, There and Everywhere*, S. 4f.; Ermarth, *Fluch oder Segen*, S. 508; Kaelble, *Europäische Besonderheiten*, S. 179f.

94 Greiner, *Test the West*, S. 9f.; das Bild kultureller deutscher »Tiefe« auf der einen, und die US-amerikanische »Flachheit« auf der anderen Seite war (und ist bis heute) als „pejorative Grundierung“ im bundesdeutschen Alltag verankert, so Schildt, *Amerikanische Einflüsse*, S. 445.

95 Kroes, *Good Life*, S. 55; zur Verknüpfung von Konsum und »Amerikanisierung« in Europa vgl. de Grazia, *Irresistible Empire*.

96 Maase, *Amerikanisierung*, S. 311.

raussetzung für die späteren musikalischen Abwehrbewegungen war, die den Krautrock im Laufe der 1970er Jahre innerhalb des popmusikalischen Idioms als zunehmend distinkt und eigenständig erscheinen ließen. Die Kulturimporte wurden auch in diesem Fall immer wieder neu re-kontextualisiert und re-semantisiert.⁹⁷ Insbesondere mit Popmusik als primärem Kommunikationsraum transnationaler Jugendkulturen wanderten im Laufe der 1960er Jahre politische oder politisch aufgeladene Versatzstücke der US-amerikanischen Gegenkultur in die Bundesrepublik – prominente Beispiele sind etwa die Bewegung gegen den zweiten Indochinakrieg oder die US-amerikanische Bürgerrechtsbewegung. Dabei wurden auch die Vorbehalte gegenüber »offizieller« US-amerikanischer Politik in den Sinnhaushalt der bundesdeutschen Gegenkultur integriert, oft jedoch mit anderer politischer Bedeutung aufgeladen. Die aus diesen Transferprozessen gespeisten Abwehrbewegungen manifestierten sich sehr vielschichtig, weil sich aufgrund der US-amerikanischen Vorbildfunktion innerhalb der transnationalen Gegenkultur „Allianzen zwischen den Gegnern »Amerikas« auf beiden Seiten des Atlantiks herausbildeten“⁹⁸, die von einem regen kulturellen Austausch untereinander geprägt waren. Durch die insbesondere in seiner frühen Phase enge Einbindung des Phänomens Krautrock in der transnationalen Gegenkultur wird auch dieser Aspekt des transatlantischen Kulturtransfers folgend immer wieder eine Rolle spielen.

Die »Amerikanisierung« und die mit ihr verbundenen Adaptionen- und Abwehrbewegungen als zentrale Aspekte in der Geschichte der Popmusik in den 1960er und 1970er Jahren war Teil einer transnationalen Verflechtungsgeschichte, die als solche im vorliegenden Fall besonders hervortritt, da mit Krautrock eine erste Umkehrung der Transferrichtung zu verzeichnen war. Zunächst stammten die musikalischen Einflüsse auf die (späteren) Protagonisten des Krautrock zum überwiegenden Teil aus den Vereinigten Staaten, später und mit Abstrichen aus dem Vereinigten Königreich. Krautrock entstand unter dem Einfluss und zugleich als Reaktion auf

97 Vgl. Kroes, *Empire*, S. 300.

98 Die bundesdeutsche Studentenbewegung bezog ihre „Vorbilder, Argumente und Aktionsformen aus den USA [...]. Der Antiamerikanismus der Neuen Linken war daher ein Antiamerikanismus »mit Amerika gegen Amerika«, der die inneramerikanische Debatte rezipierte und sie im Rahmen einer allgemeinen Kapitalismuskritik auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in der Bundesrepublik übertrug“, so Gassert, *Amerikanisierung*, S. 754f.; „obwohl die amerikanische Kultur für einige Westdeutsche nun zum Inbegriff des Konsumkapitalismus [...] wurde, lieferte sie doch die alternative Vision einer gegen das »Establishment« gerichteten Gegenkultur gleich mit“, so Ermarth, *Fluch oder Segen*, S. 513; auch die Kritik am Massenkonsum als einem der Hauptkritikpunkte der transnationalen Gegenkultur wurde in der US-amerikanischen Gegenkultur bereits wesentlich früher laut als in der Bundesrepublik, vgl. Haupt/Nolte, *Konsum und Kommerz*, S. 188 und 216f.

angloamerikanische Popmusik und ihre kreative wie künstlerische Dominanz. Die überwiegende Mehrheit der Akteure hatte dabei jedoch kein Interesse an einem Rückgriff auf spezifisch deutsche, als »provinziell und hinterwäldlerisch« empfundene Ausdrucksweisen, und verwahrte sich explizit gegen jede Art nationaler Vereinnahmung. In den Vereinigten Staaten und dem Vereinigten Königreich wurden die bundesdeutschen Gruppen, wie zu sehen sein wird, trotzdem und ungeachtet der Heterogenität ihrer musikalischen Ausdrucksweisen als spezifisch deutsch wahrgenommen und als »*German Sound*« nationalisiert. Stereotype Zuschreibungen »von außen« wirkten dabei mitunter stark auf das Selbstverständnis und das Schaffen bundesdeutscher Musiker zurück. In der Bundesrepublik wiederum kann Krautrock als frühes Beispiel für eine Ausdifferenzierung und beschleunigte Transnationalisierung der Kulturproduktion betrachtet werden, während er gleichzeitig frühestes Beispiel einer Umkehrung der popmusikalischen Transferrichtung von Kontinentaleuropa nach Großbritannien und in die USA ist. Bei einer Betrachtung des Phänomens und seiner nationalen wie transnationalen Wahrnehmung offenbart sich ein Geflecht an Transfers, Suchbewegungen, Abgrenzungen und Zuschreibungen, in dem die Nation als negatives wie positives Abziehbild weit in die 1970er Jahre zentraler Bezugspunkt blieb – auch in der Popmusik als „*key site of the transnational*“⁹⁹.