

Uwe Schütte

Wir sind die Roboter

Kraftwerk und die Erfindung der
elektronischen Popmusik

btb

Der Verlag behält sich die Verwertung der urheberrechtlich geschützten Inhalte dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44 b UrhG ausdrücklich vor.
Jegliche unbefugte Nutzung ist hiermit ausgeschlossen.



Penguin Random House Verlagsgruppe FSC® N001967

1. Auflage

Originalausgabe November 2024

btb Verlag in der Penguin Random House Verlagsgruppe,
Neumarkter Str. 28, 81673 München

Copyright © by Uwe Schütte 2024

Covergestaltung: Semper Smile nach einem Entwurf von Terese Moe Leiner

Satz: Uhl + Massopust, Aalen

Druck und Einband: CPI books GmbH, Leck
mn · Herstellung: han

Printed in the EU

ISBN 978-3-442-77474-6

www.btb-verlag.de

www.facebook.com/penguinbuecher

Inhalt

Vorwort oder: Ein halbes Jahrhundert	7
1. Düsseldorf	21
2. Geschwindigkeit	81
3. Ambivalenz und Retro-Futurismus	139
4. Mensch-Maschinen-Musik	179
5. Digitalisierung	229
6. Konzerte	257
7. Design	301
8. Einfluss und Vermächtnis	337
Nachwort	363
Danksagung	369
Quellenverzeichnis	371

Vorwort oder: Ein halbes Jahrhundert

Die Revolution, sie blieb zunächst unbemerkt. Erst nach mehr als einem Jahr begann man in Deutschland langsam zu erkennen, dass sich im November 1974 nicht weniger als die Initialzündung der heimischen Popmusik ereignet hatte. Mehr noch: die Geburt der elektronischen Popmusik aus dem Geiste einer »industriellen Volksmusik«. Kraftwerk und *Autobahn*. Was für ein Album! Danach war nichts mehr wie zuvor: Menschen machten Musik mit Maschinen. Zukunftsmusik, zu hören im Hier und Jetzt der Bundesrepublik zur Mitte der siebziger Jahre. Klänge, die eine neue Welt hörbar machten, welche erst allmählich als Vorschein unserer Gegenwart sichtbar wurde.

Mit ihrer Konzeptkunstidee einer elektronischen Klangerzeugung zu Unterhaltungszwecken lösten Ralf Hütter und Florian Schneider den wohl gewichtigsten Paradigmenwechsel in der Geschichte der populären Musik des 20. Jahrhunderts aus: Kraftwerk ersetzten Gitarren und Drums durch technische Apparaturen. Sie stylten sich als roboterhafte Mensch-Maschine-Zwitter, irgendwo in der Grauzone »halb Wesen und halb Ding«. Statt Gesang waren plötzlich künstliche Vocals und Computerstimmen zu hören, was ihnen dann die halbe Popwelt nachmachte. Von Depeche Mode bis Detroit Techno, von David Bowie bis

Daft Punk, von HipHop bis K-Pop sind die kompositorischen Ideen, künstlerischen Entwürfe und technischen Lösungen, die Kraftwerk in ihrem kleinen Kling-Klang-Studio im Düsseldorfer Bahnhofsviertel ausheckten, zur DNA der Popmusik des 21. Jahrhunderts avanciert.

Die Revolution des Pop durch elektronische Klangerzeugung, sie begann mit *Autobahn*: Eine Autotür schlägt zu, der Motor wird angelassen, und los geht die Fahrt von links nach rechts durchs Stereospektrum. »Wir fahr'n fahr'n fahr'n auf der Autobahn ...« Nicht wenige Hörer hielten das Stück, das sich über eine gesamte Schallplattenseite erstreckt, zunächst für eine Art Schlager oder Kinderlied – eines der vielen Missverständnisse, die den Werdegang von Kraftwerk begleiteten.

In Wirklichkeit ist das Titelstück »Autobahn« ein avantgardistisches Klangexperiment im Feld der Popmusik: Mit knapp 23 Minuten Spieldauer ahmt es eine Fahrt irgendwo im dichten Autobahnnetzwerk der Rhein-Ruhr-Region nach, die technischen Geräusche schaffen den konzeptuellen Rahmen für eine maschinelle Ästhetik, die die Monotonie des Autofahrens in der musikalischen Motorik spiegelt. Die postmoderne Sequenz, in der das Autoradio angestellt wird, aus dem dann parodistisch der Refrain des Stückes erklingt, ist ein Beweis für den Humor Kraftwerks, der so oft übersehen wird. Der bewusst minimalistisch angelegte Text wiederum liefert eine genaue Bildbeschreibung des Covers. Es zeigt ein Gemälde mit einer lieblichen Naturlandschaft samt Strommasten, durch die eine Autobahn verläuft, die sich im Horizont verliert:

Vor uns liegt ein weites Tal
Die Sonne scheint mit Glitzerstrahl

Autobahn

Die Fahrbahn ist ein graues Band
Weiße Streifen, grüner Rand

Das elektronische Musikstück »Autobahn« ist ein popkulturelles Kunstwerk, ein multimediales Konstrukt aus Konzeptkunst, Klang, Text und Bild. Es fügt sich ästhetisch stimmig zu etwas zusammen, das man in der Tat mit einem Begriff bezeichnen kann, den Ralf Hütter geprägt hat: ein »Musikgemälde«. Dass aus populärer Musik dergestalt Kunst wurde, war etwas grundlegend Neues in Deutschland, genauso revolutionär wie die von Kraftwerk betriebene Verschiebung elektronischer Klangexperimente aus dem Bereich der Neuen Musik in den Bereich des Pop. Die Popmusik wurde erwachsen. Und elektrifiziert, was sich später als unverzichtbare Grundlage ihrer heutigen Digitalisierung erwies.

Fünzig Jahre ist das nun her. Ein halbes Jahrhundert. Kraftwerk gibt es immer noch. Zwar ist vom Kernteam aus Ralf Hütter und Florian Schneider nur noch Ersterer übrig, doch mit wechselnden Mitspielern tourt Hütter weiter unbeirrt um die Welt, um atemberaubende Live-Performances auf Musikfestivals, in Symphoniehäusern und Kunstmuseen abzuliefern. Es sind Konzerte voll visueller Opulenz, in modernster Mehrkanalakustik und auf der Basis einer kompletten Digitalisierung ihres Werkkatalogs, der live auf der Bühne abgemischt wird, was eine laufende Aktualisierung der Musik zulässt. Oder wie es in »Techno Pop« heißt:

Elektroklänge überall
Dezibel im Ultraschall
Es wird immer weiter geh'n
Musik als Träger von Ideen

Kraftwerk spielen eine Musik, die mehr als fünfzig Jahre alt ist und live dennoch ganz heutig klingt. Der Urgrund der elektronischen Musik. Deren Siegeszug verdankte sich ganz wesentlich dem Bestreben zweier nordrhein-westfälischer Bürgersöhne, in Anbetracht des unbeschreiblichen Horrors der nicht lange zurückliegenden deutschen Vergangenheit eine neuartige Form der »Heimatmusik aus der Rhein-Ruhr-Gegend«, wie Florian Schneider es einmal nannte, zu schaffen.

Das war damals. Den neuen Ton in der deutschsprachigen Musik unserer traurigen, von Krieg in Europa, einer ökologischen Doppelkatastrophe aus Klimawandel und Artensterben, Pandemien und ökonomischen Verwerfungen bedrohten Welt geben mittlerweile andere Gruppen an: Rammstein, Frei.Wild, Andreas Gabalier, Bushido und Konsorten. Bands und Musiker, die entweder mittels faschistischer Ikonografie ein Spiel mit dem Feuer betreiben, scheinheilig mit nationalistischen Positionen kokettieren oder in einer Pop-Variante der sogenannten volkstümlichen Musik rechte bis reaktionäre Botschaften verbreiten, ganz zu schweigen von den im Rap offen sexistischen, homophoben und antisemitischen Parolen. Es ist der Soundtrack des Populismus, der wie ein Gift die Demokratie zerstört.

Ist es angesichts solch deprimierender »Heimatmusik« nicht mehr als gerechtfertigt, den Werdegang einer Musikgruppe zu betrachten, die sich von einer prototypisch deutschen zu einer paradigmatisch europäisch-kosmopolitischen Band entwickelte? Eine Überwindung des Nationalistischen also, was früher einmal, so muss man heute sagen, ein achtenswerter deutscher Charakterzug war. Mit ihrer elektrifizierten Hymne an das deutsche Nationalsymbol Autobahn lösten sich Kraftwerk aus dem Kontext des Krautrock, um danach im Verlauf von nur

sieben Jahren ein epochales Konzeptalbum nach dem anderen zu veröffentlichen, auf denen neben ihrer Muttersprache noch Englisch, Französisch, Spanisch, Russisch und Japanisch zu hören waren.

Mit der Deutschtümelei jener Bands, die national wie international erfolgreich sind und somit als kulturelle Botschafter unseres Landes eine eher traurige Rolle abgeben, haben Kraftwerk allein schon deshalb nichts zu tun, weil sie nur in die deutsche Kulturgeschichte zurückblicken – also auf Stationen wie das Bauhaus oder den Expressionismus –, um gewappnet mit den Energien von damals besser in die Zukunft sehen zu können. Wie unglaublich futuristisch Kraftwerk gegen Ende der siebziger Jahre klangen, können wir heute kaum noch erfassen, hat doch ihr Sound die gegenwärtige Musik mehr als nachhaltig geprägt. Was retrospektiv hingegen klar erkennbar ist und unverändert beeindruckt, ist die evident prophetische Qualität ihres Werks. Zwar betonten Kraftwerk eher die vorteilhafte Seite kommenden Technologien, übersahen aber keineswegs die dystopischen Aspekte unserer Computerwelt, als diese zu Beginn der achtziger Jahre anbrach.

Internet oder Mobiltelefone kommen zwar nicht vor in ihrem Werk, man findet aber sehr wohl Ausblicke auf die Digitalisierung aller Lebensbereiche sowie den schleichenden Prozess, den wir gerade durchlaufen und bei dem aus uns Menschen in kleinen und daher kaum merklichen, aber letztendlich unaufhaltsamen Schritten ein posthumanistisches Wesen wird. »Wir sind die Roboter« war 1978 eine innovative Form künstlerischer Selbstinszenierung im Rahmen einer popkulturellen Mensch-Maschine-Ästhetik, die sich von den Klischees der Rockmusik abzugrenzen suchte – heute darf man die Feststellung durchaus

wörtlich als trauriges Resümee verstehen, wie weit es für uns alle gekommen ist. Im Kontext der gerade stattfindenden vierten industriellen Revolution, bei der von Künstlicher Intelligenz gesteuerte Maschinen den nächsten evolutionären Sprung vollziehen, werden wir Kraftwerks Optimismus noch dringend benötigen, geben wir das Heft des Handelns doch freiwillig aus der Hand, indem wir uns den denkenden Maschinen anpassen und uns ihnen so untertan machen.

Kraftwerks konzeptionelle Überlegungen und praktische Experimente, wie im Bereich der elektronischen Musik eine erfolgreiche Symbiose zwischen Mensch und Maschine aussehen könnte, haben uns mithin unverändert eine Menge zu sagen. Genügend Gründe, so denke ich, auf eine Entdeckungsreise durch das Werk der künstlerisch bedeutendsten Musikgruppe aus Deutschland zu gehen.

* * *

Was ist auf den folgenden Seiten zu erwarten? Vielleicht ist es angebracht, im Sinne des Verbraucherschutzes an dieser Stelle klipp und klar zu deklarieren, was das Buch *nicht* darstellt: Es ist kein Fanbuch und betreibt keinen Musikjournalismus, es liefert keine Bandbiografie und kolportiert auch keine Fakten oder Anekdoten aus dem Privatleben von Hütter und Schneider. Wer einen der genannten Zugänge zu Kraftwerk sucht, sei verwiesen auf die Vielzahl der existierenden Bücher, Broschüren und Ressourcen im Internet.

Obwohl ich hier Fußnoten, oder präziser gesagt: Endnoten verwende und in einem früheren Leben über zwei Jahrzehnte als Universitätsdozent tätig war – der übrigens in Birmingham die

erste akademische Konferenz über Kraftwerk organisiert hat –, ist dieses Buch keine kulturwissenschaftliche Studie. Nichts nämlich liegt mir ferner, als hier mit dem hochtrabenden Nimbus meiner germanistischen Kollegen aufzutreten, die ihr Konglomerat aus Musikjournalismus und Fantum unter dem Etikettenschwindel einer promovierten, habilitierten, professoralen Wissenschaftlichkeit verbreiten.

Wir sind die Roboter ist schlichtweg ein weiterer Versuch, Kraftwerk für mich selbst zu begreifen und meine Ansichten und Einsichten mit anderen zu teilen. Deshalb achte ich auf gute Lesbarkeit; so wenig Jargon wie nötig, alle Zitate wurden übersetzt und falls erforderlich mit kleinen Eingriffen verständlicher gemacht. Aus denselben Gründen erspare ich mir zu gendern, bei Bezeichnungen wie »Musikkritiker« sind natürlich alle Geschlechter gemeint. Im Übrigen möchte ich Leser wie Leserinnen nicht durch geschlechtergerechte Sprache irreführen, denn der Kraftwerk-Kosmos ist ein reiner Männerverein, nicht nur was das Bandpersonal betrifft; unter all den Produzenten, Technikern, Designern, Assistenten, Fotografen, Tourmanagern und sonstigen Kooperationspartnern sucht man Frauen bis heute vergeblich. (Auf die einzige Ausnahme, Rebecca Allen, kommen wir natürlich zu sprechen.)

Diversität ist mir wichtig. Je vielfältiger meine Leserschaft, desto besser. Mögen das nun Kraftwerk-Nerds sein, die mehr über die Band wissen als ich und dieses Buch vornehmlich lesen, um zu sehen, wie viele Fehler mir unterlaufen; mögen es Kraftwerk-Fans sein, die sich bereits im Werk der Düsseldorfer auskennen, aber mehr Details erfahren möchten; oder mögen es jene Leser sein, die ich mir am meisten wünsche: Hörer und Hörerinnen, die ein eher vages Wissen über Kraftwerk haben und

erstaunt sein werden, wie viel es im Kling-Klang-Kunstwerk der Band zu entdecken gibt.

Was also hat meine Kraftwerk-Einführung zu bieten? Ich handle die Mensch-Maschinen-Musik hier als kulturelles Phänomen von transnationaler Reichweite, als modernistisches Kunstprojekt im Bereich der Performance und insbesondere als schrittweise Ausformulierung eines auf den Prinzipien Minimalismus und Retro-Futurismus beruhenden Netzwerks von Konzeptalben; eine multimediale Kombination aus Klang und Bild, Image und Styling, Grafikdesign und Aufführungspraxis. Oder weniger langwierig formuliert: als ein popkulturelles Gesamtkunstwerk. Dieses steht in einem vielschichtigen, vielfältigen kulturhistorischen Kontext, den ich zu erläutern und zu entwirren versuche.

Wir sind die Roboter ist thematisch gegliedert, um die verschiedenen Stränge, die sich durch das Œuvre von Kraftwerk ziehen, besser verstehen zu können. Auf diese Weise kann ich im Gegensatz zu bisherigen Publikationen, die die Geschichte der Gruppe chronologisch nacherzählen, dezidiert auf deren visuelle Seite eingehen, die bisher kaum Beachtung gefunden hat, obgleich Elemente wie Grafikdesign und Videoprojektionen ein zentraler Bestandteil des audiovisuellen Gesamtkunstwerks sind. Immerhin erstreckt sich dieser Designaspekt, der den visuellen Gegenpart zur musikalischen Ästhetik liefert, im Sinne einer *corporate identity* bis in feinste Verästelungen, also beispielsweise in die minimalisierte Designsprache, die Verwendung retro-futuristischer Typografie, die simplistische Website oder die grafische Repräsentation der Bandmitglieder durch ein animiertes Logo.

Ebenso wird hier erstmals die Evolution ihrer Bühnenpräsenz

isoliert in den Blick genommen – von den ersten Konzerten als Lokalband in Düsseldorfer Galerien im Umfeld der berühmten Kunstakademie bis zu den Werkretrospektiven im New Yorker MoMA, der Londoner Tate Modern und anderen internationalen Bastionen der Hochkultur. Geschildert wird der weite Weg von den frühen Konzerten mit selbstgebastelten Musikmaschinen, die bei schwankenden Temperaturen gerne mal den Dienst verweigerten, über die *Computerwelt*-Welttournee von 1981, auf die man die gesamte Studioausstattung mitnahm, bis schließlich zum heutigen Stand technischer Entwicklung, bei dem die Musiker mit vier identischen Konsolen auf der Bühne stehen, auf denen – fürs Publikum unsichtbar – Tablets und Keyboards verbaut sind.

Bei meinem thematischen Werkdurchgang gehe ich zwar weitgehend chronologisch vor, gruppiere die Alben aber entlang konzeptueller oder stilistischer Zusammengehörigkeit, weshalb etwa das nahezu dreißig Jahre umspannende Trio aus *Autobahn* (1974), *Trans Europa Express* (1977) und *Tour de France* (2003) als Block verhandelt wird, da die Platten durch das Motivgeflecht Kinetik – Geschwindigkeit – Propulsion miteinander verbunden sind, das dabei auf jeweils andere Weise in eine vorwärtstreibende, maschinell-motorische Musik übersetzt wird. So unterschiedliche Alben wie *Radio-Aktivität* (1975) und *Computerwelt* (1981) ergeben wiederum ein Paar, da beide das Kraftwerk'sche Stilprinzip der Ambivalenz exponieren, während *Die Mensch-Maschine* (1978) als zentrales Konzept-Statement ein eigenes Kapitel verdient.

Wie kaum zu übersehen, zerfällt das mehr als fünf Jahrzehnte umspannende Werk in zwei Teile bzw. drei unterschiedliche Werkphasen, wobei die Bruchstellen bzw. der Wendepunkt nicht

immer klar festgemacht werden können. Da wäre zunächst der Übergang von der (später verleugneten) Frühphase der ersten drei Platten zum Beginn des offiziellen Werks mit *Autobahn*. Ebenso der Wechsel von analoger zu digitaler Produktionsweise. Oder die Kehrtwende, die von der Kreation der acht Konzeptalben zur Kuratierung des Katalogs führte, bei der die visuelle Komponente, die (Selbst-)Kanonisierung Kraftwerks als ein für das Museum prädestiniertes Konzeptkunstwerk stärker im Vordergrund stehen. Wenn ich in *Wir sind die Roboter* die Digitalisierung als Wasserscheide im Werk behandle, so ist das wohlweislich nur eine der möglichen Optionen. Obgleich es sich lohnt, auch anhand von *The Mix*, *Techno Pop* oder der *Expo 2000*-EP einige unterschätzte Veröffentlichungen neu in den Blick zu nehmen.

Das letzte der acht Kapitel nimmt sich die unverzichtbare Pflichtübung jedes Kraftwerk-Buches vor, nämlich dem immensen, in seinen Auswirkungen kaum überschaubaren Einfluss der Gruppe nachzugehen. Dabei sind für gewöhnlich Geschichten zu erzählen wie die von David Bowie, der sich dank Kraftwerk in Berlin neu erfand, während sein Schöneberger WG-Genosse Iggy Pop mit Florian Schneider zum Spargelkauf auf den Markt am Carlsplatz ging. Oder warum solche Bands wie Depeche Mode, Human League, New Order und Orchestral Manoeuvres in the Dark ohne Kraftwerk nie geworden wären, was sie sind. Wie Afrika Bambaataa in New York dank »Nummern« und »Trans Europa Express« den Electro erfand, oder warum Kraftwerk bis heute in Detroit wie halbe Götter verehrt werden. Und so weiter.

Doch diese Geschichten sind schon sehr oft erzählt worden, auch von mir in anderen Büchern, weshalb ich mich diesmal

kurzfassen werde. Stattdessen soll hier grundsätzlicher nachgezeichnet werden, wie sich die Kraftwerk'sche Konzeptidee eines popkulturellen Gesamtkunstwerks als international anschlussfähiges Modell in der Popmusik erwies, wie Kraftwerk solch ungleiche deutsche Figuren wie Klaus Nomi, DJ Hell oder Rammstein beeinflussten. Inwieweit Florian Schneiders Experimente mit synthetischer Spracherzeugung bahnbrechend für die gegenwärtige Popmusik waren, versuche ich ebenso zu skizzieren. Zu guter Letzt soll darüber spekuliert werden, wie es mit Kraftwerk im 21. Jahrhundert weitergehen könnte, angesichts der zunehmenden Bemächtigung von Popmusik wie Kultur insgesamt durch Künstliche Intelligenz.

Hierzu noch ein Gewährleistungsausschluss: Ich bin weder Musiker noch Musikologe, daher kann ich mich zu kompositorischen Aspekten allenfalls laienhaft äußern. Auch was die praktische, technische Seite des Musikmachens mit Maschinen betrifft – also diese ganzen technischen Kisten, Gerätschaften, Apparaturen, Kompositionsprogramme, Plug-ins und sonstige Software –, bin ich nicht kompetent, sondern stütze mich zwangsweise auf jene, die es sind.

Dabei sind zwei Herren hervorzuheben: Zunächst Karl Bartos, Kraftwerk-Mitglied der »klassischen Phase« von *Radio-Aktivität* bis *Electric Cafe*. Seine Autobiografie *Der Klang der Maschine* (2017) sei nicht nur jenen empfohlen, die sich dafür interessieren, auf welche Weise und womit die Musik auf den zentralen Alben gemacht wurde, sondern ebenso allen, die glauben, Hütter und Schneider hätten ihn und Wolfgang Flür als vollwertige Bandpartner betrachtet und entsprechend angemessen behandelt. »Wir waren die ganze Zeit ein Duo, wir hatten lediglich verschiedene Studiomusiker«,¹ behauptete Hütter noch 2009.

Unverzichtbar für alle, die ein musikologisches Interesse an dem Wechselverhältnis zwischen Kompositionsprinzipien und Technologie bei Kraftwerk haben, ist Carsten Brockers tiefeschürfende Dissertation *Kraftwerk. Die Mensch-Maschine* (2023), die alle einschlägigen Fragen kompetent beantwortet. Sollte ich aus den Büchern von Bartos und Brocker übernommene Sachverhalte unzutreffend oder ungenau darstellen, so ist das allein mein Versagen.

*



Florian Schneider on stage 1971
(Foto: Ellen Poppinga – K & K/Redferns)

1. Düsseldorf

*Wir komponieren die Melodien, indem wir
in unserem Studio summen, und der Rhythmus kommt
von den Geräuschen der Maschinen.*

(Ralf Hütter)

»Wo bleibt das Äquivalent zu Kraftwerk im 21. Jahrhundert?«,² fragte ein ratloser Mark Fisher – und zwar zu Recht. Es gibt heutzutage keine Band mehr, die uns den Weg in die Zukunft der Popmusik weisen könnte.

Kraftwerk aber haben dieses visionäre Kunststück vollbracht. Mit einer Musik ganz ohne Gitarren, ohne Anleihen beim Blues, ohne sonderlichen Bezug auf all das, was Pop und Rock für gewöhnlich umtreibt, also Liebe und Rebellion, und ohne das dazugehörige Brimborium: ohne eitlen Frontmann, der zu Identifikation oder Anbetung einladen würde, ohne schweißtreibendes Rumgehopse auf der Bühne, ohne Skandale sexueller oder sonstiger Natur, die die Aufmerksamkeit der Musikpresse auf sich ziehen.

Der störrischen Frage von Fisher könnte man mit dem Hinweis entgegenen, dass es in der heutigen Musiklandschaft kein Äquivalent zu Kraftwerk geben muss, weil ihr Sound allgegenwärtig ist. Bei kommerziellen Größen wie Coldplay, Jay-Z, Kylie Minogue oder Miley Cyrus oder auch bei anspruchsvollerer

Hörkost wie dem Kunstkollektiv Laibach und musikalischen Experimentallaboren wie Boards of Canada und Aphex Twin.

Aber darauf zielte seine Frage nicht ab. Was Fisher wissen wollte: Warum gibt es keine Bands oder Künstler mehr, die innovative Musik machen, welche völlig mit den Regeln, Konventionen und Mustern bricht, die die Popmusik, wie wir sie kennen, bestimmen? Musik, die – weil sie radikal unerhört klingt – ein Beweis dafür wäre, dass noch das Potenzial für etwas wirklich Neues existiert, in gesellschaftlicher, politischer oder kultureller Hinsicht. Stattdessen werden uns nur Wiederholung, Variation und Nachbeten des Bestehenden verkauft, eine neu verpackte Version der musikalischen Vergangenheit, was Simon Reynolds zu Recht als »Retromania« bezeichnet.

Es gibt heute keine Zukunftsmusik, so müssen wir einsehen, weil es so etwas wie »Zukunft« nicht mehr gibt. Die Zukunft, so Fisher, wurde abgeschafft. Der derzeitige Zustand des »Futuristischen« in der Kunst zeugt davon: »Futuristisch« ist zu einer Leerformel geworden, die sich eben nicht mehr auf eine Zukunft bezieht, von der wir erwarten, dass sie sich deutlich unterscheidet und sich als verbesserte Version unserer Gegenwart von der gegenwärtigen Misere abhebt.

Bedauerlicherweise hat sich die strahlende Vision, welche die Musik von Kraftwerk seinerzeit versprach, nie materialisiert. Ja, wir leben in einer *Computerwelt*, wie ihr gleichnamiges Album von 1981 voraussagte; aber die Behörden missbrauchen die Digitalisierung, um in unsere Privatsphäre einzudringen und unsere Bürgerrechte zu beschneiden. Repressive Diktaturen führen einen verdeckten Cyberkrieg gegen unsere Ökonomie, versuchen mit ihren Trollfabriken durch Anheizen des Populismus in den sozialen Medien die Demokratie zu untergraben.

Ebenso gibt es heute kein »Europa Endlos« mehr, wie es im Eröffnungsstück von Kraftwerks *Trans Europa Express* (1977) besungen wird, sondern nationalistisches Kleinstaatsdenken, wie mustergültig im Brexit zu besichtigen, sowie beständig neue Mauern und Schranken, innerhalb wie außerhalb eines sich zur Festung ausbauenden Europa. Ganz zu schweigen davon, dass wir fälschlich glaubten, es werde nie wieder Krieg auf unserem Kontinent geben. Was für eine Illusion. Auch die desaströsen Folgen der ökologischen Katastrophen und ökonomischen Verwerfungen für unsere bedrohte Welt verleugnen wir, weil es bequemer ist, einfach so weiterzumachen wie gehabt. Vielleicht ist unsere Gegenwartsmusik gerade deshalb so langweilig, weil mit der abgesagten Zukunft die Basis für jede Form aktueller Zukunftsmusik entfallen ist?

Was mithin dringend nötig erscheint, vielleicht sogar überlebensnotwendig, wäre ein Anzapfen utopischer Ideen, eine Revitalisierung des futuristischen Potenzials, das unverändert musikalisch kodiert in Kraftwerks Musik schlummert. Blenden wir über in den Juli 2018, als sich auf dem Stuttgarter Jazzopen-Festival kaum weniger als eine wortwörtliche »Sternstunde« der deutschen Popmusik ereignete: Kraftwerk spielten zunächst ihr bewährtes Set. Als das Instrumental »Spacelab« an die Reihe kam, gab es jedoch eine Überraschung, nämlich eine Live-Schalte durch die ESA (European Space Agency) zur Internationalen Raumstation (ISS), dem heutigen Nachfolger des von Wernher von Braun ersonnenen Spacelab.

Im Erdorbit umkreiste darin der deutsche Astronaut Alexander Gerst unseren Planeten. Schwerelos schwebend im Columbus-Labor der Raumstation war Gerst auf der riesigen Leinwand von Kraftwerk zu sehen und zu hören: »Ich befinde

mich gerade als einer von nur sechs Menschen im Weltraum, auf dem Außenposten der Menschheit, der Internationalen Raumstation, in vierhundert Kilometer Höhe im absoluten Vakuum des Weltraums. Die ISS ist eine Mensch-Maschine – die komplexeste und wertvollste Maschine, die die Menschheit je gebaut hat. Über einhundert verschiedene Nationen arbeiten hier friedlich zusammen und erforschen Technologie, um in Zukunft über unsere Horizonte hinauszuwachsen«, erklärte Gerst.

Ralf Hütter lud den Kraftwerk-Fan ein, die Band live aus dem Weltraum zu begleiten, indem er sagte: »Lasst uns zusammen Zukunftsmusik machen.« Auf einem Tablet spielte Gerst eine elektronische Melodie, die aus dem Film *Unheimliche Begegnung der dritten Art* (1977) stammt. Darin landet ein außerirdisches Raumschiff auf der Erde, dessen Insassen just die aus fünf Tönen bestehende Melodie als interplanetarisches Friedenszeichen spielen. Gersts Musik ging dann nahtlos in Kraftwerks »Space-lab« über. Nach dem Ende des Tracks verabschiedete sich der Raumfahrer schließlich in Richtung Erde.

Kritiker mögen die Live-Schalte als reinen Publicity-Stunt brandmarken, aber nichtsdestotrotz war es eine starke Inszenierung, da Hütter das gemeinsame Musizieren zwischen Himmel und Erde unter den pathetischen Begriff der »Zukunftsmusik« stellte. Es erinnerte daran, wie prophetisch und innovativ Kraftwerks Loslösung von den Normen und Konventionen der Rockmusik einst war, also die Abkehr von einer »handgemachten« und daher vermeintlich »authentischen« Musik mit Gitarren und Drums. Der Wechsel zum Synthesizer und den anderen Musikmaschinen war nämlich für Hütter und Schneider keine Frage des Geschmacks, sondern der historischen Notwendigkeit.

Wie Hütter einst pointiert in einem Interview erklärte: »Für uns ist völlig klar, dass die Musik des 20. Jahrhunderts, der Neuzeit, nur auf einem Instrumentarium des 20. Jahrhunderts, der Neuzeit, gespielt werden kann. Man kann die Neuzeit nicht auf Gitarre darstellen. Die Gitarre ist ein Instrument aus dem Mittelalter. Die ganze Rockmusik ist für uns ganz archaisch. Die Musik der technisierten Welt lässt sich nur auf einem Instrumentarium der technisierten Welt darstellen.«³ Kraftwerks Musik, so Hütter weiter, sei daher insofern »politisch«, als sie im Aufzeigen kommender Entwicklungen die Zukunft musikalisch antizipiere. Zukunftsmusik mithin.

Kaum entgangen wird dem Bürgersohn sein, dass dieser Begriff zugleich auf Richard Wagner verweist, der einmal erklärte, es sei nicht ausreichend, wenn Musik nur zeitgenössisch sei. Sie müsse vielmehr sich selbst und ihrer Zeit voraus sein. Die Aufgabe des Komponisten besteht daher nach Wagner darin, aus der Zukunft jene ästhetischen Formen abzurufen, die in der Gegenwart im Keim bereits vorhanden sind, aber noch nicht hörbar gemacht wurden. Darüber hinaus verstand Wagner seine Überlegungen zur Zukunft der Musik ebenso als politisch: Nur eine neue, befreite Gesellschaft kann die gänzlich neue, ungehörte, »unerhörte« Musik hervorbringen, als im Hier und Jetzt hörbare Vorboten kommender Dinge, die erst schrittweise sichtbar werden.

Derselbe antizipierende Gedanke findet sich in der Philosophie von Ernst Bloch. In *Der Geist der Utopie* (1923) betrachtet er Musik als einen Werkzeugkasten für utopisches Denken. Dementsprechend argumentiert Bloch, Musik dürfe nicht »auf die Vergangenheit bezogen, sondern muss von der Zukunft her beleuchtet werden: als Geist utopischen Grades«.⁴ Bestimmte Musik kann daher, so Bloch, eine Art Heimweh nach einer besseren

Zukunft wecken. Beschreibt dies nun nicht erstaunlich genau das Futuristische an der Soundästhetik von Kraftwerk? Analog zu ihren Krautrock-Zeitgenossen, aber mit anderen musikalischen Mitteln, gelang es ihnen, das die 68er-Generation kennzeichnende Bedürfnis nach Aufbruch in eine bessere Welt künstlerisch zu artikulieren.

In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre war eine derartige utopische Sehnsucht noch virulent in einer Gesellschaft, die von der politischen Aufbruchstimmung der späten 1960er geprägt war. Gemeinsam mit anderen Krautrock-Bands schafften es Kraftwerk, den Gefühlen der Befreiung, emanzipativen Hoffnungen und politischen Erwartungen, welche die zeitgenössischen Hörer hegten, eine neue musikalische Sprache zu verleihen. Wie die Langlebigkeit ihrer Musik beweist, ist ihr scheinbar zeitloser Klang heute noch in der Lage, diese utopische Wirkung zu erzielen. Ein künstlerischer Protest gegen die Schwere der Verhältnisse, aus denen wir nicht entkommen können.

Eine gewichtige Veränderung sollte dennoch nicht übersehen werden: Es kann kein Heimweh mehr geben nach einer Zukunft, die abgesagt wurde – nur noch Trauer und Nostalgie über deren Verlust. Wir sind Gefangene einer gnadenlosen Gegenwart, eines beständigen Jetzt-Gerade-Hier, das kein Außen, kein Anderes, kein tröstendes Kommendes mehr kennt.

»Wir sind aus Deutschland«

Ohne den immensen Erfolg in der englischsprachigen Welt und die oftmals fanatische Bewunderung, die Kraftwerk bis heute im Vereinigten Königreich und in den USA entgegengebracht

wird – wie ich in meinen dreißig Jahren als Fremder unter Engländern immer wieder erleben durfte –, wäre die Gruppe nie zu dem geworden, was sie ist. Popularität erlangten Kraftwerk im anglophonen Raum insbesondere dadurch, dass sie ironisch mit ihrer deutschen Identität, oder vielmehr: teutonischen Klischees spielten. Dass sie prototypisch »deutsch« seien, wurde ihnen gleichfalls von heimischen Journalisten und Musikkollegen bescheinigt. Nehmen wir etwa Michael Karoli, den Gitarristen von Can: »Kraftwerk waren sehr deutsch. Ich glaube, wir waren offener.«⁵ Er bezieht sich hier zu Recht auf die Bereitschaft von Can, musikalische Inspirationen aus aller Herren Länder aufzunehmen.

Kraftwerk hingegen mieden weltmusikalische Einflüsse wie afrikanische Rhythmen oder ähnliche Inspirationsquellen, aus denen Can sich reichlich bedienten. Privat waren die Kraftwerker zwar begeisterte Anhänger der Beach Boys, von James Brown, Iggy and The Stooges oder The Doors, aber in ihrer Musik ging es nicht um die Imitation solcher Heroen. Im Gegenteil: »Wir haben einen teutonischen Rhythmus, richtig germanisch«,⁶ behauptete Ralf Hütter einmal. Aber was soll das sein, ein »teutonischer Rhythmus«? Im Grunde ist es nicht mehr als ein Flirt mit Klischees, ein kalkuliertes Propaganda-Statement, mit dem man eine bestimmte Wahrnehmungsweise nahelegen wollte. Das gaben Hütter und Schneider sogar offen zu: »Wir kommen aus einem Land, das eine bestimmte Art von Vorstellungen hervorruft, eine Menge Klischees, also spielten wir dieses Spiel mit, verwandelten uns in diese Stereotypen.«⁷

Heute nennt man diese popmusikalische Strategie *subversive Überidentifikation* (man denke nur an Gangsta-Rap). Wie und inwiefern Kraftwerk also »typisch deutsch« sind, ist eine kom-

plexe, kaum zu entwirrende Angelegenheit. In Interviews mit englischsprachigen Journalisten, vor allem zu Beginn ihrer Karriere, spielten sie gezielt auf das ihnen zugeschriebene Deutschtum an und luden damit wiederum zu Beschreibungen ein, die ihre Wahrnehmung als stereotypisch deutsch verstärkten. Der Journalist Christoph Dallach zum Beispiel bemerkte 2003 Hütter gegenüber: »Kraftwerk, mit Verlaub, gilt im Ausland als eine typisch deutsche Band: distanziert, kalt, perfektionistisch und hocheffektiv.« Hütter konterte elegant mit den Worten: »Sicher sind wir ein Produkt der Bundesrepublik Deutschland und der Nachkriegskultur, aber eigentlich hat das eher mit einer europäischen Identität zu tun.«⁸

In der deutschen Presse wird die Band bis heute mit Begriffen wie »minimal emotional, gefühllos und bürokratisch«⁹ beschrieben, mit den Merkmalen »cool« und »kalt«¹⁰ versehen. Oder man zieht gar militärische Vergleiche wie »der Mensch als Rakete, als teutonische Maschine«, weshalb Kraftwerk vermeintlich »entrückt und motorisiert«¹¹ daherkommen sollen. Britische und amerikanische Journalisten sind seit jeher ohnehin auf Stereotypen geeicht und nennen alle möglichen Eigenschaften, die ihnen als typisch deutsch gelten: »Der Sound von Kraftwerk ist präzise, effizient, emotional kalt und technologisch fortschrittlich«,¹² schreibt Alexis Petridis etwa. Mark Richardson weist in seiner Rezension des Livealbums *Minimum-Maximum* darauf hin, dass Kraftwerks Musik von einer »präzisen, ökonomischen Ästhetik«¹³ geprägt ist. Und so weiter.

Kraftwerk haben immer betont, aus Deutschland zu kommen – jedoch nicht, weil sie Nationalisten wären. Weit gefehlt. Ihre Betonung des Deutschtums resultierte aus dem, nun ja, sehr deutschen Problem nationaler Identität nach der Nazi-Zeit. 1976

erklärte Hütter: »Es gibt eine ganze Generation in Deutschland, zwischen 30 und 50, die ihre eigene Identität verlor und die nie eine hatte.«¹⁴ Er meinte selbstredend seine eigene: »Nach dem Krieg gab es eigentlich keine deutsche Kultur. Alle bauten ihre Häuser wieder auf und kauften sich ihre VWs. In den Clubs, als wir anfangen zu spielen, hörte man nie eine deutsche Platte, man schaltete das Radio ein und hörte nur angloamerikanische Musik, man ging ins Kino, und alle Filme waren italienisch und französisch. Das ist in Ordnung, aber wir brauchten unsere eigene kulturelle Identität.«¹⁵

Als Kraftwerk beschlossen, auf »Autobahn« in deutscher Sprache zu singen, kam diese Entscheidung einer politischen Geste gleich: Hütter und Schneider machten »aus ihrer Nationalität eine Tugend, anstatt sie unter einem angloamerikanischen Deckmantel zu verbergen«.¹⁶ Anders als die Mehrheit ihrer krautrockenden Zeitgenossen, die sich entweder für einen englischen Bandnamen entschieden (wie Tangerine Dream), nicht-deutsche Sänger einsetzten (wie Can), auf Texte komplett verzichteten (wie Popol Vuh) oder einfach angloamerikanische Popmusik nachahmten, indem sie auf Englisch sangen. Indem Kraftwerk ihre eigene Sprache benutzten und ihre nationale Identität betonten, artikulierten sie »die Stimmung der deutschen Nachkriegsgeneration – es war an der Zeit, die deutsche Kultur aus den dunklen Schatten der jüngeren Geschichte herauszuholen und nach vorne zu gehen«.¹⁷ Vorwärts, in eine unweigerlich bessere Zukunft, indem man die vielen Schrecken der jüngsten Vergangenheit hinter sich ließ.

Nationale Identität ist bis heute ein schwieriges Thema in Deutschland. Abgesehen von den historischen Erblasten Hitler und Holocaust, die zunehmend im Nebel der Geschichte ver-