
Leseprobe



Uwe Schütte (Hrsg.)
Mensch – Maschinen – Musik
Das Gesamtkunstwerk Kraftwerk
© C. W. Leske Verlag
ISBN 978-3-946595-11-3

»HALB WESEN UND HALB DING«

Nostalgische Vergangenheit und
posthumane Zukunft in *Die Mensch-Maschine*

Uwe Schütte

Kein Zweifel: *Die Mensch-Maschine*, im Mai 1978 veröffentlicht, ragt unter den Alben von Kraftwerk heraus, und dies nicht nur, weil darin mit »Das Model« die einzige Nr.-1-Hitsingle der Band enthalten ist.¹ Allerdings war dies kein sofortiger Erfolg, wie man angesichts der großen Bekanntheit des Stückes annehmen könnte, sondern geschah erst mit gehöriger Verzögerung. Das eingängige Popstück erschien nämlich zunächst 1981 als Doppel-A-Seite mit der *Computerwelt*-Auskopplung »Computer Love«, einem Track, für den sich die englischen DJs nicht gerade begeistern konnten. Viel lieber spielten sie die Hymne auf die Berufsschönheit aus der glitzernden Modehauptstadt Düsseldorf² so lange rauf und runter, bis der Chart-Hit perfekt war. Als mit der Herrschaft der Krämerstochter Thatcher die ruinöse Ära des Neoliberalismus in England begann, erblühte auch die Bewegung der New Romantics, in deren eskapistische Glitzerwelt das Stück hervorragend passte.

Aus dem futuristisch gestimmten Album fällt der Hit unverkennbar heraus, denn Themen wie Mode, Kommerz, Alkohol, Sex und Tanzbars passen überhaupt nicht zu den Visionen von Raumfahrt, Zukunftsstädten und Posthumanismus, die den eigentlichen Schwerpunkt der Platte bilden. Mit dem Nachleben der Gegenwart verbunden ist ebenso das durch seine romantische Melodie musikalisch viel überzeugendere Stück »Neonlicht«, in Hütters Worten »ein Spaziergang durch das nächtliche Düsseldorf«³ mit seinen damals allpräsenten bunten Leuchtreklamen der Geschäfte, Hotels, Bars und Stripclubs.

Was *Mensch-Maschine* so signifikant macht, ist der Umstand, dass die Platte das Schlüsselwerk der Band verkörpert, steht doch das Konzept der Mensch-Maschine im Zentrum des Gesamtkunstwerks von Kraftwerk. Daran erinnert seit vielen Jahren die ans Konzertpublikum gerichtete Ansage jener Roboterstimme, die die Band ausdrücklich als »die Mensch-Maschine Kraftwerk« ankündigt. Schon 1975, auf den Postern für die Konzerttournee in den USA, wurden Kraftwerk dem amerikanischen Publikum (in deutscher Sprache!) als »Mensch-Maschine« vorgestellt, was die von Beginn der Neuerfindung durch *Autobahn* an bestehende Verankerung dieses Begriffs im konzeptionellen Denken von Kraftwerk zeigt.

Die *Minimum-Maximum*-Live-Dokumentation von 2005 beginnt daher in programmatischer Weise mit »Die Mensch-Maschine«, während »Die Roboter« für gewöhnlich den Zugaben-Teil der Konzerte einleitet. Die mechanischen Doppelpänger der Gruppenmitglieder inszenieren einen der Fixpunkte jedes Konzertabends, bei dem Kraftwerk ihr künstlerisches Konzept vor Augen führen, indem zum Auftritt ihrer unbelebten Doubles vom Band die Behauptung »Wir sind die Roboter« erklingt. Wie aber nun die Metapher der Mensch-Maschine zu bewerten ist und welche Rolle genau die animierten Puppen spielen, die nüchtern betrachtet, ja gar keine Roboter sind, darum soll es im Weiteren gehen.

Vorbehaltlos zuzustimmen ist der Feststellung von Bussy über *Mensch-Maschine*: »Strictly speaking, rather than the LP being a concept, the group themselves were now the concept, and the LP was merely a vehicle to further it.«⁴ Man könnte das Album insofern mit einem hier scheinbar unpassenden Ausdruck als Kraftwerks konzeptuelle ›coming out‹-Platte bezeichnen. Mit ihr vollzieht sich zudem jene Wende, ab der Kraftwerk den nostalgischen Rückblick auf inhaltlicher Ebene zunehmend reduzieren, um vielmehr die futuristische Komponente ihres Gesamtkunstkonzepts zu betonen: auf dem visionären *Computerwelt*-Album geht es um den Triumph von Mikroprozessortechnologie, und auf dem Cover von *Techno Pop* sind die Musikerköpfe als Computergrafiken zu sehen. Auch die Roboter gestalten auf *The Mix* verweisen auf

die Ikonografie der Roboter als musikalische Mensch-Maschinen. Erst mit *Tour de France* rekurrieren Kraftwerk sozusagen aufs Menschliche und damit von der Zukunft in die Gegenwart zurück, doch lässt sich die Idee der Mensch-Maschine auch dort wiederfinden, denn, so Hütter: »Cycling is the man-machine, it's about dynamics, always continuing straight ahead, forwards, no stopping.«⁵ Das Fahrrad entpuppt sich so als eine feinmechanische Maschine, mit welcher der Mensch im Vorgang des Fahrens verschmilzt und die sich darüber hinaus auch als »Musikinstrument« nutzen lässt.

VIELDEUTIGES COVERDESIGN

Das viel gerühmte, vom Düsseldorfer Grafikerdesigner Karl Klefisch nach einem Farbschema auf der Basis von Rot, Weiß und Schwarz gestaltete Cover ist visuell stilprägend gewesen für die Band. Eingefleischte Kraftwerk-Fans erscheinen bis heute gekleidet wie die Bandmitglieder darauf in rotem Hemd mit schwarzer Krawatte und grauschwarzer Hose zu Konzerten, wenngleich Kraftwerk selbst nur selten in diesem Aufzug aufgetreten waren, da es (wie zuvor bei *Trans Europa Express*) keine Tournee zur Veröffentlichung des Albums gab. Das konstruktivistische Design von Klefisch hat eine erstaunliche Karriere in der Populärkultur erlebt und ist in einer Vielzahl von Abwandlungen, Adaptionen und Persiflagen im Internet auffindbar.⁶

Die Ausgangsbasis für das ikonografische Design, das sogar in die Grafiksammlung des Museum of Modern Art aufgenommen wurde, liefert eine Fotografie von Günter Fröhling, die im Treppenhaus eines Düsseldorfer Geschäfts geschossen wurde.⁷ Es zeigt die vier Bandmitglieder, roboterhaft posierend, hintereinander auf den Stufen aufgereiht, weshalb man die Szene für eine Anspielung auf das Bauhaus halten könnte, da sie an das Gemälde *Bauhaustreppe* (1932) von Oskar Schlemmer erinnert.⁸ Eindeutig hingegen ist der visuelle Anklang an das Werk des sowjetischen Grafikerdesigners El Lissitzky, was ein gezielter Auftrag der Band an

Kleinfisch war. Das gilt auch für die von ihm selbst entworfene Typografie, die stark von El Lissitzky inspiriert ist, wobei die Buchstaben in der Ära vor dem Heimcomputer noch mühselig von Hand gemalt werden mussten. Eine überzeugende Fortführung der Ästhetik des revolutionären Grafikers liefert auch das einfache, aber effektive Arrangement von Bandname und Albumtitel, wobei Letzterer zudem in einer Textbox in russischer, englischer und französischer Sprache auftaucht, woraus sich eine internationalistische Botschaft ableiten ließe.

Auch *Mensch-Maschine* ist geprägt von jener tiefgehenden Ambivalenz, die Kraftwerks Œuvre durchzieht und bestimmt. Zunächst wirken die Musiker in ihren Uniformen und aufgrund der entmenschlichten Roboterpose durchaus wie eine paramilitärische Einheit faschistischer Prägung, zumal man die drei dominierenden Farben des Covers auch in der Flagge der NSDAP wiederfindet. Nicht wenige Kritiker und Hörer empfanden die Musiker daher als eine Art Nazis im Roboterkostüm. Karl Bartos unterstrich das »stark paramilitärische Image, das aber ein Widerspruch in sich selbst war, da wir rote und nicht braune Hemden trugen«⁹. Gewichtiger aber sind solche Aspekte wie die prädominante rote Farbe, der Blick der Musiker in Richtung Osten, der russische Titel und der ästhetische Rückgriff auf den kommunistischen Grafiker – all das spricht eine doch recht deutliche ›Bild-Sprache‹.¹⁰ Diese war auch deshalb als ein politisches Signal lesbar, weil sich die BRD zum Zeitpunkt der Veröffentlichung, also kurz nach der Staatskrise im Deutschen Herbst von 1977, immerhin auf dem Höhepunkt der Terrorismushysterie befand.

›Revolutionär‹ sind Kraftwerk mit *Mensch-Maschine* aber nicht in einem politischen Sinne, den man rückblickend vielleicht zu stark hineininterpretiert, als vielmehr in künstlerischer Hinsicht, wie die Anleihen bei El Lissitzky verdeutlichen: Das Album beschwört den im sowjetischen Konstruktivismus unternommenen Versuch, eine Verbindung herzustellen von revolutionärer Kunst und revolutionärer Politik durch das revolutionäre Konzept einer elektronischen Zukunftsmusik. Oder konziser gesagt: Es geht nicht um Kommunismus als Ideologie, sondern um die darin politisch kodierte Hoffnung auf eine bessere Zukunft, die

hier imaginiert wird als futuristische Vision einer posthumanen Synthese von Mensch und Maschine.¹¹ Vielleicht lässt sich daher resümieren: Die dem Kommunismus strukturell verwandte Eschatologie einer noch bevorstehenden Vollendung des Menschengeschlechts durch Technologie wird von Kraftwerk optimistisch begrüßt, bleibt jedoch, aufgrund der Erfahrung der Nazizeit, stets eingedenk der Gefahr, dass der nächste Paradigmenwechsel in der biologischen Evolution der Menschheit ebenso gut zu einem Rückfall in totalitäre Herrschaft führen kann.

FRITZ LANG UND *METROPOLIS*

Mit dem Fokus auf Mensch-Maschinen und Robotern als Folie, vor der sich die ästhetische Selbststilisierung und künstlerische Selbstrepräsentation von Kraftwerks musikalischer Persona vollzieht, wird ein kulturhistorischer Hallraum eröffnet, der eng zur nostalgischen Strategie des Retro-Futurismus gehört, wie dies Pertti Grönholm exemplarisch herausgearbeitet hat.¹² Als Paradebeispiel dafür darf Fritz Langs *Metropolis* (1927) gelten. Vor allem die futuristische Architekturvision der Megapole beeindruckte Hütter und Schneider. Immerhin hatte Ersterer Architektur studiert, während Letzterer der Sohn eines der berühmtesten Architekten Deutschlands war. Im Video zu »Trans Europa Express« ist bereits eine *Metropolis* nachempfundene Zukunftsarchitektur zu sehen, die von Karl Klefisch aus Styropor geschaffen worden war. Dass Kraftwerk einen der (de facto) Instrumentaltracks von *Mensch-Maschine* nach diesem bahnbrechenden Science-Fiction-Film benannten, war zudem ein indirekter Verweis auf den weiblichen Roboter Futura, der auf dem bekanntesten Filmposter von *Metropolis* zu sehen ist.

Nach der Veröffentlichung von *Mensch-Maschine* erklärte Hütter in einem englischen Magazin:

We were very much influenced by the futuristic silent films of Fritz Lang [...]. We feel that we are the sons of that type of science fic-

tion cinema. We are the band of *Metropolis*. Back in the '20s, people were thinking technologically about the future in physics, film, radio, chemistry, mass transport ... everything but music. We feel that our music is a continuation of this early futurism. [...] Historically, we feel that if there was a music group in *Metropolis*, maybe Kraftwerk would have been that band.¹³

Den Job, einen Soundtrack für eine kolorierte, stark verstümmelte Version des Films zu schreiben, übernahm 1984 dann ihr Disco-Konkurrent Giorgio Moroder – angesichts der u. a. darauf enthaltenen Songs von Künstlern wie Adam Ant, Pat Benatar oder Bonnie Tyler allerdings mit desaströsen Folgen. Erst Detroit-Legende Jeff Mills verpasste *Metropolis* im Jahr 2000 einen brillanten Techno-Soundtrack, der dem Film als musikalisches Äquivalent gerecht wird. Kraftwerks »Metropolis«-Track vermittelt zwar einen veritablen Eindruck davon, wie deren Filmmusik geklungen hätte, das Stück aber – so David Stubbs nicht zu Unrecht – zeigt, dass die Düsseldorfer nicht mehr alleinig die Speerspitze elektronischer Musik bildeten: »On certain tracks, including ›Spacelab‹ and ›Metropolis‹, they were playing catch-up with [Giorgio] Moroder and [Robbie] Wedel's innovation«¹⁴ – Letztere feierten damals mit Donna Summers Disco-Hit »I Feel Love« große Chart-Erfolge.

Metropolis ist heute zwar als cineastisches Meisterwerk anerkannt, doch zunächst wurde der Film sowohl als künstlerisch misslungen betrachtet wie als politisch dubios verurteilt. Letzteres nicht ohne Grund: Nicht nur Siegfried Kracauer verdammt ihn in seinem Buch *Von Caligari zu Hitler* (1947) als proto-faschistisch, wird doch der Aufstand der proletarischen Massen ausgebremst durch die Intervention des ›Vermittlers‹, in welchem eine verkappte Hitler-Figur zu erkennen ist, die die antagonistischen Klassen zusammenführt. Zu einer solchen Lesart passt im Übrigen, dass die Drehbuchautorin, Thea von Harbou, bald darauf zu den Nazis überlief. Der Film ist so von einer Ambivalenz geprägt, die ebenso kennzeichnend ist für das retro-futuristische Prinzip, mit dem Kraftwerk beim deutschen Kulturerbe des frühen zwanzigsten Jahrhunderts anknüpfen, um eine optimisti-

sche Zukunftsmusik zu machen, welche die dunklen Aspekte der deutschen Geschichte nicht ignoriert. *Mensch-Maschine* greift aber, sozusagen komplementär zum prononcierten Futurismus der Platte, in chronologischer Hinsicht noch ungleich weiter zurück als bis zur Moderne.

LA METTRIE UND L'HOMME MACHINE

Dass das Originalcover als französische Übersetzung des Albumtitels »L'Homme Machine« angibt, darf auch als Hinweis verstanden werden auf den gleichnamigen Traktat von Julien Offray de La Mettrie (1709–1751), der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts einen großen Skandal auslöste. Die polemische Schrift, 1748 erschienen, positionierte sich gegen die unheilige Allianz aus Kirche und Staat, indem sie die radikal materialistische Sicht einer Einheit von Körper und Seele vertrat. Damit untergrub La Mettrie die metaphysische Sichtweise einer Trennung von Leib und Seele, die als Herrschaftsdiskurs diente, um beide Komponenten den Verfügungsgewalten von Wissenschaft bzw. Theologie unterzuordnen.

Das *enfant terrible* des französischen Materialismus radikalisierte auf diese Weise die konkurrierende iatromechanische Philosophie, der zufolge der menschliche Körper gemäß der Funktionsweisen von Hydraulik und Mechanik funktionierte, indem er behauptete, dass das gesamte menschliche Wesen (inklusive der Seele) einer biologischen Maschine vergleichbar sei. Seine häretische Schrift wurde verbrannt und trug ihm die Verbannung ein, weshalb er nach Berlin an den Hof Friedrichs des Großen floh.

Bald darauf starb La Mettrie als Verfemter, auch wenn die Nachwelt ihn als einen der bedeutendsten Denker der Frühaufklärung rehabilitierte. »Von Hobbes und Pascal bis zu Spinoza, Malebranche und Leibniz wird der ›Automat‹ zur zeitgemäßen Chiffre für unterschiedlichste Aspekte in der anthropologischen wie gesellschaftspolitischen Diskussion«¹⁵ über das wahre Wesen des Menschen, und insbesondere durch La Mettries Beitrag brei-

tete sich die Vorstellung von Mensch-Maschinen und Automaten-Menschen im kulturellen Diskurs der Aufklärung aus.

MECHANISCHE MUSIKER-MASCHINEN UND LITERARISCHE MENSCH-MASCHINEN

La Mettries gewagte Gleichsetzung des Menschen mit einer Maschine legte den ebenso provozierenden Schritt nahe, diesen Dualismus gleichsam zur Beweisführung umzukehren. Seit dem achtzehnten Jahrhundert werden »vermenschlichte Maschinen in Form von Automaten und Robotern konstruiert, die als Erkenntnisgegenstand fungieren, um [philosophische] Hypothesen über den Menschen zu verifizieren«¹⁶. Insbesondere im französischsprachigen Kulturraum tauchten die ersten mechanischen Automaten auf, welche die Mensch-Maschinen-Idee sozusagen ingenieurstechnisch überprüften.

Interessanterweise ahmten die Automaten oft Musiker nach. So etwa der von Jacques de Vaucanson (1709–1782) gebaute Flötenspieler von 1738, ein früher Vorläufer von Florian Schneider, wenn man so will. Ein im Sockel versteckter Blasebalg, der von Uhrwerken betrieben wurde, erzeugte einen Luftstrom, der bis zum Instrument am Mund der Puppe geleitet wurde. Die Gebrüder Pierre und Henri-Louis Jaquet-Droz wiederum bauten in den frühen 1770er Jahren eine Orgelspielerin, die auf einem echten Instrument fünf verschiedene Melodien zu spielen verstand. Dabei folgte ihr Kopf »den Bewegungen ihrer Hände, ihr Brustkorb hob und senkte sich zum Zeichen dafür, dass sie atmete, und ihre Augen hefteten sich in regelmäßigen Abständen auf das Publikum«¹⁷. (Hier wiederum mag man eine Vorläuferin von Ralf Hütter erkennen.)

Die französische Vorliebe für musikalische Maschinen reichte bis ins zwanzigste Jahrhundert, wie das Beispiel von Les Robots Music zeigt, einer mechanischen Gruppe aus Akkordeonspieler, Drummer und Saxophonist, die auf echten Instrumenten spielten und bis in die 1960er Jahre eine beliebte Jahrmarktsattraktion

bildeten. Das Trio hat sogar eine Handvoll Platten veröffentlicht, auf denen ihre instrumentalen Coverversionen von Pop-Hits, französischen Schlagern und politischen Liedern zu hören sind.¹⁸ Dessen eingedenk, wird man Daft Punks Roboter-Ästhetik wohl nicht mehr allein auf Kraftwerk zurückführen können.

Die europäische Literatur des neunzehnten Jahrhunderts knüpfte an die Faszination an, welche die oft geheimnisvoll wirkenden Automaten in Menschenform ausübten. Was die deutsche Literatur betrifft, ist E. T. A. Hoffmann in erster Linie zu nennen: »In seinem Werk ›Die Automate‹ von 1814 spielt ein künstlicher Mensch eine zentrale Rolle. Protagonist ist der redende Türke, ein Automat, der so kunstvoll verarbeitet ist, dass die Suche nach dem Ursprung der Stimmen erfolglos bleibt.«¹⁹ Das bekannteste Beispiel ist Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (1817), auf die sich Freud in seinem Essay über *Das Unheimliche* bezieht. Der Text handelt von dem Protagonisten Nathanael, der sich in eine mysteriöse Frau namens Olimpia verliebt, dabei aber so verblendet ist, dass er nicht erkennen will, dass sie in Wirklichkeit ein Automat ist, auch wenn seine verzweifelten Freunde ihn warnen.

Sie ist uns [...] auf seltsame Weise starr und seelenlos erschienen. Ihr Wuchs ist regelmäßig so wie ihr Gesicht, das ist wahr! – Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine, und ebenso ist ihr Tanz. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, [...] es war uns, als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen und doch habe es mit ihr eine eigne Bewandnis.²⁰

Selbstredend nimmt diese *amour fou* zwischen Mensch und Maschine ein böses Ende; Nathanael wird verrückt und stirbt tragisch; die Lektion, die Hoffmann im Hinblick auf eine Verbindung von Mensch und Maschine erteilt, liegt auf der Hand.

Der Sandmann liefert ein Musterbeispiel für die dunkle Romantik, die ähnlich wie die englische *gothic novel* bevölkert ist von

Doppelgängern, Doubles und sonstigen Mischwesen oder Monstern.²¹ Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) dürfte, allerdings dank der Verfilmungen, das bekannteste Beispiel dafür sein. Dass die Romantik, weit über den Verweis auf »Franz Schubert« als Titel eines Instrumentals auf *Trans Europa Express* hinaus, ein wichtiges Bezugsfeld für Kraftwerk darstellt, hat Magnus Haglund hervorgehoben.²² Kraftwerks im Kontext der Veröffentlichung von *Mensch-Maschine* geborene Idee, künstliche Doppelgänger zu Pressekonferenzen zu schicken und mechanische Roboterpuppen als Stellvertreter auf die Bühne zu stellen, darf insofern als ein Beispiel romantischer Ironie verstanden werden, auch wenn es als posthumane Geste gemeint war.

Auch im späten neunzehnten Jahrhundert ging die Faszination für künstliche Menschen nicht verloren. Hervorzuheben ist beispielsweise der symbolistische Autor Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (1838–1889), in dessen Roman *L'Ève future* (1886) ein fiktionalisierter Thomas A. Edison eine künstliche Frau baut, die als Inkarnation perfekter Weiblichkeit konstruiert ist, um als Ersatz für die reale Frau eines Freundes zu dienen, da diese ihm nicht schön genug ist. Dem ziemlich misogynistischen Text kommt jedenfalls das Verdienst zu, den Begriff ›Androide‹ eingeführt zu haben. Es dauerte noch bis ins zwanzigste Jahrhundert, bevor die künstlichen Lebewesen, die der Mensch nach seinem Ebenbild erschuf, den Namen ›Roboter‹ erhielten. Dies geschah durch den tschechischen Dramatiker Karel Čapek, dessen 1921 uraufgeführtes Theaterstück *RUR* einen gewaltsamen Roboteraufstand schildert. Die entscheidende Invasion der Roboter ins (pop)kulturelle Bewusstsein vollzog sich schließlich rund um den Zeitpunkt des Erscheinens von *Mensch-Maschine* im Medium des (Science-Fiction-)Films, nämlich mit der ersten Folge der *Star Wars*-Saga, die im Februar 1978, also drei Monate vor der Veröffentlichung des Albums, in die deutschen Kinos kam.

Was die Literatur betrifft, so sei nach diesem literarhistorischen Schnelldurchlauf durch vier Jahrhunderte noch als Fußnote angemerkt, dass Kraftwerks Album im späten zwanzigsten Jahrhundert wiederum Eingang in die Gegenwartsliteratur gefunden hat, nämlich bei Andreas Neumeister in *Gut laut* (1998).

Darin versucht der Autor, unter expliziter Referenz auf *Mensch-Maschine*, die kompositorischen Prinzipien von Repetition und Minimalismus auf das Schreiben literarischer Texte zu übertragen, indem bestimmte Wendungen, in Analogie zum musikalischen Vorbild, permutierend arrangiert werden.²³ Den Spuren, die Kraftwerk in der Literatur hinterlassen haben, sollte einmal nachgegangen werden, wenngleich zu erwarten ist, dass in ästhetischer Hinsicht nicht viel zu finden sein wird, das über Neumeisters Prosa hinausreicht.²⁴

ROBOTER IN DER FABRIK UND IM KINDERZIMMER

Mensch-Maschine darf aber nicht nur vor einer kulturhistorischen Folie betrachtet werden. Wichtig ist ebenso ein Punkt, der in den Kommentaren zum Album bisher keine Erwähnung fand, nämlich der sozioökonomische Hintergrund der 1970er Jahre in Deutschland. Die Entwicklung des Krautrock koinzidierte mit dem zunehmenden Einsatz von Industrierobotern im Automobilbau und in anderen Fertigungsbereichen.²⁵ Bilder von vollautomatisierten Produktionsstraßen in der japanischen Automobilproduktion, auf denen kein menschliches Wesen mehr zu sehen war, schienen wie eine vorzeitige Konkretisierung des Wunsch- bzw. Albtraums, dass in der Zukunft sämtliche Arbeit von Maschinen übernommen wird. Der beängstigenden Aussicht auf weitreichende Entlassungen, insbesondere im Metall verarbeitenden Bereich der deutschen Industrie, machte solche Robotisierung zu einem Schreckensbild für viele Arbeitnehmer.

Zugleich hatten die Roboter bereits Einzug gehalten in die deutschen Familienhaushalte, nämlich als Spielzeug. Die Veröffentlichung von *Mensch-Maschine* fiel sinnigerweise auch in denselben Zeitraum, in dem die zumeist handgefertigten, aus Blech hergestellten heimischen Spielzeugroboter zunehmend durch Modelle aus Plastik ersetzt wurden, die aus fernöstlicher Produktion stammten und infolge automatisierter Produktion deutlich billiger waren.²⁶ Auch auf den Fernsehbildschirmen waren im Kin-

derprogramm immer häufiger Roboter zu sehen. 1972 strahlte der WDR etwa erstmals den aufwendigen Puppenfilm *Robbi, Tobbi und das Fliewatüüt* aus, der ein sehr sympathisches Bild dieser Mensch-Maschinen vermittelte, das sich in der *Star Wars*-Saga fortsetzte mit den liebenswerten Robotern R2-D2 und C-3PO.

Dass Kraftwerks avantgardistische Kunstmusik für Kinder durchaus leicht zugänglich ist, liegt offensichtlich an der Rolle, die technologische Objekte im Werk der Band spielen, da diese auch auf Kinder eine automatische Faszination ausüben, wobei insbesondere die Gestalt des Roboters als Einstieg dienen dürfte.²⁷ Aus solcher Perspektive lässt sich festhalten, dass die zwischen Angst und Faszination angesiedelte Ambivalenz, mit welcher der Mensch im Verlauf der Kulturgeschichte immer schon dem unheimlichen Phänomen der Maschinenwesen begegnete, sich zur Entstehungszeit von *Mensch-Maschine* durchaus als ein ›Generationskonflikt‹ in der Geschichte der 1970er Jahre beobachten lässt: elterliche Sorge um den Verlust des Arbeitsplatzes vs. kindliche Faszination für Roboter.

WAS SIND DIE ROBOTER?

Dass Ralf Hütters Interview-Äußerungen vielfach dazu dienen, sich der ihm aufgenötigten Pflicht zu Erklärungen zu verweigern, gehört bekanntlich zum ästhetischen Konzept von Kraftwerk. Die Interpretation des Werks wird dem Hörer auferlegt, die Musik soll für sich selbst sprechen. Insofern ist es auch nicht erstaunlich, dass die einschlägigen offiziellen Aussagen, die im Verlauf mehrerer Jahrzehnte gemacht wurden, eine ganze Reihe von Widersprüchen aufweisen oder bewusst auf falsche Fährten locken sollen. So erläuterte Hütter 1992, im Vorfeld des ersten Kraftwerk-Konzerts in Prag: »In unserem Stück ›The Robots‹ geht es darum, dass die Arbeiter im Ostblock eine Art ›Roboter‹ waren, die nicht denken konnten, sondern blind Befehle ausführen mussten.«²⁸ Was der tschechische Journalist sich dabei wohl gedacht haben mag, zumal der letzte Teil des Satzes doch eher auf jene Deutschen zu beziehen

wäre, die blind dem Naziregime folgten? Florian Schneider wiederum versuchte nach der Veröffentlichung von *Mensch-Maschine*, einem Interviewer weiszumachen: »We love our machines. We have an erotic relationship with them.«²⁹

Insofern muss für eine genauere Bestimmung der Rolle, die dem Roboterkomplex bei Kraftwerk zukommt, der Songtext konsultiert werden, zumal diesem als Teil des Kunstwerks ohnehin ein höherer Aussagewert zukommt als den zumeist ironischen Interview-Statements. Doch wie so oft bei Kraftwerk sind auch die Worte zu »Die Roboter« zu minimalistisch, um eine klare Auslegung zu ermöglichen. (Wobei sicherheitshalber angefügt werden sollte, dass in der Kunst solche Ambivalenz eher ein ästhetisches Plus ist.)

Was aus dem als Selbstbeschreibung der Roboter auftretenden Songtext hervorgeht, ist lediglich, dass sie – getreu der ihnen zuedachten Rolle – uns Menschen dienen wollen: »Ich bin dein Diener, ich bin dein Arbeiter«, lautet die Übersetzung der russischen Worte des Stücks,³⁰ die ergänzt werden durch das auf Deutsch gelieferte Versprechen, die umfassenden Routinen, auf die sie programmiert wurden, getreu auszuführen. Ansonsten ist nur zu erfahren, dass die Wesen über aufladbare ›Batterien‹ verfügen (nach deutschem Sprachgebrauch also vielmehr: Akkumulatoren),³¹ und gerne »Mekanik«³² tanzen (wodurch eine Verbindungslinie zur Tanzleidenschaft der Schaufensterpuppen des Vorgängeralbums gezogen wird).

Das Faible der Roboter fürs Tanzen nun widerspricht nicht nur dem, was man für gewöhnlich von solchen Maschinen erwarten würde, es impliziert zudem ein Eigenbewusstsein, das eine kollektive Präferenz auszudrücken vermag. Diese nun gilt aber nicht einer utilitaristischen Tätigkeit, wie es für Roboter kennzeichnend wäre, sondern vielmehr einer der ältesten Kulturpraktiken der Menschheit, die, nicht zuletzt dank der Vorarbeiten Kraftwerks, mit dem Siegeszug elektronischer Tanzmusik gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts zu einer der am weitesten verbreiteten Formen von Freizeitgestaltung wurde.³³ Einprogrammiert in die Kraftwerk'schen Roboter ist insofern ein eigensinniger ›Fehler‹ – sie sind nicht die kalten Maschinen oder jene bewusstseins-

losen Marionetten, von denen Heinrich von Kleist in seinem berühmten Essay *Über das Marionettentheater* (1810) spricht; nein, die Roboter scheinen in der Tat eine ›Seele‹ zu besitzen.

Dies freilich sollte deshalb schon nicht erstaunen, weil die Puppen eine stilisierte Selbstinszenierung der Bandmitglieder darstellen, die Hütter, in Anspielung auf die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs Roboter im Slawischen, bekanntlich als »Musikarbeiter«³⁴ bezeichnet. Das posthumane Roboter-Image, das als Konkretisierung der künstlerischen Persona Kraftwerks fungiert, sollte aber strikt getrennt werden von den lebensecht wirkenden Schaufensterpuppen, die ihre ersten Auftritte bei den Albumpräsentationen in Paris und New York machten, gefolgt von den mechanischen Doppelgängern, die Kraftwerk 1991 im Kontext der Veröffentlichung von *The Mix* erstmals vorstellten und seitdem für den Einsatz auf der Bühne fortentwickeln.

Die Roboter sind, so betrachtet, weniger Stellvertreter der Musiker als vielmehr Repräsentanten einer Idee, nämlich als Inkarnation der Verbindung der realen Musiker mit jener ganz konkreten Technologie, die sie im Studio bzw. auf der Bühne benutzen und die sich eben als Maschinen konkretisiert. Paradoxiertweise ist das Segment der Bühnenshows, in dem die Roboter auftreten, zugleich die einzige Stelle, an der die künstlerische Mensch-Maschine pausiert, da das menschliche Element durch das Playback und die vorprogrammierten Bewegungen entfällt. Laut Pattie exponiert dies ein »characteristically Kraftwerkian moment; what seems like an expression of faith in the cyborgian future is presented, if not satirically, then at least ironically – offered up, and undercut, simultaneously«³⁵.

Florian Schneider erklärte seinem Interviewer Bussy zur Verwendung und zur Funktion der Roboter bei Kraftwerk im Jahr 1992:

Das Roboterimage ist uns sehr wichtig, es stimuliert die Phantasie der Leute. [...] Die Interpreten klassischer Musik wie Horowitz zum Beispiel, die sind wie Roboter, sie geben die Musik immer auf die gleiche Art und Weise wieder. Das geschieht automatisch, und sie tun so, als sei das ganz natürlich, aber das ist es

nicht. [...] Eigentlich haben wir das mechanische und roboterhafte Verhalten unserer Zivilisation entlarvt. Das ist ein philosophisches Problem, gleichzeitig aber auch komisch, voller Humor. Die Roboter können ein Image sein, eine Projektion, eine Reflexion, ein Spiegel des Geschehens – ich glaube, die Leute verstehen das. Man muß das nicht erklären, ich denke, daß die Dinge für sich selber sprechen.³⁶

Hier wird also auf eine sozial- und zivilisationskritische Dimension verwiesen, die mit den konzeptualen Überlegungen der Band einhergeht, aber ebenso eine konkrete Kritik an der ›verwalteten Welt‹ (Adorno) miteinschließt, die vom Menschen eine roboterhafte Anpassung an die Erfordernisse einer sich zunehmend abkoppelnden Bürokratie einfordert. Evident ist auch die bei Kraftwerk oft übersehene Dimension des Spielerisch-Humorvollen. Nicht zuletzt unterstreicht Schneider hier nochmals die Haltung Kraftwerks, dem Hörer die Aufgabe einer Aufschlüsselung der Kunstwerke zu überlassen.

Zur Klärung der Bedeutungsebenen sollte insofern zur Sicherheit ausdrücklich betont werden, dass die von der Band der Öffentlichkeit präsentierten ›Roboter‹ keine Roboter im Sinne einer wissenschaftlichen Basisdefinition sind, wie sie etwa Riccardo Campa vorschlägt: »The term ›robot‹ refers first of all to an automatic system capable of replacing people in the execution of complex tasks, founded on a sensory and kinetic interaction with the environment.«³⁷ Eine solche Definition, die Fertigungsroboter in der Autoindustrie, aber auch etwa den tölpeligen Kommunikationsdroiden C-3PO umfasst, exkludiert klar Kraftwerks Bühnenfiguren, die selbst heutzutage nicht mehr können als Arme bzw. Köpfe zu bewegen und sich um die eigene Achse zu drehen. »The robots«, so Pattie, »do not look like the incarnations of a cyborgian future – if anything, they seem to hark back to a mechanical past.«³⁸

Man könnte sie durchaus in den komplexen theoretischen Horizont jener ›Körper ohne Organe‹ einordnen, von denen Deleuze/Guattari sprechen, um eine Figuration zu beschreiben, die offen ist für eine Vielzahl potenzieller Entwicklungslinien: »Der

organlose Körper ist schlicht Materie vor aller funktionalen Organisation und das heißt mit einer Vielzahl von Entfaltungsmöglichkeiten begabt.«³⁹ Was jedoch jene künstliche Intelligenz betrifft, die den Bühnenrobotern erst eine solche Entwicklungsperspektive ermöglichen würde, so besitzen sie nicht einmal einen Funken davon. Ja, sie bleiben sogar hinter Les Robots Music aus den 1960er Jahren zurück, da sie – im Gegensatz zum pneumatischen Blechtrio – keine Instrumente spielen können.

Doch just darum geht es Kraftwerk: Ihre im Vergleich zur gegenwärtigen Entwicklung der Robotertechnologie längst hoffnungslos veralteten Roboter verkörpern exemplarisch das retro-futuristische Prinzip, anhand von Phänomenen, die für Zukünftiges stehen, ein längst überholtes Vergangenes gegen alle instrumentelle Vernunft hochzuhalten und stolz vorzuzeigen.⁴⁰

Vielschichtiger, als man vermeinen könnte, sind auch die identifikationspolitischen Implikationen ihrer Selbststilisierung als Roboter. In Gestalt der Roboterpuppen als konsequenter Fortentwicklung der zu Leben erwachten Schaufensterpuppen fanden Kraftwerk auf *Mensch-Maschine* zur transhumanen Verkörperung einer mindestens schon seit *Autobahn* bestehenden Identität, die auf einem strikten Arbeitsethos beruht, mit dem sich – wohl auch aus distinktionspolitischen Beweggründen – ein maximaler Abstand markieren ließ zu den Weggefährten des Krautrock bzw. Deutschrock, zumal wenn diese am Rock-Paradigma einer männlich dominierten Gitarrenband festhielten. Kraftwerks Roboter-Pop repräsentierte »a conscious, deliberately constructed aesthetic offence to traditional rock values [...] where a sense of unbuttoned maleness, of hair and heart and emotive authenticity was paramount«⁴¹.

Indem sich die Band eine prononciert posthumane Identität gab, verlängerte sie in gewisser Weise nur konsequent jene Entwicklungslinie, die von *Autobahn* zu *Trans Europa Express* führte: nach der Selbstvergewisserung ihrer nationalen Identität als Angehörige der 68er-Generation folgte der Schritt zu einer europäischen Identität, wobei in beiden Fällen die Abgrenzung vom historischen Erbe des Nationalsozialismus als Antriebsfeder identifiziert werden kann. Auf diese Absetzbewegung, die für weite

Teile des linksliberalen Milieus in der BRD auf der Suche nach einer positiv definierten Identität kennzeichnend war, folgte nun bei Kraftwerk in einem weiteren, freilich nur künstlerisch zu vollziehenden Akt, die Ablösung von konventionellen Identitätskonstruktionen. Im Kontext der Selbstinszenierung als Roboter und Mensch-Maschine vollzog man eine Transgression ins ›Übermenschliche‹ und wechselte damit von einer retrograden zu einer futuristischen Perspektive, welche die unaufhaltsame Entwicklung der Menschheit ins Posthumane vorwegnimmt.

Ganz in diesem antizipatorischen Sinne, eine posthumane Konzertpraxis konzeptionell vorwegnehmend, erklärte Hütter:

Unsere Roboter stehen ja schon heute für eine Loslösung von der Person. Wir hatten mal die Idee eines Simultankonzerts – eine Deutschland-Tournee an einem Tag. In allen Städten würden dann unsere Roboter aufgebaut und gleichzeitig in Aktion treten.⁴² Dieses Konzept verkörpert das Wesen unserer Musik. Kraftwerk: die Mensch-Maschine.⁴³

WAS IST EINE MENSCH-MASCHINE?

Zum Thema Mensch und Maschine und Musik erläuterte Hütter 2009: »Wir spielen die Musikmaschinen. Aber die Maschinen spielen auch uns. Es geht uns nicht um Kontrolle. Es geht ums Miteinander von Mensch und Maschine.«⁴⁴ In einem anderen Interview heißt es: »Wir streben eine Art Harmonie an, eine Symbiose. Ein Zusammenleben von Mensch und Maschine.«⁴⁵ Damit wird das Verhältnis ausdrücklich als symbiotisch bestimmt, wodurch der gegenseitige Nutzen, aber auch die vorübergehende Dauer einer solchen Einheit von Mensch und Maschine hervortritt. Mit Michel Foucault lässt sich insofern von einem künstlerischen Dispositiv sprechen, das sich herausbildet, wenn Kraftwerk ihre Maschinen bedienen, um elektronische Musik zu spielen. Ein anderer poststrukturalistischer Bezugspunkt wäre der Begriff der Anordnung, wie ihn Deleuze/Guattari entwickelt haben.⁴⁶ In bei-

der Hinsicht begegnen sich Mensch und Maschine als gleichberechtigte Partner in einem non-hierarchischen Bezugsrahmen. Das nun bedeutet keineswegs, dass die Menschen hinter den Konsolen dabei zu entmenschlichten Roboterwesen werden.⁴⁷ Eher im Gegenteil, dafür stehen jene kleinen Fehler ein, die der Band live immer wieder unterlaufen und insofern bestätigen, was die französischen Plagiatoren Daft Punk vorsorglich beteuern: »We are human after all«.

»HALB WESEN UND HALB DING« VS. »SUPER-HUMAN BEING«

Wie im Falle der Roboter, so ist auch zur Präzisierung der Mensch-Maschinen-Metapher ein genauer Blick auf den Text nötig, wengleich sich dieser erneut durch seine nun gar ultra-reduktionistische Form einer eindeutigen Auslegung verweigert, indem er einen von Ambivalenz geprägten Hallraum eröffnet; noch hinzu kommt, dass sich die deutschen und englischen Textzeilen subtil unterscheiden: Wird die Mensch-Maschine auf Deutsch zunächst als »halb Wesen und halb Ding« charakterisiert, erscheint sie auf Englisch als ein »semi-human being«.

Ein hybrides Geschöpf mithin, dessen ontologischer Status in einer ›unnatürlichen‹ Schnittmenge zwischen – so ist man angehalten zu folgern – belebt und unbelebt, organisch und anorganisch liegt. Beide Figurationen konstatieren einen grundsätzlich menschlichen Status, den man als reduktionistische Schwundstufe auffassen könnte, würde nicht der Kontext insinuieren, dass es sich um eine technisch erweiterte Existenzform handelt, die als positive Fortentwicklung zu verstehen ist, auch wenn die ›halb menschliche‹ Charakteristik der englischen Variante erneut eine reduktive Konnotation impliziert.

Dass eine solche Lesart aber fehlgeleitet wäre, zeigen die nachfolgenden Textzeilen, in denen im Deutschen nun die Rede ist von »halb Wesen und halb Über-Ding«, was auf Englisch allerdings konfligiert zu »super-human being«. Nehmen die beiden englischen Beschreibungsweisen eine kategoriale Einordnung vor, so

betont der deutsche Text die grundsätzlich dualistische (und eben nicht dialektische!) Natur der Mensch-Maschine, in der sich zwei Seinsweisen in einem spannungsreichen Verhältnis gegenüberstehen, was sich deckt mit einer Beschreibung als Symbiose. Im Deutschen kommt das – zumal durch den diesen Dualismus fest-schreibenden Bindestrich – im Begriff ›Mensch-Maschine‹ zum Ausdruck, der darauf verweist, dass es sich eben nicht um einen zur Synthese gelangten Cyborg handelt, wie es auch, in Umkehrung der Wortabfolge, der Begriff ›Maschinenmensch‹ implizieren würde.

Anhand dieses *close readings* eines zentralen Begriffs zeigt sich erneut, wie tief das Ambivalenzprinzip bei Kraftwerk verankert ist. Bedeutung soll eben nicht fixiert und Entwicklung nicht sistiert werden, so wie es in Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* (1917) geschieht, in der es um die erzwungene Menschwerdung des Affen Rotpeter geht. Indem ihm sein Affentum geraubt und das Menschsein aufgenötigt wird, kommt es zur gewaltsamen Auslöschung der ursprünglichen Identität, wie Kafka in seiner Parabel auf die Zurichtung des Menschen in der Moderne zeigt.

Dass unserer Spezies im weiteren Verlauf der Evolution noch ungleich Schlimmeres bevorsteht, mag Kafka dabei bereits geahnt haben. So vermutete jedenfalls W.G. Sebald, der in seinem bemerkenswerten Kafka-Essay *Tiere, Menschen, Maschinen* festhielt: »Kafkas Parabeln erlauben aufgrund ihrer referentiellen Struktur sehr viel weiterreichendere Schlüsse. Man muß allerdings das Hauslineal anlegen und die vom Autor angedeuteten Vektoren ins Weiße hinaus ausziehen.«⁴⁸

In solch spekulativer Manier soll daher abschließend das Hauslineal an Kraftwerks künstlerische Evokationen des Posthumanen angelegt werden, um eine Entwicklungslinie hinaus ins Schwarze zu ziehen, denn die primär von Zuversicht geprägte Faszination für Zukunftstechnologie, welche Kraftwerks Œuvre prägt, scheint angesichts der aktuellen Zeitläufte eher Anlass für besorgniserregende Vorahnungen zu geben.

WILLKOMMEN IN DER WÜSTE DES POSTHUMANISMUS

Ausgangspunkt der posthumanistischen Diskussion ist die Ablehnung der kulturell konstruierten Opposition von Natur und Kultur, um vielmehr »die selbstorganisierende (oder autopoietische) Kraft lebendiger Materie«⁴⁹ zu betonen. Vor diesem Hintergrund zu sehen ist die sich bereits vollziehende Entwicklung von verkörperter künstlicher Intelligenz (KI) und humanoider Robotik. Die philosophische Entwicklung des Abendlandes basiert auf der Konstruktion von konstitutiven Oppositionen in solchen Paarungen wie Körper und Seele, Leib und Geist, Person und Ding, Biologischem und Technischem; eine Reihe, in die vordergründig auch die Trennung von Mensch und Maschine gehört, die Kraftwerk aber zu überwinden trachteten durch ihre künstlerische Arbeit im Bereich der populären Kunst, wodurch sich ihr Werk als anschlussfähig erweist an die derzeitige Diskussion über das Posthumane.

Wie skizziert, fügt sich *Die Mensch-Maschine* in den kulturhistorischen Kontext des bei La Mettrie beginnenden, materialistisch fundierten Nachdenkens über den Menschen im Verhältnis zur Maschine ein, wobei Kraftwerk eben nicht nur eine Ikonografie des Roboters als symbolischen Repräsentanten ihres künstlerischen Konzepts der Mensch-Maschine entwickelten, sondern durch ihr ganzes Gesamtkunstwerk exemplarisch stehen für eine künstlerische Vorreiterrolle im Bereich *elektronischer* Pop-Musik, die, verstanden als ›industrielle Volksmusik‹ spezifisch deutscher Provenienz, in ein *digitales* Format überführt wurde, sobald dies technisch möglich war.

Der entscheidende Umschlagpunkt in der Entwicklung Kraftwerks, so ließe sich argumentieren, war nicht die Veröffentlichung von *Autobahn*, sondern das Aufkommen jener Computertechnologie, die den Musikern eine vollkommene Verfügungsgewalt über die als digitale Daten vorliegenden Musikdateien ermöglichte, was dann auch zunehmend erlaubte, das Gesamtkunstwerk-Projekt zu vervollständigen und das Werk in Form einer Live-Abmischung in bestechender Soundqualität – ergänzt durch die punktgenau synchronisierten 3D-Projektionen – zu präsentieren.

Das konzeptuale Ziel, als Privatmensch hinter dem Kunstwerk zu verschwinden, und die Transition ins Digitale ermöglichten Kraftwerk auch in einem ganz konkreten Sinne, das posthumanistische Axiom vorwegzunehmen, dass »der posthumane Blick Informationsstrukturen vor Materialstrukturen privilegiert, so dass die Einbettung in ein biologisches Substrat angesehen wird als eine historische Sache«⁵⁰. Durchaus ernst gemeint, verfolgte Hütter eine Zeit lang die Vision, das Projekt Kraftwerk auch nach seinem Ableben noch weiterzuführen, beispielsweise als eine Art Installation in einem Kunstmuseum.⁵¹