### **COOL GERMANY**

Elektronische Entsinnlichung in Kraftwerks Radio-Aktivität

Marcus S. Kleiner

Kraftwerk verfolgen ein konsequentes künstlerisches Konzept, das auf wenigen Grundideen basiert: Zunächst Monotonie und Wiederholung, d. h. reduzierte, zyklisch wiederkehrende Melodiefragmente, die sich mit Soundeffekten und (zumeist) einem kalten, unbeteiligt klingenden Sprechgesang abwechseln. Dann Soundexperimente und Hörsinnlichkeiten, die häufig futuristisch klingen, zugleich aber permanent von technisch-industriellen Störgeräuschen durchdrungen werden, die nicht Harmonie, sondern Dissonanz erzeugen. Und schließlich Album- sowie Songtitel und Songtexte, die seduktive Sinn-Adressierungen liefern, die ein Spiel mit Verweisen erzeugen und als Slogans für diesen Verweissinn funktionieren. Durch die textuelle Anordnung von Andeutungen und Bedeutungshülsen wird nichts erzählt oder diskutiert, vielmehr wird durch die a-signifikante Musik ein ›Klang-Fahrzeug‹ geschaffen, das zur Sinnignoranz auffordert und zu auditiv-akustischen Hörreisen einlädt.

Kraftwerks Musik erfordert einen avancierten Hörer, der bereit sein muss, sich aktiv auf die experimentelle Medienmusik einzulassen, denn die Musik von Kraftwerk ist kaum tanzbar und ermöglicht nur selten einen kontemplativen Musikgenuss. Die Bandmitglieder präsentieren sich als uniforme Mensch-Maschinen, als Klangkünstler, als Toningenieure, als Performer elektronischer Musik und als menschliche Roboter: »In der deutschen Sprache stehen die Namen oft für den Beruf, wie bei Müller und Bauer. Ich fühle mich nicht mehr als Herr Hütter, sondern als Herr Kraftwerk. Ich fühle mich als Roboter.«¹ Das Ziel besteht

also darin, nicht als traditionelle Band und als Pop-Musik-Stars wahrgenommen zu werden. Dem Personen- und Starkult der Musik- sowie Kulturindustrie stellen Kraftwerk das Konzept der Entpersonalisierung entgegen. Der Wunsch, eine Maschine zu sein, gehört spätestens seit Andy Warhol² zum festen Bestandteil der Popkultur.

Kraftwerk begreifen ihre Musik als Medienmusik, die auf der Höhe der jeweils aktuellen Medientechnik produziert wird. Im Jahr 1974 schaffen sich Florian Schneider und Ralf Hütter entsprechend einen Minimoog an, um auf sämtliche traditionelle Instrumente wie Flöte und Gitarre zugunsten eines rein synthetisch-technischen Sounds zu verzichten: »Man kann die Neuzeit nicht auf Gitarre darstellen«, so Hütter. »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 Kraftwerk erzeugen durch die Platzierung von Klängen und Geräuschen Rhythmus, Räumlichkeit und Atmosphäre, nicht aber durch die traditionelle Rollenverteilung an die Instrumente oder ihre virtuellen Simulationen.

Der wesentliche Unterschied zwischen Kraftwerk und Bands wie etwa Pink Floyd mit ihren ausgedehnten Ausflügen in die Ambient-Musik, die in den 1970er Jahren ebenfalls intensiv mit elektronischen Instrumenten experimentierten, besteht darin, dass sie sich niemals als Rockband verstanden haben, auch wenn sie zu ihren Anfangszeiten traditionelle Instrumente verwendeten. Wolfgang Flür betont entsprechend: »Wir haben bewusst angefangen mit der Musik der Alliierten zu brechen und eine europäische Identität zu suchen. Wir wollten der angloamerikanischen Musikübermacht etwas entgegensetzen, das so erschreckend deutsch sein würde, dass man uns dafür geliebt hat.«<sup>4</sup> Kraftwerk beziehen sich nur in Form der Negation auf die Tradition moderner Pop-Musik, deren Geburtsstunde Anfang der 1950er Jahre in den USA war, d.h. im Schwarzwerden weißer Musik in der Verbindung von (weißem) Country und (schwarzem) Rhythm & Blues.

Die Voraussetzung und der entscheidende Durchbruch zur vollständigen Technisierung der Musik vollzog sich mit der Ent-

wicklung des Moog-Synthesizers, der Anfang der 1960er Jahre von dem Amerikaner Robert A. Moog konstruiert wurde und ab Mitte der 1960er Jahre verstärkten Einzug in die Pop-Musik hielt. Vor allem die sogenannten Krautrocker wie Amon Düül, Can, Tangerine Dream oder Ash Ra Tempel, allesamt stark von Karlheinz Stockhausen beeinflusst, wussten, wie später Kraftwerk, den Moog für ihre experimentellen, sphärischen Sounds zu nutzen: »Mit diesem neuen Instrument, das zur späteren Verwendung passend ein Abfallprodukt der amerikanischen Raumfahrtindustrie war, mutierte der Musiker endgültig zum ›galaktischen Klangraumfahrer (Keith Emerson) und vielfach beanspruchten Techniker. «5

Kraftwerk schicken technisierte Klänge auf Reisen, setzen ihre Hörer in Bewegung und sensibilisieren sie für die psychoakustischen (Hör-)Sinnlichkeiten der elektronischen Umwelt. Hierbei erzeugen sie eine Oberflächenästhetik, die nur noch aus synthetisch-technischer, aber nicht mehr aus semantischer Tiefe besteht. So entstehen Klangfelder ohne Hierarchie und Klangmaschinen zur Erzeugung von Klang-Fiktionen. Die ersten musikalischen Umsetzungen der vollständigen Verwendung elektronischer Instrumentierung und das daraus resultierende Abweichen von der Nutzung elektronisch verfremdeter konventioneller Instrumente finden sich auf den Alben Autobahn und Radio-Aktivität. Letzteres verfolgt das zuvor skizzierte künstlerische Konzept besonders konsequent und stärker als alle anderen Alben.

#### DAS ALBUM

Radio-Aktivität erschien im Oktober 1975 als fünftes Studioalbum und wurde im bandeigenen Kling-Klang-Studio aufgenommen. Zwar wurde es in einer deutschen und einer englischen Version veröffentlicht, der einzige Unterschied bestand jedoch in der Beschriftung in der jeweiligen Sprache – die Songtexte auf der Platte sind ohnehin zweisprachig gehalten. Die Musiker waren Karl Bartos (elektronisches Schlagzeug), Wolfgang Flür (elektronisches Schlagzeug), Ralf Hütter (Stimme, Elektronik)

und Florian Schneider (Stimme, Elektronik), was *Radio-Aktivität* nicht nur zum ersten kompletten Elektronik-Album von Kraftwerk machte, sondern ebenso zur ersten LP in der klassischen Bandbesetzung. Auch handelt es sich um das erste umfassende Konzeptalbum der Band, das die zwölf Titel auf die Themen »Radioaktivität« bzw. »Atomkraft« und »Radio« fokussiert. Der Albumtitel wurde daher bewusst ambivalent gehalten. Diese Doppelkodierung von Radioaktivität und Radio ist das ästhetische Leitkonzept, genauso wie das daraus resultierende Spiel mit entsprechenden Sinnverweisen.<sup>6</sup>

Die Themen »Radioaktivität« und »Radio« sind unmittelbar anschlussfähig. Jeder kennt diese Begriffe und hat eine (mehr oder weniger faktenbasierte) Vorstellung davon, wofür sie stehen und worum es dabei gesellschaftlich geht. Darüber hinaus ist der Zusammenhang von Radioaktivität und Radio auch in anderer Hinsicht sinnfällig, denn den größten Teil unseres Wissens über die Kernenergie beziehen wir aus den Medien: So verbreiten, metaphorisch gesprochen, um bei Kraftwerk zu bleiben, die elektromagnetischen Wellen des Rundfunks eigensinnig kommentierend die ionisierende Strahlung instabiler Atomkerne (Radioaktivität).

Das Gleiche gilt für neuartige Musik und den ersten Kontakt mit dieser, die in den 1970ern – und natürlich nicht nur in diesem Jahrzehnt – wesentlich durch die Radio-Aktivität verbreitet wird. Der Text von »Ätherwellen« deutet diesen Aspekt an: »Wenn Wellen schwingen / Ferne Stimmen singen«. Insofern lässt der »Ätherwellen«-Text sich von der Strategie seduktiver Semantik beeinflussen, die hierbei selbst zu einer (diskursiven, nicht künstlerischen) Strategie wird und ihrerseits neue Sinnverweise produziert, die genauso ins Leere führen (können) wie die textuellen Sinnverweise des Albums *Radio-Aktivität*.

Die Kenntnis der beiden Leitthemen Radioaktivität und Radio trifft auf minimalistische Texte, die nur verweisen, aber nichts aussagen und sich nicht politisch positionieren. Allerdings können sie deshalb eine unbegrenzte Anzahl von Assoziationen freisetzen, wenn man sich auf sie einlässt. So funktionieren die Texte gleichsam als Spiegelbild von Halbbildung, denn – das gilt vor allem für das Thema »Kernenergie« – viele Hörer besitzen hierzu nur

ein äußerst rudimentäres Wissen. Die Texte evozieren Verweise, produzieren plakative Bedeutungshülsen und haben einen eigenen Wortklang. Sie fungieren neben den Instrumenten als eigene Soundeffekte, die nicht mehr nach ihrer eigenen Signifikation und Repräsentativität fragen. Passend zur Thematik des radioaktiven Kernzerfalls stehen sie aus dieser Perspektive für Sinnzerfall und wandeln scheinbar eindeutigen Sinn in Sinn-Müll um.

Auf dem original Albumcover sieht man eine stilisierte Abbildung des Rundfunkempfängers »Deutscher Kleinempfänger 1938« (Baureihe: DKE 38), der den Spitznamen »Goebbelsschnauze« hatte<sup>7</sup> und der zum Preis von 35 Reichsmark verkauft wurde.<sup>8</sup> Der Platte lagen zudem Aufkleber bei, die das internationale Trefoil-Symbol für Radioaktivität zierte, was die Nostalgie des Covers bildsprachlich mit dem Futurismus der Musik kontrastiert. Diese Zukunftsmusik trifft allerdings wiederum auf altmodisch klingende Lyrics, die sich wie bemühte und naiv gereimte Werbesprüche anhören: »Durch Tastendruck mit Blitzesschnelle / Erreichen wir die kurze Welle« etwa auf »Radioland«. Die Gegenwart der Zukunft kann auf Radio-Aktivität also nicht in die Zukunft der Gegenwart aufbrechen. Sie hält sich selbst künstlich auf. Das Albumcover der Neuauflage von 2009 nun zeigt ein Rot auf Gelb gehaltenes Trefoil-Warnzeichen für Radioaktivität respektive ionisierende Strahlung. Dieses Cover wirkt wie die nostalgische Sehnsucht nach der Vergangenheit der Zukunft, die das Erscheinen des Albums im November 1975 vermeintlich präsentierte. Andy Mc-Cluskey, Gründungsmitglied von OMD, erklärt dazu:

Rückblickend ist die Rezeption oder der Impact der Lieder von Kraftwerk am besten bei dem Song »Radio-Activity« abzulesen [...]. Kein Stück klang so schön zukunftsgewandt, entrückt und futuristisch wie *Radio-Activity*. Und keines klingt jetzt so nostalgisch, handgemacht, fragil und melancholisch; so kann sich die Rezeption von immer dem gleichen Stück mehrmals ändern.

Der Stil des Albums wird häufig als die Geburtsstunde des elektronischen Pop bezeichnet. Dieser erscheint hier jedoch, im Unterschied zum viel poppigeren Vorgängeralbum *Autobahn*, entspre-

chend als ein (häufig mühsames) Elektropop-Werden, das musikalisch immer wieder durch Dissonanzen und Störgeräusche sowie semantisch durch Naivität und Nostalgie unterbrochen und aufgehalten wird. Alles klingt perfekt unfertig, wie ein auditiv-akustischer Einblick in die Musikwerkstatt bzw. das Soundlabor von Kraftwerk; wie ein Suchen nach der Zukunftsmusik hinter den Geräuschkulissen oder das Einstellenwollen und Strahlenlassen von etwas, das sich (noch) nicht einstellen lässt, um für alle hörbar zu sein, und das (noch) nicht hell genug strahlt, um für alle sicht- und spürbar zu werden.

Hörbar wird durch die elektronische Technik-Musik von Kraftwerk auf *Radio-Aktivität*, viel stärker noch als auf *Autobahn*, daher zunächst vor allem der Klang der Klangkörper bzw. der Musikmaschinen. Diese Musikmedien, deren eigensinnige Klänge hier gleichsam zur Grundlage der Musikproduktion werden, waren einerseits in der Geschichte der modernen Pop-Musik der 1950er bis 1970er Jahre hunhörbark und wurden andererseits nicht als Musik wahrgenommen. Zudem zeigen Kraftwerk auf *Radio-Aktivität*, dass elektronische Musik das Ergebnis technologischen Fortschritts ist und immer daran gebunden bleibt. Sie ist eingeschrieben in die Epochalität des Technischen. Insofern ist der künstlerische Futurismus von Kraftwerk, der immer technisch bestimmt ist, ästhetische Freiheit und Determination zugleich.

# RADIOAKTIVITÄT

Radio-Aktivität ist das erste Kraftwerk-Album, an dem Karl Bartos mitwirkte. In einem Interview aus dem Jahr 2014 erinnert sich Bartos an die Unwissenheit der Band hinsichtlich des Themas Radioaktivität:

Als ich damals als junger Mann zu »Radioaktivität« Schlagzeug gespielt habe, wusste ich gar nicht, was das ist. Erst danach, als wir für Fotos in die Leitzentrale eines Atomkraftwerks gesetzt wurden, haben wir uns gefragt, was wir da eigentlich machen. Ich war sehr

naiv. Später kam die Diskussion, was Atomenergie überhaupt bedeutet. Ich würde es auch gar nicht als Technikbegeisterung bezeichnen. Wir haben aber sehr deutlich gesehen, dass uns neue Technik eine Chance für neue Inhalte bietet.<sup>10</sup>

Für eine inhaltliche Diskussion von Radioaktivität und Atomenergie oder für eine Auseinandersetzung mit Kraftwerk im Kontext der Anti-Atomkraft-Bewegung in Deutschland, die sich in den 1970er Jahren als soziale Bewegung gegen die zivile Nutzung der Kernenergie wandte, bietet *Radio-Aktivität* keine Grundlage. Die wenigen Text-Verweise, die die Platte bietet, sind Wort-Spiele und keine Kurzkommentare. Kraftwerk interessieren sich vielmehr für den Sound einzelner Wörter. Ihre Texte zielen nicht auf eine irgend geartete Botschaft ab; sie verweigern sich der Hitze der Bedeutungsproduktion.

Vier Titel der LP stellen Bezüge zu Radioaktivität und Kernenergie her: »Geigerzähler« ist ein Instrumentalstück und präsentiert die Simulation eines Geigerzählers, dessen monotone Aktivität (Ticken) immer schneller wird und direkt in das Titelstück »Radioaktivität« überleitet. Dessen Text, der sich wie die Hauptmelodie ständig wiederholt, verweist auf drei Themen: Radioaktivität samt der Begriffsschöpfung durch Marie Curie (ohne dabei ihren Ehemann Pierre Curie oder Antoine Henri Becquerel, den Entdecker des Phänomens, zu erwähnen), Radio-Aktivität und Weltall. Die Melodie wechselt zwischen verschiedenen Tonarten.

»Die Stimme der Energie« geht auf ein Experiment des Physikers Werner Meyer-Eppler (1913–1960) zurück und ist ein kurzes Sprechstück mit minimalen Soundeffekten. Die Stimme wird durch einen Vocoder verzerrt, um einen maschinellen Stimmeindruck zu erzeugen. Der Text erweckt den Eindruck der Souveränität des Phänomens der Energie gegenüber dem Menschlichen (repräsentiert durch Sprache, Musik, Bild usw.), als dessen Ermöglichungsgrund sich die »Stimme der Energie« – versinnbildlicht als ein »riesiger elektrischer Generator« – gegenüber dem menschlichen Zuhörer präsentiert.

»Uran« schließlich nimmt Grundakkorde von »Radioaktivität« wieder auf. Erneut lassen Kraftwerk eine Vocoderstimme erklin-

gen, die über den produktiven Zerfallsprozess von Uran spricht, durch den erst Kernspaltungs-Kettenreaktionen möglich werden: »Durch stetigen Zerfall / Entstehen radioaktive Strahlen / Aus dem Urankristall«. Damit verweist das Stück mithin auch auf die unproduktive und gefährliche Seite der Kernenergie, den radioaktiven Abfall respektive Atommüll, also radioaktive Stoffe, die nicht mehr nutzbar sind und die Umwelt durch Verseuchung bedrohen.

Und wie jeder andere Industriezweig, nicht nur die Kernenergie, Umweltverschmutzung betreibt, so auch die Musikindustrie: »Der Mensch ist einer permanenten Bedrohung ausgesetzt durch Musikmüll«<sup>11</sup>, beklagte Hütter:

Deshalb fordern wir Schweigetage. Wir gehen manchmal mit Kneifzangen herum und trennen Lautsprecherkabel durch. Wenn wir die Musikberieselung stoppen, haben wir die Möglichkeit, den echten Klängen zu lauschen. Wie klingen Werkzeuge, wie klingen Türen, Uhren, Autos, Fahrräder ... <sup>12</sup>

Diese musikalische Ökologie übersetzt Sinneserfahrungen in neue Formen, die durch mediale Speicher und Archive, etwa ein Kraftwerk-Album, jederzeit verfügbar sind und stets aufs Neue abgerufen werden können.<sup>13</sup> Musik als konservierte Sinnlichkeit.

#### **RADIO**

Daniel Miller, Gründer von Mute Records, und Andy McCluskey, Sänger von OMD, berichten im Gespräch mit Rüdiger Esch, wie sie *Radio-Aktivität* durch Radio-Aktivität kennengelernt haben.

Daniel Miller: [...] Ich kann mich noch genau daran erinnern, dass ich *Radio-Activity* bei Alan Freeman auf BBC Radio 1 gehört habe, bevor es rauskam. Ich hatte zuerst keine Ahnung von wem oder was das war, und plötzlich begriff ich: Es ist Kraftwerk. Andy McCluskey: Von *Radio-Activity* zuerst aus dem Radio erfahren zu haben, ist natürlich rückblickend eine Ironie der Geschichte,

denn darum ging es. Kraftwerk wollten sich mit dieser Scheibe bei den Collegeradios bedanken, die *Autobahn* in Amerika so bekannt gemacht hatten.<sup>14</sup>

Sieben Titel des Albums kreisen um das Thema Radio: »Radioland« ist musikalisch minimalistisch, eine relativ harmonische und melodiöse Komposition, die eine teilweise spacige Atmosphäre erzeugt. Bevor der Vocoder einsetzt, sprechen zwei unterschiedlich monotone Stimmen den altmodisch anmutenden Text: einerseits die kühlen, distanzierten Stimmen von Hütter und Schneider, die nicht roboterhaft, sondern relativ natürlich inszeniert klingen; andererseits eine kaum verständliche Roboterstimme. Hütter und Schneider, eine der raren Ausnahmen im Werk, sprechen gemeinsam auf »Radioland«. Im Verlauf des Stücks mutiert Schneider stimmlich durch den Vocodereinsatz zum Roboter. Der Text adressiert keinerlei inhaltliche Aspekte des Radios, sondern fokussiert ausschließlich auf die kommentarlose Nennung technischer Fakten (Kurzwelle, Sendeton, Morseband). Im Wesentlichen geht es um den Vorgang des Sendereinstellens und den Klang der Medientechnik, nicht um den eigentlichen Inhalt der Radio-Übertragung.

Ȁtherwellen« ist mit seiner beschwingten, hellen und klaren Melodie, wie das Titelstück »Radioaktivität«, einer der ersten Elektronik-Synthie-Popsongs. Der Text behandelt nicht, wie in »Radioland«, die Technik der Radioübertragung, sondern die Bedeutung der Radiostimmen. Die Stimme in »Ätherwellen« ist dementsprechend nicht technisch verfremdet, sondern klingt sehr klar und hoch. Der Song geht in den nachfolgenden Track über, bis er von dessen titelgebendem Thema abgelöst wird: »Sendepause« bildet den früher typischen Sendepausen-Radiosound nach, der leere (Sende-)Zeit mit einem eher unangenehmen Geräusch untermalt, bei dem man froh ist, wenn es mit dem Programm weitergeht.

Nach der »Sendepause« wird das Sendeprogramm konsequenterweise mit den »Nachrichten« fortgesetzt: Das Stück ist eine Collage aus verschiedenen Nachrichtensendungen (u. a. WDR-Berichte über die Atomenergie), die übereinander aufgenommen

und mit unangenehmen Signaltönen versehen sind. Es entsteht ein verwirrendes und beunruhigendes Nachrichten-Wirrwarr. Man versteht nur die erste Einspielung und entnimmt letztlich keinerlei vertiefte Informationen aus den Nachrichtenfetzen.

»Antenne« wiederum klingt weniger in Richtung Elektronik-Synthie-Pop, sondern stärker nach einem EBM-Song. Der Gesang ist mit viel Hall hinterlegt, rückt nach seiner dominanten Einführung zu Beginn des Stücks in den Hintergrund und erscheint zunehmend unverständlicher. Der Text betont einmal mehr die Notwendigkeit der Technik, um ungehörte und unerhörte neue (kosmische) Klangwelten entdecken und empfangen zu können. »Töne die niemand kennt«, die Kraftwerk gleichsam mit *Radio-Aktivität* dem Hörer präsentieren, wenn sie den richtigen Sender eingestellt haben: »Radio Sender und Hörer sind wir / Spielen im Äther das Wellenklavier«.

»Radio Sterne« ist das experimentellste Stück der Platte. Man hört einen nervtötenden, sich ständig wiederholenden Oszillatorton und ein Sprach-Sample, über die eine Vocoderstimme gelegt wird, woraus sich ein Wechselgesang menschlicher und elektronischer Stimmen ergibt. Das Stück wirkt wie ein elektroakustischer Kaugummi-Effekt. Sein Text bezieht sich auf das physikalische Phänomen der Radiosterne, womit kosmische Strahlungsquellen gemeint sind, die Energie in Form von kurzen (elektromagnetischen) Radiowellen ausstrahlen.

»Transistor«, ein kurzes Instrumentalstück, beginnt mit einigen gesampelten Radiosounds, geht in einen euphorisch klingenden, harmonischen Synthesizer-Sound über und mündet in einem kindlichen Sound-Quietschen. Transistoren sind, als elektronisches Halbleiterbauelement zum Steuern elektrischer Spannungen, bekanntlich eine aktive Technologie, d. h. sie sind der wichtigste Bestandteil elektronischer Schaltungen. Ech schalte, also bin ich« – so könnte das Motto der materialistischen Ästhetik von Kraftwerk lauten, denn Kunst ohne Technik ist für sie undenkbar.

Abgeschlossen wird das Album mit dem Titel »Ohm Sweet Ohm«, der sich thematisch weder eindeutig der Radioaktivität noch dem Radio zuordnen lässt. Bis auf die anfängliche Wiederholung des Titels durch eine roboterhafte Stimme handelt es sich

eigentlich um ein Instrumentalstück, das einem elektronischen Trauermarsch oder einem Radio-Nachruf gleicht. <sup>15</sup> Die physikalische Einheit Ohm ist die abgeleitete, praktische Einheit des elektrischen Widerstands. Der Titel des Stücks stellt – neben der offensichtlichen Anspielung auf *Home Sweet Home* – damit erneut einen Bezug zur Elektronik und Elektrizität her, ohne diese mit irgendeinem konkreten Inhalt zu verbinden.

# ELEKTRONISCHE ENTSINNLICHUNG UND MASCHINELLE BEWEGUNGSLEHRE

»In unserer Gesellschaft ist alles in Bewegung«, erklärt Ralf Hütter im Gespräch mit David Toop über die ›Besessenheit vom reinen Klang‹ und die ›Sinnlichkeit von Oberflächen‹ bei Kraftwerk. »Elektrizität läuft durch die Kabel, und die Leute, die Bio-Einheiten, reisen von Stadt zu Stadt. Irgendwo treffen sie sich dann, und es macht Pffuit! Warum sollte Musik da stillstehen? Musik ist die fließende Kunstform.«<sup>16</sup>

Es wird oftmals betont, dass Kraftwerk mit ihren Anleihen beim russischen Suprematismus (Artwork-Inspirationen von El Lissitzky), deutschen Expressionismus (Bezüge zu Fritz Langs Filmklassiker Metropolis) und ihrer Art von Futurismus (etwa bei Die Mensch-Maschine) ein durch und durch kosmopolitisches Weltbild transportieren: »Die Mensch-Maschinen traten erstmals als Welt-Bildungsbürger auf.«17 Bei all ihrer Technikbegeisterung und der Utopie einer vollkommen computerisierten Welt zeichnen Kraftwerk auch ein kritisches und zugleich distanziert-harmonisches Bild der Zukunft,18 wo selbst »Die Roboter« noch das Tanzbein schwingen: »Wir funktionieren automatik / Jetzt wollen wir tanzen mekanik«. Freilich gehören diese den 1970er Jahren entsprungenen und der Robotik verpflichteten Tanzmaschinen einer bereits vergangenen Zukunft an. Wie kommende Androiden sich bewegen werden, ob mekanik oder auf einer völlig anders gearteten technischen Basis, bleibt offen. Sicher ist nur, dass sie, wie ihre Vorgänger, gleichsam zu elektronischer Musik und nicht zu irgendwelchen Formen von traditionellem Pop oder Rock tanzen werden, während der Futurist, wie Kodwo Eshun betont, stets dabei sei, sich neue konzeptuelle Soundfahrzeuge, »Archen für die Erforschung unerhörter Soundwelten«¹9, zu erbauen. *Radio-Aktivität* ist hierfür ein instruktives Beispiel. Diese unerhörten, futuristischen Soundwelten erfordern Stille – im Unterschied zum italienischen Futurismus, der die Schlaflosigkeit propagiert, den Lärm feiert und die Ruhe attackiert: »Wir hören der Stille zu. Wir hören uns fiktive Musik im Kopf an. Denkmusik«²0, wie Ralf Hütter betonte. Der Effekt der Soundfahrzeuge von Kraftwerk ist die elektronische Entsinnlichung durch kalte, maschinelle und a-signifikante Klang-Körper, Musikmaschinen und Medienmusiken. Diese produzieren keine Ideen und Ideologien, keinen Sinn und keine Sinnlichkeit. Alles bleibt kontrollierter Aufbau, Anordnung, Arrangement. Ziellos und in unendlicher Wiederholung.

Das Kalt-Werden der (Pop-)Musik in der Spielart von Kraftwerk steht auch in dieser Hinsicht in Opposition zur dominanten anglo-amerikanischen Pop-Musik der 1950er bis 1970er Jahre, die sich als ästhetische, semantische und lebensweltliche Geschichte der Hitze und Erhitzung und als eine Geschichte aufregender und ausschweifender Sinnlichkeit beschreiben lässt. Die Pop-Musik wird in diesem Zeitraum von Wärmezuständen bestimmt.

Der heißen Pop-Musik wurde bei Kraftwerk elektronische Coolness entgegengestellt, die die Pop-Musik-Geschichte bis zur Gegenwart nachhaltig beeinflusst. Die Bezeichnung popkultureller Phänomene als >cool< umschreibt die Aura einer selbstbewussten, modernen und stilisierten Lebens-/Kulturpraxis. Diese Coolness erfordert(e) eine ästhetische, maschinelle Kältepraxis, die durch den Einsatz von Synthesizern und Computern ermöglicht wurde und zu einer Entsinnlichung von Pop-Musik führte.

Kraftwerks Musik auf *Autobahn* und *Radio-Aktivität* ist (noch) nicht tanzbar und kann nicht heiß werden in der Kälte ihrer Maschinenmusik. Kraftwerk produzieren hier paradigmatische Kopfmusik, die die Kopfarbeit aber zugleich subvertiert, denn Bedeutungen werden als unmittelbar verständliche Bedeutungsmarken verwendet, die vermeintlich eindeutigen Sinn – z. B. Radioaktivität und Radio – adressieren, wenngleich die jeweilige Sinn-

Adresse eine Leerstelle bleibt. *Radio-Aktivität* ist ein ästhetischer Schauplatz, an dem Kraftwerks elektronische Coolness zwischenmenschliche Wärme, emotionale Erhitzung und ästhetische Aufheizung abkühlt. Sie stellen ihre coole Logik und coole Ästhetik über alle romantischen Ideale in der Kunstproduktion. Kunst propagieren sie als Fortsetzung der Technik. Mit ihrer Musik rücken sie entsprechend nicht die Musik in den Mittelpunkt der Betrachtung, sondern die Technik, die ihre Musik ermöglicht.

Bei Kraftwerk findet sich daher keine individuelle und erlebnishafte Gefühlssprache. Alles Emotionale und Empfindsame wird abgelehnt. Die Bandmitglieder versuchen sich auch als Musiker emotionslos darzustellen. Sie äußern keine eigene Meinung, weil darin Persönliches preisgegeben werden könnte. Die daraus entstehende unendliche Derivation von Text-Zeichen korrespondiert mit den synthetischen, repetitiven und intentionslosen Soundströmen der Musik und den roboterhaften Kunststimmen. Kraftwerk – Kunstprodukt einer technologischen, künstlichen Ära: »Wenn Wellen schwingen / Ferne Stimmen singen«.

- 1 Ralf Hütter in: Creutz, Oliver. »Ich fühle mich als Roboter«. Interview mit Ralf Hütter. Stern 4 (2000): 172.
- 2 Swenson, Gene R. »Interview mit Andy Warhol «. Andy Warhol 1928–1987. Hg. Jacob Baal-Teshuva. München: Prestel 1993. 131–132. 131.
- 3 Zitiert nach: Trenkler, Winfried. »Deutsch-Rock Kräfte aus dem Chaos. Von Amon Düül bis Kraftwerk«. »Alles so schön bunt hier«. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute. Hg. Peter Kemper et al. Stuttgart: Reclam 1999. 109–119. 118.
- 4 Esch, Rüdiger. *Electri\_City. Elektronische Musik aus Düsseldorf.* Berlin: Suhrkamp 2014. 10.
- 5 Spiegel, Josef. »»Mr. Robot« Der künstliche Mensch in der Pop-Musik«. Roboter-Alltag. Zur Soziologie und Geschichte des künstlichen Menschen. Hg. Roland Seim und Josef Spiegel. Münster: Kulturbüro 1995. 151–160. 153. Vgl. auch Cope, Julian. KrautRockSampler. One Heads Guide to the Große Kosmische Musik. Löhrbach: Pieper's MedienXperimente 1996. 17 f.
- 6 Solch eine Doppelkodierung als künstlerische Strategie findet sich auch beim Namen des Kling-Klang-Studios. Dieser geht auf das erste Stück des Albums Kraftwerk 2 zurück und verweist zudem symbolisch auf das musikalische Konzept klingender Klangexperimente als ein Sinnbild für die Klang-/Geräusch-Kunst von Kraftwerk. Darüber hinaus lässt sich die Strategie auch

beim Bandnamen identifizieren. Der Name Kraftwerk deutet einerseits assoziativ auf Kernkraftwerk bzw. Atomkraftwerk hin. Die Aufgabe dieser Wärmekraftwerke ist es, elektrische Energie aus Kernenergie durch kontrollierte Kernspaltung zu gewinnen. Kraftwerk nutzen die elektrische Energie ihrer elektronischen Instrumente, um eine bisher unerhörtes Musik zu produzieren. Der Bandname verweist andererseits auf den urgermanischen Begriff der Kraft und das Ergebnis der Kraftanwendung, also auf das (Ge-)Werk, das Produkt körperlicher, geistiger und/oder mechanischer Kraftanstrengung bzw. Arbeit.

- 7 Die mediale Manipulation durch die Nazi-Propaganda, für die der Volksempfänger steht, korrespondiert metaphorisch mit der Vernichtungskraft radioaktiver Strahlung. Die beiden Leitthemen bleiben auch aus dieser Perspektive konstitutiv miteinander verbunden.
- 8 https://www.radiomuseum.org/r/eumig\_deutscher\_kleinempfaenge\_1.html (03.04.2018).
- 9 Esch 2014, 136.
- Schmiechen, Frank. »Ich wusste gar nicht, was Radioaktivität ist«. Interview mit Karl Bartos. Welt, 24. Januar 2014: http://www.welt.de/kultur/pop/article124165485/Ich-wusste-gar-nicht-was-Radioaktivitaet-ist.html (03.04.2018).
- 11 Zitiert nach: Koch, Albert. Kraftwerk. Höfen: Hannibal 2005. 49.
- 12 Creutz 2000.
- 13 McLuhan, Marshall. Die magischen Kanäle. »Understanding Media«. Düsseldorf: Econ 1992.
- 14 Esch 2014, 135.
- 15 In der Tat wurde das Stück zur Beerdigung des durch Suizid aus dem Leben geschiedenen ersten Laibach-Sängers Tomaž Hostnik gespielt.
- 16 Toop, David. Ocean of Sound. Klang, Geräusch, Stille. St. Andrä-Wördern: Hannibal 1997. 224.
- 17 Koch 2005, 31.
- Auf dem Album *The Mix* aus dem Jahr 1991 wurde der Text zu »Radioaktivität« politisch eindeutig kodiert und mit neuen Textzeilen versehen: »Stop Radioaktivität / Weil's um unsere Zukunft geht«. Nachdem Kraftwerk erstmals am 19. Juni 1992 in Manchester bei einem Konzert gegen den Bau einer zweiten atomaren Wiederaufbereitungsanlage im nordenglischen Sellafield spielten, hat die Band in einer für sie ansonsten eher untypischen Weise an weiteren ähnlich gelagerten Protestveranstaltungen teilgenommen und zuletzt auch in Referenz auf das Reaktorunglück in Fukushima einige japanische Textzeilen in die Live-Version des Stückes integriert.
- 19 Eshun, Kodwo. Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction. Berlin: ID 1999. 191.
- 20 Toop 1997, 228.