



2020/21 dschungel

<https://jungle.world/artikel/2020/21/das-techno-missverstaendnis>

Widerspruch auf Nachrufe auf Florian Schneider, die dessen Band Kraftwerk als Patronin des Techno betrachten

Das Techno-Missverständnis

Von **Uli Krug**

Florian Schneider, Mitgründer von Kraftwerk, ist Ende April gestorben. Vielen gilt er als Pionier des Techno. Doch der Avantgarde-Musiker verfolgte gänzlich anders geartete musikalische Konzepte.

Der Nachruf ist gemeinhin die Textgattung, die das, was an Anekdoten und Klischees an Person und Werk eines Prominenten hängengeblieben ist, in besonders konzentrierter Form kolportiert. Nicht anders verhielt es sich mit den Nekrologen, die Florian Schneider-Esleben würdigten, der Ende April 73jährig einem Krebsleiden erlegen war.

Das kolportierte Klischee besagt, dass der klassisch ausgebildete Schneider, der als Musiker auf seinen Nachnamenszusatz verzichtete, zusammen mit dem befreundeten Keyboarder Ralf Hütter Kraftwerk 1970 zunächst als Duo ins Leben rief, um damit die Dominanz des Rock zu brechen und stattdessen die moderne Tanzmusik zu entwickeln. Der in deutschen Medien mehr oder weniger penetrant mitlaufende Subtext lautet, dass Schneider und Kraftwerk die Vorherrschaft angloamerikanischer Musiktraditionen in der populären Musik beendet und eine eigenständig deutsch-kontinentaleuropäische Spielart etabliert hätten. Entsprechend wurde Schneider als »Genius« gefeiert, ohne den »elektronische Popmusik, HipHop und Techno nicht denkbar wären« (*FAZ*), als »Vordenker von Techno« (*Welt*), »Wegbereiter der Techno-Musik« (*TZ*), »Grundleger des Techno« (*FR*), »Stichwortgeber der Techno-Kultur« (*Süddeutsche Zeitung*) und schließlich als »Techno-Gott« (ZDF) bezeichnet.

Kraftwerks Misstrauen gegen jegliche Leidenschaft ist, was am klarsten dagegen spricht, sie als Ahnen einer wie auch immer technologisch hochgerüsteten, im Kern aber vitalistischen Tanzmusik anzusehen.

Technologiegeschichtlich scheint diese Sichtweise zunächst durchaus stimmig, verzichteten Kraftwerk doch sehr früh komplett auf mechanische Klangerzeugung und verbannten die anfangs mit dem Synthesizer durchaus gleichwertige, von Schneider gespielte Querflöte aus ihren Kompositionen; der Gesang, den sie ab 1973 ihrer bis dato reinen Instrumentalmusik bisweilen hinzufügten, stammte aus dem Vocoder. Bei der Perkussion schließlich leisteten Kraftwerk in dieser Zeit Pionierarbeit fürs elektronische Schlagzeug: Die Düsseldorfer, die ab 1974 als Quartett auftraten, erzeugten entfernt schlagähnliche Töne durch die Berührung einer

mit leitender Folie präparierten Fläche; kurz schloss sich dann ein Stromkreis, der Klang entsprach am ehesten einem kurzen Rauschen oder Knistern.

Und hier, bei der Frage der elektronischen Perkussion, sollte sich schon erster Zweifel am Klischee von Kraftwerk als Techno-Projekt *avant la lettre* regen. Denn die tatsächliche Entwicklung des elektronischen Schlagzeugs in der gängigen Popmusik der achtziger Jahre wie der Siegeszug der instrumentenlos generierten Beats der Clubmusik in Detroit und New York zur selben Zeit überdröhnten in den Achtzigern mit ihren immer neuen *beats-per-minute*-Rekorden Kraftwerk schlicht und ergreifend. Die technologischen Avantgardisten von gerade eben noch erschienen da bereits wie ratlos Getriebene; alle Welt, vom HipHop-Paten Afrika Bambaataa bis zum Detroit-Techno-Gründer Juan Atkins, berief sich zwar auf Kraftwerk (Atkins bezeichnete sie gar als »meine Götter«), doch Kraftwerk klangen plötzlich auch bloß noch wie alle Welt – und schienen nicht wenig irritiert deswegen gewesen zu sein: Die sich über ein halbes Jahrzehnt hinziehende Produktionsgeschichte ihres letzten aus Neukompositionen bestehenden Albums, und gleichzeitig ihres ersten, das ausschließlich mit digitaler Klangerzeugung operiert, »Electric Café« von 1986, glich einer fast schon verzweifelten Suche nach Originalität.

Sie endete schließlich mit dem Eingeständnis des Scheiterns: Ausgerechnet die großen Soundtüftler aus dem bandeigenen Kling-Klang-Studio in Düsseldorf, die zehn Jahre vorher noch so von sich überzeugt waren, dass sie David Bowie dort den Zutritt verwehrten (der wiederum, fasziniert von dieser technologischen Arroganz, Florian Schneider 1977 den Song »V-2 Schneider« widmete), ausgerechnet Kraftwerk also machten sich in Gestalt von Ralf Hütter nach New York auf, um sich dort vom französischen House-Pionier und Studio-54-DJ François Kevorkian die Master Tapes noch einmal komplett neu abmischen zu lassen. Nach Kraftwerk klingen auf dieser Platte so nur noch der typische unbewegt-beiläufige Sprechgesang und der selbstironische Titel des Album-Openers »Boing Boom Tschak«, der zugleich das musikalische Geschehen recht gut zusammenfasst.

Es scheint so, als ob das Kraftwerk deutlich bewusst war. Jedenfalls fanden sie sich damit ab, von nun an lediglich als Ahnen elektronischer Tanzmusik zu gelten – 1997 nannte sie die *New York Times* gar die »Beatles of Electronic Dance Music« –, und verfolgten in den vergangenen Jahrzehnten konsequent eine Strategie der Selbstmusealisierung als eine Art Multimedia-Installation, die von einer Ausstellung zur nächsten weitergereicht wurde. Diese Strategie schloss an jene Konzepte an, denen die Band insbesondere mit dem Album »Die Mensch-Maschine« bereits 1978 frönte: Dessen Cover bedient sich eines Motivs der russischen Avantgarde, während die Stücke (unter anderem »Die Roboter« und »Das Model«) die Idee einer perfekt durchorganisierten Welt durchspielen, gereinigt von menschlicher Irrationalität. Damals auch ließ die Band sich Dummy-Puppen im Bühnen-Outfit bauen, die sie gerne an ihrer Stelle für Pressetermine einsetzte – diese streng gescheiterten Dummies, einheitlich gekleidet in rotem Maßhemd mit schwarzer Krawatte, bilden bis heute den Kern jeder Kraftwerk-Installation.

Solches kühle Misstrauen gegen jegliche Leidenschaft und die Vorliebe für kontrollierte Mäßigung des Körpers und seiner Impulse, wie sie sich in Gestik und Mimik ausdrücken, sind es schließlich, die am klarsten dagegen sprechen, Kraftwerk als Ahnen einer wie auch immer technologisch hochgerüsteten, im Kern aber vitalistischen Tanzmusik anzusehen. Dieses Missverständnis ist ursprünglich wohl einer Art Übersetzungsfehler beim Musiktransfer von Düsseldorf nach Detroit geschuldet: Kraftwerk plädierten ganz im Sinne der klassischen Avantgarde – Hütter war als Architekt, Schneider als Musikwissenschaftler damit bestens

vertraut – für Plan und Organisation, die unmäßigen Kraftaufwand und ungelegene Überraschungen ausschließen sollten. Nichts anderes offerierte ihr Album »Autobahn« von 1974, das den internationalen Durchbruch brachte (und die aufkommende ökologische Stimmung der Zeit der »Ölkrise« ebenso unbeeindruckt ignorierte wie das Nachfolgealbum »Radio-Aktivität« von 1975): die in berechneten Klang gefasste Entlastung des Individuums durch Maschine, System und Regel, eine musikalische Utopie der Verbesserung des Lebens durch Einsatz von und Angleichung an Großtechnik.

Die Erfolge Kraftwerks in den USA (und Großbritannien) aber transportierten diese für Westdeutschland damals noch halbwegs plausible hochindustrielle Utopie in den Kontext beginnender postindustrieller Depression. Die von Kraftwerk entfalteten musikalischen Produktivkräfte nahmen in diesem Kontext einen gänzlich anderen Charakter an: Sie waren nicht mehr dem Lob der Abschaffung schwerer körperlicher Verausgabung durch Technik und System verpflichtet, sondern dienten im Gegenteil dazu, genau diese Verausgabung artifiziell herbeizuführen; statt Arbeit in einen ruhigen, kontrollierten, fast schon meditativen Ablauf zu verwandeln, simulierte und substituierte die Verwandlung von Kraftwerks Rhythmik in Tanzbeats für Detroit's Fabrikrüinen die verschwundene und doch auch einst Klassenbewusstsein und Konsummöglichkeiten stiftende Industriearbeit.

Obendrein transportierte Kraftwerks optische wie akustische Ästhetik einen seinerzeit insbesondere in den USA fast schon obszön wirkenden Teutonismus, was die Adaption durch den Reiz des Verpönten und Bösen noch verlockender machte – und ein weiteres Missverständnis begründete: Die formale Strenge der Musik und die bildsprachliche Rückwendung in die dreißiger Jahre wollten gerade nicht an den Nationalsozialismus anknüpfen, sondern an Künstler und Intellektuelle, die »in den Dreißigern eliminiert wurden«, wie Hütter in einem Interview 1976 sagte, also an die klassische Avantgarde der Moderne (wiewohl man festhalten muss, dass die Beziehung des Nationalsozialismus zur Avantgarde viel ambivalenter ist, als es beispielsweise Hitler wahrhaben wollte).

Und nicht nur das macht Kraftwerk aus. Ihre Musik und ihr Habitus reflektierten darauf, dass die Deutschen nach der großen Entfesselung und Enthemmung des Nationalsozialismus nur durch Hemmung und Konvention wieder für Zivilisation empfänglich zu machen gewesen waren. Und genau dieses popkulturellen Grundproblems – wie sollen sich notwendige Hemmung und die gewünschte Befreiung des Körpers miteinander vertragen? – nahmen sich manche progressive deutsche Musikgruppen an, indem sie demonstrativ auf musikalische Expressivität verzichteten: Cans trockener Sound enthielt sich jeder Form von Nachhall und Echoeffekten, Neu! vermied Basstöne, um körperlos zu klingen, und Kraftwerk schließlich trieben einen spontaneitätsfeindlichen, technokratischen Planbarkeitskult auf die Spitze. Die Ironie daran ist: Die Wirkung, die Kraftwerk damit entfalteten, war enorm, aber alles andere als geplant.