

# 1 Einleitung

## 1.1 Aufgabenstellung

»Meine Damen und Herren. Ladies and Gentlemen. Heute Abend aus Deutschland: Die Mensch-Maschine – KRAFTWERK«. Was seit über 45 Jahren<sup>1</sup> als programmatischer Überbau der deutschen Elektronikband KRAFTWERK fungiert, hat in klanglicher Form die Entwicklung der populären Musik entschieden beeinflusst, wenn nicht sogar nachhaltig verändert: Als eine der wenigen Popgruppen aus Deutschland<sup>2</sup> haben sich KRAFTWERK über Jahre hinweg nicht nur immer wieder in den angloamerikanischen Charts platzieren können, sondern auch durch ihren auf elektronischem Instrumentarium fußenden musikästhetischen Ansatz einen neuen Sound in der populären Musik implementiert und damit den Nährboden für eine elektronische populäre Musik bereitet, der bis heute verschiedene Gattungen evoziert hat. Von Rap und Hip-hop über Synth-Pop bis hin zu Popgrößen wie Pharrell Williams<sup>3</sup> oder Chris Martin<sup>4</sup> – wohl kaum ein in der populären Musik tätiger Künstler wird die Bedeutung von KRAFTWERK ernsthaft infrage stellen. Was das Besondere der Musik der Gruppe in kompositorischer und/oder klangästhetischer Hinsicht ausmacht, soll Gegenstand des hier vorliegenden Buches sein. Bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit populärer Musik begegnet man immer dem Umstand, dass es sich bei selbiger um ein interdisziplinäres Konglomerat handelt, welches nicht voneinander trennbare, in ihrer Gewichtung fluktuierende Aspekte in sich vereint, deren Analyse nicht nur in medienwissenschaftlichen Disziplinen wie der Literatur-, Theater-, Kunst-, Film- und Musikwissenschaft, sondern auch in der Soziologie, der Politologie und der Ökonomie ein Betätigungsfeld findet, wobei die Wertigkeit und Relevanz der einzelnen Sektionen vom zu untersuchenden Objekt dar-

1 Seit Mitte der 1970er Jahre wird jedes Konzert mit diesem von einem Votrax Sprachsynthesizer generierten, bis auf temporäre Abweichungen (wie etwa dem Wegfall des Textteils »aus Deutschland«) bis heute gleich gebliebenen Text eingeleitet.

2 Neben KRAFTWERK haben sich im englischsprachigen Ausland über längere Zeit nur die Bands SCORPIONS, SCOOTER und RAMMSTEIN etablieren können.

3 Bild.tv: »Ich würde gern mit Kraftwerk arbeiten«, 2013, <https://www.bild.de/video/clip/zu-gast-bei-bild/pharrell-williams-bei-bild-31109866.bild.html> (abgerufen am: 22.01.2021).

4 Wolf, Bernd: *Kraftwerk gegen Moses Pelham – eine unendliche Prozessgeschichte*, in: Südwestrundfunk, 2020, <https://www.swr.de/swr1/rrr-moses-pelham-vs-kraftwerk-100.pdf> (abgerufen am: 20.01.2021).

gestellt werden. Dieses Theorem leitet sich aus der Praxis ab: Der Erfolg oder Misserfolg eines Künstlers oder einer Gruppe hängt nicht nur von der Musik allein, sondern auch vom Zusammenspiel vieler, nicht primär musik-immanenter Faktoren ab, sei es nun hinsichtlich des Images, der optischen Präsenz oder der strategischen Positionierung und Bewerbung innerhalb des Musikmarktes. Die klangliche Seite stellt also nur einen Teilaspekt eines größeren Ganzen dar. Auch im Falle KRAFTWERKS hat über die Musik hinaus die Interaktion zwischen einem aus Artwork, Live-Präsentation beziehungsweise aus der Kombination von Musik und Video bestehenden multimedialen Gesamtkonzept und der geschickten Außendarstellung der Gruppe einen maßgeblichen Anteil an deren herausragenden Stellung innerhalb der Musiklandschaft. Dieser Intermedialität Rechnung zu tragen, würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es soll daher nicht der Versuch unternommen werden, das Phänomen KRAFTWERK in seiner Gänze zu erklären – ein Ansatz der darüber hinaus hinlänglich von der Seite der Kulturwissenschaften unternommen wurde –, sondern durch die Fokussierung auf die musikalische Analyse des Œuvres nur die klangliche Seite der Gruppe zu beleuchten.

Man muss dabei berücksichtigen, dass aufgrund der Tatsache, dass keine popmusikalische Stilrichtung in ihrer Textur so eminent von der Verwendung des ihr zugrunde liegenden Instrumentariums abhängig ist wie die elektronische Populärmusik, Komposition und Technologie einem permanenten Wechselverhältnis unterliegen. Dies drückt sich bei KRAFTWERK in besonderer Weise aus, als dass die Gruppe nicht zuletzt häufig als Auftraggeber von instrumentalen Spezialanfertigungen in Erscheinung trat oder, wenn auch nur in geringem Maße, ihr Instrumentarium selbst herstellte. Dadurch wurde die in der Populärmusik gängige Trennung zwischen dem sich eine auf dem Musikalienmarkt verfügbare Technologie zunutze machenden Komponisten beziehungsweise Musiker und den teils nachfrageorientiert, teils innovativ jenen Markt bedienenden Technologieentwicklern wenn nicht ganz aufgehoben, so zumindest doch verwässert.

Ziel dieser Studie soll daher vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Schaffensperioden KRAFTWERKS sein, in chronologischer Reihenfolge zu untersuchen, inwiefern sich technische Entwicklungen im Instrumentenbau auf die Kompositionsweise KRAFTWERKS ausgewirkt haben. Hierbei soll theoretisch reflektiert werden, inwieweit sich die Wechselwirkungen zwischen Kompositionsprinzipien und instrumentalen Möglichkeiten von der experimentellen, weitgehend auf herkömmlichem rockmusikalischen Instrumentarium basierenden Frühphase KRAFTWERKS bis zum Jahre 1973 infolge einer produktionstechnischen Autarkisierung durch den Ausbau ihres eigenen »Kling Klang Studio« genannten Tonstu-

dios<sup>5</sup> und des Einsatzes von Sequencing ab dem Jahre 1976 verschoben haben, beziehungsweise wie stark sich die Emanzipation von kompositionstheoretischen und spieltechnischen Anforderungen aufgrund des ästhetisierenden Einsatzes maschineller Steuerung und damit verbundener Präzision auf das musikalische Endprodukt ausgewirkt hat. Es hat sich dabei als sinnvoll erwiesen, die einzelnen dieser Untersuchung zugrunde liegenden Teilaspekte nicht in gleichbleibender Gewichtung übergreifend für jedes von KRAFTWERK veröffentlichte Album zu diskutieren, sondern immer nur dann hervorzuheben, wenn ihre jeweilige Wertigkeit dies erfordert.

Als weiterer Gesichtspunkt fungiert im Hinblick auf die genuine Intention KRAFTWERKS, eine elektronisch erzeugte Volksmusik aus der Rhein-Ruhr-Region zu kreieren,<sup>6</sup> die detaillierte Darlegung der Kompositionsmethoden KRAFTWERKS, welche mit der Textur der in Westdeutschland vorherrschenden angloamerikanischen Populärmusik verglichen werden sollen. Dies erfordert zum einen eine Darstellung und Diskussion der Lebensumstände respektive der durch angloamerikanische Einflüsse geprägten soziokulturellen Situation in der Nachkriegszeit der Bundesrepublik Deutschland, die das rahmengebende Fundament der Textur und Motivation der Musik in den Anfängen der Gruppe bildete. Zum anderen muss die Rezeption der Musik KRAFTWERKS durch angloamerikanische Musiker gegen Ende der 1970er Jahre näher betrachtet werden; besonderes Augenmerk sei hier auf das im Jahre 1981 erschienene Album *Computerwelt* gelegt, das durch seinen patternartigen Aufbau, die Art der zum Einsatz kommenden Klangfarben und der rhythmischen Strukturen Anfang der 1980er Jahre in den USA die Stilrichtung Electro evozierte, deren zentrale kompositorische und soundspezifische Parameter sich direkt an der Musik KRAFTWERKS anlehnten.

Aufgrund dieser Tatsache ist es gleichfalls nötig zu untersuchen, inwiefern diese zunächst nur plagiativ stereotypische Gattung im Laufe der Zeit eigene

- 5 Die Kreditierungen der einzelnen Alben enthalten verschiedene Schreibweisen: So ist das Studio auf dem im Jahre 1975 veröffentlichten Album *Radio-Aktivität* in Groß- und Kleinschreibung als »Klingklang Studio« aufgeführt. Auf folgenden Alben erfolgte die Kreditierung bis heute ausschließlich in Großschreibung, wobei das Wort »Klingklang« in nicht erkennbarer Reihenfolge ab und zu getrennt und dann wieder zusammengeschieden wurde. Ab der Single »Expo 2000« aus dem Jahre 1999 wird das Studio bis heute durchweg als »Kling Klang Studio« aufgeführt. Auch Karl Bartos und Wolfgang Flür verwenden in ihren Autobiografien die Schreibweise »Kling Klang Studio«, die daher im Folgenden in dieser Arbeit übernommen wird. Aus Gründen der Lesbarkeit wird in dieser Arbeit die für den Begriff »Tonstudio« übliche Kurzform »Studio« verwendet.
- 6 Vgl. Ralf Hütter im Interview in: Knofel, Gerhard und Hofer, Walter: *Kraftwerk – Die Menschmaschine (TV-Special 1981)*, 1981, <https://www.youtube.com/watch?v=kxYF3kNx8qo> (abgerufen am: 02.02.2021).  
»Unsere Musik ist elektronisch, aber wir sehen sie gerne als ethnische Musik aus den deutschen Industriegebieten – industrielle Volksmusik.« Zit. n. Ralf Hütter in: Buckley 2013, S. 41.

musikalische Blüten trieb, welche wiederum Auswirkungen auf das kompositorische Schaffen KRAFTWERKS hatten, beziehungsweise inwieweit sich KRAFTWERK mit weiteren in dieser Zeit neu entstandenen und unter dem inhaltlich weit gefassten Begriff der Electronic Dance Music subsumierten Gattungen auseinandersetzten, welche sich zunächst in Teilen an der Musik KRAFTWERKS orientierten, diese aber aufgrund permanenter Reflexion und Interaktion autarkisierten, was sich bis heute in der populären elektronischen Musik in einer Fülle von neuen Genres und Subgenres widerspiegelt.

Obwohl KRAFTWERK im Vergleich zu Klangpionieren der populären elektronischen Musik wie MOTHER MALLARD, TANGERINE DREAM oder POPOL VUH erst verhältnismäßig spät Synthesizer einsetzten, waren sie doch die ersten, die ab Mitte der 1970er Jahre damit begannen, populäre Musik ausschließlich mit elektronischem Instrumentarium zu realisieren. Während bei den meisten Rock- oder Popbands Elektronik weitestgehend als »akzidentiell wirkender oder bereichernder Faktor«<sup>7</sup> fungierte und damit als klangliche Ergänzung zum herkömmlichen Instrumentarium<sup>8</sup> diente, kommt bei KRAFTWERK diesbezüglich besonders der Analyse der Realisation respektive Steuerung von Drum- und Bass-Sounds eine besondere Bedeutung zu. Speziell sei hier auf die selbst gebauten Drumpads sowie auf den von der deutschen Firma Matten und Wiechers konstruierten Sequenzer »Synthanorma« hingewiesen. An dieser Stelle ist es gleichfalls unabdingbar, KRAFTWERKS bereits angesprochene Position als Auftraggeber und Entwickler neuer Technologien zu beleuchten.

Abschließend soll der Einzug der Digitaltechnik in das Kling Klang Studio ab den 1980er Jahren unter der Berücksichtigung einer neuen Klangästhetik theoretisch reflektiert werden, die ihren Gipfel in der Computerisierung und Virtualisierung des Studios Anfang der 2000er Jahre erreichte.

### 1.2 Quellsituation

Unbedingt muss die äußerst kritische Quellsituation diskutiert werden. Gerade in Bezug auf die Hardware hat etwa der bei den frühen KRAFTWERK-Aufnahmen oft aus dem KRAFTWERK-Umfeld medial kolportierte Einsatz vermeintlich selbst entwickelten Instrumentariums nicht zuletzt durch schlecht recherchierenden und sich selbst kopierenden Musikjournalismus für eine Fülle von Mythen

7 Enders 1983, S. 273 f.

8 Dies bezieht sich auf die aus dem Rock 'n' Roll stammende, aus Schlagzeug, Gitarre und Bass bestehende Rhythmusgruppe. Teilweise werden diese Instrumente elektrisch verstärkt.

gesorgt, die sich im Laufe der Jahre durch das Internet noch einmal multipliziert haben. Die Informationen, die heute als gesichert gelten können, basieren lediglich auf Tonträgern, Konzertfotos, Videomitschnitten und den Angaben zum Equipment auf den jeweiligen Plattencovern.

Sehr schwierig gestaltet sich die Problematik der Paratexte. Die dürftige Öffentlichkeitsarbeit seitens der KRAFTWERK-Initiatoren Ralf Hütter und Florian Schneider-Esleben,<sup>9</sup> welche mit der gezielten Darstellung eines intellektuell und innovativ gefärbten Erscheinungsbildes einhergeht,<sup>10</sup> macht eine Recherche sehr schwierig. Zieht man nun Interviews mit Personen aus dem KRAFTWERK-Umfeld zurate, ergeben sich hin und wieder ebenfalls starke Diskrepanzen bezüglich einer faktischen Veritabilität. Repräsentativ scheint hier die Autobiografie von KRAFTWERK-Schlagzeuger Wolfgang Flür, in der die Funktionsweise des für die Musik KRAFTWERKS maßgebenden Sequenzer-Systems »Synthanorma« der Firma Matten und Wiechers nur sehr fehlerhaft dargestellt ist.<sup>11</sup>

Lediglich die eher sachlich gehaltene Autobiografie des an zahlreichen Kompositionen beteiligten KRAFTWERK-Mitgliedes Karl Bartos stellt hinsichtlich ihres Informationsgehalts eine erfreuliche und sehr hilfreiche Ausnahme dar, welche im Hinblick auf die Entstehung der einzelnen KRAFTWERK-Alben – zumindest im Zeitraum seiner Mitgliedschaft in den Jahren 1975–90 – daher in dieser Arbeit auch häufig bemüht wird.

Alles in allem ist es angesichts dieser zahlreichen Variablen recht schwer, im Hinblick auf die technologische Komponente ein genaues Bild zu zeichnen, vor allem da schon durch die simple Addition von Effekten die ursprüngliche Klangquelle oftmals nur noch schwer zu errahnen ist. Einiges in dieser Arbeit kann daher nur auf Basis eines auralen Erfahrungshorizonts des Autors bezüglich der Pro-

9 Florian Schneider-Esleben verzichtete ab dem Album *Ralf und Florian* im Jahre 1973 auf den Namenszusatz »Esleben«. In dieser Arbeit wird er fortan nur noch unter dem Namen »Florian Schneider« geführt.

10 Als ein Beispiel dafür sei folgender Auszug eines Interviews von Ralf Hütter mit dem *Synapse Magazine* im September 1976 aufgeführt: »Synapse: When you were at the academy, were you studying music and composition? Ralf Hütter: Yes.«, Hütter, Ralf: *Ralf Hütter im Interview mit Synapse Magazine*, 1976, [http://kraftwerk.technopop.com.br/interview\\_106.php](http://kraftwerk.technopop.com.br/interview_106.php) (abgerufen am: 15.03.2009). Sowohl der langjährige KRAFTWERK-Schlagzeuger, Wolfgang Flür, als auch der KRAFTWERK-Bassist, Eberhard Kranemann, sagten allerdings aus, dass Hütter Architektur studiert habe. Flür 1999, S. 63, <http://www.e-kranemann.de/kraftw1/start.htm> (abgerufen am: 10.04.2009). Auf dieser Fehlinformation dürfte auch die medial oft wiedergegebene Behauptung aus Pascal Bussys KRAFTWERK-Biografie basieren, Hütter hätte am Düsseldorfer Konservatorium elektronische Orgel studiert. Ralf Hütter selbst korrigierte dies in einem Interview im Jahre 1991. Vgl. Hütter, Ralf: *Ralf Hütter im Interview mit Olaf Zimmermann Radio für DT 64*, 1991, <https://www.youtube.com/watch?v=Qs2l2LMGXms> (abgerufen am: 10.01.2021).

11 Vgl. Flür 1999, S. 152 f.

duktionsmittel eruiert werden und fungiert deshalb mehr als Annäherungswert denn als Tatsache.

Zusätzlich finden viele Online-Informationen Verwendung, was sich allerdings insofern als problematisch erweist, als dass einige der hier aufgeführten verlinkten Quellen durch die hohe Fluktuation des Internets mittlerweile nicht mehr verfügbar sind. Ein bedauerliches Beispiel ist die offline gegangene KRAFTWERK-Fanpage <http://kraftwerk.technopo.com.br>, welche Bildmaterial und gescannte Interviews beinhaltete. Alle Internetquellen sind aber nach bestem Wissen und Gewissen auf ihre Veritabilität hin geprüft worden. Einige der verwendeten Links haben allerdings manchmal nur kryptische oder im Falle von gescannten Fotos gar keine Titel. In diesem Falle wurde aus Gründen der Übersichtlichkeit ein Verweis hinzugefügt, der als Maßgabe für die alphabetische Sortierung im Quellenverzeichnis dient. An dieser Stelle muss auch auf die Verwendung der Online-Enzyklopädie Wikipedia hingewiesen werden, welche angesichts der häufig anonymen Autoren und des Fehlens von Quellenangaben in wissenschaftlichen Publikationen problematisch ist. In dieser Arbeit wird Wikipedia ausschließlich als Referenz für mit Quellenangaben versehene Chart-Positionen benutzt, da selbige sich durch den stichprobenartigen Abgleich mit entsprechenden Publikationen wie *Hit Bilanz*<sup>12</sup> oder *The Official Albums Charts*<sup>13</sup> als korrekt und zuverlässig erwiesen haben.

### 1.3 Zur Problematik der musikalischen Analyse in der Populärmusik

Erst gegen Ende der 1960er Jahre wurde populäre Musik zum Gegenstand musikwissenschaftlicher Analysen.<sup>14</sup> Schnell offenbarte sich allerdings das Problem, dass die in der historischen Musikwissenschaft entwickelten Analysemodelle nur bedingt auf populäre Musik übertragbar waren. Basierend auf form- und strukturanalytischen Methoden,<sup>15</sup> mit denen man anhand eines Notentextes die Parameter Melodik, Harmonik, Rhythmik, Dynamik und mithilfe der Instrumentierung die Klangfarbe eines Stückes zu analysieren versuchte, trat vor allem die Erkenntnis zutage, dass, an der Musik gemessen, für die diese Untersuchungs-

12 Vgl. Ehnert 1980.

13 Vgl. Betts 2019.

14 Wicke 2002, S. 91.

15 Gruber 1994, S. 578.

methoden entwickelt wurden, die Ausarbeitung eben jener Parameter im Bereich der Populärmusik sehr simpel ausfielen.<sup>16</sup>

Dass dies keinesfalls eine repräsentative Aussage über die musikalische Qualität der populären Musik der damaligen Zeit ist, sondern eher jenes systemimmanente Problem darstellt, dass sich die Wertigkeit und der Charakter von populärer Musik anhand der musikalischen Analyse einer Transkription nur bedingt taxieren lässt, zeigt ein Blick auf die neuere Zeit: Unterzieht man beispielsweise die im Oktober des Jahres 2020 auf dem 1. Platz der *Billboard Hot 100* befindliche, aus der Zusammenarbeit der Produzenten JAWSH 685 (Joshua Christian Nanai) und des Sängers Jason Derulo entstandene Komposition »Savage Love« einer harmonischen Analyse, findet sich im Refrain die sich wiederholende Harmoniefolge Tp, S, T, D, welche bereits unter anderem auch der Band Toro in ihrem Song »Africa« im Jahre 1983 zum 1. Platz in den US-amerikanischen Billboard-Charts verholfen hat. Ähnlich geartete, immer wiederkehrende Fragmente lassen sich bei den genannten Kompositionen auch in anderen Parametern nachweisen: Während die Melodik weitgehend auf kurzen, sich im heptatonischen Raum befindlichen diatonisch verlaufenden Phrasen basiert, dominieren auf dem Feld der rhythmischen Begleitung ein- bis zweitaktige repetitive Pattern, die auf dem 4/4-Takt aufbauen. Vergleiche man die Transkription dieser Stücke untereinander, ergäbe sich in Relation zu Vergleichen von Notentexten der sogenannten ernststen Musik bei beiden ein repetitives Notenbild, welches sich formal, melodisch und harmonisch stark ähnelt, in einigen Passagen sogar gleicht; es ließe sich aus der Analyse beider Notentexte zumindest eine große musikalische Kongruenz herauslesen. Ein auraler Vergleich der Stücke hinterlässt allerdings einen völlig divergierenden klanglichen Eindruck.

Warum werden zwei Popstücke trotz dieser objektiv belegbaren Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen völlig unterschiedlich wahrgenommen? In einer der ersten musikwissenschaftlichen Arbeiten, die sich in Deutschland mit Populärmusik auseinandersetzen, stellte Dörte Hartwich-Wiechell die Hypothese auf, dass die notentextlich evidente Einfachheit der populären Musik hinsichtlich der von ihr als Primärfaktoren kategorisierten Parameter Melodik und Harmonik vom häufig ungeschulten Gehör des Rezipienten nicht wahrgenommen wird. Selbiger lege sein Augenmerk in erster Linie auf Sekundär-, Tertiär- und Quartärfaktoren, womit die zeitliche respektive die rhythmische Komponente, die klangliche Ebene sowie ökonomische Kriterien wie die Bewerbung und Positionierung eines Musikers oder einer Gruppe auf dem Musikmarkt gemeint sind.

16 Helms 2002, S. 107ff.

Diese Ebenen seien dementsprechend in der Populärmusik wesentlich raffinierter ausgearbeitet.<sup>17</sup> Hartwich-Wiechell bezieht sich damit auf ein gegen Ende der 1960er Jahre von Hermann Rauhe entwickeltes Analysemodell, das die damals bereits offenkundigen Schwierigkeiten bezüglich der Übertragbarkeit gängiger Analysemethoden auf die populäre Musik berücksichtigen sollte und deshalb neben Melodik, Harmonik und Rhythmik auch klangliche, interpretatorische und marktrelevante Kriterien einschloss.<sup>18</sup> Dieses System war hierarchisch gegliedert, wobei die Wertigkeit der einzelnen Ebenen von ihrer noten-textlichen Fixierbarkeit abhing.

Allerdings erweist sich diese Taxonomie als problematisch, da die Trennung zwischen Melodik, Harmonik und Rhythmik einerseits sowie interpretatorisch variabler Komponenten andererseits – die streng genommen rhythmische Faktoren einschließen – bezüglich eines unterschiedlich ausdifferenzierbaren Genauigkeitsgrades hinsichtlich der Notation nicht zwingend ist. Es bleibt dabei unberücksichtigt, dass letztere Parameter anhand von Transkriptionen von Tonträgern ebenfalls grafisch fixiert werden können, da im Bereich der Populärmusik sich das musikalische Endprodukt aus der untrennbaren Kombination aus Komponist und – häufig auch in Personalunion – Interpret sowie studioteknischer Produktion zusammensetzt, der fertige Tonträger also nichts weiter darstellt als die in allen Schattierungen absolute, physisch-akustisch gewordene Komposition. Generell ist der Begriff Rhythmus differenzierter zu betrachten, da er ein nicht ausschließlich auf der zeitlichen Ebene verankerter Parameter ist, sondern bezogen auf ebenfalls zur Rhythmik gehörende Faktoren wie die Artikulation oder das ›Feeling‹ eines Musikers bereits zum Bereich des Sounds<sup>19</sup> und damit zu einem mehrere musikalische Segmente vereinigenden Komplex gehört, dessen Subgruppen wie Klangästhetik oder der Parameter Klangfarbe die tertiäre Ebene von Rauhes Modell umfassen. Die hierarchische Gewichtung innerhalb dieses Analysystems ist ebenfalls fraglich, da gerade durch die bis heute permanent voranschreitende Evolution der Studioteknik der Sound als einzige musikalische Stellgröße in der Populärmusik eine nennenswerte Entwicklung vollzogen hat; dergestalt, dass er mitunter als sinnstiftendes, kompositionsbestimmendes Element eines Stückes fungiert, seine Relevanz folglich mindestens auf der Höhe der bei Rauhe angeführten Primärfaktoren anzusiedeln ist. Insbesondere auf dem Feld der elektronischen Populärmusik begegnet man Kompositionen, die häufig

17 Hartwich-Wiechell 1974, S. 13 f.

18 Rauhe 1974, S. 17 ff. Hartwich-Wiechell weicht dabei insofern von Rauhes Modell ab, als dass bei ihr die klangliche und die zeitlich variable Ebene, die darüber hinaus den Parameter Rhythmik mit einschließt, in ihrer Wertigkeit vertauscht sind. Hartwich-Wiechell 1974, S. 13.

19 Zur Erläuterung des Begriffs »Sounds« vgl. Kap. 2.2.

vor allem aus Klangdesign bestehen, welches sich in seiner klangspektralen Komplexität mittels gängiger Transkriptionsmodelle nicht mehr fixieren lässt.

Wie lässt sich das Problem, das sich aus der hierarchischen Aufwertung der klanglichen Ebene und der gleichzeitigen Unmöglichkeit, diese mittels konventioneller musikalischer Analysemethoden zu untersuchen, ergibt, im Hinblick auf diese Arbeit lösen? Erschwerend gesellt sich noch hinzu, dass bei Rock- und Popgruppen, die weitgehend mit konventionellem Instrumentarium arbeiten, bezüglich der Vermittlung klanglicher Ereignisse in der Regel auf ein musikinstrumentales Grundwissen und aurales Vorstellungsvermögen seitens des Rezipienten zurückgegriffen werden kann, während bei KRAFTWERK mit der Klangsynthese eine Form der Klanggenerierung im Fokus steht, die in keiner Tradition verankert ist. Man hat es folglich mit einem auditiven Abstraktum zu tun, für das es weder eine aus der Musikwissenschaft bekannte Terminologie noch ein aus der Instrumentenkunde ableitbares aurales Assoziationsmuster gibt; eine Problematik, der man sich schon in der Neuen Musik, exemplarisch in der Elektroakustischen Musik ausgesetzt sah, in der gleichfalls mit der additiven Synthese eine nicht tradierte Klangquelle zum Zentrum des musikalischen Geschehens wurde.

Um diesen Schwierigkeiten zu begegnen, besteht zum einen die Möglichkeit, Klänge durch spektrale Analysen zu beleuchten. Hierbei wird die Verteilung der spektralen Energie des zu untersuchenden Schallereignisses in zwei- oder dreidimensionalen Diagrammen visualisiert. Der Vorteil dieser Analysemethode liegt darin, dass sie ein objektives Messverfahren eines Klages oder Klangverlaufs liefert, das die oft zur Beschreibung dieser herangezogenen assoziativen Empfindungen wie beispielsweise »nasal«, »spitz« oder »breit« durch die grafische Darstellung von Schall untermauern kann.

Dieses Verfahren eignet sich allerdings primär für singuläre Klangphänomene und wäre, auf das Gesamtwerk KRAFTWERKS angewendet, allein schon durch seine schiere Datenmasse für diese Arbeit ungeeignet. Da in der Analyse eher eine gesamtkompositorische Klangästhetik vermittelt werden soll, erscheint die spektrale Analyse einzelner Klänge allenfalls nur dann notwendig, wenn sie elementare Bestandteile der Komposition sind oder zur Verifizierung der in dieser Arbeit aufgestellten Thesen dienen.

Für die Beschreibung von Klang bedarf es vor allem eines bestimmten Vokabulars, das zwar die durch die Modularität des Studioinstrumentariums respektive dessen unbegrenzten Additionsmöglichkeiten bedingten Probleme einer genauen Ausdifferenzierung nie ganz wird lösen können, zumindest aber dem in diesem Bereich firmen Leser eine einigermaßen deutliche Beschreibung zur Imagination von Klangfarben geben kann. Man kommt dabei nicht umhin, sich die technische Terminologie der einzelnen Klangparameter des Instrumentariums zunutze zu

machen, weshalb zum Verständnis dieser Arbeit eine gewisse Vorbildung im Bereich der Studientechnik erforderlich ist.<sup>20</sup>

### 1.4 Terminologische Unschärfe innerhalb der Popularmusik

Definitionsschwierigkeiten begegnet man aber nicht nur in der musikalischen Analyse, sondern auch in den Klassifizierungen der einzelnen Gattungen, beginnend mit der Frage, was populäre Musik eigentlich inhaltlich ausmacht. Ein wesentlicher Punkt für die terminologische Unschärfe in diesem Bereich ist darin zu finden, dass das Feld der Popularmusik im musikwissenschaftlichen Diskurs über lange Zeit nur ein Randdasein geführt hat und Abhandlungen in Wort und Schrift darüber größtenteils Musikjournalisten überlassen waren, die zum einen in reißerischer Art inflationär neue Begrifflichkeiten auf den Markt geworfen haben, zum anderen durch Unwissenheit und mangelnde Recherche für eine Fülle an Vertauschungen, Überschneidungen und daher schlicht für inhaltliche Fehler gesorgt haben. Problematisch ist dies vor allem deshalb, weil die Musikwissenschaft in Ermangelung eines eigenen Vokabulars nun auf eben jene etablierte, musikjournalistische Terminologie zurückgreifen muss. Kurzum sieht man sich also auf dem Feld der Popularmusik einer amorphen und diffusen Nomenklatur gegenüber, die zu entwirren sich diese Arbeit zwar nicht zur Aufgabe gemacht hat – allerdings wird sie inhaltlich natürlich von den systemimmanenten Schwierigkeiten dieses terminologischen Dickichts tangiert, so dass sie sich zwangsweise damit auseinandersetzen muss.

Um dieser Komplexität zu begegnen, ist es sinnvoll, inhaltlich Begriffe wie »populäre Musik« oder – synonym dazu – »Popularmusik« an die Bedeutung des amerikanischen Terminus »Popular Music« anzulehnen, den der Musikwissenschaftler Peter Wicke als Sammelbegriff für ein breites Feld verschiedener Genres und Gattungen der Musik ansieht, »denen gemeinsam ist, dass sie massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet werden [können]«,<sup>21</sup> ohne dass sie sich »auf einen Katalog von Merkmalskomplexen festlegen [lassen]«. <sup>22</sup> Gleiches gilt für die Verwendung des ebenfalls an den amerikanischen Terminus »Pop Music« respektive seiner Kurzform »Pop« angelehnten Begriff »Popmusik«, unter dem Wicke

20 Hierfür hilfreich ist: Enders, Bernd: *Lexikon Musikelektronik*, Mainz 1997.

21 Wicke / Ziegenrücker 2007, S. 544.

22 Ebd.

»Musikformen [zusammenfasst], die die Stilistik und klanglichen Möglichkeiten des Rock mit der universellen Verkäuflichkeit des Schlagers kombinieren.«<sup>23</sup>

In welches Genre der Populärmusik lässt sich KRAFTWERK nun einordnen? Hier bieten sich allein schon durch die über 40-jährige Geschichte und die in dieser Zeit fortwährende musikalische Metamorphose der Gruppe diverse Optionen: Peter Wicke etwa bezieht sich dabei auf die Anfangsphase KRAFTWERKS und verortet die Band deswegen – als Bestandteil jener Musikgruppen, die zu Beginn der 1970er Jahre mit dem damals neuen Synthesizer arbeiteten – im erstmals in den 1970er Jahren im Musikjournalismus verwendeten Begriff »Electronic Rock«.<sup>24</sup> Da dieser Begriff sich nur auf den Synthesizer-Einsatz als kleinsten gemeinsamen Nenner reduziert, umfasst er ein stilistisch breites Spektrum von Ambient über Popmusik bis zum Progressive Rock. Allein das Vorhandensein des Wortes »Rock«<sup>25</sup> verleiht dieser Genre-Bezeichnung eine Konnotation, die vielen darunter subsumierten Bands instrumental und klanglich kaum gerecht wird.

Gleiches gilt dementsprechend auch für den in der heutigen musikjournalistischen Landschaft sich großer Beliebtheit erfreuenden Terminus »Krautrock«, der ein von britischen Journalisten aufoktrozierter Überbegriff für alle Westdeutschen Rockgruppen ab dem Ende der 1960er Jahre gewesen ist. Neben Jazzrock- und Politrockgruppen wurden unter diesem Begriff – wie schon beim Electronic Rock – ebenfalls Formationen wie TANGERINE DREAM oder der Musiker Klaus Schulze zusammengefasst, deren sphärische, fast ausschließlich auf Synthesizern basierende Musik mit den Charakteristika von Rockmusik nicht in Einklang zu bringen war. Die Musiker selbst haben sich von diesen Begriffen folgerichtig distanziert. Während TANGERINE DREAM zur Beschreibung ihres Werks den Begriff der »Kosmischen Musik« ins Spiel brachten, hat Klaus Schulze seine Kompositio-

23 Ebd., S. 553.

24 Ebd., S. 221 ff.

25 Eine genaue Definition dieses Begriffs findet sich in: Wicke / Ziegenrucker 2007, S. 607 ff. Grob vereinfacht handelt es sich bei der Rockmusik um eine Form von Populärmusik, die durch den Einsatz von verstärkten (und meistens auch verzerrten) Gitarren eine härtere Klangcharakteristik hat, bei der aber auch die Authentizität des Musikers sowie seines musikalischen Produkts im Vordergrund steht. Ralf-Artur Fritsche sieht die Herkunft des Begriffs »Rock« – abgeleitet von »Rock 'n' Roll« – v. a. als geografisch motiviert, dergestalt, als dass er als amerikanisches Gegenstück zum in den 1960er Jahren die Populärmusik dominierenden englischen Beat fungierte. Den zeitlichen Ursprung sieht man dabei gemeinhin im Jahre 1965, als Bob Dylan als Ikone der amerikanischen Folk-Music erstmals auf dem Newport-Festival mit einer elektrisch verstärkten Gitarre auftrat. Aus vermarktungstechnischer Hinsicht schien der Begriff sehr gut gewählt, da kurz darauf alle Beat-Gruppen, deren zentrales Instrument ja ebenfalls die elektrisch verstärkte Gitarre war, ebenfalls unter dem Label des »Rock« oder der »Rock-Music« firmierten. Fritsche 1984, S. 68 f.

nen immer als »Elektronische Musik« bezeichnet, was vom Musikjournalismus bereitwillig übernommen wurde.<sup>26</sup>

Im weiteren Verlauf der Geschichte KRAFTWERKS, die sich ab dem Jahre 1974 zu einer reinen Synthesizerband wandelten, tauchte schließlich im Rahmen der Computerwelt-Tour im Jahre 1981 in Japan als stilistische Beschreibung der abermals von Journalisten geprägte Begriff »Techno-Pop«<sup>27</sup> auf. Etwa parallel dazu entstand im Zuge des Erfolgs des Synthesizers in der Popmusik Anfang der 1980er Jahre schließlich die Gattung des »Synth-Pop« oder »Synthi-Pop«. Auch wenn KRAFTWERK nicht im strengen Sinne zum Synth-Pop gezählt werden kann, da es sich hier zunächst um ein britisches Phänomen handelte, dessen Charakteristika zur Hochphase in der ersten Hälfte der 1980er Jahre mit der damaligen Musik KRAFTWERKS nur bedingt viel gemein hatte, finden sich in diesem Genre doch einige Parallelen zum bereits im Jahre 1978 veröffentlichten Album *Die Mensch-Maschine* – exemplarisch hierfür steht das Stück »Das Modell«, welches im Jahre 1981 den 1. Platz der UK-Charts erreichte.<sup>28</sup> Aufgrund dieser musikalischen Ähnlichkeiten wurden KRAFTWERK immer wieder vom Musikjournalismus als Apologeten dieser Musikrichtung tituliert. Die in den 1980er Jahren voranschreitende Digitalisierung des Instrumentariums in der Popmusik rückte dann den Synthesizer aus dem musikalischen Fokus, weshalb der Terminus »Synth-Pop« bald durch »Electro-Pop«<sup>29</sup> abgelöst wurde.

Dass der Spiritus Rector KRAFTWERKS, Ralf Hütter, selbst immer wieder zur Beschreibung der eigenen Musik den Begriff der »elektronischen Volksmusik«<sup>30</sup> bemüht, woran dessen medienwirksame, ambivalente Interpretationsmöglichkeiten einen nicht zu vernachlässigenden Anteil haben dürften, scheint die terminologische Verwirrung zu komplettieren. Es lässt sich folglich konstatieren, dass eine genaue Subsumption KRAFTWERKS unter eine musikalische Gattung offensichtlich nicht möglich ist.

26 Dass darüber hinaus der für diese Art von Musik ab Mitte der 1990er Jahre genutzte Terminus der Elektronischen Musik (als Abgrenzung zum neu aufgekommenen Techno) gleichfalls recht diffus als Überbegriff von jeglicher Art populärer elektronischer Musik herhalten musste (vgl. Kap. 5.1) – wobei in deutschen Musikjournalen die Adjektive »klassisch« oder »traditionell« hinzugefügt wurden –, führt bis heute zu Irritationen, da sie oftmals infolge der terminologischen Überschneidung mit der Elektronischen Musik beziehungsweise der Elektroakustischen Musik, die als Gattung der Neuen Musik ab den 1950er Jahren in Köln entstand, in Verbindung gebracht wurde, inhaltlich aber nichts mit ihr gemein hatte.

27 Vgl. Kap. 4.7.5.

28 [https://de.wikipedia.org/wiki/Das\\_Model](https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Model) (abgerufen am: 12.01.2020).

29 Dieser Begriff ist wiederum bereits durch den Musikjournalisten Rolf-Ulrich Kaiser im Jahre 1969 postuliert worden. Kaiser 1969, S. 148.

30 Hütter, Ralf: *Elektronischer Lebensstil – Ralf Hütter im Interview mit Dankmar Isleib*, *Musikexpress*, 1981, <https://www.thing.de/delektro/www-eng/kw5-81.html> (abgerufen am: 03.01.2021).

Um dieser Unschärfe dennoch begegnen zu können, seien an dieser Stelle und auch im Fortlaufenden dieser Arbeit die Begriffe der »elektronischen Populärmusik« respektive »populäre elektronische Musik« ins Feld geführt, denen – angelehnt an den Terminus der Populärmusik und Genre-Bezeichnungen bewusst außen vorlassend – als kleinstes gemeinsames Vielfaches die strukturelle Konnotation innewohnt, dass es sich hierbei um populäre Musik handelt, die nahezu ausschließlich mit elektronischem Instrumentarium hergestellt worden ist oder der zumindest ein artifizierter elektronischer Sound zugrunde liegt. Da sich KRAFTWERK mit »Autobahn« popmusikalischer kompositorischer Kriterien zuwandten – sei es nun in Form von repetierenden Hooklines, des Einsatzes von Sprache oder bedingt durch strukturelle Attribute wie die formale Unterteilung in Strophe und Refrain<sup>31</sup> –, empfiehlt sich ferner zumindest für den Zeitraum ab Mitte der 1970er bis Anfang der 1980er Jahre die Verwendung des Begriffs der »elektronischen Popmusik«. Angesichts des sich zeitlich danach abzeichnenden Siegeszuges der Musikelektronik im Bereich des Pop zulasten des bis dato in der Popmusik üblichen Instrumentariums von Gitarre, Bass und Schlagzeug kann aus heutiger Sicht aufgrund der mittlerweile omnipräsenten Komponente elektronischer Klanggenerierung, -bearbeitung und -memorierung im Pop eine terminologische Trennung zwischen Popmusik und elektronischer Popmusik allerdings kaum noch aufrechterhalten werden.

Abschließend ist noch zu sagen, dass aus Gründen der Lesbarkeit in dieser Arbeit sämtliche Fachbegriffe, seien es beispielsweise Genres, Instrumentenfirmer oder -namen oder auch fachtechnische, zum Teil englische oder aus dem englischen eingedeutschte Termini ohne spezielle Kennzeichnung, in den Fließtext eingefügt werden – hierfür gibt es im popmusikwissenschaftlichen Diskurs auch keine einheitliche Regelung, die als Vorbild gelten könnte. Anführungszeichen werden in dieser Hinsicht nur verwendet, wenn es zum besseren Verständnis von terminologischen Definitionen dient, wenn Begriffe besonders hervorgehoben werden sollen oder wenn es dazu beiträgt, Missverständnisse im Fließtext zu vermeiden. Die einzigen typografischen Ausnahmen bilden Musikgruppen, die in Kapitalchen stehen, Albennamen, die kursiv geschrieben sind, und Musikstücke oder andere Titel, die in Anführungszeichen gesetzt sind.

Ebenfalls zur besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit das generische Maskulin verwendet. Weibliche und anderweitige Geschlechteridentitäten werden dabei

31 Diese Kriterien müssen nicht vollständig vorhanden sein. So gibt es beispielsweise immer wieder kommerziell erfolgreiche Kompositionen, die völlig auf Gesang verzichten oder formal auch keine Trennung zwischen Refrain und Strophe beinhalten. Gershon Kingsleys im Jahre 1969 erstmals veröffentlichtes Stück »Popcorn« ist hier sicherlich das beste Beispiel. Vgl. Kap. 3.6.4.

## 1 Einleitung

ausdrücklich mitgemeint, soweit es für die Aussage erforderlich ist. Dies soll jedoch keinesfalls eine Geschlechterdiskriminierung oder eine Verletzung des Gleichheitsgrundsatzes zum Ausdruck bringen. Außerdem wurden gelegentliche Tippfehler in den Originalzitate zu Erhaltung des Leseflusses stillschweigend korrigiert.