

Leseprobe

R. Füllmann / J. Kreppel / O. Löding /
J. Leiß / D. Haberland / U. Port
(Hrsg.)

Der Mensch als Konstrukt

Festschrift für Rudolf Druх zum 60. Geburtstag



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2008

Abbildung auf dem Umschlag von Michaela Maria Drux.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2008
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-709-1
www.aisthesis.de

Inhalt

Vorwort	11
---------------	----

I. Maschinenmensch und Menschmaschine

Horst Bredekamp (Berlin) Der König der Könige als simulierter Android	15
--	----

Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) Puppen, Masken und Pantomimen als Kunstfiguren im Musiktheater der Moderne. Zu Herwarth Waldens <i>Die vier Toten der Fiametta</i> (1911)	45
--	----

Walter Hinck (Köln) Die Rückbildung des lebendigen Menschen zum Automatenhaften. Georg Heyms <i>Gefangenen</i> -Gedichte	61
--	----

Ole Löding (Köln) <i>Die Mensch-Maschine. Produziert in Deutschland.</i> Zu Kraftwerks 1978er-Album	69
---	----

Peter J. Brenner (Köln) Technokörper. Die Transformierung des Ichs im neuen Jahrtausend	81
---	----

II. Männerphantasien und Geschlechterkonstruktionen

Barbara Becker-Cantarino (Columbus/Ohio) Demaskierung der Dame: Swifts <i>The Lady's Dressing Room</i>	97
---	----

Ulrich Joost (Darmstadt) „Des Weibes Leib ist ein Gedicht“	109
---	-----

Norbert Mecklenburg (Köln) Der Liebe Lampendochte. Erotische Rhetorik und religiöse Verführung in Goethes Gedicht <i>Süßes Kind, die Perlenreihen</i>	129
--	-----

Hans Esselborn (Köln)	
Die Konstruktion der Vampirin in Goethes <i>Braut von Corinth</i>	143
Ulrich Port (Trier)	
Weibliche Schönheit als Phantasma. Helena in Goethes <i>Faust</i>	155
Claudia Liebrand (Köln)	
Puppenspiele. E. T. A. Hoffmanns Nachtstück <i>Das Gelübde</i>	171
Rolf Füllmann (Köln)	
Stefan Zweigs <i>Verwirrung der Gefühle</i> und die Entwirrung konstruierter Geschlechterverhältnisse	181

III. Politik und Philosophie

Klaus Düsing (Köln)	
Ästhetische Freiheit und menschliche Natur bei Kant und Schiller	199
Gunter E. Grimm (Duisburg-Essen)	
Siegfried der Deutsche. Zur Konstruktion und Dekonstruktion eines Nationalhelden in Gedichten des 19. und 20. Jahrhunderts	211
Claudia Bickmann (Köln)	
Intuitive vs. diskursive Annäherung an den Seinsgedanken. Heideggers Platonrezeption – zwischen Dichten und Denken	231
Detlef Haberland (Oldenburg)	
Zwischen Ästhetik und Soziologie. Heinz von Cramers Roman <i>Die Kunstfigur</i>	243
Judith Leiß (Köln)	
Manipulation durch Simulation: Zur Bedeutung künstlicher Wirklichkeiten für die Stabilität utopischer Gesellschaftssysteme	253

IV. Poetologien und Lebenswelten

Dieter Gutknecht (Köln) Komponieren mit Hilfe von Tabellen und „Musikmaschinen“. Einige Beispiele aus <i>Theoretica</i> des 17. Jahrhunderts	267
Erich Kleinschmidt (Köln) Kulturpoetik der Moderne. Friedrich Schlegels <i>Über das Studium der griechischen Poesie</i>	287
Wolfram Steinbeck (Köln) Romantik und Moderne – Selbstreflexive Strukturen in Franz Schuberts <i>Winterreise</i>	301
Hartmut Kircher (Köln) Heine und das Sonett	325
Mirosława Czarnecka (Wrocław) Die Figur der „Weltangst“ als intertextuelle Verbindung zwischen Ingeborg Bachmann und Andreas Gryphius. Zu Bachmanns ‚barockem‘ Gedicht <i>Hinter der Wand</i>	339
Juliane Kreppel (Köln) „Ich hab ihr viele Verse, doch kein Kind gemacht.“ – Zur Behauptung von ‚ästhetischer Potenz‘ in Peter Maiwalds poetologischem Gedicht <i>Der Gedichteschreiber</i> ...	347
Günter Blamberger (Köln) Poetik der Biographie. Über Konstruktionsprinzipien von Lebensgeschichten	359

Anhang

Schriftenverzeichnis von Rudolf Drux	375
Autorenverzeichnis	387

Vorwort

Die plastische Vermittlung abstrakter Zusammenhänge, eine lebendige Lehre, ist Rudolf Drux stets ein zentrales Anliegen. ‚Frauen aus Holz, Marmor und Eisen‘ – so hieß beispielsweise eines seiner Seminare, dessen Titel auf einen Ausgangs- und Ankerpunkt der umfangreichen Forschungs- und Lehrtätigkeit von Rudolf Drux verweist: den künstlichen Menschen in all seinen Facetten, vor allem jedoch in der Literatur. Ausgehend von einem profunden alphilologischen und poetologischen Fundament erschließt Rudolf Drux als akademischer Lehrer diesen und viele andere Motiv- und Themenkomplexe im Kontext eines umfassenden Bildungshorizonts. Dieser Horizont reicht von der Antike über die Naturwissenschaften bis in die Welten von Theologie, Philosophie, Kunst und Musik. Rudolf Drux vermittelt nicht nur Interdiskursivität und Interdisziplinarität, sondern lebt diese auch durch einen beständigen Dialog mit anderen Wissenschaften unter Einbeziehung internationaler Dialogpartner vor, wie es die vorliegende Festschrift, die Beiträge von Autorinnen und Autoren der unterschiedlichsten Disziplinen versammelt, dokumentiert.

Dass man sich in diesem weiten Panorama des Wissens jedoch nicht verlieren darf, dass der Rückbezug auf den literarischen Text und seine Detailstrukturen den Kernbestand philologischer Arbeit sichert – auch das vermittelt der Geehrte, dessen mannigfaltiges wissenschaftliches Werk durch das dieser Festschrift beigefügte Schriftenverzeichnis dokumentiert wird. Ein weiteres Anliegen von Rudolf Drux ist überdies, dass die Wachsamkeit für das Sozialgefüge, das uns umgibt, niemals nachlassen darf, dass die Arbeit am Text keine Flucht aus der sozialen und politischen Wirklichkeit in esoterische Welten – seien sie noch so schillernd – darstellt, sondern dass Textarbeit immer auf die Gesellschaft rückbezogen sein sollte, in der wir leben. (Literatur-)Wissenschaft und Leben sind für Rudolf Drux kein Widerspruch.

Das Forschungsgebiet ‚Der Mensch als Konstrukt‘ hat er unter vielfachen Perspektiven betrachtet. Konstruierte Menschen, das sind zunächst einmal die ‚Marionette Mensch‘, der Roboter, der Homunkulus – Geschöpfe eines verwegenen naturwissenschaftlichen Erfindergeistes, dem in der Literatur auch jenseits des Machbaren aufgeholfen wird, der ebenso aber seinerseits von der literarischen Fiktion inspiriert wird. Einen Schwerpunkt bildet, wie es der vorliegende Band vergegenwärtigt, in die-

sem Kontext der Themenkomplex ‚Maschinenmensch und Menschmaschine‘. Aber auch andere mit der Literatur in einer Wechselbeziehung befindliche Wissenschaften konstruieren sich Menschenmodelle. So etwa die Psychologie, die Philosophie, die Anthropologie und des Weiteren politische Ideologien – oft mit unabsehbaren sozialen Folgen. ‚Männerphantasien und Geschlechterkonstruktionen‘, die Bezugssysteme von ‚Politik und Philosophie‘ – das sind somit ebenfalls Felder, in denen der Mensch – oft als Menschenmodell – konstruiert wird; auch dies belegen die Beiträge dieses Bandes. Den Rückbezug auf Text- und Notenblatt stellt dann das abschließende Themenfeld der ‚Poetologien und Lebenswelten‘ her.

In Rudolf Drux als akademischem Lehrer treffen sich alle oben umrissenen Bezüge. Der 60. Geburtstag, den Rudolf Drux mit seiner Frau Antje Willam-Drux im Kreise seiner Angehörigen, Freunde, KollegInnen und MitarbeiterInnen feiert, ist ein willkommener Anlass für eine Reverenz, die ihm viele, die ihm große Anerkennung entgegenbringen und die ihm häufig auch viel verdanken, ohnehin längst erweisen möchten. Als eine solche Reverenz, als ein Zeichen der Anerkennung für den Menschen und Wissenschaftler Rudolf Drux soll der vorliegende Band aufgefasst werden.

Er konnte nur durch die wissenschaftliche Arbeit der Beiträgerinnen und Beiträger, die Beratung von Frau Antje Willam-Drux sowie durch die finanzielle Unterstützung der Infora GmbH (Köln) und von Herrn Prof. Dr. Horst Bredekamp (Berlin) zustande kommen. Hierfür bedanken wir uns ebenso wie für die Illustrationen, die Frau Michaela Maria Drux für diesen Band angefertigt hat.

Köln, im Frühjahr 2008

Die Herausgeberinnen und Herausgeber

Horst Bredekamp (Berlin)

Der König der Könige als simulierter Android

Die Erscheinung

Die Wiedereröffnung des Berliner Bode-Museums im Jahre 2007 hat die Skulpturen nach ihrem mehr als zehnjährigen Depotleben buchstäblich in neuem Licht erscheinen lassen.¹ Zu den Neuentdeckungen gehört auch ein Werk jenes der Romanik gewidmeten Raumes, in dem die Gröninger Empore den alles bestimmenden Eindruck vermittelt (Abb. 1). In der vor der mittleren Fensteröffnung postierten Vitrine zeichnen sich gegen die helle Wand auch bei distanzierter Sicht zwei Kreuze ab, von denen das linke bei näherer Betrachtung ein Eigenleben entwickelt.

Es handelt sich um ein kleines, 30,5 cm hohes und 20,6 cm breites Bronzekreuz, dessen unterer Stamm abgebrochen und ergänzt wurde (Abb. 2).² An seinen Außenkanten ist das Kreuz von einem breiten, leicht erhabenen Rahmen umzogen, so dass das innere Kreuzfeld einen Grad tiefer liegt. In diese Fläche hinein ist eine 16,9 cm hohe und 17,1 cm breite, vollplastische Bronzefigur des gekreuzigten Christus geheftet.

¹ Für Diskussionen und Hinweise danke ich Stefan Trinks. Herzlich zu danken ist auch Bodo Buczynski und Julián Chapuis für die gemeinsamen Betrachtungen des Kruzifixus und die Möglichkeit, diesen abzunehmen, Kreuz und Corpus für sich zu untersuchen und Photographien aufnehmen zu lassen, für die Barbara Herrenkind zu danken ist.

² Genauere Untersuchungen des im Jahre 1902 von dem Frankfurter Stadtpfarrer E. F. A. Münzenberger erworbenen Kreuzes stammen nach einer ersten Kurzbeschreibung von: Bange, Ernst Friedrich: *Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen. Arbeiten in Perlmutter und Wachs. Geschnittene Steine.* Berlin und Leipzig 1923, Bd. II, S. 1; Bloch, Peter: *Ex aere solido. Bronzen von der Antike bis zur Gegenwart, Ausstellungskatalog.* Hrsg. v. Peter Bloch. Münster 1983, Nr. 40, S. 68-70; Marth, Regine: *Untersuchungen zu romanischen Bronzekreuzen. Ikonographie – Funktion – Stil.* Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1988, S. 150-152, und erneut: Bloch, Peter: *Romanische Bronzekruzifixe.* Berlin 1992, S. 126, 129.

Die Rückseite

Die Rückseite des Kreuzes (Abb. 3) zeigt im unteren Bereich einen Metallstreifen, mit dessen Hilfe die angegossene untere Anstückung befestigt wurde. Die zwei Löcher des Querbalkens dienen jenen original nicht überlieferten Halterungen, mit denen die Christusfigur der Vorderseite fixiert ist. Möglicherweise waren diese ursprünglich eingeschweißt, so dass die Öffnungen eingeschlemmt und dadurch unsichtbar gemacht werden konnten.

Die Gravuren zeigen bis auf den unten fehlenden Matthäus-Engel in den Quadraten der Balkenenden die Evangelistensymbole. Oben hält der Adler, den Kopf zurückwendend, mit den übergroßen Krallen seiner Fänge eine Buchrolle (Abb. 4). Ein aufgeschlagenes Buch vor den Leib haltend, blickt der am rechten Querarm situierte Stier zur Mitte des Kreuzes, wohingegen der links außen sitzende Löwe nach vorn gerichtet ist. Von den Quadratfeldern der Evangelistensymbole gehen Perlbänder zum zweifach eingeritzten Vierungskreis, in dessen Mitte das auf einer stilisierten Buchrolle stehende, nimbierte Lamm Gottes den Kopf zum Kreuzesstab zurückwendet. Im Einklang mit der Ikonographie des Agnus Dei wird es von einem der Vorderhufe balanciert.³ Der Stil der Gravuren des Berliner Kreuzes wirkt jedoch so unbeholfen, dass der Graveur keinesfalls mit dem Schöpfer des grandiosen Kruzifixus identisch sein kann.⁴

Der Kruzifixus

Die vor den Querbalken gespannten Arme wie auch der vertikal ausgerichtete Körper der bronzenen Gestalt Christi nehmen die Kreuzform

³ Die ziselierte Form dieser Verbindung von Agnus Dei und Evangelistenzeichen ist mehrfach auf toskanischen Bronzekreuzen überliefert (Marth, Regine: *Überlegungen zu den romanischen Bronzekreuzen um Florenz und Arezzo*. In: *Festschrift für Peter Bloch zum 11. Juli 1990*. Mainz 1990, S. 65-76, 66, Anm. 17). Unter den zahlreichen Vergleichsbeispielen seien genannt: Bloch, Peter: *Romanische Bronzekruzifixe*. I C 2 (Taf. S. 175), I G 2 (Taf. S. 179), I H 1 (ebda.), I H 3 (Taf. S. 180), I L 1 (Taf. S. 184), III A 4 (Taf. S. 190), X B 3 (Taf. S. 208) (beide wie Anm. 2).

⁴ Marth, Regine: *Untersuchungen zu romanischen Bronzekreuzen*. S. 152; Bloch, Peter: *Romanische Bronzekruzifixe*. S. 126 (wie Anm. 2.).

auf, um im nächsten Moment durch eine organische Kontur die Strenge dieser Ausrichtung zu überspielen (Abb. 2). Um eine Nuance ist die linke gegenüber der rechten Schulter erhöht, so dass auch der linke Arm eine Spur höher gespannt ist, während der Kopf im Gegenzug nach rechts vorn gesenkt ist. Den Oberkörper durchzieht eine angedeutete Kurve, die von den Beinen in Gegenrichtung zu einer umgekehrten S-Linie fortgeführt wird. Diese Bewegung wird vom Lendenschurz aufgenommen, der mit seinen nur flach eingeritzten Falten und Bordüren die verhaltene Biegung der Oberschenkel mitnimmt.

Das Lendentuch ist an den Hüften über das mit einem Kästchendeckel ausgestattete, breite Cingulum gelegt und zusätzlich mittig durch einen Kreuzknoten fixiert, hinter dem eine Endschleufe ösenartig hochsteht (Abb. 5).⁵ Seine Form entspricht dem halb verdeckten Bauchnabel, dessen voluminöse Form auf ähnlich kalligraphische Weise markiert ist wie die der Rippen.

Vom Kopf fallen, wie der Blick auf die ausgehöhlte Rückenform zeigt, lange Haarstränge über die Schultern und in den Nacken (Abb. 6). Sie werden durch eine Königskrone fixiert, die über den Ohren und am Hinterkopf von drei hochstehenden, nach innen sich der Kopfwölbung anpassenden Lilienformen gehalten wird. Ursprünglich saß über der Stirnmitte eine vierte Lilie.

Die in den Ellenbogen wie mit Scharnieren versehenen Arme wirken eher weich gebogen als von innen her strukturiert.⁶ Diese Eigenschaft der Form könnte auf das elfte Jahrhundert deuten, würde nicht das Gesicht mit der scharf geschnittenen Nase und der über der Nasenwurzel angespannten Stirn eine ausgeprägte Physiognomie aufweisen, und würden nicht auch andere Formspezifika wie die vollplastisch vortretenden Barthaarlocken auf das frühe zwölfte Jahrhundert deuten (Abb. 7).⁷

⁵ Zur Gruppe von Bronzekruzifixen, welche diese Knotung aufweisen: Ebd., S. 125-128.

⁶ Diese Scharnierformen gehören zum ältesten Typus: vgl. Beutler, Christian: *Der älteste Kruzifixus. Der entschlafene Christus*. Frankfurt a.M. 1991.

⁷ Die Form des Kreuzes wie auch der Stil des Gekreuzigten fügt sich zu dem Bronzekruzifix der Sammlung Clemens aus dem Kölner Schnütgen-Museum (Lüthgen, Eugen: *Romanische Plastik in Deutschland*. Bonn, Leipzig 1923, S. 83, Abb. LXXXVII; Bloch, Peter: *Romanische Bronzekruzifixe*. IV B 2 (Taf. S. 197) (wie Anm. 2)). Die jeweils durch einen leicht erhobenen Rahmen begrenzten Kreuze stimmen überein, und hier wie dort ist der Kruzifixus durch seinen leicht nach rechts geneigten Kopf und den leichten S-Schwung des Körpers

Simulierte Bewegung

Angesichts seiner eigenartig unregelmäßigen Arme ist vermutet worden, dass der Kruzifixus nach oben gebogen wurde, um das unten fehlende Bruchstück zu kompensieren.⁸ Ein solcher Eingriff hätte jedoch schwerer gewogen als eine Ergänzung des fehlenden Stückes. Das Kreuz hätte in jedem Fall eine Anstückung erhalten müssen, um als Kultobjekt angemessen wirken zu können. Ein Aufbiegen des Kruzifixus erscheint daher kaum nachvollziehbar, zumal selbst unter dem Mikroskop keine Spuren eines solchen nicht ohne Anschmelzung möglichen Verfahrens zu erkennen sind. Zudem wären die Füße, wenn sie ursprünglich tiefer positioniert gewesen wären, bei dem Abbruch des unteren Stückes in Mitleidenschaft gezogen worden.

Vor allem spricht die Fußstütze gegen die Annahme einer Versetzung des Kruzifixus (Abb. 8). Das mit den Füßen in einem Guss verbundene Suppedaneum zeigt in Höhe des Ansatzes der Zehen eine vordere Kerbung, in die der ursprüngliche, mit dem Kreuz verbundene Haken geschoben wurde. Die imaginäre Linie von der Kerbe zum Kreuz führt zu einem knapp unterhalb der Bruchlinie liegenden Punkt. Wäre der Kruzifixus nach oben verschoben worden, hätte nur etwa ein halber zusätzlicher Zentimeter genügt, um die ursprüngliche Kerbe nutzen zu können. Stattdessen aber wurde in das Suppedaneum eine weiter zur Ferse hin geführte Spalte getrieben, die dem neuen Dorn einen Halt zu geben vermochte (Abb. 9, 12). Dies verdeutlicht, dass der Kruzifixus in seiner originären Stellung gehalten worden und lediglich mit einer neuen, höher angesetzten Hakensicherung versehen worden ist.

Die Eigenart der Arme wird damit zum Schlüssel der ursprünglichen Bestimmung der Figur. Sie wurden mit Hilfe der durch die Innenflächen

charakterisiert. Zudem wirken die Beine nahezu identisch. Die Hauptunterschiede liegen andererseits in der in Köln stärkeren Ausziehung der Arme, der waagerechten Markierung der Rippen und dem härteren Fall der Gewandstreifen. Die stärker abstrahierten, schräg nach oben geführten Ritzungen der Rippen kommen einem vermutlich westfälischen Typus nahe, bei dem sich das Lententuch allerdings stärker gegenüber dem Körper differenziert (Bloch, Peter: *Romanische Bronzekruzifixe*. Nrn. I J 3 und I J 4, Taf. S. 109-110).

⁸ Bange, Ernst Friedrich: *Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen*. S. 1; Bloch, Peter: *Ex aere solido*. S. 68; Marth, Regine: *Untersuchungen zu romanischen Bronzekreuzen*. S. 150; Bloch, Peter: *Romanische Bronzekruzifixe*. S. 129 (alle wie Anm. 2).

der Hände getriebenen Nägel fixiert.⁹ Die leichte Höherstellung des linken Armes verdeutlicht aber, dass der Körper Christi nicht in diesen Marterwerkzeugen hängt, sondern eine Drehung zu vollziehen sucht, als würde er sich in den Schultern aufzuspannen und nach oben zu drücken versuchen. Diese eine Bewegung anzeigende Differenzierung der Arme ist mitsamt den herabgedrückten Händen keinesfalls ein Einzelfall. Vielmehr entspricht eine Fülle von Kruzifixen dieser angedeuteten Mobilität.¹⁰ Im Fall der Berliner Bronze kommt hinzu, dass der rechte Arm eine Spur nach vorn kommt, wie um eine im nächsten Moment stattfindende Bewegung auch in den Raum hinein anzuzeigen (Abb. 10).

Auch die Füße betonen die Bewegung (Abb. 11). Sie gehören zu jenem Typus, bei dem keine Spur der Stigmatisation auf das Leiden verweist. Indem sich der Körper Christi mit den verletzungsfreien Füßen zu stützen vermag, verstärkt sich der Eindruck einer aus dem Hängen in eine aufrechte Form drückenden Bewegung, die vor allem in der Seitenansicht des nicht herabsackenden, sondern als leichter Bogen seine innere Spannkraft offenbarenden Körpers evident wird, dessen hochgedrücktes Gewicht sich indirekt auch in den herausgedrückten Fußsehnen zeigt (Abb. 12). Dem entspricht der in seiner phallischen Erscheinung für den modernen Blick irritierende Bauchknoten. Zu seiner Zeit aber erschien er als theologisch geforderter Hinweis auf den körperlich exaltierten „Sieg über Tod und Sünde“.¹¹ Zu dieser Sinnschicht gehören auch die keineswegs geschlossenen¹², sondern deutlich mit ihren Pupillen ausgestatteten Augen, die den Übergang von der Brechung zur Wiederbelebung zeigen (Abb. 13). Besonders markant ist die Pupille des linken Auges als vertiefter Punkt markiert, während das rechte Auge nur eine Andeutung erkennen lässt. Auch die zwischen Fallen und Aufgerichtetsein ambivalente Momentaufnahme des Kopfes weist auf dieselbe transi-

⁹ Die im Jahre 1923 publizierte Abbildung (Bange, Ernst Friedrich: *Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen*. S. 1 (wie Anm. 2)) weist an dieser Stelle denselben Nagel wie die linke Hand auf.

¹⁰ Unter den zahlreichen Beispielen sei hier allein auf die Figuren I L 3 (Bloch, Peter: *Romanische Bronzekruzifixe*. Taf. S. 42 (wie Anm. 2)), II B 8 (S. 186) und die Gruppe IX B 1-10 (S. 152-154) verwiesen.

¹¹ Steinberg, Leo: *Adams Verbrechen*. In: Geissmar-Brandi, Christoph/Louis, Eleonora (Hrsg.): *Glaube Hoffnung Liebe Tod. Ausstellungskatalog*. Wien 1995, S. 166-174, 174.

¹² Bloch, Peter: *Romanische Bronzekruzifixe*. S. 129 (wie Anm. 2.). Diese Erkenntnis verdankt sich der durch Bodo Buczynski jüngst vorgenommenen Reinigung.

torische Bewegung. In dem Vektor vom Hängen zum Aufgerichtetsein, vom Tod zum Leben, vermittelt er zwischen beiden Zeit- und Seinsstufen. Schließlich kommt die ursprüngliche Feuervergoldung hinzu, die im Bereich der seitlichen Rippen noch in Spuren zu erkennen ist (Abb. 12).

Als Ziel der inneren Bewegung ist damit eine Zeitphase angesprochen, die jenseits der dargestellten Kreuzigung liegt. Die nagelfreie Positur des mit ausgebreiteten Armen stehenden, phallisch verlebendigten, mit sich öffnenden Augen und einer Königskrone versehenen und vergoldeten Christus verweist auf jene Sphäre, die durch das Lamm mit den Evangelistensymbolen der Rückseite repräsentiert ist. All diese Motive lassen die Bewegung dieses Kruzifixus in jenem Typus der Christusdarstellungen enden, der mit Recht als „Majestas Domini Crucifixi“ bezeichnet worden ist.¹³

Die Vera Icon des Kreuzes

Diese Bewegungsrichtung wird im Gegenzug schließlich durch ein Phänomen zur Gewissheit, das sich erst bei näherer Betrachtung offenbart (Abb. 14). Auf dem simulierten Holz des Bronzebalkens zeichnen sich die Umrisslinien des gekreuzigten Körpers ab, die zunächst als Schatten einer Sonne wirken könnten, die von schräg oben auf diesen fällt. Gegen eine solche Deutung spricht jedoch die Unabhängigkeit, wenn nicht Gegensätzlichkeit der Armbewegungen. Während die gravierten Arme, und so vor allem im Bereich der Hände, vom Körper aus schräg nach oben gehen, weisen die vollplastischen Arme des Kruzifixus in unterschiedlicher Höhe horizontal nach außen, um im Bereich der Hände nach unten zu ziehen. Jeder Gedanke an einen Schatten ist damit obsolet.

Angesichts dieser Diskrepanz ist vermutet worden, dass der Kruzifixus erst nachträglich auf das allein mit einem ziselierten Christus ausgestattete Bronzekreuz geheftet wurde.¹⁴ Gravierte Darstellungen dieser Art tauchen jedoch nur auf der Rückseite auf.¹⁵ Bei Abnahme des Kruzi-

¹³ Grube, Ernst: *Majestas und Crucifix. Zum Motiv des Suppedaneums*. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20 (1957), Nr.3, S. 268-287, 286-287.

¹⁴ Bloch, Peter: *Ex aere solido*. S. 68 (wie Anm. 2).

¹⁵ So geschieht dies auch auf dem nächststehenden Kruzifix der Sammlung Clemens (Bloch, Peter: *Romanische Bronzekruzifixe*. IV B 2, Taf. S. 194). Allgemein: Marth, Regine: *Untersuchungen zu romanischen Bronzekreuzen*. S. 69 (beide wie Anm. 2).

fixus zeigt das Kreuz die Ungeheuerlichkeit dieses Phantombildes, das keinesfalls für sich zu stehen, sondern allein in heiliger Kooperation mit dem Kruzifixus zu wirken vermag (Abb. 15). Vom weiten Schwung der Arme an zeigen sich die Umriss jener Körper- und Tuchpartien, die unmittelbaren Kontakt mit dem Kreuz besaßen. Aus diesem Grund sind der nach vorn gesenkte Kopf und die leicht angewinkelten Beine in der Gravur nicht repräsentiert. Damit aber ist eine bislang singulär gebliebene Lösung des Zwei-Körper-Problems entfaltet: Der hier dargestellte sterbliche Körper bezieht sich auf das Haptische der Berührung, nicht das Sichtbare der Erscheinung.¹⁶

Der Gekreuzigte ist zweifach dargestellt: als flächige Spur des Hängens und als voluminöser Vollkörper. Da die Positionen dieser beiden Erscheinungsformen nicht zur Deckung kommen, sind verschiedene Phasen vergegenwärtigt. Anders als bei der Vera Icon, bei der sich das Antlitz Christi durch die Partikel von Schweiß, Blut und Schmutz in das Tuch der Heiligen Veronika drückte¹⁷, anders auch als bei dem später bekannt gewordenen Turiner Grabtuch, das mit dem Leib auch Kopf und Füße wiederzugeben scheint¹⁸, zeigt die Gravur eine Ikone Christi, die allein auf die beim Hängen an das Kreuz betroffenen Körperpartien und Tuchreste beschränkt ist. Diese Spur gilt dem Zeitraum, in dem der an das Holz genagelte, von Schweiß und Blut überströmte Körper in den Marternägeln hing.

Das konzeptionell Großartige des Kreuzes liegt schließlich darin, dass es auf der Ebene der Gravur über dem Horror Vacui des Hauptes Christi die Rosette eines Sternes zeigt (Abb. 16).¹⁹ Er bezieht sich offenbar auf die als Weissagung des Alten Testaments berühmte Prophezeiung des Bileam: „Es wird ein Stern aus Jakob aufgehen und ein Zepter aus Israel

¹⁶ Zu diesem Problem jüngst: Belting, Hans: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München 2005, S. 93-98.

¹⁷ Wolf, Gerhard: *From Mandylion to Veronica*. In: Kessler, Herbert L./Wolf, Gerhard (Hrsg.): *Holy Face and the Paradox of Representation*. Bologna 1998, S.153-179.

¹⁸ Molteni, Ferdinand: *Storia e devozione della Sindone*. In: Morelli, Giovanni/Wolf, Gerhard (Hrsg.): *Il volto di Christo. Ausstellungskatalog*. Venedig 2000, S. 278-301; Geimer, Peter: „Nicht von Menschenhand“. *Zur fotografischen Entbergung des Grabtuchs von Turin*. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Homo pictor*. München, Leipzig 2001, S. 156-172.

¹⁹ Als Stern bereits durch Bange bestimmt (Bange, Ernst Friedrich: *Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen*. S. 1(wie Anm. 2)).

aufkommen und wird zerschmettern die Schläfen der Moabiter und den Scheitel aller Söhne Sets.“²⁰ Damit aber markiert das Kreuz bereits auf der Vorderseite jene Sphäre des apokalyptischen Kreuzes der Evangelistensymbole, die als Gegenpol des Zu-Tode-Hängens jene Erscheinung umgeben, von der „Blitze, Stimmen und Donner“ ausgehen.²¹

Zwischen der Spur des leidend am Kreuz fixierten Christus und der Sternenbestimmung des richtenden Erlösers agiert die vollplastische Bronzefigur. Ohne bereits von den Nägeln befreit zu sein, bäumt sie sich nach oben hin in eine Pose auf, die trotz des gesenkten Kopfes in die des Siegers übergeht, da dem passiven Hängen die Aktion der willentlichen Bewegung entgegenwirkt. Aus dem Zustand des Zu-Tode-Hängens zieht sich Christus in den Nägeln als lebender Besieger des Todes hoch. Diese Konfrontation des Duldens mit dem Sich-Aufbäumen führen die Füße fort, die, stehend, mit der Königskrone korrespondieren. Als wäre sie mit eigenem Leben ausgestattet, durchläuft diese Bronzefigur die Stationen des Lebens Christi vom irdischen Leiden zum lebendigen Überwinden des Todes bis zur sieghaften Majestas. Von dem Schatten der haptischen Berührung bis zum Erreichen des apokalyptischen Thrones ist der Simultaneität der Darstellungsphasen eine Bewegungsenergie eingegeben, die der Figur ein geradezu unheimliches Eigenleben vermittelt.

Die Ich-Form

Dass in diesem Schluss keine Rückprojektion einer von Robotern und Automaten bevölkerten Zeit, sondern ein zeitgenössischer Anspruch liegt, verdeutlicht die über dem Kopf und der Sternrosette am mittleren Balkenabschluss in vier Zeilen angebrachte Inschrift: „WOLFRA / MVS P[RESBYT]ER / IVS[S]IT ME / FACERE“ („WOLFRAM DER P[R]IESTER HAT MICH MACHEN LASSEN“) (Abb. 17).

Die Identität des „Wolfram“ konnte bislang ebenso wenig wie etwa der Namensgeber des Erfurter „Wolframleuchters“ erschlossen werden.²² Die vermutlich in „P[RESBYT]ER“ („PRIESTER“) aufzulösende

²⁰ Numeri 24, 17.

²¹ Offenbarung 4, 5-8.

²² Meyer, Hans Gerhard: *Der Erfurter Wolfram und die Magdeburger Wettinwerkstatt*. In: Gosebruch, Martin (Hrsg.): *Der Braunschweiger Burölöwe*. Göttingen 1985, S. 135-153.

Abkürzung bleibt zu allgemein, um einen Hinweis geben zu können.²³ Die restliche Inschrift ist jedoch sprechend genug. Zahlreich sind die Signaturen von Künstlern und Auftraggebern, die das Werk in der dritten Person des „hoc fecit“ ansprechen: N. N. „hat dies gemacht“.²⁴ Hier aber ist es die Ich-Form, welche die bronzene Vergegenwärtigung Christi von sich selbst sprechen lässt: „Wolfram der P[riest]er hat mich machen lassen“. Indem der Bronzeguss durch die Inschrift in Ich-Form redet, ist das selbst sprechende Bildwerk mit eigenem Leben ausgestattet. Das Grundproblem aller Bilder, menschgeschaffen zu sein und dem Betrachter dennoch als eigene Physis entgegenzutreten, wird in dem „ME“ der Inschrift eindrücklich realisiert. Durch das „ICH“ erklärt das Bildwerk, nicht aus künstlich gestalteter, toter Materie, sondern aus lebendiger Form zu bestehen.

Die Berliner Bronze ist keineswegs ein Einzelfall; vielmehr bildet das in Ich-Form sprechende Werk einen über alle Epochen gehenden Zusammenhang, der bis in die griechische Archaik zurückzuverfolgen ist.²⁵ Auch aus dem Mittelalter sind zahlreiche in der ersten Person redende Bildwerke überliefert, die der Verlebendigung der künstlich geschaffenen Form sprachlichen Ausdruck zu geben vermochten.²⁶

²³ Bange, Ernst Friedrich: *Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen*. S. 1; Bloch, Peter: *Ex aere solido*. S. 68. Marth schlägt dagegen „PER[EGRINUS]“ (Pilger) vor (Marth, Regine: *Untersuchungen zu romanischen Bronzekreuzen*. S. 150) (wie Anm. 2). Verdächtig bleibt, dass die Abkürzung nicht auf dem „P“, sondern dem „R“ liegt, was nicht etwa einen Einschub, sondern eine Fortsetzung des „PER“ nahelegen würde. Hierbei wären jedoch zu zahlreiche Möglichkeiten gegeben, als dass sie auf eine bestimmte Person hinführen könnten. Theoretisch wäre schließlich denkbar, dass hier eine Fehlschrift der Abkürzung „PRE“ vorliegt, die dann in „PRE[SUL]“ (BISCHOF) ergänzt werden könnte (vgl. Gosebruch, Martin: *Bernwardus presul fecit hoc*. In: Ders./Steigerwald, N. (Hrsg.): *Bernwardinische Kunst: Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Hildesheim vom 10.10. bis 13.10.1984*. Göttingen 1988, S. 49-50). Aber auch dies bliebe Spekulation.

²⁴ Dietl, Albert: *Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern*. In: Beck, Herbert/Hengevoss-Dürkop, Kerstin (Hrsg.): *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur*. Bd.I, 1994, S. 175-191.

²⁵ Svenbro, Jesper: *Phrasikleia, Anthropologie des Lesens im alten Griechenland*. München 2005. Vgl. Stähli, Adrian: *Bild und Bildakte in der griechischen Antike*. In: Beltling, Hans/Kamper, Dietmar/Schulz, Martin (Hrsg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München 2002, S. 67-84.

²⁶ Ploss, Emil: *Der Inschriftentypus „N.N. me fecit“ und seine geschichtliche Entwicklung bis ins Mittelalter*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 77 (1958), S. 25-46;

Messianische Automatik

In der Zusammenziehung verschiedener Zeitphasen in eine Figur, welche diese Stadien als Funktionen unterschiedlicher Bewegungen verdeutlicht und zur Sprache befähigt ist, erinnert das Ensemble an die Selbsttätigkeit von Automaten.²⁷ Die kleine Figur stellt sich als Simulation eines mit eigenem Leben begabten Kleinstautomaten dar, der sich eigenständig durch die Leidens- und Heilsgeschichte transportiert.

Bewegungsfähige Figuren waren aus antiken, byzantinischen und arabischen Berichten sowie aus den zeitgenössischen Praktiken bekannt, welche den Automaten vor allem in Byzanz und Arabien, aber auch im westeuropäischen Kulturraum eine sowohl fiktive wie auch reale Präsenz vermittelten.²⁸

Angesichts der Ich-sprechenden Simultaneität des Berliner Bronzekreuzes ist zu fragen, ob nicht zahlreiche Skulpturen des elften und zwölften Jahrhunderts Momentaufnahmen messianischer Bewegungs-

Bredekamp, Horst: *Das Mittelalter als Epoche der Individualität*. In: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen, Bd. 8, Berlin 2000, S. 190-240, 213.

²⁷ In den drei Phasen des kleinen Bronzekreuzifixus wird jene systematische Simultaneität in einer markanten Spur greifbar, die von der Zerlegung einzelner Szenen, wie sie die Wiener Genesis zeigt (Clausberg, Carl: *Die Wiener Genesis. Eine kunsthistorische Bilderbuchgeschichte*. Frankfurt a.M. 1984), bis zur „kinematographischen“ Darstellung des Einzelkörpers im leonardesken Codex Huygens reicht (Panofsky, Erwin: *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory: the Pierpont Morgan Library Codex M.A. 1139*. London 1940, S. 122f.).

²⁸ So zum Beispiel durch den Bronze-Greifen von Pisa und verwandte Figuren: Müller-Wiener, Martina: *Vom irdischen Paradies zum höfischen Theater. Islamische Automaten und mechanische Konstruktion des 9. bis 13. Jahrhunderts*. In: Eothen, Bd. IV, 2007, S. 143-162, 153-154. Vgl. allgemein: Drux, Rudolf (Hrsg.): *Menschen aus Menschenband. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov*. Stuttgart 1988; Hammerstein, Reinhold: *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*. Bern 1986; Berns, Jörg Jochen: *Die Herkunft des Automobils aus Himmelstrionfo und Höllenmaschine*. Berlin 1996; Grubmüller, Klaus/Stock, Markus (Hrsg.): *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2003, hier insbesondere: Ernst, Ulrich: *Zauber – Technik – Imagination*. S. 115-172 und Friedrich, Udo: *Mittelalterliche Automatisierung im Spannungsfeld politischer, theologischer und technologischer Naturkonzepte*. S. 91-114; Berns, Jörg Jochen: *Himmelsmaschinen/Höllenmaschinen. Zur Technologie der Ewigkeit*. Berlin 2007.

körper aufzurufen suchten. So erscheint die um 1080 geschaffene Kreuzabnahme eines der Kreuzgang-Reliefs des Klosters Santo Domingo de Silos mit den unregelmäßig postierten Armen Christi wie die Szene eines mechanischen Spiels, zumal der sich öffnende Sargdeckel des Adams-Grabes am Kreuzesfuß jene Simultaneität der Zeiten markiert, durch die sich der Heilsapparat hindurchbewegt (Abb. 18).²⁹ Wenig später wurde dieses Bewegungsmotiv durch mit beweglichen Armen ausgestattete Kruzifixe simuliert.³⁰

Dass die Bewegungsfähigkeit von Figuren unterschiedliche Zeiten einer Kinematographie des Heils bereithielt, verdeutlicht schließlich der rechts von der Vitrine des Berliner Bronze-Kruzifixus situierte Holzaltar der Mitte des elften Jahrhunderts (Abb. 19). Als vermutlich erster überlieferter Wandelaltar hat er mit seinen ursprünglich angebrachten Seitenflügeln bereits als Gesamtform jene Mobilität repräsentiert, welche das Geschehen der Mitteltafel auch in seinen Einzelfiguren zeigt.³¹ Dies gilt insbesondere für den links oben Weihrauch schwenkenden Engel, den am Querbalken den Handnagel lösenden Nikodemus und den am Kreuzfuß die Nägel mit einer Zange entfernenden, weit ausschreitenden Helfer Simon von Cyrene. Die links außen die Hand des Sohnes zum Mund führende Maria und der den Körper aufnehmende Joseph von Arimathia bilden ebenso wie die Trauerfigur des Johannes den eher kontemplativen Gegenpol.

Aus der Seitensicht ist zu erkennen, in welcher Konsequenz die Motorik der Seitenflügel und die szenische Dramatisierung auch in dem nahezu vollplastischen Heraustreten der Figuren aus der Fläche weitergeführt wird (Abb. 20). Diesem Ereignis bindet sich schließlich eine Zeitstruktur an, wie sie auch für das benachbarte Bronzekreuz bestimmend war. Der senkrecht aufgerichtete Kreuzesstamm zeigt, wie es besonders im Bereich des oberen Konchenabschlusses sichtbar wird, Knospen des Arbor Vitae (Abb. 21). Der Lebensbaum mit seiner Fähigkeit, dem todbringenden Baum der Ursünde das neue, aufblühende Le-

²⁹ Palol, Pedro de: *Spanien. Die Kunst des frühen Mittelalters*. München 1965, S. 76.

³⁰ Vgl. allgemein: Taubert, Gesine/Taubert, Johannes: *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen: ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft (23) 1969, S. 79-121; Tripps, Johannes: *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*. Berlin 1998.

³¹ Klotz, Heinrich: *Geschichte der deutschen Kunst*. Bd. 1: *Mittelalter 600-1400*, München 1998, S. 141.

ben zu geben, vermittelt jene Qualität, die jedes scheinbar statische Motiv transitorisch erweitert.

Ein ähnliches Motiv ist auf einem um 1100 geschaffenen Kreuz entwickelt, auf dem mit Trieben und Blättern versehene Ranken eingraviert sind (Abb. 22).³² Abgesehen davon, dass an den Enden auskragende Quadrate Bergkristalle umfassen, ähnelt der umlaufende, erhöhte Randstreifen dem Berliner Kreuz ebenso wie die Positur des Kreuzifixus, der, auf dem Suppedaneum stehend, mit leicht nach unten gewendeten Händen am Kreuz gezeigt ist. Dadurch ergibt sich am linken Querbalken dieselbe Differenz zwischen der Bewegung des Armes und der eingravierten Spur des Armes bzw. der Ranke. Auch hier differenzieren sich Kreuzifixus und Kreuzgravur zu zwei Etappen einer gedanklich verbundenen Heilsform, die sich aus der Bewegung der dargestellten Motive ergibt.

Üblicherweise gelten Automaten als aktivierte Sonderformen von Skulpturen. Mit druxschen Augen betrachtet, erweisen sich bereits unbewegte Bildwerke als Varianten der Geschichte von Androiden. Insbesondere legt das Bronzekreuz des Bode-Museums nahe, dass die Skulpturen oftmals als gleichsam gefrorene Sonderformen messianischer Automaten auftraten. In der immer wieder zu beobachtenden Simultaneität ihrer mechanisierten Bewegungen zielten sie offenbar auf eine so imaginierte wie auch sinnlich wahrgenommene Automatik des maschinisierten Heilsgeschehens. Das kleine Bronzekreuz des Bode-Museums widerspricht damit einem eindimensionalen Verständnis der „Mechanisierung des Weltbildes“.³³ Möglicherweise war auch diese Epochenbezeichnung nicht mehr als die säkularisierte Anwendung eines heilsgeschichtlich verwurzelten Prinzips, das unerkannt in die Moderne hereinreichte und weiterhin wirksam blieb.

³² Bloch, Peter: *Romanische Bronzekreuzfixe*. II B 8, S. 148 und Taf. S. 186 (wie Anm. 2).

³³ Dijksterhuis, Eduard Jan: *Die Mechanisierung des Weltbildes*. Berlin u. a. 1956.

Ole Löding (Köln)

Die Mensch-Maschine. Produziert in Deutschland. Zu Kraftwerks
1978er-Album

1978 veröffentlichten die Düsseldorfer Elektropop-Pioniere Kraftwerk ihr siebtes Studioalbum „Die Mensch-Maschine“. Wie schon auf den drei vorhergehenden Veröffentlichungen stellten die vier Musiker alle Songs unter ein gemeinsames, leitmotivisch umkreistes Thema. Waren es vorher die „Autobahn“ (1974), die „Radio-Aktivität“ (1975) und die Vision eines europäischen Eisenbahnnetzes („Trans Europa Express“ 1977), so nahmen Kraftwerk nunmehr den technisch reproduzierbaren bzw. reproduzierten Menschen in den Blick. Eingeleitet von dem durchaus humorvoll-selbstironischen (Wir sind) „Die Roboter“, über eine Weltraumphantasie („Spacelab“), eine Fritz Lang-Hommage („Metropolis“), eine Liebeserklärung an das (sich roboterhaft bewegende) „Modell“ und das kalte „Neonlicht“ der Großstadt bewegen sich die sechs Songs konzeptuell auf den fünfeinhalb Minuten langen Titelsong zu.¹ Mit der „Mensch-Maschine“ schreiben sich Kraftwerk in eine Jahrhunderte alte Tradition von poetischen Texten über die Möglichkeiten der technischen Nachbildung des Menschen ein, diese „Verwirklichung eines Menschheitstraums“.² Von Homer über Georg Büchner und Heinrich Heine bis zu Mary Shelleys „Frankenstein“ und Günter Grass’ „Watsoncricks“ reicht die Reihe der literarischen Auseinandersetzung.³ Mindestens zwei Aspekte kennzeichnen die poetische Darstellung technisch reproduzierter Menschen, seien sie hydraulische Automaten, Androiden, Roboter oder kybernetische Cyborgs: Zum einen, dass ihr immer eine Problematisierung seiner faktischen Realisierbarkeit beigegeben ist und zum anderen, dass sie durch ausgreifende Interdiskursivität geprägt ist.⁴

¹ Kraftwerk: *Die Mensch-Maschine*. T.: Ralf Hütter/M.: Ralf Hütter, Karl Bartos. Aus dem Album: *Die Mensch-Maschine*. Erschienen 1978.

² Vgl. zur Literaturgeschichte des Motivs vom künstlichen Menschen: Drux, Rudolf: *Der literarische Maschinenmensch und seine technologische Antiquiertheit. Wechselbeziehungen zwischen Literatur- und Technikgeschichte*. In: *Dresdner Beiträge zur Geschichte der Technikwissenschaften* 29 (2004), S. 3-19.

³ Vgl. Ders. (Hrsg.): *Menschen aus Menschenband. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov*. Stuttgart 1988.

⁴ Vgl. Ders.: *Der literarische Maschinenmensch*. S. 3 (wie Anm. 2).

Der vorliegende Beitrag möchte am Beispiel des Songs „Die Mensch-Maschine“ zeigen, wie es der „bekannteste[n] Synthesizerband der Welt“⁵ gelingt, das Motiv des künstlichen Menschen in populärmusikalischer Form zu verarbeiten. Dabei wird deutlich, dass Kraftwerk das Motiv der „Mensch-Maschine“ funktionalisieren, um sich auf höchst ambivalente Weise in einen populärmusikalischen, einen technikkwissenschaftlichen sowie einen gesellschaftspolitischen Diskurs einzubringen. Damit zeigt der Song geradezu paradigmatisch die künstlerischen Möglichkeiten populärmusikalischer Werke.⁶ Eine genaue Analyse des Songs ist umso wünschenswerter, als bis heute kaum wissenschaftliche Untersuchungen zur wohl unwiderlegbar einflussreichsten deutschen Band aller Zeiten existieren.⁷

Das Verhältnis von Mensch zu Maschine ist, worauf Josef Spiegel hingewiesen hat, in der Pop-Musik ein seit den 60er Jahren häufig anzutreffendes Thema.⁸ Die Palette reicht von der Darstellung bzw. Inszenierung inniger Liebe zu und angedeutetem Sex mit einem technischen Gerät (man denke an die ‚Beziehung‘ von Jimi Hendrix zu seiner E-Gitarre) über konzertante Aufführungen mit Roboterpuppen anstelle von Musikern bis hin zu rein virtuellen Bands der Gegenwart wie den britischen Gorillaz. Musikgeschichtlich lässt sich spätestens seit Ende der Beat-Ära eine Entwicklung feststellen, die, in Deutschland maßgeblich beeinflusst durch die elektronischen Kompositionen von Karlheinz Stockhausen

⁵ Koch, Albert: *Kraftwerk*. Zweite, überarbeitete und aktualisierte Auflage. Höfen 2005, Klappentext.

⁶ „Pop“ wird an dieser Stelle und im Folgenden nicht verstanden als Genrebezeichnung, sondern als Sammelbegriff für alle der „kulturellen Formation Pop“ zuzuordnenden populärmusikalischen Werke (vgl. Schäfer, Jörgen: *„Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit“: Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Pop-Literatur*. München 2003, S. 14.).

⁷ Vgl. hierzu Koch, Albert: *Kraftwerk*. S. 131-154 (wie Anm. 5).

⁸ Vgl. Spiegel, Josef: *„Mit Maschinen anstelle von Menschen“: Liebe und Sex in der Pop-Musik*. In: Drux, Rudolf (Hrsg.): *Die Geschöpfe des Prometheus. Der künstliche Mensch von der Antike bis zur Gegenwart*. Ausstellungskatalog. Bielefeld 1994, S. 107-113. In Sinfonien, Kammermusik, Balletten oder anderen musikalischen Bühnenwerken zeitgenössischer Musik gibt es hingegen, worauf bereits 1960 Fred Prieberg hingewiesen hat, Hunderte von Werken, in denen z.B. Roboter thematisiert werden (vgl. Prieberg, Fred K.: *Musica Ex Machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*. Berlin, Frankfurt, Wien 1960, S. 18.).

und fortgeführt durch Can, Tangerine Dream und Kraftwerk⁹, zumindest in einigen Genres den kompletten Verzicht von manuell zu bedienenden traditionellen Instrumenten anzielt.¹⁰ Neben der E-Gitarre, deren eigenständiges ‚kreatives‘ Potential Lou Reed 1975 auf seinem Album „Metal Machine Music“ bewiesen hatte¹¹, war es vor allem die Erfindung des Moog-Synthesizers in den frühen siebziger Jahren, die die „vollständige Technisierung der Pop-Musik“ ermöglichte und die Frage nach dem Verhältnis von Mensch und (Musik-)Maschine aufwarf.¹² Der maschinelle Charakter des Künstlers auf der Bühne und die potentielle Ersetzbarkeit des menschlichen Instrumentalisten fanden und finden ihre Reflexion in zahllosen Texten, in denen beispielsweise James Brown 1970 von sich als „Sex Maschine“ sang, die Scorpions 1975 mitteilten: „I am a Robot Man [...] I lost my soul“ und Radiohead sich noch 1997 verwahrten: „I may be paranoid, but no android“. Ein etwas schlichtes aber humorvolles deutschsprachiges Beispiel ist Achim Reichels „Robert der Roboter“, von dem es heißt:

Robert ist kein Mensch / er sieht nur so aus / [...] Nur manchmal,
wenn er traurig ist, dann macht er Musik / so mit Beat ohne
Drums / und mit Bass ohne Bass / und 'ner Gitarre ohne Saiten.¹³

⁹ Vgl. hierzu Koch, Albert: *Kraftwerk*. S. 132 (wie Anm. 5); vgl. auch: Bussy, Pascal: *Kraftwerk. Synthesizer, Sounds und Samples. Die ungewöhnliche Karriere einer deutschen Band*. Aus dem Englischen von Ingeborg Schober. München, Mainz 1995, S. 24.

¹⁰ Vgl. Spiegel, Josef: „Mit Maschinen anstelle von Menschen“. S. 108 (wie Anm. 8).

¹¹ Dies, indem er E-Gitarren anschluss und diese vor dem Verstärker durch Feedbacks sich selbst spielen ließ (vgl. Wolcott, James: *Lou Reed. Metal Machine Music*. In: <http://www.rollingstone.com/artists/loureed/albums/album/189177/review/5944875>, 14.8.1975 (22.02.08); Reed, Lou: *Metal Machine Music*. Erschienen 1975.).

¹² Vgl. Spiegel, Josef: „Mit Maschinen anstelle von Menschen“. S. 109 (wie Anm. 8).

¹³ Brown, James: *Sex Machine*. T. & M.: James Brown, Bobby Byrd, Ronald R. Lenhoff. Aus dem Album: *Sex Machine*. Erschienen 1970; Scorpions: *Robot Man*. T.: Klaus Meine/M.: Rudolf Schenker. Aus dem Album: *In Trance*. Erschienen 1975; Radiohead: *Paranoid Android*. T. & M.: Thom Yorke. Aus dem Album: *Ok Computer*. Erschienen 1997; Reichel, Achim: *Robert der Roboter*. T. & M.: Achim Reichel. Aus dem Album: *Melancholie und Sturmflut*. Erschienen 1991.

Ihnen allen ist ein weitgehend kritischer Umgang mit der Technik gemein, eine, wenn man so will, „reichlich reaktionäre“ Ablehnung der Ersetzung des menschlichen Musikers durch die Maschine.¹⁴

Dies ist, in sehr groben Zügen umrissen, der literatur- und musikgeschichtliche Hintergrund, vor dem allein Kraftwerks Album und Song „Die Mensch-Maschine“ zu verstehen sind. Als Mittelstück einer musikalisch und textlich halbwegs geschlossenen ‚Technik-Trilogie‘, die mit dem „Trans Europa Express“ begann und später mit der „Computerwelt“ abgeschlossen wurde, ist das Album von der ‚klassischen‘ Kraftwerkbesetzung Ralf Hütter, Florian Schneider, Wolfgang Flür und Karl Bartons im bandeigenen KlingKlang-Studio eingespielt und im Studio Rudas in Düsseldorf abgemischt worden.¹⁵ Auf dem Cover ist die Herkunft dieses Werkes durch ein offensives „Produziert in Deutschland“ gekennzeichnet, das eine klare Abgrenzung von der anglo-amerikanischen Popmusik verdeutlicht. In dem Jahr, in dem in England das erste Retortenbaby Louise Joy Brown geboren wurde und ein Jahr vorher der „Deutsche Herbst“ das Land erschüttert und die Frage nach der unmenschlichen Gewalttätigkeit der Gesellschaft aufgeworfen hatte, stellte das Album eine Provokation dar. Dies, weil es – zumindest auf den ersten Blick – eine affirmative Aussage zur zunehmend technisierten Gesellschaft bot und die „Glückseligkeit in der Auflösung der eigenen Identität“ feierte, statt diese kulturkritisch zu befragen, wie Josef Spiegel schreibt.¹⁶ Neutral ausgedrückt führte das Album den Beweis der Realisierbarkeit einer Symbiose aus Mensch und Maschine, der gerade durch die Unmöglichkeit, den jeweiligen kreativen Beitrag zu unterscheiden, ihre eigenwillige Faszination entwickelte. In einer französischen Fernsehsendung drückte Ralf Hütter dies – natürlich überspitzt – so aus:

Wir spielen die Maschinen, die Maschinen spielen uns, es ist tatsächlich der Austausch und die Freundschaft, die wir mit den Musikmaschinen haben, aus der wir eine neue Musik schaffen können.¹⁷

¹⁴ Bussy, Pascal: *Kraftwerk*. S. 65 (wie Anm. 9).

¹⁵ Vgl. ebd., S. 124.

¹⁶ Spiegel, Josef: „Mit Maschinen anstelle von Menschen“. S. 111f. (wie Anm. 8); vgl. auch: Geisenhanslüke, Ralph: *Ganz dein Diener. Kraftwerk: Die Mensch-Maschine*. Aus der Reihe: 50 Klassiker der modernen Musik. In: *Die Zeit* 21 vom 18.5.2006.

¹⁷ Ralf Hütter im Interview mit Sylvain Gire. In: *France Culture. Fernsehsendung*, November 1991, zit. n. Bussy, Pascal: *Kraftwerk*. S. 125 (wie Anm. 9).

Wie nun aber gestalten Kraftwerk diese „Mensch-Maschine“ textlich, musikalisch und in der Inszenierung auf dem Album-Cover und auf der Bühne?

Zunächst einmal präsentiert sich der Song als geradezu klassisch aufgebauter Popsong, dominiert von redundanten Passagen, einer periodischen Bauweise und einem wiederkehrenden erkennbaren Wechsel von Strophe zu melodisch, textlich-inhaltlich und durch das sprachliche Metrum abgesetztem Refrain. Nach einem instrumentalen Einleitungsteil (Intro) folgen Strophe, Refrain, Strophe, Refrain, Bridge-Teil und erneut eine Strophe und ein Refrain bis zu einem auslaufenden Outro.¹⁸ Durch die Verwendung gleichbleibender Sounds und Rhythmen, die Dominanz des Synthesizers und die Tatsache, dass der Song kaum Höhepunkte oder markante Brüche aufweist, wirkt er relativ geschlossen. Indem im Outro melodische Motive des Intros wieder aufgegriffen werden, hat er eine angedeutete zirkuläre Struktur. Der Songtext besteht aus der kraftwerktypischen „Minimallyrik“, die, fast kindlich, durch ästhetische Armut gekennzeichnet ist und eine äußerst geringe Wortanzahl und -varianz aufweist. Der gesamte Text lautet:

Strophe:

Mensch-Maschine
Ein Wesen und ein Ding
Mensch-Maschine
Ein Wesen und ein Überding

Refrain:

Die Mensch-Maschine, Maschine, Maschine, Maschine, Maschine,
Maschine, Maschine¹⁹

¹⁸ Zu diesem Grundaufbau vgl. Wölfer, Jürgen: *Die Rock- und Popmusik. Eine umfassende Darstellung ihrer Geschichte und Funktion*. München 1980, S. 104 und S. 109; Urban, Peter: *Rollende Worte – die Poesie des Rock. Von der Straßenballade zum Pop-Song. Eine wissenschaftliche Analyse der Pop-Song-Texte*. Frankfurt a.M. 1979, S. 91.

¹⁹ Das Inlay des Albums weist keine Textfassung aus. In der 2005 veröffentlichten Live-Version, die eine Mischung aus der englischen und deutschen Textfassung darstellt, wird das Wort „halb“ ergänzt, so heißt es dann: „Halb Wesen und halb Überding“ (vgl. *Die Mensch-Maschine (Liveversion)*. T.: Ralf Hütter/M.: Ralf Hütter, Karl Bartos. Aus dem Album: *Minimum-Maximum*. Erschienen 2005.).

Die „Mensch-Maschine“ wird nur als solche genannt und lediglich durch die Substantive „Wesen“ und „Ding“ ergänzend umschrieben. Im Gegensatz zu herkömmlicher Rock-Lyrik finden sich weder ein Erzähler- oder Sänger-Ich noch hörererorientierte Identifikationsanleitungen.²⁰ (Menschliche) Subjektivität, sei sie in Form eines (lyrischen) Ichs oder eines Politrock-typischen kollektiven „Wir“, sucht der Interpret vergebens. Stattdessen stellen sowohl die Strophe als auch der aus einer beständigen, steigenden Wiederholung des Titels bestehende Refrain formelhafte Steigerungen dar. Während die Strophe auf das finale „Überding“ zielt, welches in der englischsprachigen Veröffentlichung des Albums ein „super human being“ wird²¹, wird diese „Mensch-Maschine“ im Refrain mit jeder Wiederholung so moduliert, dass der Eindruck eines Fortschritts entsteht. Strukturell erscheint das „Überding“ als End- und Zielpunkt der textlichen und musikalischen Gestaltung. Inhaltlich ist es betont, weil es als einziges Wort eine subjektive Wertung anzudeuten scheint und seine intertextuelle Herkunft deutlich erkennbar ist. Dieses „Überding“, das dem „normalen“ Menschen eine Unterlegenheit zuweist, ist ein unverkennbarer Hinweis auf Friedrich Nietzsches „Übermensch“. „Der Mensch ist etwas, was überwunden werden will“, erklärt der Weise in der Vorrede zum 1. Teil und beginnt daraufhin mit der Lehre des „Übermenschens“.²² Die „Mensch-Maschine“ wird damit in einen Kontext gestellt, der die Schöpfung neuer Werte und die Überwindung des Nihilismus anzielt und dafür auch gewalttätige Auseinandersetzungen nicht scheut.²³ Im Bereich künstlerischen Schaffens gemahnt die von Kraftwerk gestaltete perfekte Symbiose aus Mensch und Maschine gleichzeitig an Filippo Tommaso Marinetti und die Futuristen, deren Feier der Vereinigung von Mensch und Maschine zum perfekten Krieger ebenso wie Nietzsches „Übermensch“ das Potential zur faschis-

²⁰ Vgl. Frith, Simon: *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford, New York 1998, S. 169.

²¹ Kraftwerk: *The Man-Machine*. Erschienen 1978.

²² Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*. Mit einem Nachwort von Alfred Baeumler. Stuttgart 1956, S. 8 (Zarathustras Vorrede: *Vom Übermenschens und vom letzten Menschen*).

²³ Dies verdeutlicht beispielsweise das bekannte Zitat „Ihr sagt, die gute Sache sei es, die sogar den Krieg heilige? Ich sage euch: der gute Krieg ist es, der jede Sache heiligt“ (Ebd., S. 49 (Zarathustras Rede: *Vom Krieg und Kriegsvölker*)).

tischen Ideologisierung in sich trägt.²⁴ Während die von den Futuristen künstlerisch umgesetzte Verehrung der Technik, die sich z.B. in der Darstellung von Robotern zeigt, bei Kraftwerk eher indirekt als Kontext aufgerufen wird, deutet sie, ebenso wie der Verweis auf Friedrich Nietzsche, auf eine affirmative Haltung zu kriegerischer Gewalt.²⁵

Kraftwerks Wortwahl muss vor diesem Hintergrund als kalkulierter Tabu-Bruch gewertet werden, der seine volle Wirkung jedoch erst in der musikalischen Umsetzung entfaltet. Makellos, emotionslos und getrimmt auf reine Funktionalität wie der perfekte Krieger sind Sound, Instrumentierung und Produktion des Songs. Er ist dominiert von Synthesizer-Klängen, repetitiven Sequenzen und Tonhöhenmodulationen und einem von der Drummachine durchgängig gehaltenen 4/4-Takt. Sämtliche Hörsignale humaner Klangerzeugungsbeteiligung sind sorgfältig aus dem Klangbild entfernt: Weder findet sich ein einziges rocktypisches Instrument (Schlagzeug, analoger E-Bass, E-Gitarre) noch ‚menschliches Versagen‘ in der Tonhöhenkorrektheit, Dynamik oder Rhythmik. Soweit es die Ende der siebziger Jahre verfügbare noch analoge Aufnahmetechnik ermöglichte, sind Varianzen, dynamische und rhythmische Abweichungen und Ungenauigkeiten ausgeschlossen.²⁶ Unverkennbar ist darüber hinaus, besonders in den einleitenden Takten, der Einfluss der auch Brütismus genannten und von den Futuristen angeregten „Geräuschkunst“, also einer Ästhetik, die Geräusche vollwertig neben Töne klassischer Instrumente stellt.²⁷ Am auffälligsten ist jedoch die Stimme, die durchgängig durch einen Vocoder-Effekt bzw. „Robovox“ verfremdet ist und da-

²⁴ Vgl. Drux, Rudolf: *Vorwort*. In: Ders. (Hrsg.): *Menschen aus Menschenhand*. S. XVI (wie Anm. 3).

²⁵ Diese wird vor allem in Marinettis „futuristischem Manifest“ in der Rede von dem Krieg als der einzigen Hygiene der Welt beschrieben. Vgl. hierzu: Calvesi, Maurizio: *Der Futurismus. Kunst und Leben*. Aus dem Italienischen von Michael Koulou und Gerhard Meier. Köln 1987; zur Verehrung der Technik und der Darstellung künstlicher Menschen im Futurismus, z.B. von Fortunato Depero: vgl. S. 171-195; zum musikalischen Futurismus: vgl. Prieberg, Fred K.: *Musica Ex Machina*. S. 24-47 (wie Anm. 8).

²⁶ Zu den Begrifflichkeiten und technischen Möglichkeiten: vgl. (wenn auch mittlerweile etwas veraltet) Schiffner, Wolfgang: *Einflüsse der Technik auf die Entwicklung von Rock/Pop-Musik*. Univ. Diss. Hamburg 1991 sowie Ders.: *Rockmusik und Pop und ihre Sounds. Technik – Tbesen – Titel*. Aachen 1994.

²⁷ Vgl. Sterneck, Wolfgang: *Das künstliche Geräusch. Futuristische und konkrete Musik*. In: <http://www.sterneck.net/musik/futurismus/index.php> (22.02.08).

durch nicht nur einen mechanischen Grundklang entwickelt, sondern außerdem jegliche (durch Intonation oder andere Gesangstechniken konstituierte) Emotionalisierungen vermeidet. Die Sprache, vielleicht die bedeutsamste spezifisch menschliche Eigenschaft²⁸, wird hier zu nichts anderem als einem technisch erzeugten Klang, der im Refrain einmal angeschlagen durch technische Manipulationen selbstständig weiterklingt. „The Grain of Voice“, um mit Roland Barthes zu sprechen²⁹, ist reduziert auf die Bedeutung eines letztlich austauschbaren technischen Geräts. Ralf Hütters Aussage: „Wir benutzen auch die Sprache als ein Musikinstrument. [...] Wir setzen unsere Stimmen als ein zusätzliches Instrument ein“, erhält vor diesem Hintergrund erst seine volle Bedeutung.³⁰

Nichtsdestoweniger wird die technische Perfektion des popmusikalischen Maschinen-Menschen zugleich ironisch gebrochen, indem dieser sich durch den konventionellen Songaufbau, den Songtext und die kinderliedhaften Melodiebögen doch eher schlicht präsentiert. Der erste Höreindruck hinterlässt das Bild eines überwiegend simpel funktionierenden „Überdings“. Im Gegensatz zum linksliberalen bundesdeutschen Feuilleton nahm das Ausland diesen satirischen Aspekt wahr. Mitchell Schneiders Rezension aus dem Jahr 1978 bezeichnet eben diese Ambivalenz der textlichen und musikalischen Aussage als „funny“, „strangely pleasant“ und hört das Album als Parodie auf „us dumb mortals“.³¹

Allerdings erschöpft sich die Aussage des Songs nicht in diesem Kommentar zum künstlichen Menschen, sondern wird durch die Inszenierung auf der Bühne und vor allem auf dem Albumcover um wichtige Facetten erweitert. Das Coverbild zeigt die vier Musiker nebeneinander aufgereiht auf einer Treppe stehend. Ihre Gesichter sind übertrieben weiß geschminkt, während die Lippen rot gemalt und die Haare und Augenbrauen schwarz gefärbt scheinen. Diese Farben werden in den Hemden und Krawatten ebenso wie in den Hintergrundfarben und Schriftfarben aufgegriffen. Damit verweist das Cover bereits in der Farbgestaltung

²⁸ Vgl. Drux, Rudolf: *Der literarische Maschinenmensch*. S. 3-5 (wie Anm. 2).

²⁹ Vgl. Barthes, Roland: *The Grain of the Voice*. In: Frith, Simon/Goodwin, Andrew (Hrsg.): *On Record. Rock, Pop, and the written Word*. London, New York 1990, S. 294.

³⁰ Ralf Hütter im Interview mit Geoff Barton. In: *Sounds* 11 (1975), zit. n. Bussy, Pascal: *Kraftwerk*. S. 72 (wie Anm. 9).

³¹ Scheider, Mitchell: *Kraftwerk. The Man-Machine*. In: http://www.rollingstone.com/reviews/album/121388/review/6209709?utm_source=Rhapsody&utm_medium=CDreview, 18.5.1975 (22.02.08).

auf totalitäre Herrschaftssysteme, insbesondere auf das nationalsozialistische Deutsche Reich. Diese Anspielung rückt das Titelbild der „Mensch-Maschine“ in eine Reihe mit früheren Kraftwerk-Covern, die ebenfalls einen Bezug oder ein ‚Kokettieren‘ mit nationalsozialistischen Themen zeigten. Die Schrifttype auf dem Album „Ralf und Florian“ markierte diesen Bezug ebenso wie der (Hitlersche) Mercedes auf „Autobahn“ oder der Volksempfänger auf dem Titelbild von „Radio-Aktivität“.³² Gleichwohl verweist die Albumgestaltung zudem auf das ebenfalls totalitäre System der UdSSR, beispielsweise durch die an die kyrillischen Zeichen angelehnte Schrifttype des Bandnamens und die russische Titel-Übersetzung.³³ Besonders aber erinnert die Verwendung geometrischer Figuren an den russischen Konstruktivismus und so ist es folgerichtig, dass auf der Rückseite ein kleiner Hinweis prangt: „Inspiriert von El Lissitzky“, dem Mitbegründer dieser Kunstrichtung (ohne jedoch klarzustellen, ob sich diese Inspiration auf die Covergestaltung oder das gesamte Album erstreckt).³⁴ Da erscheint es nicht mehr als Zufall, dass alle vier Bandmitglieder ihren Blick starr nach links, oder wenn man so will, nach Osten richten. Bereits die graphische Darstellung der „Mensch-Maschine“ setzt diese somit in einen politischen Kontext totalitärer Systeme. Gleichzeitig muss die Covergestaltung auch als Kommentar zum Selbstverständnis der Band Kraftwerk betrachtet werden. Die einzelnen Mitglieder zeigen keine erkennbare eigenständige Persönlichkeit mehr, sondern präsentieren sich als homogene funktionale Einheit, deren androgynes Erscheinungsbild schließlich sogar Geschlechtslosigkeit andeutet. Es lässt sich zusammenfassen: Die „Mensch-Maschine“ verliert Individualität, Emotionalität, Geschlecht, Sprachkompetenz, letztlich alles spezifisch Menschliche zugunsten technischer Funktionalität und Fortschrittlichkeit und wird dadurch grundlegend politisch.

Die Symbiose aus Mensch und Maschine wird von Kraftwerk in der Inszenierung auf der Konzertbühne noch betont. Die Auftritte der Düsseldorfer sind eine Provokation, insofern als sie an keiner Stelle erkennen lassen, welchen kreativen Beitrag die Künstler zu dem Präsentierten

³² Vgl. Koch, Albert: *Kraftwerk*. S. 20-26 (wie Anm. 5).

³³ Während die englische Übersetzung mit der gleichnamigen Veröffentlichung und die französische mit dem großen Erfolg der Band in Frankreich erklärlich sind, ist die russische Übersetzung eine Auffälligkeit.

³⁴ Vgl. hierzu: Bussy, Pascal: *Kraftwerk*. S. 130 (wie Anm. 9); vgl. zu Lissitzky: Küppers, Sophie (Hrsg.): *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*. 2. verb. Auflage. Dresden 1976.

leisten. Mit regungsloser Miene und meist ohne Publikumsansprache stehen sie hinter merkwürdigen Apparaturen (heutzutage Laptops) und gerieren sich – fast wie der „Mad Scientist“ der Science-Fiction-Literatur – als Soundwissenschaftler. Ob die Songs und Leinwandprojektionen vorgeprogrammiert ‚vom Band‘ kommen oder in irgendeiner Form von den Menschen auf der Bühne gesteuert werden, ist nicht erkennbar. ‚Star‘ ist, wenn überhaupt, die Technik und keinesfalls mehr der Mensch; ein Konzept, das bei der Liveaufführung des Songs „Die Roboter“ soweit getrieben wird, dass die Künstler die Bühne nicht einmal mehr betreten, sondern sich durch Roboterpuppen vertreten lassen.

Zusammenfassend können das 1978 erschienene Album „Die Mensch-Maschine“ und der Titelsong nun als Gedankenspiel über die Möglichkeiten und Konsequenzen einer Ersetzung des Menschen durch technisch reproduzierte ‚Musiker‘ in populärer Musik gewertet werden. Dabei ist die perfekte Symbiose aus Mensch und Maschine, wie sie Kraftwerk vorführen, ein Zwischenschritt auf diesem Weg des Fortschritts. Die „Mensch-Maschine“ gewinnt ihre Spannung – wie letztendlich jede gute Popmusik – gerade aus ihrer ambivalenten Haltung zu den verhandelten Themen.

Wie die Betrachtung des Songtextes, seiner musikalischen Umsetzung, des Album-Covers und der konzertanten Darbietung gezeigt hat, verwenden Kraftwerk das Motiv des künstlichen Menschen in geradezu klassischer Weise, um polyvalent auf verschiedene zeitgenössische Kontexte und Diskurse zu verweisen.³⁵ In einer Zeit, in der die technische Reproduktion menschlichen Lebens zunehmend denkbar und realisierbar scheint, führen sie die populärmusikalische Realisierbarkeit vor. In einer bundesrepublikanischen Gesellschaft, in der sich das Erbe seiner totalitären Geschichte im Terror der Roten Armee Fraktion und der Reaktion des Staates als ein gewalttätiges zeigt, verweisen die vier Elektropopper auf das kriegerische Potential enthumanisierter Androiden. Die „Mensch-Maschine“ stellt somit die Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Technik in Wissenschaft, Gesellschaft und Musik. Die Antworten bleiben unklar. Kraftwerk bieten weder eine klare Negation an noch setzen sie ausdrückliche Satire-Signale. Der Verweis auf die Funktionalisierbarkeit der „Mensch-Maschine“ in totalitären Systemen ebenso wie die damit einhergehende Homogenisierung menschlicher Vielschichtigkeit kann sowohl als positive Vision („Zarathustra 2.0.“), kritische Warnung oder auch als

³⁵ Vgl. hierzu: Drux, Rudolf: *Der literarische Maschinenmensch*. S. 3, 11 (wie Anm. 2).

satirische Zustandsbeschreibung gelesen und gehört werden. Indem Kraftwerk populärmusikalische Hörerwartungen provokant irritieren und die Grenze zwischen Affirmation und Scheinaffirmation nicht klar ziehen, letztlich also – im Sinne von Diedrich Diederichsen – subversiv agieren, sind sie nicht weit entfernt von *der* Pop-Entwicklung der Endsiebziger Jahre: dem Punk.³⁶ Dass Cover- und Bühnenszenierung und die ersten Zeilen des Albums „Wir sind die Roboter“ darüber hinaus eine poetologische Deutung nahe legen, erhöht den ambivalenten Reiz der Songs. Somit gelingt es mit der „Mensch-Maschine“, trotz oder eben gerade aufgrund der textlichen und musikalischen Schlichtheit, einen bedenkenswerten Kommentar zu den weltweiten reproduktionstechnischen Entwicklungen, der gesellschaftspolitischen Situation der Bundesrepublik sowie der Ästhetik der Popmusik (und Kraftwerks Stellung in ihr) am Ende der siebziger Jahre zu leisten. Diese Vielschichtigkeit mag eine der Erklärungen für den anhaltenden internationalen Erfolg der Düsseldorfer Soundkünstler sein. Vor allem aber ist sie ein Ausweis dessen, was Popmusik künstlerisch zu leisten vermag.

³⁶ Vgl. Diederichsen, Diedrich: *Subversion. Kalte Strategie und heiße Differenz*. In: Ders.: *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990-1993*. Köln 1993, S. 35.