

# «FÜR IMMER»: FORESTILLINGEN OM KRAUTROCK



Masteroppgave i musikkvitenskap  
Institutt for musikkvitenskap  
Universitetet i Oslo  
Mai 2016

Tor Arne Svendsen

# INNHOLDSFORTEGNELSE

## KAPITTEL 1

### INNLEDNING

Fortellingen om krautrocken	s. 1
Musikkanalytiske perspektiver	s. 3
Hva kan denne historien bidra med?	s. 5
Problemstilling	s. 5
Tidligere forskning. Eksisterende litteratur	s. 7
En hermeneutisk analyse	s. 7
Historiografi. Fremstillinger av historien	s. 9

## KAPITTEL 2

Regenerate art. helbredelse eller fornektelse?	s. 12
Oppvekst: inntrykk og uttrykk	s. 13
Studentopprør, politisk radikalisering	s. 15
Politikk i det upolitiske	s. 19
Big brother: musikalsk innflytelse fra USA	s. 24
Fluxus	s. 27
Stockhausen	s. 28
«Der Neuen Musik»	s. 30
Krautrockens pionerer og «The Berlin School» .	s. 31
Repetitiv minimalisme. Can	s. 35
Neu!	s. 40

## KAPITTEL 3

Presentasjon av historien	s. 44
Forestillingen om en musikkscene	s. 45
Den heroiske historien	s. 46
Hva ligger i navnet?	s. 48
Eksempler fra Journalistikken	s. 52
Walter benjamin og neu!	s. 54
«New German Identity».	s. 58
Canterbury Scene og «Mythscapes»	s. 59
Subkulturer	s. 62
Scenes in popular music	s. 63
Hvor kjent var de i sin tid?	s. 65

## KAPITTEL 4

«Sound»	s. 67
Fomalistisk analyse	s. 67
Analysing Popular Music	s. 68
Musikalsk spenn	s. 70

«Burning Sister»	s. 71
«The Sad Skinhead»	s. 73
«Für Immer»	s. 75
En musikalsk utredning	s. 77
Likheter og ulikheter	s. 78
Friform. Avantgarde og støy.	s. 82
Sammenligning med andre stilarter	s. 83
Klassisk pop eller kunst	s. 86
Krautrocken som kunstform (og deres typiske lytter)	s. 87
<b>KONKLUSJON</b>	
(Re)konstruksjonen krautrock	s. 89
Litteratur	s. 95

## **FORDORD**

Jeg vil gjerne få takke min veileder, Hans Weisethaunet, for all hjelp, gode innspill og tips underveis, samt for raske tilbakemeldinger på alle mine henvendelser. I tillegg vil jeg takke min venn Anette Myrestøl Espelid og min samboer Helen, for uvurderlig hjelp, gjennomlesing og mange konstruktive kommentarer.

# KAPITTEL 1

## INNLEDNING

### FORTELLINGEN OM KRAUTROCKEN

Da jeg for noen år siden skulle hjem for å feire jul hos familien, tok jeg med meg to nyanskaffede CD-er, lånt av en venn. Den ene var Bob Dylan sin *The Freewheelin Bob Dylan* og den andre var *Soundtracks* av det vest-tyske bandet Can. Disse ble spilt kontinuerlig i løpet av juleferien på en gammel Kenwood-spiller, av slik kvalitet der man må ta til takke med en veldig spinkel lydgjengivelse. Det var stort stilspenn mellom de to albumene, men begge to satte seg. Låtskriveren og den syngende trubaduren Dylan kjente jeg godt fra før av. Can derimot, var et band jeg bare hadde lest om i noen artikler der det ble skrevet om musikkstilen krautrock, et uttrykk som ikke sa meg stort. Disse musikerne og krautrocken var for meg, og for mange fremdeles vil jeg anta, et obskurt tysk fenomen fra «gamle dager».

Lydsporet som virkelig fanget meg var den nesten 15 minutter minutter lange «Mother Sky» (1970). Du trekkes inn i kjernen av musikken fra første sekund. En elgitar spiller skrikende soloer mens orgel, bass og trommer bygger opp under denne. Det skjer en brå endring etter et par minutter som leder over i min favoritt del hvor gitar og orgel forsvinner, bassmotivet halveres og trommespillet dempes. Lydbildet åpnes opp i fraværet av det vi nettopp hørte. Rytmen er markert med korte slag på de dypeste tammene og gitaren svarer med en enkel overtone (flagolett) på den lyse e-strengen. Dette er et musikkdramaturgisk skifte som gjør musikken mer vital. Et minimalistisk og enkelt uttrykk rent musikalsk, men kanskje derfor også så virkningsfullt i mine ører: det repeterende og sparsommelige motivet har en suggererende, nesten hypnotiserende kraft i seg. Begrensningen i spillingen fremhever lyddetaljene, som gjør melodier og solospill overflødig. Lyden, selve klangen i produksjonen er også tiltalende. Det store, men samtidig sparsommelige, «ambiente» lydbildet, der dynamikk og repetisjon, ikke harmonisk progresjon, avgjør det meste av den musikalske utviklingen.

Albumet er satt sammen av materiale Can hadde spilt inn til forskjellige filmer (i 1969 og 1970). Stilistisk oppfatter jeg det som et musikalsk «vevteppe», som et tverrsnitt av bandets

musikalske DNA. Det spriker fra komposisjoner i mer tradisjonell form med melodiøs pop-estetikk, med vers og refreng til psykedeliske instrumentbasert musikk med dynamiske og dramatiske vendinger i både spillestil, melodiføring og harmonisk utvikling. Her er også lengre stykker musikk med statisk dynamiske motiver i både rytmer, harmonier og vokal. Umiddelbart fremstår musikken litt ugjennomtrengelig. En av forklaringene på dette ligger i produksjonen. Musikken er spilt inn med gammel teknologi og som regel bare med to lydspor, innspilt med bandets egne provisoriske studiofasiliteter (Stubbs, 2014:147). Det tok et par år til før jeg «oppdaget» Neu!, et av mine andre favorittband fra denne perioden. En av komposisjonene som virkelig traff meg her var «Für Immer». Oversatt til «for alltid» på norsk, som er en treffende beskrivelse av musikken. Den går og går i et statisk repeterende driv. Likevel følte musikken varm, med flytende melodilinjer som «svever» over en målrettet, stødig groove fra trommer og gitar. Repetisjonen i musikken har noe beroligende over seg, som om man havner i en meditativ tilstand.

Krautrock er en betegnelse funnet på av engelsk presse på 1970-tallet som favner om den tyske, eksperimentelle undergrunnsmusikken fra denne tiden. Ordet stammer fra slengordet for tysker under kriger (krauts) og bar i seg negative assosiasjoner. Det refererer også til urter, som i marihuana. Derfor har bruken av denne termen vært kontroversiell, men ser ut til å ha kommet for å bli. Ifølge Melanie Schiller befinner en stor del av *krautrockscenens* musikk seg et sted mellom Velvet Underground, amerikansk psykedelia fra San-Fransisco på 1960-tallet og elektroniske komponister som Karlheinz Stockhausen (Schiller, 2014:620). Det jeg finner interessant med musikkscenen og det musikalske uttrykket er hvordan uttrykk fra de nevnte musikalske leire blandes – den psykedeliske popen i møte med elektronisk samtidsmusikk. Bandene tilhørte en begrenset tidsepoke fra omtrentlig 1968- 1978. Dette gjelder iallfall de opprinnelige bandene som har falt inn under Krautrockbegrepet. Jeg har forøvrig også sett musikkjournalister omtale band fra senere tid som krautrock, eller at det er inspirert av sjangeren. Historiens hovedpersoner, bodde i byer spredt utover landet: Hamburg, München, Forst (i Niedersachsen), Düsseldorf, Köln og Vest-Berlin (Stubbs, 2014:4). Enkelte av musikerne var innom hverandres band, eller de startet i et av dem og dannet siden sine egne. Bandene jeg vil trekke frem er de jeg har hørt mest på selv, og som også er av de mest kjente. Herunder Can, Neu!, Faust, Cluster, Harmonia, Kraftwerk, Popol Vuh, Tangerine Dream og Amon Düül II. For enkelte fans ser krautrocken ut til å symbolisere «reinkarnasjonen» av den tyske kultur og folkesjel etter 2.verdenskrig. Disse bandene var i sin mest produktive fase

i nevnte tidsperiode (1968-78). Disse lydkunstnerne representerer samme tidsånd, muligens influert av tilsvarende politiske og kulturelle verdier. Den historiske, geografiske og politiske konteksten er også en kilde for mytiske tolkninger av denne «scenen»: i skyggen av andre verdenskrig, boende i «Europas hjerte», i sentrum av den kalde krigen. Bilder og andre kilder om Tyskland i 1945, bevitner et land i fysisk og psykisk ruin. Ikke bare infrastrukturen måtte gjenoppbygges, men også selve kulturen. I det nazistiske diktaturets regi fremmet man bare «korrekt» arisk kunst og kultur, så en åndelig reetablering trengtes (Kapczynski, 2008:1-3). På tysk radio var det visstnok «schlagers» som gjaldt, en type romantiserende, familievennlig folkemusikk. Populariteten av denne musikken symboliserer kanskje en flukt fra hverdagens realiteter: den nære krigshistorien, sosial uro, skillet mellom Øst og Vest-Tyskland og de unges mistillit til etablissementet (Stubbs, 2014:62). Den eksperimentelle musikken fra sent 1960-tallet representerte en mer uortodoks og utfordrende musikkform, i kontrast med den lette tyske populærmusikken. Den kan leses som en ny kunstform og en motkulturell stemme som avspeilte den sosiale uroen og det politiske engasjementet hos den yngre garde i Tyskland.

*Begrepet krautrock* oppfatter jeg som relativt vagt. Det ser også ut til å være uenigheter rundt hvilke band som skal falle inn under sjangeren, og for noen musikere virker begrepet fremdeles betent (ibid:6). Musikken kan karakteriseres som henholdsvis psykedelisk (blues) rock, avantgarde/støy eller elektronisk, ambient musikk. Altså flere ulike retninger. Jeg er spesielt interessert i begrepet krautrock, og de historiske forutsetningene for denne scenen. Derfor vil jeg belyse hvordan begrepet brukes og gå inn i den kulturelle og historiske konteksten fra etterkrigstiden.

## **MUSIKKANALYTISKE PERSPEKTIVER**

Analyse av populærmusikk innen musikkvitenskapen byr på enkelte problemstillinger. Det journalistene kaller krautrock er ikke nødvendigvis én type musikk, og kan også tolkes som et subkulturelt musikkfenomen, og som et møte mellom rock, pop-musikk og moderne kunstmusikk. Her skal vi se på noen utvalg av analytiske retninger fra musikkforskningen. Vi kan spørre oss hvilke perspektiver som er *hensiktsmessige* i analyse av musikk. Musikalsk analyse byr på en større studie i seg selv som omfatter produksjonsetetikk, sound, historie, musikalsk stil, rytmikk og arrangement, og en diskusjon om selve diskusjonen (eller betraktninger av analysen).

Det finnes flere bøker fra de senere årene som tar utgangspunkt i studie og analyse av rytmisk musikk eller populærmusikk, og det ser ut til å ha skjedd noen endringer innen populærmusikkforskningen de siste tiårene. Jeg undres likevel på i hvilken grad man i dag behandler den vestlige kunstmusikken og populærmusikken som to adskilte enheter. Dette berører igjen spørsmålet om den flytende overgangen mellom kunst og populærmusikk. Om man forutsetter at man må bruke forskjellige analysemodeller for populærmusikken og kunstmusikk impliserer man også at et slikt skille eksisterer. I tilfellet krautrock, ser det ut til at flere musikere jobbet i en gråsoner der disse disiplinene møtes. Uttryksformen til flere av bandene kan sees som et musikalsk kompromiss og møte mellom det lineære rytmiske drivet fra pop-rock og kunstnerisk nysgjerrighet. Dette illustrerer kompleksiteten i musikkens veier, og hvor problematisk det kan være å forstå den som en avgrenset målbar form.

Debatten om begrepet populærmusikk kan spores tilbake til 1700-tallet der det stod som et skille mellom den populære (borgerskapets) musikk og musikken for resten av folket eller underklassen. Tagg mener begrepets betydning varierer, og avhenger av hvilke verdier folk tillegger det, slik jeg leser han (Tagg 2007:45). I hvilken grad er det hensiktsmessig eller naturlig å skape et rent skille mellom rock og pop? Her har vi det klassiske tilfellet der Rolling Stones spiller rock og Beatles pop. I begges katalog foreligger en stor variasjon av «lettere» og «hardere» låter. Altså en sammensetning som er mer innfløkt enn det rene, og forenklete skillet mellom pop og rock tilsier (Krimms, 2003:195). Så overordnede kategoriseringer (eks. rock eller pop) gir oss en begrenset musikalsk innsikt: de sier ikke så mye om innholdet.

I kapittelet «Change is gonna come?» i boka *Studying popular music* går Richard Middleton inn på det han avslutningsvis kaller critical musicology. Historisk sett peker Middleton på at populærmusikkforskningen har blitt oversett i det musikkvitenskapelige feltet. I boka tar han for seg populærmusikkens manglende status innen musikkforskningen slik han mente det stod til da boka kom ut 1990. Han skriver også om tradisjoner og krysninger av stiler innen musikkhistorien der musikkvitenskapen må forholde seg til sosiokulturelle forhold like mye som musikken selv. Han nevner samtidig at enkelte fort går for dypt ned i sosiologiske studier som når han viser til Antoine Henions studie av en innspillingsprosess (Middleton, 1990:116 ff). Jeg ser en relevans til min studie her fordi jeg ønsker å betrakte både de analytiske samt de sosiologiske forholdene knyttet til musikk.



## **HVA KAN DENNE HISTORIEN BIDRA MED?**

Jeg tror analysen av krautrocken kan være et berikende tilskudd i musikkvitenskapen da den er med på å validere et musikalsk landskap som tangerer to verdener: populærmusikkfeltet og kunstfeltet. Idéen til denne oppgaven er å presentere en musikkretning som synes å falle mellom to stoler om man vurderer den etter kriterier for populærmusikk eller kunst. Sjangeren plasseres ofte under den store betegnelsen populærmusikk, men som ser ut til å ha hatt et feste i prinsipper fra kunstfeltet. Musikken har en uttrykksform som ikke nødvendigvis går på akkord med det vi assosierer med tradisjonell/klassisk popmusikk, og heller ikke annen vestlig kunstmusikk. Noe av utfordringen her ligger i å kartlegge hvor denne musikkformen hører hjemme, eller om forståelsen av et skille mellom rock/pop og kunst er hensiktsmessig. Siden bandene tilhører en smal nisje og ikke er viden kjent kan man spørre seg om de er representanter for populærkulturen. Samtidig er jeg av den oppfatning at musikken og begrepet (krautrock) i seg selv fortjener en grundigere studie for å yte musikken, aktørene og selve historien større rettferdighet og for å komme nærmere en forståelse av innholdet av disse. Jeg er av den oppfatning at mye populærmusikkhistorie skrives med utgangspunkt i en personlig dedikasjon for temaet, så litt nyansering her kan være på sin plass.

### **Problemstilling**

I denne fordypningen har jeg valgt å spisse problemstillingen til å omhandle forståelsen av begrepet og en presentasjon av det musikalske spennet fra denne perioden i tysk eksperimentell rock og elektronisk musikk. Jeg ønsker å gå inn i historien bak «krautrockfenomenet» og finne ut av hvordan musikken oppsto og utviklet seg. Samtidig vil jeg diskutere den historiske fremstillingen av temaet. Jeg er opptatt av begrepet krautrock og ønsker og finne ut av de historiske forutsetningene for den musikkscenen som presenteres med sjangeren. Min oppgave skal prøve å utfordre presentasjonen av betegnelsen og sjangeren krautrock, og finne ut av de historiske, musikalske og ideologiske koblingene mellom bandene i den eksperimentelle musikken som ble laget i Tyskland på denne tiden.

Min problemstilling lyder: *Hvordan kan krautrocken forstås i en større kulturell sammenheng?*

Som en del av problemstillingen vil jeg spørre: *Finnes det en egenart eller en felles musikalsk estetikk i den tyske eksperimentelle musikken fra 1960-og 70-tallet?*

Målet med denne problemstillingen er å sette seg inn i den historiske, musikalske og kulturelle *konteksten* til fenomenet Krautrock. Jeg ønsker å forstå mer om hvordan musikken har blitt til, og gjøre en analyse av selve musikken og de forholdene som omga den. Dette berører kulturanalyse, musikkhistorie, musikkjournalistikkens forhold til musikkhistorien, og hva vi kan lese ut av dette ved bruk av musikkvitenskapelig metode. Hva som definerer en *sjanger* er også et relevant spørsmål for å diskutere betegnelsen Krautrock. For å få en større forståelse av den såkalte krautrocken eller «the krautrock-movement» (Stubbs, 2014:313) skal vi derfor også undersøke det som omgir musikken; estetiske uttrykk og kulturen rundt. Historien bak musikken omfatter også et kapittel om det politiske bildet fra 1960- og 70-tallet, og hvordan dette kan ha kommet til uttrykk via musikk, film og andre kunstformer. Dette handler også om spenninger knyttet til den kalde krigen, etterkrigstiden og muren som ble reist mellom Øst og Vest-Tyskland. Musikkpressens rolle er som tidligere nevnt også interessant fra et musikkvitenskapelig ståsted: om pressens tendens til å romantisere og bruke myter i skrivingen av populærmusikkens historie samt dens forhold til sjangere og forståelsen av den (hvordan de kan defineres og bindes til en historie). Det vi vil se på er hvordan krautrocken presenteres i musikkjournalistikken av musikkanmeldere og kritikere.

I oppgaven vil jeg vil drøfte bruken av begreper og hvilken betydning vi tillegger dem, der forståelsen av termen *krautrock* har hovedfokus. I den musikkhistoriske gjennomgangen ser jeg meg nødt til å bruke noen av disse begrepene som referansepunkter. Det mener jeg er nødvendig for å kunne forstå hvilket «lydlandskap» musikken jeg omtaler befinner seg i. Angloamerikansk rock og populærmusikk er eksempel på to begreper jeg anvender. Et eget avsnitt er satt av for en mer konstruktiv gjennomgang av disse begrepenes betydning og innhold. Selv om jeg er kritisk til både betydningen og bruken av termen krautrock, har jeg sett meg nødt til å bruke dette begrepet noen steder (med mine forbehold intakte). I mange tilfeller fordi kildene med hyppighet anvender det som et innforstått nomen av en eksisterende musikkscene. For å kunne formidle måten de omtaler og angriper temaet (*krautrocken*) finner jeg det hensiktsmessig å presentere deres egne beskrivelser, og ta stilling til disse under drøfting. Målet er å presentere de ulike kildene for å belyse hvordan populærkulturelle fenomener, subkulturer og/eller kunst og musikkbevegelser tolkes. Også i hvilken grad de møtes kritisk og kan forstås som konstruksjoner bygget opp via et sirkulært samspill mellom media og massene.

## **TIDLIGERE FORSKNING. EKSISTERENDE LITTERATUR**

Hva kilder angår så er det skrevet noen bøker om Krautrock-scenen av musikkjournalister og øvrige interesserte. Julian Cope var en av de første som presenterte fortellingen om krautrocken med sin underholdende bok, *Krautrocksamplers* (1995). *Future Days: Krautrock and the building of modern Germany* av musikkjournalisten David Stubbs (2014) er en lengre studie av temaet. Den fungerer som en veiviser, der et knippe aktører fra denne tiden (alle regnet som en del av krautrocken), blir presentert. Det er også skrevet en avhandling av Kyrre Tromm Lindvig om Kraftwerk og deres forhold til tysk identitet (2008). Her er det mye relevant stoff som også berører spørsmål om det autonome i musikk og estetisk formidling av kunst og kultur. I *Popular Music and Society* tar drøftes ulike sider ved musikken: hvordan politiske og sosiale forhold i Tyskland gjenspeiles i musikken til bandet Faust, om politikken i krautrock, og en tese om at bandet Neu! sin musikk representerer grunnidéen fra Walter Benjamins essay « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction » (Vayo, 2009).

Journalistiske tekster og ulike artikler har også vært nyttige som del i forskningen. Disse gir et innblikk i hvordan man forholder seg til sjangere og andre kulturelle, musikkhistoriske forhold. Mye av historien om musikken er basert på bøkene til Stubbs og Cope, ettersom det ikke foreligger så mange bøker om emnet. Målet er å viderefremidle disse historiene med en objektiv holdning. Jeg er interessert i å belyse hvordan krautrocken som et musikkhistorisk «fenomen» tolkes fra ulikt hold. Selv om jeg stiller spørsmål ved betydningen av termen krautrock, vil jeg anvende den selv, siden den representerer det musikalske utvalget jeg behandler.

## **EN HERMENEUTISK DISKURSANALYSE**

I denne masteroppgaven baserer jeg det metodiske på forståelsen av musikalske fenomener med utgangspunkt i en hermeneutisk analyse med innslag av noen kulturteoretiske betraktninger. Noe av målet er å belyse omfanget av musikkhistoriske perspektiver, ved å diskutere begreper som musikkscener og sjangere i sammenheng med ulike fremstillinger av krautrocken. Med utgangspunkt i hermeneutisk metode skal jeg presentere både musikkanalyse og eksempler fra musikkvitenskapelige og journalistiske tekster. Her vil jeg forsøke å vise til en større bredde, siden temaet mitt berører flere felter, som analyse, kulturteori, historie og journalistikk.

Flere innfallsvinkler fra relevante aktører som journalister, musikkvitenskapen og musikere vil bidra til en større innsikt i feltet. Bøker og artikler om krautrock kan forstås som en egen diskurs. Noe av formålet mitt er å sonde terrenget og vise nyansene av denne diskursen, ved å vise til ulike perspektiver som presenteres, og ved å stille noen kritiske spørsmål til hvordan temaet behandles. Dette omfatter historiografiske betraktninger, autentisitet, terminologi og oppfatninger av hva som er kunst eller pop. Med sammenlignende eksempler fra musikkjournalister, skribenter og musikkvitere, får vi et større forståelsesgrunnlag for hvordan kulturelle fenomener tilnærmes fra forskjellig hold.

Min egen innfallsvinkel handler om forståelsen av hvordan tekst leses og videreformidles, kommunikasjonen mellom avsender og mottaker. Her berøres Phillip Tagg sine betraktninger rundt den semiotiske musikkanalysen (Tagg, 1982). Hans ønske om å ta populærmusikken på alvor og formodning om at popmusikken og vestlig kunstmusikk har overlappende kvaliteter i både det seriøse og underholdende (*fun*), er noe som appellerer til meg. Dette treffer meg som en åpen holdning til vurdering av musikk som ikke trekker «klassegrenser» mellom høy og lav kultur. (Jeg vil for øvrig ikke bruke hans modell der «data» i populærmusikken tolkes ut ifra et eget verdisystem).

Stil og sjangerforståelse ser jeg som en relevant faktor i drøftingen rundt høy og lav kunst. Nettopp fordi musikk gjerne har naturlig glidende stilistiske overganger. Hvor plasserer vi musikk som ikke er ren underholdning (populærmusikk siktet mot et bredt publikum) og heller ikke ren moderne kunstmusikk? Musikken der «linjene» mellom disse brytes. Eller finnes slike brytningspunkter i det hele tatt? Disse krysningene av stiler berører også noe av det Middleton skriver om (Middleton, 1990). Vi snakker her i tillegg om egne valg: Hvorfor velger man *visse begreper*, og hvordan disse begrepene utfordres? Dette handler om kritisk tenkning rundt satte definisjoner og forståelsen av musikk og dens plassering. I bunnen av dette ligger det nok en filosofisk tanke: Hvor kommer vi fra? Måten menneskers indre (impulser) verden påvirker vårt forhold til den ytre: altså vår forståelse av verden med utgangspunkt i oss selv. Hvordan presenteres musikken og historien om den til folket «der ute», innen vitenskapen og pressen og hvordan påvirker dette vårt forhold til det og måten vi forteller om det videre?

## HISTORIOGRAFI. FREMSTILLINGER AV HISTORIEN

Carl Dahlhaus belyser hvordan vi leser historien med utgangspunkt i vår egen kontekst. (Dahlhaus 1993). Det å forholde seg objektiv ved lesning, tolkning og formidlingen av historien er en utfordring. Jeg skal se på og drøfte ulike historisk materiale basert på bøker, artikler og skildringer fra tidsperioden i Tyskland 1945- 1975 ca. En stor del av oppgaven blir derfor en historiografisk fremlegging, for å tegne opp et klarere bilde/en forståelse av samtiden og det som formet musikerne og musikken jeg undersøker (krautrocken). Det jeg vil forsøke å illustrere er hvordan ulike kilder tolker og presenterer fortellingen om denne musikken og forestillingen en helhetlig *bevegelse*.

I opptegningen av historien har jeg valgt å fokusere på Vest-Tyskland, da det er her bandene jeg skriver om levde. (En større oppgave kunne gitt rom for å utforske musikkulturen i Øst-Tyskland fra denne tiden). I *The Historiography of Music: Issues of Past and Present* drøfter Leo Treitler problematikken ved å tenke om (*re-thinking*) musikkhistorien. Slik jeg forstår det er han kritisk til utbroderende historiske skildringer, og peker på spørsmålet om hva historie er (Treitler, 1999). Det vises til betydningen av ordet historie, der det på flere språk brukes samme ord for *history* og *story* f.eks. italiensk: *Storia*, og latin: *historia* (ibid:363). På norsk kan historie bety fortelling, men også historie som fagdisiplinen. Treitler kommer til et vesentlig punkt angående hva historieskriving er: «Every story is historical, and every history is a story. This reflects on the fact that we cannot just know the past: we know it in relation to the present and futures » (ibid:362). Poenget her er den flytende overgangen mellom historieskriving, tolkning og fakta. Disiplinen historieskriving fører med seg tolkninger av historikere, der disse ikke er upåvirket av sin samtid. Derfor vil skrivingen, tolkningen og formidlingen av historiske data fargelegges av ens egen historiske og kulturelle kontekst. Vi berører her brytningspunktet mellom den objektive analysen med utgangspunkt i vår samtid, og selve musikkhistorien.

Dahlhaus behandler musikkhistorieskrivingen og forholdet mellom kunst, musikk og historie. Han poengterer hvordan musikk, kunst og historieskriving ofte bærer preg av våre omgivelser og tiden vi lever i som sådan (Dahlhaus, 1993:19ff). Dette berører brytningspunktet mellom historie og estetikk og hvordan vi forstår den. Dahlhaus peker på utfordringene ved å skrive musikkhistorie og farene ved å analysere enkeltstående verk eller kunst som en del av en vilkårlig oppbygget historisk narrativ. Han ser ut til å mene at skrivingen er dømt fra starten

av, der den er bundet opp av et han kaller *estetisk autonomi* og idéen om at historie og utvikling skjer med *kontinuitet*.

Music history fail either as *history* by being a collection of structural analyses of separate works, or as a history of *art* by reverting from musical works to occurrences in social or intellectual history cobbled together in order to impart cohesion to an historical narrative (Dahlhaus, 1983:19 ff).

Tiden vi lever i preger gjerne måten vi formidler musikkhistorie: vi skriver og tolker historien med utgangspunkt i vår samtids rådende ideologier, bevisst eller ubevisst. Skrivningen og tolkningen defineres av innlærte tradisjoner for historieskriving, i en mulig todeling med verkanalyse for seg eller en kronologisk gjennomgang. Dette dreier seg om hvordan vår samtids idéer preger analysen av musikk i en historisk ramme. Han viser også til Theodor Adorno som skriver at kunsten må tolkes uavhengig av dens kontekst og på egne premisser (ibid:29). Dette kritiseres av Dahlhaus, som sier Adorno selv forholder seg til musikkhistorieskrivningen og analysen av dens utvikling. Adorno går imot egne utsagn ved å låse fast forståelsen i disse begrepene, heller enn å analysere, slik jeg forstår Dahlhaus sin kritikk. Han mener det ligger noe avgjørende i hvordan vi formulerer spørsmålene vi stiller når vi skriver historien og forholder oss til de kildene som foreligger (ibid:33). Dette omhandler i hovedsak historieskriving og ikke musikalsk analyse. Likevel er bevisstheten om vårt forhold til musikkhistoriske perspektiver og fremstillinger viktig i en analytisk sammenheng. De begrepene vi bruker, og de historiske referansene vi eventuelt viser til i musikkanalyse sier noe om denne bevisstheten. De historiske kontekstuelle rammene for musikken vil også være nødvendige å ta med om man diskuterer det *rundt* selve musikken: sosiokulturelle forhold, trender i tiden, geografi, demografi, kjønnsroller som noen eksempler her. Dette avhenger naturligvis i hvilken grad man vektlegger konteksten fremfor en studie av selve musikken og dens struktur og form, altså med hovedvekt på det musikkvitenskapelige og ikke musikk sosiologiske.

Dahlhaus` innfallsvinkel virker relevant når vi tolker musikk og ser den i en historisk kontekst. Samfunnsstrukturer, politikk og samtidskultur er forhold som påvirker musikk og kunst og deres historie. Inkludering av omkringliggende forhold i studiet, kan bidra til å forstå mer av selve musikken: vi ser den i en demografisk og sosiokulturell sammenheng. Som

Adorno, forholder også denne teksten seg til den vestlige kunstmusikken. Innfallsvinkelen fremtrer som allmenngyldig i en musikkhistorisk sammenheng. Samtidig slår det meg at eksemplene han bruker og tilnærmingen til historieskrivingen er bedre egnet i en debatt om vestlig kunstmusikk. Dette blant annet fordi han bruker begreper som er tilpasset denne musikkformen, som passer til klassiske verk heller enn komposisjoner innen henholdsvis krautrock eller annen eksperimentell rockemusikk. Dette belyser spørsmålet om musikkstilens forskjellige struktur - og noteringsstil fordrer ulike musikkvitenskapelige tilnærminger for å forstå disse.

Philip Tagg tar i sin artikkel «Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice» tak i populærmusikkanalysen. Han ser ut til å savne et møte på halvveien mellom den formalistisk-analytiske metoden fra den vestlige kunstmusikken og sosiologi. Skillet mellom popmusikk og vestlig kunstmusikk belyses, der førstnevnte oppfattes som useriøs eller underholdende og sistnevnte kun som seriøs. Tagg mener disse kvalitetene kan eksistere i begge disse musikkformene: det ene trenger ikke det ene å utelukke det andre. Popmusikk må tas på alvor og klassisk vestlig musikk kan også være underholdende (*fun*) (Tagg, 2000:71-103).

Ved *musikkhistorisk* tolkning vil vi kunne ta utgangspunkt i musikkeksempler, stiler og retninger fra tidligere tider og bruke disse til sammenligning med ny musikk. Blant annet ved å observere den musikalske utviklingen og drøfte hvordan kultur og musikkuttrykk har endret seg med tid og sosial utvikling. Et argument for en forskjell fra analysen her, er at man jobber på et mer «retrospektivt» plan, og tenker i historiske linjer, får et tidsperspektiv og en oversikt over kulturell utvikling til i dag. Ved å tolke musikkhistorien er det nok viktig å være bevisst på hvilke utfordringer man møter for å kunne viderefremme den på en hensiktsmessig måte.

Musikkhistoriografiens presentasjon av musikkens utvikling kan behandles på mange måter og det er vanskelig å si hvilken som best yter historien rettferdighet. I *analysen*, der en også vil jobbe mer med studiet av musikalske fenomener, er nok ikke fokuset nødvendigvis så retrospektivt som i musikkhistorisk forståelse. Ved en analytisk metode vil utgangspunktet f.eks. kunne være å studere et stykke musikk «her og nå». Om man gjør en sammenlignende analyse av ny og eldre musikk vil man få et historisk perspektiv, til sammenligning med bruk av musikkhistorien. Tilsynelatende overlapper begge disiplinene ved enkelte tilfeller.

## KAPITTEL 2

### REGENERATE ART. HELBREDELSE ELLER FORNEKTELSE?

Etterkrigstiden i Tyskland er det historiske utgangspunktet for dette kapittelet. Jeg skal se på hvordan var den politiske og kulturelle situasjonen etter krigen preget det kunstneriske uttrykket i 1960-årene. Jeg vil finne ut av hvilke ideologier de unge i Vest-Tyskland var inspirert av, og hvilke musikalske og kunstneriske innflytelser de hadde. Den historiske konteksten er relevant for å forstå hvordan denne kulturen tok form. Her kan vi følge den historiografiske tilnærmingen i sammenheng med kulturteorien og forsøksvis tolke historien i kontekst av subkulturer, politikk, kunst og musikk. Dette kan gi noen nyttige perspektiver, og illustrer noe av bakgrunnen for den videre samfunnsutviklingen på 1950- og 60-tallet.

De sosiale forholdene i etterkrigstiden er relevante i opptegnelsen av en større historisk og kulturell kontekst. Jennifer M. Kapczynski skriver om den mentale tilstanden i Tyskland på 1940- og 50-tallet. Etter krigen var det et sterkt behov for gjenoppreisning i hele Europa. I boka *The German Patient* diskuteres fremstillingen av den tyske folkesjel og nasjon som en syk kropp som trenger behandling (Kapczynski, 2008). Dette illustrerer tilstanden i Tyskland etter to verdenskriger. Sykdomsmetaforen er et alternativ til synet på en nasjon i skam. Den syke pasienten symboliserer folkesjelen, som tynget av sult, nød og traumer stod foran en lang rehabiliteringsprosess. I Tyskland utarbeidet man et kulturelt program for helbredelse.

Kulturpersonligheter skulle bidra til etableringen av en ny identitet, en ny kultur. En kultur som ikke hadde vært fri og selvstendig de siste 12 årene (1933- 1945), der nazismen med sin strenge sensur naturligvis la kraftige begrensninger på den frie kunsten og dens ytringer (ibid:1-3 ff). Det antydes at kultureliten var besatt av nasjonens helsetilstand og behandlet temaet med en fanatisk vri, som minnet om nazistenes kampanjemetoder (ibid:2).

En intens bedringslyst skal altså ha preget samfunnet i Tyskland fra 1945. Ikke kun som følge av en kollaps i samfunnet generelt, men som en lengre iboende krise som spores tilbake til Weimar-republikkens tid fra 1918 og utover, ifølge forfatteren (ibid:18). Kapczynskis ordspill «regenerate art» er en symbolsk omskriving av naziregimets «degenerate art», som innebærer all den forbudte moderne kunsten. Utrykket henspiller på kunstens og estetikkens kraft og evne til å helbrede, en idé fremmet av etterkrigstidens intellektuelle og kunstnere. Staten var også opptatt av å få landet på fote igjen fysisk, mentalt og åndelig, og skulle angivelig gjøre



dette med estetisk terapi (*healing arts*). Film, kunst, litteratur og historieskriving skulle redegjøre for nasjonens undergang og stake en ny kurs fremover (ibid:75). Filmen fremstår som vesentlig i «av-nazifiseringen» av landet. Filmformatet før denne tid hadde vært brukt som propaganda-materiale under nazismen. De okkuperende maktene med den amerikanske general Eisenhower i spissen mente bruk av film kunne fremskynde demokratiseringen av landet (ibid:81). Det hentydes at nazisregimets uttrykksformen hang igjen i elitens kulturelle rekreasjonsarbeid: «Although the Nazi movement had collapsed, postwar intellectuals and artist still worked under its sign» (ibid:19).



Berlinblokaden 1948

## **OPPVEKST: INNTRYKK OG UTTRYKK**

Julian Cope forteller om den oppvoksende generasjonen i etterkrigstiden. Sent på 1940-tallet fikk Tyskland tilgang på kultur, musikk og andre goder via de utstasjonerte militære på luftstasjoner fra England og USA. De unge observerte de amerikanske bilene og hørte musikken de unge militære spilte. Amerikansk moderne ungdomskultur ble en påvirkning, med Rock n 'Roll, nye biler, samt andre produkter forbundet med statene og etterkrigstid generelt. I kjølvannet av krigen skulle landet fungere igjen, komme tilbake til en normaltilstand. Etter flere år med usikker økonomi og ustabilitet var disse moderne kulturelle innslagene velkomne, som et friskt pust og en motvekt til det gamle Tyskland (Cope, 1995:4 ff). Tyskere selv stod for byggingen av landet, men da også med økonomisk hjelp fra alliansen. Denne støtten bidro antageligvis til en dels positiv innstilling til giverlandene og det som fulgte med fra deres kultur. Den positive og frie holdningen som fulgte med den «amerikanske drømmen» og økonomisk stabilitet, symboliserer også en virkelighetsflukt fra den harde realiteten et land i ruiner stod ovenfor. Her «oppsto» også en nydefinert livsfase:

ungdomstiden. Representantene for denne, tenåringene, var influert av rock 'n' roll. Disse ga grunnlaget for et nytt kommersielt marked. (Ungdomsgenerasjonen menes også av noen å ha vært et «produkt» skapt ved behovsstyring fra kommersiell industri rettet mot denne aldersgruppen) (ibid:5).

BRD (Bundesrepublikk Deutschland) ble grunnlagt i Vest-Tyskland i 1949 som en følge av opptrappingen av den kalde krigen. De allierte var i villrede om hva som skulle gjøres med landet. Henry Morgenthau fra U.S. Secretary Service hadde blant annet en idé om å gjøre Tyskland om til en jordbruksnasjon, ved å legge ned fabrikker og annen produksjon. Planen ble ikke fulgt opp, selv om industri i Rurh-området delvis ble nedlagt (Lindvig, 2008:18). USA, Frankrike og Storbritannia ville utøve makt ovenfor Øst-Europa ved å stasjonere seg i Vest-Tyskland, og dette området ble naturligvis preget av alliansens tilstedeværelse, kulturelt og sosialt. Som Lindvig skriver «BRD was embedded in the western World» (ibid). Hütter og Schneider fra Kraftwerk, skal begge ha vokst opp i et industrialisert område, ødelagt av bombing under krigen. «Much of the town was still destroyed. I remember the streets were full of all these bomb holes, it was like it is in the Libanon now» (ibid:19). Man kan spørre seg hvordan disse inntrykkene preget den oppvoksende generasjon og politikk, kunst og musikk senere. Det vises til Georgina Born og David Hesmondhalgh som mener at det foreligger et dialektisk forhold mellom politiske, kulturelle sosiale forhold og strukturer og musikalsk kommunikasjon. Disse utøver en gjensidig innflytelse på hverandre, slik jeg leser dette (Lindvig, 2008:19).

Nederlaget til det tredje riket fikk følger for kulturen ifølge Lindvig, siden mange kulturpersonligheter og intellektuelle var døde eller hadde flyttet ut av landet (ibid:22). Som hos Kapczynski vises det til et skifte i det kulturelle livet etter krigen fra 1945: «år null» i Tyskland, hva kultur, næring, samfunn, politikk og det meste andre gjaldt. Perioden fra 1949-63 har blitt kalt Adenauer-æraen, og fremstilles som en vital periode for kunst kultur og musikk. Abstrakte malerier fra denne perioden står for et radikalt brudd med fortiden ifølge Sontheimer. Etterkrigstiden beskrives som en blomstringstid for litterære skikkelser som nøytt internasjonalt anerkjennelse. Dette står i kontrast til Kapczynskis fremstilling av en etterkrigstid der filmen som kunstart var tilfrosset i et nazi-ideologisk dogme (fra nazi-tiden) (ibid:23).

«A fog of silence had settled nicely over the 1950s» er Stubbs stemningsrapport i omtale av tilstanden i Tyskland etter krigen. Det skal ha rådet en kollektiv amnesi og fornektelse om weimar-tiden hos foreldregenerasjonen. På skolen lærte man ikke om perioden før 1933 og foreldrene syslet med sitt uten å snakke om tiden under diktaturet. Likevel ble man minnet på krigens nådeløse gjerninger under rettsprosessene da medvirkende under Hitlers regime fikk sin dom (Stubbs, 2014:69). I 1961 ble Sozialistische Deutsche Studentenbund utvist fra SPD. De unge dannet Außerparlamentarische Opposition som la grunnlaget for den kommende studentbevegelsen i landet. Denne ungdomskulturen, miljøet og ideene herfra, ville krysse veier med krautrocken ifølge Stubbs (Stubbs, 2014:71).

### **STUDENTOPPRØR, POLITISK RADIKALISERING**

Det politiske klimaet i Tyskland på 1960-tallet kan si noe om samtidige ideologier innen kunst og musikkscenen i Tyskland og Europa. Et innsyn her hjelper oss å forstå mer av den rådende tidsånden, og i hvilken grad politiske ytringer påvirket de musikalske ytringene til den «alternative» musikkscenen. Det er vanskelig å se for seg at samtidens normer og idealer ikke påvirket det musikalske innholdet i kunst og musikkscenen. En utredning av forholdene musikerne vokste opp under, kan fortelle noe om musikken på et dypere nivå.

I *Hitler's Children: The Story of the Baader-Meinhof Terrorist Gang* fortelles vi om radikaliseringen av studentprotest-bevegelsen fra denne perioden. Boka belyser ungdomskulturen i Tyskland og andre vestlige land på 1960-tallet, og rammen av de politiske motivene de unge proklamerte. Enkelte av disse gikk fra en venstreorientert politikk i ulike verv, grupper, journalistikk o.a. over til ekstrem-radikale terrororganisasjoner som R.A.F. (Rote Armee Fraktion) (Becker, 1977). Det må tas i betraktning at denne boka er skrevet for nærmere 40 år siden, da R.A.F. fremdeles var aktivt og rettsakene mot lederne (og deres antatte selvmord) var dagsaktuelle temaer. Becker poengterer at radikaliseringer blant de unge i løpet av 1960-årene hovedsakelig foregikk i Vest-Tysland. «During the 1960s student politics moved from pacifism through «passive provocation» to violence» (Becker, 1977:21).

I 1965 kunne man se spirene til den mer radikale vendingen som skulle komme, da ni menn og kvinner, møttes for å diskutere dannelsen av en revolusjonistisk bevegelse i Vest-Europa. Tre av disse, Rudi Dutchke, Rainer Langhans og Fritz Teufel, skulle bli kjente skikkelser i protest-bevegelsen i årene som kom (ibid). Studenter på denne tiden protesterte bl.a. fordi

tidligere naziledere satt i sentrale maktposisjoner i landet. Bygninger og administrasjon var utdatert; gammeldags og tradisjonell, og minte om fortiden. Berlin ble byen hvor opprøret blant de unge skulle bli mest turbulent (ibid:22). Studenter følte seg kneblet av myndighetene; at de ikke kunne uttale seg fritt. Partiet SDS (Socialist Student Union) var et politisk alternativ for de unge, men medlemstallet steg sjelden høyere enn 5 % (ibid:23). Partiet markerte sin motstand mot atombomben og kjørte en fredelig linje: «protest» var et nøkkelord i kampanjen.

1961 var året der Berlin, og Tyskland i sin helhet, gikk inn i en krise med splittelsen mellom Øst og Vest med Berlin-muren (ibid:23 ff). 100 dager etter at GDR (den tyske demokratiske republikk) reiste muren protesterte ca. 40 000 studenter i stille marsj gjennom Berlins gater. Rundt tusen av disse skal ha stormet muren etterpå. «Vekk med Ulbricht og Mao» ble det ropt. Dette var før Mao ble til et viktig anti-kapitalistisk ikon for mange unge. Politiet gikk inn med tåregass og makt. Et demokratisk overtramp og krenking av deres rettigheter ifølge demonstrantene. Med dette ble en annen mur forsterket: en ideologisk mur mellom en ung politisk bevegelse og styresmaktene. Becker mener demonstrasjonene etter dette fikk et mer militant preg. Hun påpeker også at denne unge (europeiske) generasjonen hadde en «cocksuredness» i seg, en dels naiv, ignorant selvsikkerhet. De kjente ikke rekkevidden av diktaturets undertrykkelse: nød, lidelse, sult, vold og krigstraumer. Mangel på slike erfaringer gjorde dem mer uredde og frittutalende. Gapet mellom generasjonene skyldtes kanskje slike forhold, som la grunn for ideologiske motsetninger (ibid:24).

De unge hadde lite innsyn i det som skjedde på østsiden av blokaden, med følgen at de ikke så noe problematisk ved å proklamere tilsvarende radikale idéer. *Vietnamkrigen* ble den store fanesaken for venstresiden i økende grad fra andre halvdel av sekstitallet. «Ned med det autoritære Universitetet og U.S.A.» var slagordet de skal ha gått under (Becker, 1977:25). Alex Springer, pressemogulen som eide avisen Bild, holdt unge sinn i kok ved å kalle dem klovner. I 1966 ble det holdt flere demonstrasjoner mot USA sin krigføring. Da SDP (Sozialdemokratische Partei Deutschlands), samme år gikk i koalisjon med CDU (Christlich-Demokratische Union), ble det av mange sett et svik: et salg av prinsipper mot regjeringsmakt (Becker, 1977:26). Rudi Dutchke ble en viktig figur for studentbevegelsen og ble det øverste talerøret for den unge venstresiden. Han ønsket bl.a. en ekstraparlamentær opposisjon i regjeringen (for å representere de nye venstreorienterte/ sosialistisk-kommunistiske stemmene

i samfunnet) (ibid:28). Becker mener kampsaker som Vietnamkrigen samtidig var et påskudd for å markere seg og provosere politiet (ibid:30).

Det politiske felleskapet Kommune 1 ble startet opp på midten av 1960-tallet. De bestod i utgangspunktet av unge pasifistisk venstreorientert som kritiserte det etablerte samfunnslivet (Becker 1977:27). De utførte offentlige politisk motiverte spøker. Som i en «Christmas Happening» i Berlin 1966, der de prøvde å sette fyr på et juletre og pappmasjédukker av Lyndon B. Johnson og den marxist-leninistiske Walter Ulbricht (sistnevnte for å utjevne den politiske representasjonen.) Her skal politiet igjen ha utøvd unødvendig vold, da 100 politimenn angivelig brukte gummikøller på både demonstranter og tilfeldige unge forbipasserende. Politiet arresterte også noen av disse uskyldige forbipasserende, og «mistenkelige utseende» ungdommer med langt hår eller jeans (Becker, 1977:29).

Filosofen Jürgen Habermas advarte de denne sommeren (1967) unge mot å bevege seg inn i et fascistisk venstre. Han tilhørte den marxistiske Frankfurterskolen og var i utgangspunktet høyt respektert av studentene (ibid:42). Sjåen av Iran på besøk til Berlin i 1967. Studentene demonstrerte mot hans regimes brudd på ytringsfrihet og andre menneskerettigheter (ibid:36 ff). Den 26 år gamle studenten Benno Ohnesorg ble skutt under demonstrasjonen, angivelig uten å ha provosert politiet (ibid:39). Aviser som Welt am Sonntag skal ha kommet med feilaktige opplysninger om hendelsesforløpet under demonstrasjonene (ibid ff).

Borgermesteren forsvarte handlingene som selvforsvar (ibid:41 ff). Politimannen som skjøt Ohnesorg ble ikke dømt for gjerningen, selv om Ohnesorg ble skutt bakfra da han skal ha løpt fra politimannen. Studentene Teufel og Rainer Langhans ble derimot dømt for å ha demonstrert (ibid:45). Dette vakte harme hos flere, og bygget ikke en videre tiltro til rettssystemet. Becker selv skriver om arrestasjonen av Teufel og Langhans: «[...] Of course they were guilty. If nothing else, they were guilty of long hair» (ibid:44). Venstreorienterte unge protesterte videre mot Vietnamkrigen i 1968. Beboerne i Kommune 1 begynte å splittes mellom de som ville protestere politisk og de som ønsket fri hasjrøyking. Kommune 1 skal ha gjort narr av demonstrasjonene og anti-krigsholdningene.

Avisen der Berliner skrev innlegget «Stop the terror of the young reds now!» (ibid:47 ff). Her ble det advart at landet kunne bli en bananrepublikk om unge venstreradikale lovbrytere fikk dominere. Utdraget i innlegget vitnet om en fordreining og svartmaling, og var nok en kubbe på bålet. I april samme år (1968) skrev Bild om Rudi Dutchke, med tittlelen «SDS- Dutschke:

‘Our Vietnam is here in Europe’». Altså en indikasjon om hvor farlig Dutschke var for samfunnet. Dette innlegget skal ha inspirert en ung sinnsforvirret mann til å skyte Dutschke (Han døde ikke av skuddet, men fikk varige mén, og omkom i 1979) (ibid:48).



Demonstrasjon etter drapet på Ohnesorg, 1967

De døde fedrene eller fraværende fedre som jobbet for økonomisk fremgang blir omtalt som «the fatherless generation». Det hevdes at fedrenes autoritet ble svekket av «politi-staten» med «expropriation of individual moral responsibility by an authoritarian regime [...]» (Ibid:59). Det spørres hvilket formål de unge hadde med sine protester, og hva som var deres sak. Var det ytringsfriheten, universitetsreform, ekstraparlamentarisk opposisjonering eller anti-autorisme? Var de unge utakknemlige siden de jo ikke kjente til sann undertrykkelse og nød? Den innflytelsesrike tysk-amerikanske filosofen og politiske teoretikeren Herbert Marcuse kom de unge til unnsetning. Han mente de ble undertrykket av kapitalismens materialistiske grep. De styrende makter innførte en begrenset frihet med vektlegging på materielle goder og fysisk komfort (ibid:43). Denne «luksusen» ga en falsk trygghet som undergravde mer åndelige samfunnsverdier, og kan fremstå som en kritikk mot et markedsøkonomisk tankegods (Ibid ff). I både 1967 og 68 var Marcuse gjesteforeleser på Frei Universität, der han skal ha vært omsvermet av de unge. I etterkant skal flere ha ment at det han foreleste om lød for teoretisk. Dette ser ut til å henge sammen med ønsket om mer direkte handling og en gradvis vending mot mer voldelige metoder i fremtiden, slik Becker selv poengterer. Noen uttalte i 68 at han måtte følge sine prinsipper og delta i praksis for revolusjonens sak (Ibid:60 ff). Studentene skal ha følt seg sveket og kunne ikke tilgi at Marcuse og likesinnede filosofer ikke ville velsigne deres direkte aksjonsformer (Ibid:61). Det ble hyppigere bruk av voldelige aksjonsmetoder fremover, som i april 1968 da lagerhaller til Kaufhof and Schneider ble påtent med brannbomber. To av de som ble arrestert var Gudrun Esslin og Andreas Baader som senere dannet terrornettverket Baader Meinhof og

Rote Arme Fraktion (RAF) (ibid:65). Idéen til Marcuse om den uklare frihetsfølelsen hos de unge kan også omhandle utfordringen med å plassere seg, finne en identitet i et Tyskland, som var i fysisk og mental ruin etter krigen. Der de unge var presset mellom familiens fortid (krigshistorien) og deres samtid og fremtid. Møtet mellom storsamfunnets tradisjonelle normer og de unges behov for løsrivelse fra disse, ser ut til å ha bygget opp en spenning. Nye verdier i tiden, med ønsket om et alternativt levesett (bo kollektivt, lik fordeling), individualistiske idéer rundt personlig frigjøring brøt med den gamle ordenen, og trigget til kamp.

## **POLITIKK I DET UPOLITISKE**

Den historiske presentasjonen har som formål å belyse ideologier fra denne perioden; en illustrering av tidsånden. Formålet er å forstå hvordan samtidens innflytelse kan gjenspeiles i krautrocken. Samfunnsutviklingen i etterkrigstiden sier oss noe om bakgrunnen for den politiske og kulturelle situasjonen i Tyskland på 1960-tallet. Undergrunnskulturer og musikkscenen i Europa og i USA på denne tiden hadde også en innflytelse på Tyskland. Arne Koch og Sei Harris har skrevet om krautrock og politikk i «The sound of yourself listening: Faust and the politics of the unpolitical». I teksten betraktes koblinger mellom kunstlivet og det radikale politiske klimaet i Vest og Øst-Tyskland på sent 1960-tall og 70-tallet. Bandet Faust sin musikkform blir her tolket og sammenlignet i kontekst av deres samtids ideologiske utgangspunkt (Koch og Harris, 2009). Det pekes på at deres uttrykk og selvforståelse avspeiler kunstuttrykket og filosofi i Fluxusbevegelsen. Dette handler om at bandet «levde musikken»: det var ingen grense mellom musikken og livene de levde, det smeltet sammen. Tittelen på essayet antyder en tvetydighet: Var musikken deres politisk, og er kunsten noensinne helt frigjort fra politikken?

Bandet skal ha vært inspirert av den politiske samtiden, og stod ovenfor en lignende utfordring som andre unge: spenningen mellom den moderne tiden med studentopprør og radikaliserings og deres foreldres skambelagte fortid med deres krigshistorie (Koch og Harris, 2009:579). Faust stilform hevdes å springe ut fra dette motsetningsforholdet, som de mener var løst av de rådende musikktrender. Dette kunne skyldes at musikken ble til i landlige omgivelser, uanfektet av det urbane liv: et avsondret og kreativt frigjort miljø. «What makes such an early avantgarde self-image then even more intriguing is its claim or its recognition of

an absent or hidden relation between art and society». Bandet beskrives som «maestros of incongruity», altså mestere av uoverensstemmelse (ibid:580).

Kritikere, negative som positive, enes ofte i at Faust var nytenkende, sies det, selv om noen mener musikken virker kaotisk og skisseaktig. De tok i bruk hjemmelaget elektronikk, verktøy og lagde musikk basert på *musique concrete* (ibid). I denne musikkstilen brukes gjenstander og innspilt material som en del av komponering og musikkproduksjon. Forfatterne mener det er viktigere å se på båndene mellom bandets kreative utløp og den sosiale og politiske tilstanden i Tyskland (og verden for øvrig) fra sent 1960-tall. Det fremheves at de ønsket å skape en egen verden. «[...] they seemingly withstood and confronted head on the paralyzing worries about the future and the burdens of Germany's Nazi past that had taken a hold of many in the late 1960s and 1970s». Musikerne ser ikke ut til å ha proklamerte noe helhetlig eller samstemt politisk program med sin musikk. «Faust never did present a collective group view on possible political motivations or anything that would remotely resemble a social consciousness». De brøt derimot fra både tyske tradisjoner og angloamerikansk rock (ibid:581). Deres fire første utgivelser beskrives som «artistic mirrors of their time» (ibid ff). Koch og Harris ser ut til å savne en mer gjennomgående seriøs analyse av deres musikk og tekster. De antyder at bandet ikke har blitt tatt helt på alvor, der musikkens dybde undergraves og teksten ikke gir mening. Analyse av deres *klangwelten* (bandmedlem Irmelers uttrykk for bandets lydunivers) og bandintervjuer belyser deres gyldighet og innflytelse som en kulturell motstemme i populærmusikkhistorien:

[...] to understand this influential group's small but enduring contribution to a resistance to German society's new found freedom and welfare after World War II, as a musical *Vergangenheitsbewältigung* of the early 1970s, a coming to terms with the past, that eventually faded into the deafening silence of social capitulation» (ibid:582).

David Stubbs omtaler også koblingen mellom politikk og musikk i sin bok (Future Days 2014). Det var noen løse bekjenskaper mellom radikale aktivister og enkelte band i musikkmiljøet. Uwe Nettelbeck fra Faust jobbet i sin tid det samme radikale tidsskriftet som Ulrike Meinhof, *Konkret*. Så disse to hadde et sammenfallende politisk utgangspunkt. Alliansen er likevel en fiksjon mener Stubbs, og sier RAF og Krautrock tilhørte det samme spekteret av ungdommelig misnøye (Stubbs, 2014:79). Irmin Schmidt i Can sier at musikere



ikke oppholdt seg i den samme omgangskretsen som terroristene og at aggresjon i deres musikk ikke hadde den samme virkningen som terroristenes.

Stubbs sier som Jillian Becker: langt hår og annerledes klær var nok til å bli sett på som rebelske og en trussel av myndighetenes og eldre. Det symboliserte et avvik fra normene og bød på motstand fra autoritetene. Medlemmer av Amon Düül II skal ha blitt trakassert av politi, der de ofte ble stoppet og kroppsvistert på ufin måte (Stubbs, 2014:80). Ved et tilfelle ble kollektivet til Faust raidet av en politistyrke med maskingevær, da kjæresten til et av bandmedlemmene lignet på terroristen Gudrin Esslin (ibid:80 ff). Bandet hadde en tilknytning til «motkulturen» ved at de bodde med Kommune 1 (der nevnte Fritz Teufel og Kunzwlmann var ledende figurer.) De besøkte Kommune 1 i Berlin og kollektiver i andre byer når de turnerte, også som en rimelig løsning for å få kost og losji. Kommune 1 ble oppløst ikke lenge etter bandets start på sent 60-tallet (ibid:89) John Weinzierl fra bandet hevder i intervju med Stubbs at de ble trakassert pga. sitt lange hår og ble nektet servering på restauranter. Han har sterke meninger om tilstedeværelsen av nazister i skolen:

At school, the nazis was [sic] still there. That Nazi stench. All this drill, all this bullshit, it was still there and we rebelled against it. It wasn't what they said. But you could smell it. You could sense it about them- the discipline, just for discipline's sake (Weinzierl sitert i Stubbs, 2014:92).

Dette minner også om det, som Becker påpeker, at de unge mente de gamle ideologiene hang igjen. Det sies at flere nazister fra krigen hadde sentrale roller i samfunnslivet på 1950 og 60-tallet. Den disiplinære stilen vekket kanskje et ubehag assosiert med en nedarvet skyldfølelse fra deres foreldre. Wienzierl mener hans generasjon etter hvert fikk et anstrengt forhold til amerikansk kultur og tilstedeværelse i landet. «We realised that these nice guys, these Americans only brought their companies here so that we would eat their shit. «[...] They brought this hardcore industry» (ibid:92). Slik det fremstilles, lå det bak amerikanernes tilsynelatende gode intensjoner en imperialistisk agenda (næringsinteresser) for å ekspandere det «amerikanske produktet»: kultur, holdninger og fysiske produkter. På samme tid følte generasjonen hans seg internasjonale, og at engelskundervisning på skolen var positivt. «I think a sense of German identity got lost during the war and after it. Nobody wanted to be German» Han beskriver en tur til Jugoslavia som seksåring, der han ble direkte konfrontert som en morder av innbyggerne. Byrden fra fedrene bærer hans generasjon med seg videre sier han (ibid:93). Jeg fornemmer her en identitetskrise og et «nasjonalt

mindreverdighetskompleks»: en ambivalens der arvesynden, internasjonale goder og frigjøringsstrang kolliderer. Ifølge Stubbs antok de tyske myndighetene at fritenkende og «annerledes» mennesker kunne være potensielle terrorister. Bandene innen scenen var musikalsk radikale og opprørske slik Baader-Meinhof var det med sitt politiske opprør, poengterer Stubbs. «Krautrock and movements like RAF certainly bore a sartorial resemblance to one another». De hadde en fremtoning og retorikk som begge appellerte de til unge. En undersøkelse i 1971 viste også at en av fem unge under 30 år hadde sympati med RAF og medlemmene deres (ibid:81).

Much as the Baader-Meinhof group represented a small minority who went a great deal further than the vast majority of restive postwar youth in revolting against the repressive, Altnazi-ridden powers in 1960s Germany, so the likes of Can, Neu!, Kraftwerk and Faust were among a very few groups, all affected by the same cultural circumstances, who went to sonic extremes (Subbs, 2014:82).

Bandene forklares her som produkt av sin tid (ideer, ideologi o.l.), men musikalsk forut for sin tid. Derfor fremtrer de også som et kunstnerisk opprør mot undertrykkende krefter og mekanismer i samfunnet. Utsagnet er litt for vidtgående etter mitt skjønn. Mye av musikken høres i mine ører ut som en utprøvende musikalsk nysgjerrighet som resulterte i til tider friformede lydimpromvisasjoner utarbeidet i en kunstnerisk «ånd», snarere enn et eksplisitt ekstremt lyduttrykk. Platebransjen skal ha avvist flere av bandene som gjorde dem uavhengig av andres hjelp, mer selvstendige i sitt uttrykk og i produksjonsmetoder (ibid:82). Et radikalt musikkuttrykk kan også ha vært grunnen til at platebransjen avviste dem fra starten av.

Michael T. Putman skriver om responsen til terrorisme i vestlig musikk. Han tar utgangspunkt i musikers holdninger til terrorisme Tyskland på 1970-tallet, sammenlignet med responsen til enkelte musikere på terrorangrepet 11. september i New York, 2001 (Putman, 2009). Popmusikk fremstilles som underklassens og mellomklassens talerør, som tar for seg urettferdighet og sosial undertrykking. 1968 var år med studentprotester og opprør i flere byer (som også gjenspeiles i musikken fra denne tiden).

This call for social change and social challenge to authority achieved its most heightened level of intensity in the latter half of 1960s throughout the world, when movements led by the young radically challenged existing forms of political and cultural authority (Putman, 2009:595).

Han omtaler band som er litt på utsiden av det mange definerer som Krautrock, som 80-talls industribandet Einstürzende Neubauten og deres forhold til RAF, samt 1970-talls rockebandet

Ton Steine Scherben. Han spør seg hvorfor noen musikere fikk sympati for slike ekstreme politiske fraksjoner. Det lå også i tiden med studentopprør og annen politisk virksomhet på 1960-tallet. Over landegrensene var det en samlet venstreorientert bevegelse med opprop for demokratisk deltagelse imot generell undertrykkelse også i form av militante aksjoner.

[...] they were also *consciously* internationalistic in rhetoric and movement. In other words, the political themes of a protest invoked a symbolic union and of like-minded activists and groups through lyric and action (Ibid:596).

Putman sier krautrockscenen var et kunstnerisk forsøk på å dekonstruere musikk og samfunn. Jean-Hevré Peron fra Faust siteres. «We were trying to put aside everything we had heard in rock 'n' roll, the three-chord pattern, the lyrics. We had the urge of saying something completely different» (Putman, 2009:598). Krautrocken beskrives som tilspisningen av møtet mellom motkulturen og minimalismen, avantgardemusikken og kunstscenen fra 1950-tallet og utover. Han hevder musikere og artister i musikkmiljøet (*krautrock movement*) i utgangspunktet hadde sympati for radikale venstreorienterte grupper som RAF, selv om de ikke ytret støtte til aksjoner utført i Vest-Berlin. Her nevnes Ton Steine Scherben som en del av denne scenen, som viste tydelig sympati med RAF (ibid). Jeg mener Putmans beskrivelse har noen generaliserende trekk. Krautrock fremstår som en enhetlig musikkscene med overensstemmende politiske verdier. Lindvig poengterer f.eks. at Kraftwerk aldri uttalte noen støtte for hverken RAF eller 68er-bevegelsen. Han mener de representerte en motbevegelse på et annet nivå (Lindvig, 2008: 193). Hvorvidt det foregikk en bevisst sammensmelting av musikk og politikk er diskutabelt. Om Ton Steine Scherben er representative for den såkalte krautrockbevegelsen er et annet spørsmål. Dette peker både mot en debatt om musikkstil, og om sosiologiske forhold: demografiske tolkninger av hvem som tilhører musikksjangere.

Putman mener det tyske folk søkte etter nasjonal identitet etter krigen. Mangel på en samlet helhetlig nasjonal identitet etter krigens ruin og delingen av Øst og Vest, kan ha skapt en musikkscene som manglet «positively patriotic artists», slik han beskriver det (ibid:596). Her kan man trekke den motsatte slutningen: situasjonen inspirerte til utformingen av en egenartet «nasjonal» musikkstil, i søket etter en genuin, tysk identitet. Den kulturelle og politiske stemningen i statene og England inspirerte også til opprør i Tyskland. Motkulturen som vokste til her var ifølge Stubbs av en genuin art, da den både var internasjonal og lokal

(Stubbs, 2014:70). Historikeren Tony Judt uttaler «If there ever was a generation whose rebellion was grounded in the rejection of everything their parents represented- everything: national pride, Nazism, money, the West, peace, stability, law and democracy- it was «Hitler's children», the West German radicals of the sixties» (Stubbs, 2014:70). Utkastelsen av SPD, en voksende mistillit til den sittende regjering med gamle medlemmer av NS, drapet på Ohnesorg, og brutalitet utvist fra myndigheter var alle potensielle bidragsytere til å radikalisere deler av ungdomsorganisasjoner og andre miljøer.



FAUST

### **BIG BROTHER: MUSIKALSK INNFLYTESLSE FRA USA**

Den amerikanske, eksperimentelle samtidsmusikken utøvde en viktig rolle i Tyskland etter krigen ifølge Amy C. Beal. Andre har sett på innflytelsen jazz hadde på Tyskland etter krigen, og hvordan denne musikken ble spredt med amerikanske militærensembler. Tyske komponister hadde en plan om å formidle den amerikanske samtidsmusikken allerede før andre verdenskrigs slutt, og fikk muligheten til dette under Tysklands gjenoppbygging. Komponister fra statene formet en kulturpolitikk under militærets oppsyn. Dette skal ha hatt direkte innvirkning på retningen for den tyske samtidsmusikken fra 1945 og utover (Beal, 2003:474 ff). Denne planen fulgte med omskoleringspolitikken til alliansen med USA i ledelsen. «[...] due to broadcasting practices and radio-sponsored new music festivals, the music of Henry Cowell, John Cage, and others associated with avant-garde Americana rose to a position of prominence in German new music circles» (ibid:475). I 1946 ble det arrangert sommerkurs i Darmstadt, Hessen, *International Ferienkurse für Neue Musik*, angivelig i regi av amerikanerne, som del av omskoleringsprosessen. Verk fra Karlheinz Stockhausen ble fremført under disse leksjonene (Stubbs, 2014:57). John Cage og David Tudors debut på den tyske scenen i Köln 1954 var også en viktig hendelse. Det eksisterte visstnok en spenning og

rivalisering mellom tyske og amerikanske musikere. Deres nye landsmenns metoder karakteriseres som en inngripende kulturell propaganda (Beal, 2003:475 ff). Målet skal ha vært å popularisere den amerikanske samtidsmusikken som bevegde seg utover jassen. Blant krigens ofre fantes også flere musikere og kunstnere, som hadde en effekt på tysk kulturliv. Berlin filharmonien hadde mistet 30 av sine, og de fleste gjenlevende var underernærte og medtatte, noe som tilrettela for amerikansk kontrollen (s.479 ff). Dette illustrerer hvordan sosiale forhold kan ha en direkte innvirkning på nasjonalkulturen.

Radioen fungerte som en kulturell katalysator med sin spredning av musikk og øvrig kultur på 1940-50-tallet. Komponisten og kritikeren Everett Helm opplyste amerikanere på 1960-tallet om at radioens beskyttede rolle kunne sammenlignes med overklassens og de kongeliges beskyttede rolle i samfunnet. «Without the radio, the intense musical life of present-day Europe would be unthinkable» (ibid:487). Musikkteoretikeren Herbert Eimert mente John Cage var nyskapende og vek fra den europeiske tradisjonen, med henvisning til et verk der han skapte et «radiophonic fantasy landscape»: en installasjon for 12 radioer (ibid:488 ff). Ifølge Beal etablerte Eimert en ny forståelse av den amerikanske kunstmusikken, ved å fremheve dens selvstendighet. Han forsterket synet på en todeling mellom amerikansk og europeisk kultur, og at man kunne lære mye av å lytte med amerikanernes «åpne ører». Eimerts radioprogrammer skal ha hatt veldig stor innflytelse på avantgarde miljøet i Tyskland. Komponister og journalister skrev i det følgende tiår for radiosendinger om ny musikk. Stockhasen var blant disse. Av finansielle årsaker begynte John Cage å jobbe mer i Vest-Tyskland på midten av 1950-tallet. Hans arbeider ble her etter hvert mottatt med mer åpenhet.

[... ] a more subtle kind of reeducation began to take root, one that would challenge chronic views about America's inferior cultural position in Europe. This story unfolded at annual, regional new music festivals while radio stations disseminated the new music to audiences scattered far and wide (ibid:490 ff).

John Cage og David Tudor i 1954 sin fremføring av stykket *12' 255.6078* fikk blandet mottakelse; latter, glede, sinne og forvirring. Cage sin musikk ble omtalt som både barnslig og hånende. Av enkelte tolket som et naivt angrep på europeisk kultur (ibid:497 ff). Enkelte kritikere mente også at Cage sin musikk kunne vitalisere måten å komponere samtidsmusikken på. Cage organiserte en konsert i New York i 1954, der Stockhausens *Klavierstücke I-VII* ble fremført av Tudor. Dette var Stockhausens første eksponering i Statene.

Grunnet hans profilerte karriere i Europa ble Tudors den mest synlige og innflytelsesrike representanten for den amerikanske avantgardemusikken (ibid:501). Beal oppsummerer: «[...] the intense postwar interaction between OMGUS, the German airwaves, and the international avant-garde during the decisive period of reeducation contributed to American experimental composers' increasing presence in European new music circles during the 1950s and beyond» (ibid:506). (OMGUS : *Office of Military Government, United States*).

1956 var året hvor den amerikanske pianisten, teoretikeren og komponisten Henry Cowell turnerte Europa, men også den innflytelsesrike jazzmusikeren Dizzie Gillespie (og Tyskland) (Beal, 2003:501). Jazzen hadde også fått et feste i Tyskland i etterkrigstiden. Under Weimar og nazitiden ble jazz argumentert å være en seksualisert musikkform spilt av afro-amerikanere, en gruppe som ikke hadde høy status. Nazistene ønsket å bannlyse musikken på 1930- og 40-tallet, men ville samtidig godgjøre befolkningen, så visse former for swing ble tillatt på radio. Etter krigen fikk musikkformen en renessanse ifølge Poiger, men den ble ikke anerkjent av musikkritikere. I Øst-Tyskland ble jazz-tilhørere i begynnelsen av etterkrigstiden trakassert av myndighetene. Dansing på klubbene ble sett på med bekymring på begge sider av politikken, og inntoget av rock `n` rollen (med bl.a. Little Richard, Chuck Berry og Elvis Presley) i 1956 roet heller ikke gemyttene (Poiger, 2004:83 ff). I 1960 ble derimot jazz utpekt som hærens musikk av den vest-tyske forsvarsministeren, og ble hørt på statskanaler og radio. Øst-tyske myndigheter begynte også å tillate konserter etterhvert, men var fremdeles bekymret for innflytelsen av amerikansk kultur.

All amerikansk musikk skal på 1950-tallet skal ha blitt referert til som jazz av europeere. Rock `n` rollen bidro til å definere skillet mellom den komplekse jazz (*authentic*), og den mer umiddelbare (*lighter*) populærmusikken på radio (ibid:84). Øst-tyske myndigheter var strengest i sitt forhold til jazz. På slutten av 1950-tallet tillot de bare et begrenset utvalg fra den afroamerikanske kulturen, som *spirutuals* og *blues*. Dette førte til at enkelte jazzmusikere rømte over til vestsiden (ibid:91). For 1950-tallets foreldre opplevdes jazz som et opprør imot dem og gamle verdier i følge Poiger. Det påpekes for øvrig at jazz i Vest-Tyskland mistet noe av sin kontroversielle kraft i løpet av decenniet, på grunn av en gradvis liberalisering godt hjulpet av USA sin anerkjennelse av musikkformen (ibid:92).

Her har jeg prøvd å tegne et bilde av hvordan den amerikanske omskoleringsplanen i Tyskland inkluderte det kulturelle livet. Tre hovedretninger i musikk har blitt presentert. Den

eksperimentelle samtidsmusikken med figurer som John Cage og David Tudor, jazzen og dens forskjellige retninger og rock `n` roll. Disse tre musikkformene presenterer alle tolkningene av motkulturer ved at de ble sett som kontroversielle fra ulikt hold. Enkelte aktører «tirret» også innenfor egne rekker: John Cage sine eksperimenter ble tolket som radikale innen samtidsmusikken, jazzretninger som be-bop og avantgarde brøt med den mer «tradisjonelle» jazzen (jf. Ornette Coleman) og rockens opprørske attityde i ungdomsidealet. Denne perioden mener jeg er relevant å fortelle om for å forstå det kulturelle utgangspunktet som forelå ved inngangen av 1960-tallet.

## FLUXUS

Joseph Beuys (1921-1986) var en sentral skikkelse innen den performative kunsten og billedkunsten, og en del av den såkalte Fluxus-bevegelsen. Han var trolig den mest markante europeiske bidragsyteren til Fluxus-bevegelsen fra tidlig 1960-tallet som ville sammenslutte kunsten med livet, som en motstand mot modernismens strenge forsøk på å stadfeste et skille mellom disse. Arbeidet hans var et tydelig bidrag til utformingen av den avantgardistiske retningen i kunsten på sent 1960- og 70-tallet. Det demokratiske prinsippet for kunsten hans var forutsatt av at det kreative potensialet er universelt: alle er en kunstner. Det er en tydelig politisk forankring i hans kunstfilosofi (Harrison og Wood, 2003:90 ff). I teksten *i Am Searching for Field Character* (oversatt til engelsk), skriver han om et demokratisk «kunstprosjekt»: et prinsipp som går ut på at alle mennesker har friheten til å delta i utformingen av samfunnet, i alle ledd, på et kunstnerisk og samfunnsøkonomisk plan. Mennesker burde bistå i byggingen av «[...] a social organism as a work of art». Dette presenteres som en kunstrevolusjon, som blir til en politisk produktiv kraft som gjennomstrømmer hvert menneske og former historien. Dette innebar selvbestemmelsesrett og deltagelse i den kulturelle sfæren

«EVERY HUMAN BEING IS AN ARTIST who - from his state of freedom - the position of freedom that he experiences at first hand- learns to determine the other positions in the TOTAL ART WORK OF THE FUTURE SOCIAL ORDER [...] Self-administration and decentralization (three-fold structure) occurs: FREE DEMOCRATIC SOCIALISM» (ibid:929 ff).

Stubbs hevder Beuys ideer hadde en påvirkning på den eksperimentelle musikkscene senere på 1960-tallet. Kunsten hans skulle være levende og ta en aktiv del i folks liv. Med «happenings» som da han f.eks. deltok med en installasjon som minnet om 20-årsjubileumet

over mordforsøket på Hitler i 1944. Han blandet også inn mytologiske, sjamanistiske ideer i kunsten, som skulle ha en legende kraft (Stubbs, 2014:52 ff). Han var en del av kunstmiljøet i Düsseldorf, som ifølge Stubbs «[...] would assist in the nurturing of groups like Kraftwerk and Neu!» (ibid:53). Utsagnet gir rom for tvil, siden jeg ikke har funnet noen andre kilder som bekrefter at disse omgikk hverandre. Toop viser for øvrig til at bandet spilte på kunstgallerier og diverse frijazz-scener rundt om i delstaten Nordrhein Westfalen (Toop, 1995:205). Protester, «sit-ins» og anti-autoritære holdninger som preget studentopprørene på 1960-tallet, var ifølge Stubbs også inspirert av Fluxusbevegelsens idé om kreativ inngripen (*active intervention*) (ibid:71). Han beskriver også Kraftwerk som krautrockens neo- Bauhaus gruppe og Faust som dens neo-dadaister. Sistnevnte viste med tittelen «Dr. Schwitters» til kunstneren Kurt Schwitters, som jobbet innen merz-stilen, et synonym for Dada. Musikeren Jean Herve Péron fra Faust samtykker med denne sammenligningen. «Some of the groups were well educated, knew about Dada and fluxus and Stockhausen.[...] But we were living Dada. It's so obvious, so enriching. Dada doesn't exclude seriousness. Or Fluxus. Everything is art and art is everything » (ibid:239 ff).

## STOCKHAUSEN



Karlheinz Stockhausen

Ideen om et *nullpunkt* etter krigen omhandlet også samtidsmusikken (den vestlige kunstmusikken). Pierre Schaeffer eksperimenterte med *musique concrete*, Ligeti og Boulez skal ha tatt over stafett-pinnen etter Batók og Anton Webern, mens Theodor Adorno ga ut sin *Philosophy of new Music* i 1953. *Musique concrète* ble spilt av John Cage og Pierre Schaeffer. Karlheinz Stockhausen (1928- 2007) var en toneangivende tysk musiker og portretteres som inspirator for den voksende tyske alternative musikkscenen. Han hadde kreative ideer om hvordan musikk kunne fremføres og var også tidlig ute med å komponere elektronisk musikk, inspirert av blant andre Pierre Boulez og John Cage, og hadde gått i lære



hos den modernistiske komponisten og organisten Olivier Messiaen. Stockhausen eksperimenterte med musikken på flere plan, blant annet ved fremføring, der publikum ble plassert i ulike formasjoner, og musikken kunne bli spilt med høyttalerne vendt fra publikum (Cope, 1995:5).

Stockhausen, født 1928, hadde vokst opp under fattige kår i Köln. Han drømte seg visstnok vekk som barn da han så flyvemaskiner på himmelen som indikerte at krigen var i emning. Stykker som *Hymnen* og *Helikopter-Streichquartetten* er visstnok uttrykk fra hans barndoms ønske om å kunne fly. Moren hans ble antageligvis drept av nazistene på grunn av psykisk sykdom. Under 2. verdenskrig var han båretbærer. Synet av sårede, lemlested og døde ute på slagmarken ga han tidlig en innsikt i livets sårbarhet (Stubbs, 2014:57). I årene etter krigen studerte han på statens akademi i Köln. Den musikalske «oppvåkningen» skal ha skjedd da han dro til Paris for å assistere Herbert Eimert på *the Electronic Studio of Nordwestdeutscher Rundfunk*. Her finslipte han sine kompositoriske evner og fant et eget musikalske formspråk med bruk av elektroniske virkemidler. Han bemerket hvordan non-figurative komponering hadde tiltatt siden 1951 innen den vestlige kunstmusikken, godt hjulpet av nyutviklede elektroniske enheter som lydbånd, filtere og modulatorer. Den tradisjonelle komposisjonsstilen var på vei ut i følge Stockhausen (Stubbs, 2014:58 ff).

Stockhausen understood that these instruments afforded the possibility of reducing sound to sub-atomic particles, the 'splitting of the sound', as he put it. Traditional, linear, representative composition with its reference to themes and conventional time scales was now obsolete; in a sanguine moment of futurism in 1953, he opined that twenty years hence, no one would be talking about Bach no more (ibid:59).

Det var ikke bare den elektroniske musikken som skulle forme og frigjøre Stockhausen, men også den akustiske. Han var inspirert av skalaene og instrumentene i den japanske, indiske og balinesiske musikken. Han foretrakk en kombinasjon av elektroniske og akustiske instrumenter i musikk. Han var også inspirert av *musique concrète* (ibid:59 ff). Komponisten gjorde intervjuer der han avslørte sine apokalyptiske fremtidsvisjoner (amerikanske byer som ville utslettes; tanker som muligens gjenspeiles i musikken hans). Han ble etter Stubbs beskrevet som «[...] poster boy for the pop art avant-garde, name-checked by Frank Zappa, appearing on the sleeve of the Beatles *Sgt. Pepper* album» (ibid:60 ff) og med lite til overs for det meste assosiert med pop. Popkunsten kalte han en skam for menneskeheten, siden den feiret materiell forgjengelighet og forfall.

## «DER NEUEN MUSIKK»

Mange musikere i Tyskland på 1950- og 60-tallet startet sin karriere med å spille for amerikanske soldater ved deres utstasjonerte baser. Slik David Stubbs formidler det skal det ha vært en sterkere innflytelse av beat-grupper i nord-vest Tyskland enn lenger sør. Han mener det kulturelle opprøret, student-protester og demonstrasjoner mot Vietnamkrigen var en parallell til det som skjedde i USA på samme tid. Dette kom i kjølvannet av økonomisk blomstring i etterkrigstiden, med generell optimisme, stabilisering, handelsavtaler og ny kjøpekraft som følge av økonomisk blomstring (Stubbs, 2014:67 ff).

To av musikerne i bandet Can, Czukay og Jacki Liebezeit gikk i lære hos Stockhausen (Stubbs, 2014:118). Det samme gjelder medlemmene Ralf Hütter og Florian Schneider i Kraftwerk, som studerte under Stockhausen på Renschied Kunstakademie (Cope, 1995:16). Likevel var det rockemusikken som var den gjeldende om man skulle overleve som artist. Derfor var det flere musikere innen krautrocken som begynte å spille på danselokaler, som Edgar Froese fra Tangerine Dream. Holger Czukay, bassisten fra Can, spilte på trekkspill og gitar i danseband samtidig som han gikk i lære hos Stockhausen (Cope, 1995:5 ff). Musikken de unge i Vest-Tyskland skal ha hørt på var band fra England og Statene: The Beatles, The Rolling Stones, Bob Dylan og Frank Zappa blant andre. Den eldre garde av radikale tenkere var angivelig ikke like begeistret for rockemusikk, som for mange ble oppfattet som dekadent, i følge Stubbs. Uttrykksformen var nok mer på bølgelengde med den yngre generasjonen, der dens hemningsløshet og energi hadde en frigjørende effekt (Stubbs, 2014:68).

Forfatteren Tobias Petterson, poengterer at tilgjengeliggjøring av amerikansk musikk og kultur i stor grad var grunnet lave priser og høy tilgang fra dette markedet. Tyskland var finansielt og mentalt slått ut og markedet deres låst for eksport. (Petterson, 2013:13 ff). På kunstfronten fremheves «Oberhausen Manifesto» (utgitt av filmprodusenter, artister, musikere og skribenter i 1962 under *Oberhausen Short Film Festival*) som et betydningsfullt bidrag for en alternativ motkultur i landet. Manifestets hovedpoeng var å skape en filmart som brøt med den gamle stilen fra det tredje riket, som skal ha preget filmer også etter krigen (jf. Kapzynsky). Dette er av betydning for Krautrocken da f.eks. Popol Vuh samarbeidet med filmskaperen Werner Herzog på 1970-tallet (en representant for *New German Cinema*) «The new cultural output of the up-and-coming filmmakers and musicians-of what would be called

Krautrock or the Deutchrock movement- would collaborate frequently over the coming years» (ibid:14).

Julian Cope betegner the Monks som «the missing link» i utviklingen av den eksperimentelle musikken i Vest-Tyskland. Bandet bestod av fire unge menn fra den amerikanske flybasen i Tyskland. Utstyrt med romersk-katolske tonsurer og identiske svarte jakker brøt de både med fargekoden og den hårete trenden i tiden. Musikken sammenlignes av Cope med diverse samtidige garasjerock-band fra Statene. Debutalbumet «Black Monk Time» (1965) består av hyperaktivt energiske låter med statiske melodimotiver og konfronterende, surrealistiske tekster omhandlende krig og James Bond i samme åndedrag. Repetisjonen i musikken trer frem som et vesentlig trekk og sammenlignes derfor med krautrocken. (Cope, 1995:6 ff).

Petterson opptegner det radikale miljøet (Kommune 1) musikerne i Amon Düül hadde tilknytning til. De var et bandkollektiv med base i München. Enkelte medlemmer herifra brøt ut og dannet Amon Düül II i 1969. To av de originale bandmedlemmene-brødrene Leopold, huset møteplassen for lokale aktivister og idealister ifølge forfatteren (Petterson, 2013:19 ff). Flere av medlemmene i bandet kom fra møblerte hjem med akademikere, fabrikkere og diplomater til foreldre. To av medlemmene møttes på en kostskole og delte en felles interesse for frijazz. Som ikke er uvanlig i rockehistorien møttes disse to på en kunstscole. Falk, den ene av disse, hørte på Elvis og klassisk musikk i oppveksten. Foruten avantgarde og jazz skal de ha hørt på amerikanske og engelske band som Pink Floyd, The Doors, Jefferson Airplane og Hapshash & the Coloured Coat, for å nevne noen (ibid:20).

## **KRAUTROCKENS PIONERER OG «THE BERLIN SCHOOL»**

All these people making music with the drums and flutes, I hated it – and melodies that were like worms in your head (Schnitzler sitert i Stubbs, 2014:283).

Berlin omtales som et unik kulturelt sentrum etter 2. Verdenskrig. Øst og Vest pumpet mye penger inn i den kulturelle infrastrukturen, for å promotere østlig eller vestlig kultur i hver sin del av byen. Østsiden var tilgjengelig for Vesten, og ble et knutepunkt for idémyldring, kunst og kultur, og ikke minst et senter for hemmelige sikkerhetstjenester og kommers industri. Artister over hele verden ville bo i Berlin etter krigen hevder Wicke (David Bowie trekkes frem som en av de mest kjente som har bodd i Berlin på slutten av 1970-tallet). Fra slutten av 1960-tallet kunne man oppleve det tydeligste eksempelet på byen som kulturby da det Wicke

kaller en musikalsk avantgarde oppsto med band og musikere (ofte kategorisert krautrock) som Ash Ra Tempel, Tangerine Dream og bidrag fra de individuelle medlemmene her (Wicke, 2005:194). Berlin har ifølge forfatteren også en unik, kulturell infrastruktur med tre universiteter og flere kunsthøgskoler som tilrettela for musikalsk eksperimentering i etterkrigstiden. En kreativ kultur som tilsynelatende fortsatte inn på 80-tallet, eksempelvis i den industrielle musikken til Einstürzende Neubauten. Byen var allerede et senter for den tyske plateindustrien fra tidlig 1900-tallet (med Telefunken Schallplatten og Carl Lindström m.fl.). Radioindustrien startet i 1923 med *Deutscher Unterhaltungsrundfunk*. Andre verdenskrig satte en stopper for denne kulturelle utviklingen, men kom seg fort på fote igjen etter krigens slutt (Wicke s.194 ff). Byen huset også 50 musikkstudioer anno 2005. Hansa Tonstudio- er et av de mer kjente der Bowie jobbet med sin Berlin-triologi (*Low, Heroes og Lodger 1977–79*) (ibid:195). Bertolt Brecht og Oskar Sala er to betydningsfulle kunstnere fra byen. Førstnevnte trenger nok ingen videre innføring (kjent for bl.a. «Tolvskillingsoperaen»). Sala er av flere sett som en pioner innen den elektroniske musikken. Han var med å utvikle Trautoniumet, en prototype for elektroniske instrumenter, og komponerte *Electronic Impression* i 1930, der Trautoniumet ble brukt. Paul Hindemith var en annen kjent komponist, inspirert av funksjonalismen i bauhaus. Ifølge Stubbs overdøvet rock 'n' rollen og britisk beatmusikk forsøkene på å gjenoppta tradisjonen fra kunstmusikken fra Weimartiden. Frijazzen fra USA videreført av Peter Brötzmann og Alexander von Schlippenbach (Stubbs, 2014:282). Wright Hurley antyder at frijazzscenen hadde en egen «nasjonal» musikalsk tone som også ble bemerket utenlands. «By the late 1960s, Peter Brötzmann`s intense music was coming to the attention of international commentators. It too was associated by some with Germanness. In the opinion of one British critic [...] his music had “berserker“ and “teutonic” traits typical of German jazz» (Wright Hurley, 2011:139). Selv om det kanskje lå en særegenhet i musikkuttrykket, mener jeg dette viser hvordan man vil ilegge musikk nasjonale kvaliteter.

Cope beskriver også Berlin som en kreativ smeltedigel der eksperimentelle komponister møttes. Edgar Froese (grunnleggeren av Tangerine Dream) dro til Vest-Berlin for å lære mer om musikken. Ifølge forfatteren hadde byen på slutten av 1960-tallet huset lydkunstnere som utforsket støy og nye lydkilder. De kuttet opp bånd, spilte lydkilder baklengs, gjorde lydinstallasjoner for publikum med uvanlige plasseringer av høyttalere. John Cage kom innom, fra New York hvor han hadde fremført «24- hour piano marathons». Komponister som

Wilhelm Babbit, Xenakis og Toshi Ichyanagi ga seminarer. Thomas Kessler, Roland Kayn og Stockhausen fra «Berlinmiljøet» jobbet med lyd-workshoper (Cope, 1995:30 ff). Zodiak Free Arts Lab i skulle bli Berlins neste viktige møteplass for kreativ kunst og musikk på sent 1960-tallet, som leder oss til det Stubbs kaller *the Berlin School* (Stubbs, 2014:282 ff).

*The Berlin School* er Stubbs betegnelse på kunstnere og musikere som spilte sammen i byen på sent 1960-tallet (Conrad Schnitzler, Tangerine Dream og Klaus Schulze m.fl.), og de som trakk opp løypa for dem. Schnitzler (f. 1937-2011) trekkes frem som en sentral aktør i Berlinskolen. Han var en form for lydkunstner, uten formell musikkutdannelse eller ønske om å bli en god teknisk musiker, og som selv hatet melodier. Han dyrket et intuitivt og frigjort kunstuttrykk der ubevisstheden fører an. «Only if you can't play instruments can you really make free sounds». Schnitzler var ifølge Stubbs en sentral aktør innen krautrocken, også fordi han hatet mye av musikken som mange definerer under sjangeren. Stubbs mener ideologiene hans tilhørte fremtidige retninger som punk, industrial og techno (ibid: 283 ff). Denne «alle kan lage kunst» holdningen til musikken, der også skillet mellom høy og lavkultur utviskes, minner om filosofien til Fluxusbevegelsen. På tidlig 1960-tallet gikk Schnitzler i lære hos Jopseph Beys på Düsseldorfs kunstakademi, i perioden da bevegelsen skal ha vært på høyden. Schnitzler ville blande støy og lydkilder (ulike objekter: hammere, biler, fugler osv.), og dirigere denne «kakofonien». Stockhausen var her også en inspirasjon, samt avantgardister og jazzmusikere som Luigi Nono, John Cage og Charlie Parker (ibid:284 ff). Han startet med metallskulptur i kunsten og gikk derfra innom film som medium. Inspirert av musique concrete og den økende tilgjengeligheten av båndmaskiner og annet elektronisk utstyr, bevegde han seg inn i lydeksperimentering. Han produserte støy og spetakkel ved å skrape og ødelegge filmer med fremviseren sin (ibid:285).

The Zodiak Free Arts Lab hadde beliggenhet i bydelen Kreuzberg og var grunnlagt av Boris Schaak, Conrad Schnitzler og Hans Joachim Roedelius (ibid: 283 ff). Stedet var lokalisert i et kjellerlokale av et større bygg. Veggene ble malt svarte etter Schnitzlers ønske, som bevisst kontrast til samtidens fargesprakende trend. Stedet skulle være helt åpent for kreative innfall. Her ble *happenings* arrangert, seremonier med performancekunst og konserter. I tråd med Fluxus-filosofien skulle publikum få lov til å ta del i forestillingen (ibid:285 ff). Stemningen på stedet beskrives som kaotisk der band gjerne spilte konserter samtidig i lokalets to rom. Musikk-improvisasjoner kunne vare i mange timer.

Historien til Roedelius er begivenhetsrikt, og sier mye om hvordan det var å vokse opp både før og etter krigen. Født i 1934 (bare åtte år yngre enn Stochhausen) gikk han fra å være barnefilmstjerne i nazitiden (faren hadde en lukrativ jobb som tannlege for filmstjerner) til å utkalles som Hitler-jugend i krigens siste dager (ibid:331 ff). Krigen tok slutt før han rakk å kjempe. Familien var som så mange andre lutfattig etter krigen, så han hugget ved og jobbet for føden på diverse gårder. Fanget på Østsiden av Berlin nøt han ikke av godene fra Marshallhjelpen, der han så ble innrullert i Kasernierte Volkspartei (forløperen til Den Nasjonale Folkearmeen i DDR) som postmann ved kasernene. Han deserterte senere og flyktet over grensen, men hadde ingen midler så dro tilbake. Her ble han fengslet og dømt til fem år i Bautzen, mistenk for spionasje. Frigitt etter to år som en «mønsterfange» etter en taktisk manøver der han over et flere siders dikt hyllet DDR sin leder Walter Ulbricht. Jobbet så som massør og flyktet til vest i 1961, like før muren ble reist (ibid:332 ff). Her utførte han diverse lavtlønnet arbeid. Etter år med ren overlevelse vokste inspirasjonen i ham for å ytre seg i samfunnet via kunst. Han drev inn i miljøet Stubbs karakteriserer som *the bohemian underworld*, der han ble kjent med Conrad Schnitzler. Sammen fremførte disse uskolerte musikerne det jeg vil kalle performativ lydkunst. Med øredøvende volum skapte de atonale klanger ved bruk av metallrør. I 1968 dannet de Kluster med Dieter Moebius, hvis musikk står som en musikalsk forløper til den senere industrielle musikken. Da Schnitzler sluttet ble de to gjenværende til Cluster (ibid:333).

Utgivelsen *Live at the Zodiak* (1968), er en innspilling fra klubben av musikkprosjektet Human Being med Hans-Joachim Roedelius, Beatrix Rief og kunstneren Elke Lixfeld. Her høres repeterende droner med fiolin, cello, fløyter, motoriserte lyder og messende, ordløs synging. Ifølge Roedelius var de en ansamling utrente musikerne som ikke var bundet til noen stil. De forberedte looper på lydbånd som de spilte av, med pålagt feedback og ekko-maskiner. Stubbs kaller utgivelsen en historisk Den står som et tidsvitne til noe av den kunstneriske utvekslingen som fant sted her. Stubbs påpeker at utgivelse står som en historisk levning «[...] uncovered from the very dawn of krautrock» (Stubbs, 2014:334). Julian Cope hevder Amon Düül (*ikke* Amon Düül II) med deres første utgivelse i 1969 sådde frø for både musikken og termen *krautrock*.

[...] they laid the beginnings of Krautrock with their music, and with one particular song translated as “Mama Düül and her Sauerkraut band Start Up!” With that title, the lazy British rock press had something to latch on to. Aha, we`ll call it Krautrock... (Cope, 1995:13).

Det ligger muligens en sannhet i at denne tittelen påvirket eller tilrettela for bruken av termen krautrock. Det ble også innspilt musikk på samme tid av andre band definert innen sjangeren, eller utøvd i live-sammenheng på en scene. Can, som et annet kategorisert krautrockband, utga materiale fra 1968 på utgivelsen *Prehistoric future* (1984). Denne er en jam av bandet rett etter de begynte å spille i juni 1968. Så mye av denne musikken sees som begynnelsen av en utforskende periode for flere musikere innen den musikalske «undergrunnen» i Vest-Tyskland. I denne fremstillingen formidler forfatterne krautrocken og dens forliggende «attributter» og karakter som selvinnlysende.

### REPETITATIV MINIMALISME: CAN

Can og Neu! er to av bandene jeg skal bruke som utgangspunkt for en videre studie av musikkscenen jeg beskriver. Her skal jeg prøve å tegne opp et bilde av deres bakgrunn, basert på intervjuer der de utdyper sine musikalske idelogier.



Foto: Can Live 1971

Can`s trommeslager Jaki Liebezeit (f.1938) sin musikalske dannelse, startet med å spille rock 'n' roll for utstasjonerte i militæret i Vest-Tyskland. Han svingte videre innom jazzen, inspirert av bl.a. Art Blakey og Max Roach, der han spilte på forskjellige klubber i Köln og München (Stubbs, 2014:115). Bandet has ble tilbudt fast spilling i Barcelona i 1961. Radiobølgene der ga han tilgang på nord-afrikansk stasjoner som spilte marokkansk og indisk musikk, som hadde stor innflytelse på ham. Tyrkisk og Iransk musikk stod også på menyen, dette noen år før Beatles bidro med populariseringen av den indiske musikken. Alle disse

kaller han *rhythmical musics*, og ble en sterkere interesse enn rock og jazz. Tilbake i Köln begynte han å spille i den gjeldende avantgarde stilen, som hadde utviklet seg fra be-bopen. (Ornette Colemans frie stil på utgivelsen *The Shape of Jazz to Come* var med på å definere denne utviklingen). Med tiden ble Liebezeit lei av å spille frijazz, da han følte dens uforutsigbarhet var forutsigbar, og ikke hadde rom nok for utvikling. Han savnet repetisjon.

In the European system, you think in bars – you can fill this bar with anything you want [...] But I prefer music where you think rhythmically in cycles ...with a cyclical rhythm you cannot change it, you have to obey the rhythmical movement. You can change some things but you must keep the basic shape of the movement (Stubbs, 2014:117).

Den musikalske friheten opplevde han nettopp med rammene og det rigide grunnlaget som ble lagt i repetisjonene. Bassist Holger Czukay gikk i lære hos Stochausen. Læremesteren skal ha nektet repetisjon (ibid:118ff). Czukay og Liebezeit diskuterte heftig, da førstnevnte var inspirert av sin læremester og trommeslageren dyrket repetisjonen. I et intervju fra 1981 hevder Czukay at trommeslageren ofte ba ham spille bare én note på bassgitaren: «Why do you make so much of it? Play uniquely, in only one tone, that will suffice!» Dette var en original idé for bassisten som påpeker at det er utfordrende å spille enkelt (Bussy, 2002:294). Liebezeit selv sier til Stubbs «By repeating something, you can create something new in it» (Stubbs, 2014:117). Keyboardist Irmin Schmidt ble på sin side inspirert av minimalismen. «art music», Fluxus-teorier, John Cage og minimalismekonseptet, mot det Stubbs siterer som stalinismen i den vestlige kunstmusikkens teknikk, *serialismen*, som er basert på Schönbergs tolvtonesystem.

Schmidt ville gjenoppbygge noe i musikken, preget av krigen: ruinen og elendigheten den etterlot satte sine spor (Han er født mai 1937, så var åtte år gammel ved krigens slutt) (ibid:121). Schmidt og bassist Czukay møttes første gang da de studerte under *the Darmstadt International Summer Courses for New Music* i 1965. Året etter dro keyboardisten til Statene der han besøkte de minimalistiske komponistene Steve Reich, Terry Riley og La Monte Young samt medlemmer av fluxusbevegelsen. Her bevitnet han en Velvet Underground opptreden (omtalt som *ur-rock* av Stubbs), som gjorde tydelig inntrykk. Schmidt er bevisst musikalsk tilhørighet. I intervju med Stubbs er han tydelig på at europeere ikke kan adoptere bluesen. «[...] you can only create in this tradition if you can be a part of that tradition. It's a lie to try to play the pure blues». Dette tangerer autentisitetetskonseptet i musikken (noe vi skal



se nøyere på senere). Can skal heller ikke ha vært var spesielt inspirert av britisk rock, men musikere som Velvet Underground, Captain Beefheart, James Brown, Sly Stone og ikke minst Jimi Hendrix. Schmidt beskriver Hendrix sitt gitarspill på «Hey Joe» som en åpenbaring, der gitaren ble transformert til et nytt instrument, slik Charlie Parker revolusjonerte saksofonen (ibid:122 ff).

Czukay og hans ti år yngre elev, gitarist Michael Karoli, startet dannelsen av et band med Schmidt i 1968. Gitarist Karoli hadde tidligere spilt i en beatgruppe, inspirert av Beatles og annen britisk rock. Da alle i dette nye prosjektet ville lage musikk frigjort fra musikalske «konvensjoner» fikk de med Liebezeit på trommer, som hadde lignende idéer. Bandet ville vekk fra vestlig kunstmusikk, vekk fra frijazz og nyere samtidsmusikk eller atonalitet. «Atonality - maybe it was to express what was happening after world war 1 - but for me, this music sounds very destructive, just like after a war» uttaler Liebezeit. Det å skape noe nytt stod i høysetet: «We wanted to do something completely new. This was 1968, the year of revolution in Germany. Pop revolution, student revolution, build a new society, make everything better» (ibid:123). Han forfekter et behov for et brudd med det forestående. Can var nok også preget av det tankegodset det her vises til, motstanden mot det etablerte fra denne tiden.

Bandets første tilholdssted var Schloss Nörvenich, et slott litt utenfor Köln som i dag huser et kunstgalleri. Mye av tiden der gikk til å forvandle tospors-studioet deres til en ambient lydinstallasjon eller lyd atmosfære, ifølge Schmidt. De eksperimenterte med resonans, forskjellig mikrofonbruk og klanger, tilfeldige lyder og bevegelser i rommet. «[...] we would explore the space, the sound of objects and movements – more attentive listeners than players» (ibid:123 ff). Bandet ser ut til å ha drevet vekk fra tradisjonell musikalsk tilnærming i søket av en musikkform der minimalismen stod sentralt. Stubbs påpeker at virtuositet ikke var en prioritet, noe bandet ser ut til å bekrefte selv. Schmidt legger ikke skjuler ikke sitt syn på den britiske progrocken. Dens mektige, pompøse lydbilde betraktes som en gimmick. «It`s very easy to create a big, romantic, huge sound, but the harmonies are so banal. Banal romanticism. [...] simple harmonies only makes sense in James Brown or the Stones. Prog rock is kitsch. Punk is not kitsch» Han sammenligner jazztrommeslageren Billy Cobham sin (travle) stil med Liebezeit sitt minimalistiske uttrykk. Dette var tilpasset bandets idé om å lage strukturert og «romlig» moderert musikk (ibid:126).

Bassist Czukay så i likhet med Conrad Schnitzlers, verdien av ikke å være utlært musiker. «Inability is often the mother of restriction, and restriction is the great mother of inventive performance» (Vayo, 2009:619). I likhet med filosofien i Fluxus der alle er kunstnere. Bandet kjørte angivelig en flat struktur hva maktfordeling angikk. Ifølge Liebezeit var dette også en politisk struktur. En slik musikalsk maktideologi preget kanskje gruppens lydstruktur, der ingen skulle dominere eller posisjonere seg i samspillet med avansert solospill eller lignende. En engelsk avis skal også ha skrevet. «Can means 'Communism, Anarchism, Nihilism», men ifølge Stubbs var de mer politiske i sine handlinger enn i ord (ibid:126). Irmin Schmidt legger frem sitt syn på bandets musikalske utgangspunkt:

Although we created a sense of freedom, there was intense concentration and absolute [...] I had the education in new music, Ligeti, Stockhausen and the accumulation of hundreds of years. [...] I wanted to have a brilliant jazz musician and a classical musician and a rock guitarist – three phenomena from the twentieth century [...] see what happens when these people, with all their abilities, start from scratch (ibid:125).

Can anvendte en utradisjonell arbeidsmetode for komponering, ulik den klassiske med nedtegning av noter eller lignende. «Today we won't have to write on paper like Beethoven or Mozart -we write on tape» lyder Schmidt sin beskrivelse. Lydbåndet var kilden hvor musikken ble «skrevet inn», komponert og dokumentert på samme tid (ibid:125). Spontane ideer som oppsto i improvisasjonen bidro til utformingen av komposisjoner og musikalske motiver. Innen store deler av folkemusikken, den rytmiske musikken og annen populærmusikk eksisterer det også en muntlig tradisjon, der ikke noter er involvert (så muntlig utveksling i seg selv trenger ikke være noe unikt). Idéen om å bruke studio som et komposisjonsverktøy der musikken ble til underveis var kanskje mer uvanlig på denne tiden. Studiotid var dyrebar tid, men siden Can jobbet under konseptet «less is more», nøyde de seg med de to sporene de hadde tilrådelig i sitt studio. Komposisjonen *Blind Mirror Stuff* (1968) innspilt i slottets ballsal brukes av Stubbs som et eksempel på denne eksperimenteringen (fra *Lost Tapes*). Liebezeit omtaler tilnærmingen med lydbåndet som medium som «direkte komposisjon». Altså utviklet de seg i studio: lydbåndet ble et medium for å fange opp idéer fra denne «direkte» komposisjonsteknikken.

Malcolm Mooney, bandets første vokalist var en afroamerikansk skulptør, rekruttert inn i bandet etter at han flyttet inn på et atelier i Schloss Növenich. Han hadde sunget i en cappella gruppe tidligere, men i Can hadde han en særegen frenetisk, nevrotisk tone over seg.

Vokalstilen hans var «completely rythmical» ifølge Liebezeit (ibid:124 ff). Schmidt sammenligner stilen hans og bandet som sådan med popkunst:

This thing of repeating a sentence, a banal sentence – but repeated about seventy, eighty times – it`s pop art like having 150 cartoons of Brillo by Warhol. [...] Can are not a pop group. It`s pop art. It`s art music. It`s part of a tradition but maybe the difference is that it`s part of a new tradition, not the pop or rock tradition (ibid:125).

Bandets andre vokalist, Damo Suzuki, som overtok etter Mooney i 1971 hadde en mer melodisk enn rytmisk tilnærming til musikken. Han synger ikke et definert språk. Stubbs beskriver dette som en blanding av engelsk, tysk, russisk og fransk, et «da da språk». Det er klangfargen som er det essensielle, ikke hva selve ordene betyr. Damo hadde ifølge bassist Czukay, et mer abstrakt formspråk. Det handlet om lyd og musikalsk uttrykk, ikke et tekstlig budskap (s.135). Schmidt beskriver liveopptredener av musikken som voldelige affærer og sier dette var en reaksjon på samtiden: «Some of the live performances were so violent, extremely violent. But this experience of the second half of the twentieth century - all of this violence, it had to be brought out. It was not idyllic» (ibid:143). «Technology is always overestimated» Med dette mener Schmidt at begrensede muligheter i studio og når man spiller, slik Can spilte inn med kun to lydspor, gjør at en fokuserer mer på det rent basisk musikalske. Grensene utfordrer kreativitet i større grad, i likhet med friheten trommeslager Liebezeit finner med begrensningen fra repetisjoner (ibid:147).

## NEU!



Foto: Neu! 1972

«Neu! Was born in a royal shitstorm, live on German TV, on a bizarre night in August 1971». Slik innleder Julian Cope sin fortelling om Neu!. På denne TV-opptredenen spilte de faktisk under navnet Kraftwerk, i en av denne gruppens tidlige besetninger (Cope, 1995:40).

Musikken i denne konstellasjonen ble ikke som ønsket av Kraftwerk, så gitarist Michael Rother og trommeslager Klaus Dinger dannet sin egen lille gruppe. Conrad Plank produserte deres første utgivelse titulert etter bandet. Han kjente dem via Kraftwerk, som han også hadde produsert (ibid:41ff). Neu! spilte uten bass, som ble kompensert av et energisk spill fra trommeslager Dinger. Muligens ble denne trommestilen også formet ved at bunnen fra bassen manglet i lydbildet. Musikken bestod som regel av kun en akkord som ble ispedd svevende gitarmelodier (med tilslag av piano på deres siste utgivelse).

Michael Rother antyder at nærhet til vannet gjennom hele livet har hatt en betydning for musikken han har laget. «In Pakistan at the seaside, Düsseldorf near the Rhine [...] it has an effect I can't quite explain. It has to do with the passage of time, it also moves along like music itself – there are some parallels» (Stubbs, 2014:245 ff). Åpningssporet «Hallogallo» fra deres selvtitulerte første utgivelse (1972) gir visse assosjoner til noe evigvarende og flytende, som en elvestrøm. I intervju med Stubbs sier Rother at det er den musikalske dualiteten mellom bandmedlemmene som var dets særegenhet.

I think an important element of the Neu! music is that along with the beauty there is a portion of dirt. And that's something that separates Neu! Music from Kraftwerk, in my own understanding. There is a contradiction in our sound (Stubbs, 2014:246 ff).

Rother ble født i Hamburg i 1950, flyttet til Wilmslow i England som barn, og siden til Pakistan fra han var ni til tolv år gammel. Opplevelsen av pakistansk musikk beskrives som «[...]an endless stream of melody and rythm, like a river», satte seg i ham. Moren hans spilte piano så den vestlige klassiske (*european*) musikken hørtes ofte i hjemmet. Rock 'n' roll traff også en nerve hos Rother. The Shadows og Little Richard nevnes som forbilder her. Klaus Dinger (1946–2008) hadde jobbet som snekker og fortsatte med arkitekturstudier. Han gikk i lære hos en perkusjonsmester og spilte swingmusikk i sitt første band. Begge bandmedlemmene henga seg etterhvert til den britiske beatmusikken (ibid:247 ff). Rother spilte i det beat-inspirerte bandet Spirits of Sound. Da han etter hvert erfarte at de musikalske mulighetene her var begrenset, mistet han interessen. Han spilte jazz en liten stund for å frigjøre seg fra normene innen rocken, men manglet et personlig forhold denne musikken. Det var vanskelig ikke å ta stilling til de politiske utfordringene i samtiden. Den ekstremradikale volden til terrororganisasjonene bød han imot, siden han var (og fremdeles er) pasifist. Ved å ta avstand fra USA og krigføringen i Vietnam, gjennomgikk han en ny, personlig endring ifølge Stubbs. Her antydes det at omveltninger i samfunnet og egne holdninger smittet over på musikken. «You cannot separate the music from all of the political events, the changes happening in film, art [...]», er Rothers egen forklaring (ibid:248).

Da Rother ble invitert til å spille med en tidlig utgave av Kraftwerk i 1971 var Klaus Dinger tilstede. Rother ble imponert over Dingers energi bak trommene. Tegninger fra barndommen hans og arkitektstudiene vitnet om en visuell forståelse, som også hadde stor innvirkning i trommespillet, ifølge hans enke, Miki Yui. Hun hevder han alltid visste hva som var *straight*, at han holdt seg innenfor linjen, som ser ut til å være relatert til hans fokuserte og statiske trommesignatur. Noen kaller den kontante spillestilen hans «hammerbeat», som Yui mener bar preg av at han hadde lært å jobbe fysisk med verktøy som snekker (ibid:249 ff). «Motorik» er den vanligste betegnelsen på stilen hans. Her spiller basstrommen på alle underdelinger unntatt der skarptrommen slår (på toern og fireren i takten) og fyller inn av rommet fra bassens fravær. Stubbs tillegger motorik-konseptet til komponisten Paul Hindemith, som ønsket mer presise, maskinelle rytmer for å gjenspeile den funksjonalistiske estetikken i kunstretningen Bauhaus (ibid:282). Simon Reynolds beskriver stilen som en ny rytme i rocken som forener den stødige «four to the floor» rytmen fra discoen med synkoperingene i rock'n'roll. DeRogatis ser den som en uavbrutt, målfast og fengslende «[...] the sound of the white line ». De korte trommebrekkene driver musikken fremover, i mot

deres «typiske» funksjon: å tilføre dynamiske og perkusive klangvariasjoner. Vayo beskriver motorik som en billedlig (*figurative*) prosess som gir assosiasjoner til bevegelse i et på en vei, evolusjon, eller som en flytur. Disse fremstår som personlige metaforiske betraktninger. Dinger selv refererte til den karakteristiske trommestilen som «Apache» (Vayo, 2009:621). Betydningen han legger i dette uttrykket har jeg ikke funnet noen forklaring på

Rother har en teori om at bandets driv og bevegelse kom av deres felles interesse for fotball. «We all loved to run fast, and this feeling of fast movement, rushing forwards was something that we all had in common. It was part of what we were trying to express in Neu!» (ibid:250). Florian Schneider og Hütter i Kraftwerk ønsket å ta musikken i en mer elektronisk retning, og gikk også til anskaffelse av en Farfisa trommemaskin som de omtalte «the world`s fastest drummer». Dette førte til at Rother og Dinger dannet sitt eget prosjekt. Signert til selskapet Brain gikk de inn i studio mot juletider i 1971 og spilte inn Neu! fungerte ikke så bra som live-band ifølge Rother. De fikk med seg en bassist for å kunne spille ute, men dette var dessverre ikke så vellykket. Ifølge Cope var deres første album en suksess. I kjølevannet av albumet kom singelen «Super/Neuschnee», som visstnok floppet hitlistene (Cope, 1995:42) Lloyd I. Vayo nevner at bandet hadde relativ stor suksess innlands, men passerte under den internasjonale radaren. De fikk forøvrig mer innflytelse senere, etter bandets slutt (Vayo, 2009:620). Innspillingen av deres andre album, *Neu! 2* bød på utfordringer. Da de hadde nok materiale for en side A på LP-en, fikk de vite av plateselskapet at budsjettet deres nesten var skrappt. De bestemte seg da for å bruke b- siden fra singelen deres, «Neuschnee», fordreie denne ved å spille den inn baklengs, flikke med tempoet og andre manipuleringer. Resultatet er etter egen definering et «sonisk avantgardistisk poprock-eksperiment» som fyller hele side 2 av albumet (Cope 1995:43). Dette illustrerer hvordan vilkårligheter ofte påvirker kunsten, som igjen kan influere nye kunstretninger.

Navnet *Neu!* var både et band og varemerke, i følge Stubbs. «It functioned as brash, almost punkishly direct statement of futurist intent, but was also neo- Situationist [...]». Angivelig var navnet et konsept inspirert av reklamebyråene i Düsseldorf. Navnets symbolikk og deres musikalske prosjekt var en protest mot forbrukskulturen påstår Dinger. «[...] but also against our “colleagues” on the Krautrock scene who had totally different taste and styling if any [...] I was very well informed about Warhol, pop art, contemporary art. I had always been very

visual in my thinking». Inspirasjonen bak navnet var en følge av at Dinger startet et reklamebyrå, med intensjonen om å få et lokale å bo i. Hans bofeller (i kollektivet) der prøvde å bryte igjennom reklamebransjen. Han var etter egen beskrivelse alltid omgitt av alt dette «nye» (Neu!). Dinger designet også bandets logo og første albumcover (Stubbs, 2014:251). Tusjet eller malt i rødt, diagonalt over en hvit bakgrunn, er dette et eksempel på en naivistisk stil. Jeg mener det er lett å se koblingen til navnet som reklame og varemerke: bandets logo lyser opp og fanger din oppmerksomhet. Han så potensialet i å forene kunst og populærkulturen med det musikalske prosjektet, der produktet presenterer noe konseptuelt og helhetlig.



Bandets logo og første albumcover, 1972

Produsent Conny Plank var avgjørende for Neu! sin musikalske sound og produksjonen mener Rother. «He organised the final sound». Han var åpen for eksperimentering, ingenting var for sært. Han redigerte musikken etter hukommelsen, forut for dataalderen der man på lettvis kan lete frem til de rette stedene i lydsporene for å klippe og lime. Med en enkel båndspiller og et ekkokammer la han på klang og effekter, med datidens begrensede tekniske hjelpemidlene for hånden (ibid). Med en fortid fra kunstmusikken, produserte han blant annet for Stockhausen. Mye av tiden gikk angivelig på å skape loops i studio (Stubbs, 2014:255 ff). Han sammenlignes med Edgar Varese ved hans tilsvarende bruk av hverdagsobjekter i utforskningen av nye klangflater. Plank jobbet også med ulike tekniske løsninger: blyanter ble brukt som båndspol-holdere der lydbåndet gikk uante veier igjennom studio (for å legge loops og andre effekter på båndet) og mikrofoner lagt i flygel, trommer o.l. for å fange vibrasjoner. Det ble også gjort tidlige forsøk på sampling med manipulering av lydsekvenser via knottene på miksepulten (ibid:256). Han ser ut til å ha hatt en vært en sterk kreativ kollaboratør, med en innstilling til produsentens rolle som videreførte arven etter George Martins arbeid med The Beatles.

# KAPITTEL 3

## PRESENTASJON AV HISTORIEN

I forbindelse med opptegningen av musikkhistorien vil jeg belyse historisk persepsjon: vår tolkning og fremstilling av foreliggende historiske data. Presentasjonen av historien er avgjørende for hvordan vi oppfatter den. Her vil jeg se utover Tysklands grenser, med noen betraktninger om rockehistorien og populærmusikkens utvikling. Dette kan også gi et større perspektiv på den kulturelle konteksten i Europa og ellers på 1960-tallet.

Ideologien om rock handler om nettet av kontekst i form av uttrykk, politikk og ideologier musikeren bruker i sin musikk, ifølge forfatteren. Det blir ekstra interessant når dette belyses i sammenheng med det sene 1960-tallet. Dette var en tid da det i rocken ble en sterkere bevissthet om dens potensiale som kunstform. Musikken ble mer eksperimentell og konseptuell med utgivelser som «Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band» av The Beatles (The Beatles, 1967). Pink Floyd sin «A Saucerful of Secrets» (Pink Floyd, 1968) refereres her til som en innflytelsesrik utgivelse, der bruk av lydmontasje og improvisering brøt ny grunn. Dette er sant nok eksempler fra to velkjente og omtalte utgivelser i rockehistorien. Jimi Hendrix uttalte om sin musikk: «We make cosmic music or ego-free music». Wicke poengterer at musikken på slutten av 60-tallet ble oppfattet som et åpent lydlandskap (*environment*) konvensjonelle arrangementer og komposisjonsformer ble utfordret. Utenomvestlige musikkinnflytelser ble trukket inn i musikken, og det ble eksperimentert med nye elektroniske instrumenter og lydverktøy (Wicke, 1990:99). (Beskrivelsen «cosmic music» minner også om uttrykket «Kosmische Musik», blant annet brukt av Julian Cope som et alternativ til Krautrock (Cope, 1995:13)). Denne termen viser delvis til den psykedeliske musikken fra perioden. Rocken ble gradvis det Wicke definerer som *progressive* mot sent 1960-tallet (ibid:92 ff). Progressiv musikk her ser ut til å bety at det ble mer rom for eksperimentering der konseptuelle kunstidéer ble trukket inn i komponering, musisering og det rundt musikken, som albumkunst og scenografi. I et sitat av Frank Zappa, (som selv skal ha influert tyske musikere) defineres denne retningen som et opprør mot platebransjen, der musikere fikk den kreative kontrollen i studio, uavhengig av platebransjens oppfatning av hva den jevne publikummer etterspurte (ibid:93).



Keith Negus har et kritisk blikk på hvordan vi skriver historie, og fremstiller det som kanoniserte æraer. «The rock era» defineres fra rock n' rollen på 1950-tallet og utvikler seg frem til punken setter et siste punktum på slutten av 70-tallet. Negus sin problemstilling spør seg hvorfor denne perioden skal ha startet på et gitt tidspunkt, og hva vi kan si om det som skjedde i forkant av den. Og hva fulgte etter «rockeæraen»? (Negus, 1996:136). Negus vektlegger det problematiske med å sette klare skiller ved de såkalte epokene i musikkhistorien.

As music making occurs through multiple ongoing historical processes and human relationships, so the writings of music history should be approved with an awareness that this involves a process of re-presentation. As such, there may be other ways of telling the story (ibid, s.137).

John Tosh mener historie er en delt bevissthet om fortiden som virker samlende og etablerer en felles identitetsfølelse. Det dreier seg om hvor vi kommer fra og hvor vi skal videre. Negus poengterer at vi med historien fyller et behov for kontinuitet, og derfor skriver historien med en fremtidsrettet penn (ibid ff). Med historisk kunnskap kommer vi fra et sted og går mot et annet; musikalsk tilhørighet *eller* identitet har røtter fra fortiden og vokser ut av disse.

Musikere viser til musikk bakover i tid, *deres* inspirasjonskilder. Det vises til Karl Marx som har uttalt at vi velger vår egen historie, uten å kunne velge våre omgivelser, men i omgivelser som er formet av fortiden. «History is produced» skriver Negus med henvisning til Tosh. Vi velger ut materiale, lyder, ord og bilder, vektlegger dette fremfor annen data, og «skaper» en æra slik jeg forstår det (ibid:138). «Rocke-æraen» vurderes av Negus, der han som sagt kritiserer den vanlige fremstillingen: «[...] born around 1956 with Elvis Presley, peaking around 1967 with Sgt. Pepper, dying around 1976 with The Sex Pistols» (Frith sitert i Negus, 1999:139).

## **FORESTILLINGEN OM EN MUSIKKSCENE**

Her vil jeg presentere noen forestillinger om krautrocken. Jeg ønsker å illustrere hvordan de som står utenfor og rapporterer om kulturelle forhold (musikk, kunst og det som omgir disse) ofte bidrar til konstruksjoner av historien. Tre konseptuelle tolkninger av krautrocken vil i denne sammenhengen redegjøres for: 1. Problemstillinger knyttet til gjengivelse av historien. 2. Konseptene sjanger og *scenes* 3. Idéen om nasjonal musikkidentitet og autentisitet i musikk.

Min tolkning av en del populærmusikkhistorie er at den virker konstruert etter forfatterens ønske: man gjør den mer spennende og spektakulær enn den egentlig var. Opptegning blir da som en subjektiv reise, som et slags «rockeventyr». Et slikt forhold til musikkhistorien er ikke nødvendigvis uproblematisk, selv når det er skrevet i journalistikkens ånd der kreativitet ikke kimses av. Kritisk behandling av kildematerialet, intervjuer o.l. er også vesentlig for den objektive fremstillingen. Det ligger helt klart en ambivalens i å kunne skrive fargerikt og samtidig ha objektiviteten intakt. Dette berører Carl Dahlhaus syn på hvordan vi leser historien fra vår egen kontekst. Historiegjengivingen er utsatt for subjektive tolkninger. Disse avhenger av ens bakgrunn: kultur og verdisett og tankegodset i den tiden man lever (Dahlhaus, 1993).

## DEN HEROISKE HISTORIEN

It was Powerful Pre-Punk attitude achieved by the Pioneering few- the ur-Punk, those at the very beginning. Krautrock is what Punk would have been if Johnny Rotten alone had been in charge- a kind of Pagan Freakout LSD Explore-the-god-in-you-by-working-the-animal-in-your-Gnostic-Oddesey [...] it was as Holy as the Stooges, Sun Ra and the MC5 all on one stage. Or that it was trancedental Cosmic Fuck- rock played by Superfit amphetamine Visionary Poet-druids and always had an attitude-to-the-Mooooon! (Cope, 1995:1).

Slik lyder Julian Cope sine innledende tanker om hva Krautrocken er og hva den betyr. Gjennom boka tar han stor bruk av lignende «kraftuttrykk». Her vil jeg presentere noen eksempler fra boka for å illustrere hvordan man i musikkjournalistikken kan lese og fremstille historien. Cope har stor kunnskap om emnet, det musikalske omfanget, historie og diskografien (plateselskaper, plateomslag og utgivelser). Det kan også trygt sies at Cope skriver i en subjektiv stil. Han er enkelt og greit interessert i å fortelle om musikken og musikere han beundrer. Derfor blir boka en hyllest, fylt med superlativer og store beskrivelser av musikken, gjerne med litt «tulle-tysk» for å krydre språket. I innledningen av boka forteller han om sitt eget forhold til musikken og hvilken betydning den har «[...] here was one of *the* Great Untold Visionary Stories. I read of those beautiful German post-war artists and I cried my heart out» og konkludere videre med at om han var ung tysker på 1960-70-tallet ville han ha spilt Krautrock eller dø (ibid:2). Han sier videre om erkjennelsen han fikk under skrivingen: «As I reaseached behind the High-magick musick, [sic] I discovered the obvious. Krautrock was borne on the high East wind that soared above the rage of the 1960s British

and American scenes» (ibid). Med bruken av «obvious» settes det et premiss for historiens ramme: det er slik det var.

I kapittelet «Prehistoric Underground» skisserer Cope opp en musikkhistorisk kontekst, om etterkrigstidens skadeskutte Tyskland og det forfekter et genuint potensial i deres musikkultur og oppvoksende unge. «But there were still heroes to inspire. West German youth. Germany was the center of all the most important modern experimental music [...]». Stockhausen hevdes her av Cope Tyskland å være den største moderne samtidskomponisten (Ibid:4 ff). Det påpekes også at de fleste fra den tyske musikkscenen på 1960-tallet ikke hørtes det minste tyske ut (ibid:13). Edgar Froese er et eksempel på dette. Hovedgrunnleggeren av bandet Tangerine Dream, som rundt 1965 spilte angloamerikanske hits på klubbscener i Tyskland og søkte etter sin egen sound. «But Froese was at not at the time a prototype Krautrock Rising. He was not yet looking for a true German sound» (ibid:6). Her mener jeg vi blir presentert for idéen om at musikken (krautrocken) som kom senere var et «særtysk» fenomen: en genuin musikkform. Det som virker litt forvirrende er at ikke gis noen forklaring på hva denne sanne tyske sounden handler om, og heller ikke hva en *prototype Krautrock* er. Bokas historie bygges opp rundt forfatterens forestilling om at en slik unik kunstnerkultur forelå. Dette mener jeg vises i følgende sitat: «The German art scene was quite a law unto itself and many of West Germany's future stars had already dismissed pop & rock'n`roll as kid`s music-entertaining but ultimately disposable compared to real art» (Cope, 1995:6). Her trekkes også et skille mellom kunst og pop, der det hevdes at de tyske musikerne var hevet over sistnevnte. Beskrivelsen «real art» forklares ikke. Noe av hovedutfordringen med fortellingen ligger i tendensen av å bruke tomme begreper som ammunisjon.

Cope hevder den tyske musikken var mer ekstrem enn den angloamerikanske og stiller spørsmål ved hvorfor. Han ser ut til å mene at musikken representerer et oppgjør med krigshistorien, der den unge generasjonen musikere spilte seg gjennom sin tristesse (*working out their blues*). Flammen brukes som metafor for lidenskapen som drev disse.

And burn it did. With an intensity that could have changed the very fabric of the West had it taken place in Britain or the U.S.A. [...] we are left with the legacy of the daring German Youth-dance away from their recent past. And Krautrock it is-some of the most astonishing, evocative, heroic glimpses of Man at his Peak of Artistic Magic (Cope, 1995:2 ff).

For å sette det hele litt på spissen: Vi ser ut til bevitne en mytisk legende om en banebrytende musikkbevegelse bestående av helter eller martyrer som ikke har fått den anerkjennelsen de har fortjent. Ordet *mytisk* blir for øvrig også brukt, eksempelvis i introduksjonen til Faust «There is no group more mythical than Faust». Beskrivelsen sikter til Faust som konseptuelle siden de tilsynelatende var hemmelighetsfulle om hvem de var (Ibid:21). I tidligere refererte artikkel om bandet av Coch og Harris viser de selv til Julian Cope og beskrivelsen av bandet som mytisk (Coch og Harris, 2009:579). Faust sammenlignes av Cope med det amerikanske bandet the Residents (som visstnok er inspirert av Faust). «Gimmicken» deres er aldri å avsløre identiteten sin, ved og bl.a. bruke masker på scenen, samt hemmeligholde personlig informasjon så denne ikke verifiseres. Boka står frem som en personlig musikalsk reise for Cope. I en vitenskapelig og historisk kontekst burde boka leses med et kritisk blikk. Dette trenger ikke nødvendigvis være et problem, så lenge man tar hensyn til dette når bruker den som kilde. Det jeg savner i fortellingen hans er at den sier ikke så mye om hvordan disse musikerne ble møtt av omverden.

### **HVA LIGGER I NAVNET?**

David Stubbs forsøker å forklare begrepet Krautrock. Han skisser opp noe av bakgrunnen: «Krautrock was a product of West Germany, of an extraordinary historical and cultural situation that one hopes could never possibly occur again in our own or any other lifetime» (Stubbs 2014:463). Noen steder fremstår termen(krautrock) som symbolbærer for bestemte holdninger. I beretningen om etterkrigstiden i Tyskland sies følgende om Konrad Adenauers virke som kansler i Vest-Tyskland fra 1949: «He was no radical however. In 1957 he campaigned with the un-krautrock slogan ‘No experiments!’» (ibid:50). Stubb assosierer ordet med eksperimentering og nytenking. Innholdet i begrepet har endret seg, slik språket gjerne fungerer. Termen *kraut*, først en stigmatiserende beskrivelse for tysker, står nå som en beskrivelse av et uavklart mangefasettert lyduttrykk: tysk utforskende, elektronisk, pop-rock avantgarde.(Her gis ingen fasit, så dette er noen forslag). Stubbs skriver for øvrig: «[...] Krautrock has become a common currency in modern music criticism but it is a rather vague and contested term» (ibid:4). Forfatteren selv tyr til ordet i forskjellige sammenhenger og mener selv at det med tiden nok har mistet mye av sin betente verdi. «[...] over the years the word ‘Kraurock` has lost the accidentally pejorative connotation it once had. It`s become semantically cleansed with the wash of time » (ibid:7).

Det semantiske innholdet i termer er en egen diskusjon. Tolkningen av sjangere sitt forhold til geografi, historie og miljø er annen. Ifølge Stubbs utfører Krautrocken tilsynelatende en lignende pragmatisk funksjonen som sjangeren «World Music». Denne sjangeren ser ut til å favne om det meste av pop og folkemusikk utenfor Europa og USA, ble etterhvert en dels forhatt term. Roger Armstrong, som bidro til å spre sjangeren (og visstnok fikk gjennomgå for det senere) så nok hovedsakelig på «World Music» som en ny og lukrativ seksjon i platebutikken ifølge Stubbs.

Some, though not all, of the musicians of the sixties and seventies philosophically accept the fact that the popularization of the word 'Krautrock' by Julian Cope and others has boosted retrospective interest in their own work.[...] (Stubbs, 2014:7).

Det pekes også på at kraut kan oversettes til «herb» (urteplante eller hasj), som enkelte ser på med humoristisk refleksjon (ibid ff). Stubbs konkluderer med at han finner termens uvørenhet tiltrekkende, og mener det er en bedre beskrivelse en f.eks. «Teutonic Railroad Rock `n` Roll». Ordet (krautrock) ser derimot ikke ut til å si noe om den musikken den representerer. Til det mener jeg at begrepet klinger for vagt.

*Anglo-American music* er et tilsvarende eksempel på et veldig bredt begrep. Bredden i musikken ligger i navnets natur. Den står som en overordnet beskrivelse av musikk fra et stort geografisk område. Den representerer noe overordnet løsgitt fra musikksjangere.

Sammenlignet med *Krautrock* mener jeg likevel at termen er forståelig. Slik jeg oppfatter det bukes ikke denne som definisjonen av en sound, slik krautrocken gjør det. Som *kategori* består angloamerikansk musikk av et enormt nettverk av ulike musikksjangere. Krautrocken kunne blitt presentert som en hovedkategori istedenfor en sjanger. Dette ville tilrettelagt for en tydeligere inndeling av sjangere herunder: forskjellige retninger innen kategorien, som kunne nyansert bildet og oppklart stilvariasjonen.

Vi skal videre innom en overordnet stilanalyse av noen band. Med dette vil jeg prøve å forklare noen hovedtrekk ved musikken og diskutere deres musikalske fremgangsmetoder, komposisjonsteknikk m.m. (samt gi en vurdering på hvilket sjangerlandskap musikerne kan befinne seg i). Plassering av musikk av musikk er utfordrende, siden man må klare å formidle essensen av musikalske former med skriftlige betegnelser. Med korte definisjoner beskrives noe som klinger i toner og lyder. Psykedelisk rock, Heavy metal, Britpop, Cool jazz, Acid jazz, Art rock er noen eksempler. Diskografien til et bestemt band eller musiker kan i seg selv

være vanskelig å kategorisere da disse kan ha hatt stor musikalsk utvikling underveis. Stubbs konkluderer selv at ingen av bandene kan sies å være krautrock i ordets rette forstand: «And fair enough. None of the Krautrock groups are actually Krautrock» (Stubbs, 2014:6 ff).

Neu!, Faust, Amon Düül II, Popul Vuh og Ash Ra Tempel som alle refereres til som krautrock av Julian Cope (Cope 1995) har forskjellige stiltrekk. Det har blitt en tendens av mytologisering av historien om Kraftwerk og andre band fra denne tiden ifølge Lindvig (Lindvig, 2008:24). Her utfordres Bussy, som sier at disse bandene gjorde et bevisst forøk på å skille seg fra den angloamerikanske musikknormen. Idéen om en genuin, nasjonal stil mener Lindvig er en overdrivelse, der det ikke forelå nasjonale føringer som definerte stilen til band som Kraftwerk (ibid. ff). Det hevdes at Kraftwerk måtte posisjonere seg i forhold til andre mer angloamerikanske band som eksempelvis Tangerine Dream. Jeg mener selv at Stubbs, Julian Cope og andre også bidrar til å underbygge forestillingen om at denne musikken bærer i seg en spesiell tysk (jf. *teutonic*) karakter, uten å bevise hvor denne finnes, eller hva dette karaktertrekket innebærer.

Så hvordan høres krautrocken ut? Enkelte steder forsøker Stubbs å beskrive karakteristiske musikalske trekk i sjangeren (med en like levende fortellerstil som Cope). I Werner Herzogs film «Fata Morgana», der Popul Vuh lagde musikken (de skrev musikk til flere av filmene til Herzog), sammenlignes krautrocken med stemningen i filmen.

[...] its sun-drenched blues, icy white and vivid green undulations, charred with events such as red girder constructions and the rotting carcasses of livestock, with its repetitions and loops [...] it shares uncannily similar qualities with Krautrock, with its utopian/dystopian sound fields, surrealistic inventions and changes of direction and soberly dreamlike preoccupations with places and states outside the surely bonds of the here and now, imaginary possibilities (Stubbs, 2014:56).

John T. Littlejohn forfekter at interessen for sjangeren har økt: «Fortunately, interest in Krautrock music is on the rise. Within the span of barely eighteen months, two Krautrock books have appeared or are set to appear» (2009, Littlejohn s.577). Det vises her blant annet til Julian Cope. Littlejohn betegner selv Kraftwerk sine første utgivelser som del av en musikkbevegelse (*wave*): «This group started out in the Krautrock wave of the early 1970s and proceeded to produce some of the most influential music of the late 20th century». I sitt

essay om Kraftwerk peker han på at mye av krautrocken er instrumentaltbasert musikk. Popol Vuh, Klaus Schulze og Cluster er her eksempler på utgivelser uten tekst.

Kraftwerk was initially quite typical for a Krautrock band with regard to lyrics: it did not use any. For Krautrock music in the 1970s, the use of lyrics or vocals was by no means a given—it is by no means an incongruity that the 1973 song “Krautrock” by Faust is an instrumental. Some of the most famous and influential Krautrock albums were totally or largely instrumental (Littlejohn, 2009:636).

Schiller trekker for øvrig et tidsmessig skille for når Kraftwerk sin musikk kunne regnes som krautrock. Kraftwerk skal ha hatt et ønske om å høres «tyske» ut, og tilnærmet seg dette i musikken ifølge Schiller. Den tidlige utgaven av bandet skal ha blitt assosiert med krautrocken, der det gis en generell beskrivelse av krautrocken..

[...] Krautrock [...] a pop music genre that in clearly expressing discontent regarding contemporary discourses on Germanness, as well as the status of popular music in Germany, was particularly prolific in attempting to rearticulate a German identity within the confines of popular music. The controversial label “Kraut” is an invention of the British music press (Stubbs 4) and the name by definition links the music to the nation of its origin (Schiller, 2014, s.620).

Her gis det et forsøk på å forklare hva musikken kalt krautrock inneholder, og termen vises til som en kontroversiell oppfinnelse. Et slikt utgangspunkt kan åpne opp for en bredere forståelse og diskusjon av «fenomenet». Littlejohn referer til Julian Cope og påpeker at disse har et populærkulturelt preg: «Though, like Cope`s *Krautrocksamplers*, these two books are popular texts written for a wider audience and therefore add only marginally to the small amount of scholarship on Krautrock, the appearance of these books helps to underscore a strong interest in this music» (Littlejohn, 2009:577). Litteraturen vekker altså en interesse for musikken, men bidrar ikke i større grad til en akademisk forståelse av temaet.

Jeg søkte i *Oxford`s Encyclopedia of Popular Music*, for å få et bredere perspektiv på hvordan termen brukes. Krautrock ga meg 34 treff. Faust, Tangerine Dream, Ash Ra Tempel, Harmonia, Cluster, Klaus Schulze, Manuel Göttsching og Embryo er her tyske band fra 1970-tallet som kategoriseres under krautrock. Brian Eno blir her assosiert med termen grunnet samarbeidsprosjektet med Harmonia og Cluster fra 1975- 1977. Musikk fra 1970- tallet og andre band senere, som Stereolab, LCD Soundsystem, er noen av bandene som sies å kunne være influert av sjangeren (Larkin, 2009). Harmonia omtales som en «krautrock ´supergroup`» siden det var et samarbeidsprosjekt med ulike tyske aktører, samt Eno. Et

eksempel på at det refereres til krautrock på et bredt stilistisk grunnlag finner vi under presentasjonen av det engelske bandet Electric Wizard, dannet på 1990-tallet. De skal være influert av Hawkwind fra den såkalte spacerocken «[...] almost expanding into the Krautrock territory of CAN and AMON DÜÜL ». 1980-tallsbandet Crispy Ambulance sin musikk på *The Plateau Phase* sies å minne om den tyske musikken: «[...] combining modern rock structures with progressive and Krautrock textures» (Larkin, 2009). Betydningen av «Krautrock textures» står ikke klart frem for meg, siden sjangeren omfatter så mye forskjellig musikk. Dette illustrerer et vesentlig argument for meg: det problematiske med å referere til «løse betegnelser». Finnes det en slik felles tekstur? Dette går jeg nærmere inn på i den kommende musikkanalysen.

## **EKSEMPLER FRA JOURNALISTIKKEN**

Her vil jeg vise et par eksempler på hvordan journalistikken farger synet på en musikk sjanger. Musikkjournalisten Paul Morley artikkel fra 2013 er et eksempel på en skrivestil med sensasjonalistiske og lyriske overtoner, der musikken fremstår som noe særegent genuint og skaperne oppfattes som «magikere».

Can were less a rock group than a compact orchestra, a jazz collective, a cartel of dreamers, a loose affiliation of individuals, a battery of technicians, a faction of dissidents, a circle of minds, a square of mystics, a haze of weed, an ambush of gurus, a buccaneer of savants, a warp of collaborators, a cabal of freaks, a body of procedures, a lightness of heads, an education of vagabonds.[...]From Kraftwerk, Can, Neu! and Faust-speculative, observational artists creating their work in a recording studio with what could be called a post-impressionist, even cubist approach [...] that significantly extended the structural and sonic possibilities of all forms of pop and rock music, from the commercial to the extreme.

Det påpekes at disse musikerne lagde en form for ny klassisk musikk (det er uklart hva denne betegnelsen betyr), i en rå stil der *musique concrete*, minimalisme romantikk og tonerike klanger er beskrivelser av musikken. Med sine teknikker med båndmaskiner og skal de ha forutsett senere metoder innen sampling og remiksing og presset grensene både innen popen og rocken.

[...] this led to them placing a repetitive groove resembling a funk groove, a psychedelic rock groove, even a compelling disco groove, inside lengthy abstract compositions that seemed to be pondering the shape of the solar system, the colour of orgasm and the density of experience.



Artikkelen avsluttes med en personlig dedikasjon til krautrocken og Can:

They crept on to Top of the Pops miming to the Dali disco of "I Want More" as an unholy one-hit wonder, prophets dressed as tramps, treated as curios, spooks out of their skulls possibly needing to be exorcised by nervous non-believers before they caused a change in human behavior. This was my kind of pop group

Forlegger av musikkmagasinet *Neumusik*, David Elliott, skriver om sine personlige refleksjoner rundt krautrocken. Disse belyser hvordan en musikkskribent definerer musikken. Etter hans erindring var det lite snakk om musikken blant britisk presse og folk ellers på 1970-tallet. Musikken beskrives som en «well-kept secret».

[...] what made Krautrock so special? For me it was its idealism. I cannot think of one group who up to the mid 70s, compromised their artistic vision [...] They carried very little of the cultural baggage that weighted heavy on British and American groups. Most were quite unconcerned with the clichés of rock music, preferring instead to expand the boundaries of 'music' (Elliot, 2013:147).

Denne kunstneriske friheten utartet seg på forskjellige måter ifølge Elliot og refererer her til timelange konserter av Can, med sjonglører og akrobater, Neu! sin eksperimentering med lydbånd på side to av deres andre album, Faust konserter med flipperautomater og veidriller på scenen samt C. Schnitzlers måte å «leve i kunsten» ved å gå rundt i Berlin med styrthjelm og en tilfestet megafon. Disse står for han som eksempler på det unike med det tyske kunstuttrykket (eller krautrocken) fra tiden. Vedvarende er mitt spørsmål er om alle disse skal flagges under krautrocken eller sees som en rekke individuelle kreative sjeler med hver sin uttrykksform (ibid).

Iscenesettelser fra musikerne eller plateselskapene forekommer også. Vayo viser til et presseskriv for Faust sitt første utgivelse omtales bandet som noe unikt og original:

Unlike rock musicians in other countries, this new breed of German musicians is not interested in imitating what's gone before them. They're looking for new sounds and new forms of expression. Their music is no hand-me-down Beatles or Stones or the white man's idea of R&B. It's their own, building as much on the immense tradition of German music as on the Anglo-Saxon dominated traditions of current pop.

Jeg er av den oppfatning at temaet her, på samme vis som Cope, behandles som en hellig gral. Som tidligere påpekt kan en krydret språkbruk være et stilgrep innen populærjournalistikken, men disse kan bidra at den oppriktige og «sanne» historien blir stående i skyggen. En slik

iscenesettelse og genierklæring av bandet kan ha vært bidratt til å skape et vedvarende inntrykk av dem som særegne og mytiske. Uttalelsen til Peron i Faust om at de er ikke skammet seg over å være tyske og at de lager annerledes musikk, betegner også en individualistisk tankegang som kan tolkes som kunstnerisk selvstendighet (Vayo, 2009:620).

## **WALTER BENJAMIN OG NEU!**

Vi har sett på flere forestillinger om krautrocken. Her vil jeg trekke frem et analytisk perspektiv der musikk møter kulturteori. Lloyd Isaac Vayo trekker paralleller mellom musikken til Neu! med Walter Benjamins essay *The Work of art in the age of mechanical reproduction* (1936). Neu! Blir her et «objekt» for Benjamins teorier). Her berøres idéen om autentisitet i kunst og hva som regnes som det sanne originale i et kunstverk og hvordan moderne mekanisk (masse) produksjon påvirker kunstens utgangspunkt, dens tilhørighet, tradisjon og aura (Vayo, 2009:617-634).

Reproduksjonen eller gjenskapelsen, spilte en viktig rolle i Tyskland etter krigen i prosessen med å grave seg ut av ruinene. Etter at umiddelbare basale behov er stilt gjenstår mer dyptgående utfordringer, som å gjenoppbygge den nasjonale psyken og nye ideologier. Behovet for en ny tysk identitet skal ha oppstått, der rester av de gamle bygningene ble skjøvet til side, heller enn fjernet. En (re)produksjon av en ny hybrid-ideologi skulle ta de beste idéene fra det gamle og det nye, rettet mot fremtiden. Walter Benjamin står som en relativt ny tenker som med sine visjoner om en kommersialisert virkelighet ble relevant i etterkrigstidens globaliserte verdensøkonomi (Vayo, s.617 ff). Hans nevnte essay har stor innflytelse i både kultur og media teori, og står som et nyttig utgangspunkt for andre relaterte diskusjoner. Mekanisk reproduksjon, muliggjort med moderne teknologi (i det 20. århundre) varsler noe nytt i kunsten. I teksten konsentrerer han seg om filmen og idéen om autentisitet og aura (kunsten besetter aura og representerer en tradisjon). Med mekanisk reproduksjon distribueres originalen over lange avstander, noe som overskrider de begrensninger den har i sin opprinnelige «kult». Den tillegges verdien av å kunne vises frem. For øvrig vil en slik eksponeringsmulighet forringe dens mystikk (*aura*) og kompromittere dens unikhhet. Ifølge Benjamin balanserer den mekaniske reproduksjonen både de kvantitative og kvalitative egenskapene« [...] in its democratization of the artistic realm, a democratization unfortunately seized upon by fascist elements through mechanical reproduction».

Kunsten spiller en viktig rolle i en nasjons ideologiske skifte, ved at den former både tradisjonell kunst (billedkunst, tekst og musikk) og *non-tradition* (performancekunst), og til en viss grad terrorisme, hevdes det (her vises det til Baader-Meinhofs oppsiktsvekkende, iscenesatte aksjoner). Dette bidrar til oppbyggingen av nasjonal identitet, som i denne sammenhengen gjelder Tyskland etter krigens slutt i 1945. Krautrock var antageligvis den første fremtredende og originale musikkjangeren i Tyskland etter krigen ifølge Vayo. Denne musikkretningen ble da også et objekt for utviklingen av en ny tysk identitet. Neu! representeres her som en fullkommen fusjon av auditiv og billedlig kunst, som gir mening når man ser de i lys av Benjamins teorier (ibid:618 ff). Essayet peker på hvordan kunsten posisjonerer seg innen det ideologiske og kommersielle markedet, og forutså derfor hvordan Neu! som et band innen den «alternative» populærkulturen, ville operere i fremtiden. Dette berører også aspektene av Benjamins teorier som gjelder kunstens overskridelse i dens forløp mellom aura og forfall, demokratiseringen av kunstnerens domene og reproduksjonen av ny identitet (demokratiseringen av kunstsfæren ved tilgjengeliggjøringen av originalarbeider for massene). Neu! leses her som en kommersiell og reproduktiv energi som avspeiler Benjamins idé om å skape en ny identitet. Vayo ønsker å innføre leseren i sjangeren, miljøet og opphavet til krautrocken, og diskutere albumkunsten på deres tre første utgivelser. Jim DeRogatis siteres:

They embraced long Eastern drones and hypnotic percussion. The work of Terry Riley and Lamonte Young taught them the power of repeating simple melodic patterns. From musique concrète and avant-garde composer Karlheinz Stockhausen they got the idea of music based on the sounds of industry, and from the Velvet Underground came the raw rock aggression of "Sister Ray." These influences were combined with a Teutonic fascination with technology, especially synthesizers and the recording studio itself (ibid:619)..

Karakteristikkene av Neu! sin musikk bekrefter angivelig denne beskrivelsen av krautrock. Det minimalistiske drivet i trommene, energiske gitarer og bruken av studio som et komposisjonsverktøy (i likhet med Can) er her eksempler. Simon Reynolds har utalt at det er en dualitet i krautrocken «[...] a paradox at the music's heart: a combination of absolute freedom and absolute discipline» i kombinasjon med en utforskertrang på gitaren og en hengivenhet til *rock simplicity* (ibid ff).

Neu! skilte seg ut i den kollektive tankegangen ifølge Vayo. Can, Faust, Amon Düül hadde alle levd sammen i bofellesskap, en leveform som representerer et felles ideologisk tankegodt

(ibid:620 ff). Idéen om å bo kollektivt kan sies å ha vært en trend i tiden, og representerer ikke nødvendigvis særegne holdninger. En mer logisk koblingsfaktor innen krautrocken er at musikere delte plateselskap og produsent. Conrad Plank og Dieter Derks produserte flere band fra tiden, på de mindre tyske plateselskapene Brain og Ohr.

Vayo viser til beskrivelser av Neu! sin rytmiske signatur (motorik). Metronomic, funk, techno, disco og rock'n'roll' er ord som her bringes på banen. Disse sitatene viser den brede assosiasjonsrammen det musikalske uttrykket representerer fra ulikt hold. Han konkluderer med henvisning til Rogatis at motorik er synonymt med bevegelse som betegner en fysisk vei, et forløp og en allegorisk prosess. Trommeslager Dinger skal ha uttalt at Neu! sin musikalske retning ikke var «satt», men avhengig av situasjoner og omstendigheter. Noe som antyder at tilfeldighetene påvirket det musikalske produktet. I et intervju med gitarist Rother kommer det frem at innspillingsprosessen til deres første album var veldig spontan. De gikk i studio uten et bestemt konsept, kun grove skisser som ble formet til i studio. Musikkens spontane, emosjonelle kraft var det som skal ha holdt den sammen, hevdes det (ibid:621 ff). Neu! inneholdt tilsynelatende uforenlige ingredienser som lå i konflikten imellom bandmedlemmenes personligheter og spillestil. Denne monumentale spenningen fungerte samtidig som et drivstoff og definerte musikken ifølge Rother. Bandet holdt angivelig en lav profil i forhold til andre musikere fra tiden, men musikkformen deres ser ut til å symbolisere en drivkraft som tangerer den nasjonale gjenoppbyggingen. «However, NEU! offer the purest distillation of Krautrock's characteristics, most importantly the skeletal motorik pulse, closely approximating the trajectory of national reconstruction in the postwar period». Vayo argumenterer at Neu! er « [...] the exemplary Krautrock group», da musikken deres presenterer en balanse mellom disiplin og frihet, repetisjonen og reproduksjon/re-appropriasjon. Balansen mellom disse elementene sett i forhold til presset for å skulle definere og redefinere seg og deres generasjon, gjør dem relevante. Neu! sin relevans i diskursen om en ny tysk identitet er jambyrdig med deres betydning i tysk (*popular*) musikk og populærmusikk generelt. Vayo fremhever innflytelsen de har hatt i ettertid tross sin begrensede suksess da de holdt på. David Bowie ble visstnok inspirert av dem (og kobles opp til hans *Berlin trilogy* 1977-79), Sonic Youth's Lee Ronaldo (...) og Thom Yorke fra Radiohead. Neu! hevdes å ha utøvd stor innflytelse på dagens populærmusikk (ibid:622).

Neu! tolkes i forhold til Benjamins idéer rundt aura, forfall, tradisjon og politikk (ibid:622 ff). Auraen i kunsten forklares som et sluttresultat av autentisiteten: de overførbare verdiene som ligger i verkets historiske autoritet og overlevelsessevne (*substantive duration*). Auraen i kunsten trues av reproduksjon, siden man da ikke må belage seg på overlevelsessevnen. Dette påvirker kunstverkets kraft. Vayo mener Neu! sin overførbare essens (*transmissible essence*) ved den historiske dimensjonen, ligger i bandmedlemmene og deres bakgrunn, forholdene ved produksjonen av kunsten deres, og viktigst « [...] the skeletal implication of a gutted historical and aural palette». En intrikat beskrivelse, som ser ut til å handle om hvordan musikken og historiens sammensatte nyanser symboliserer en problematisk samtid.

Idéen om devalueringprosessen av kunstens autorative verdi forklares. For Neu! handler dette om masseproduksjonen av musikken, i utgangspunktet en mediert prosess ved bruk av elektronisk forsterkning, bandets fremstilling av deres *performance*. Siden bandet, ifølge gitarist Rother, ikke lykkes med å overføre deres musikalske visjoner fra studio til scenen, påpekes det at dette forhindrer muligheten for at musikkens aura blekner. Når studio blir deres hovedmedium har bandet ingen eksistens utenfor musikken på lydbånd og den påfølgende distribueringen av den. Derfor vil det historiske aspektet i kunstens autorative verdi miste relevans, siden originalkilden er det (medierte) uttrykket som eksisterer i plateform. For Neu! blir studioinnspillingen (*studio performance*) den definitive presentasjonen siden de ikke klarte å fullbyrde sine kreative intensjoner live. Han spør seg videre om *the master disc*, originalmixen, kan regnes som hovedkilden (*the matrix*). En tidligere pre-klippet lydmix som representerer bandet mer «live» (uten pålagt «dubbet» innspilling) blir både mer original/ekte og samtidig en kopi av den «originalen» (ferdigmixen) vi kjenner. Dette ser ut til å tangere noe metafilosofisk, da ideen om det originale blir et «sirkulært» konsept, der originalen kan finnes i originalen, som igjen påvirker den «nye» originalen. Her ser Vayo ut til å peke mot diskusjonen om musikkens autentisitet. Hvor oppstår den, og hva er dens «reneste» oppriktige form, altså den originale (ibid:623).

## «NEW GERMAN IDENTITY»

I Tromm Lindvigs avhandling om Kraftwerk «Wir fahren auf der Motorbahn» (Lindvig 2008) tar han for seg konstruksjonen av tysk identitet der Kraftwerks musikalske og kunstneriske produksjon og iscenesettelse utforskes. Spørsmål knyttet til identitet betraktes i sammenheng med hvordan Kraftwerk konstruerte et visuelt og musikalsk image som delvis parodierte og hyllet det tyske. I musikken generelt, i sceneshow og fremførelser på TV, men også i intervjuer med pressen. Et slikt kunstnerisk uttrykk fremtrer som dels tolkning og parodi av tysk kultur og hvordan denne skal projiseres (Lindvig, 2008). Kraftwerk kan sies å ha skilt seg ut i populærkulturen på 1970-tallet, med deres kjølige og distanserte fremtoning både i musikkuttrykk og på scenen. De opptrådte som mekaniske figurer med tekstlige referanser til roboter og et lydbilde basert på synthesizere, prosessert vokal og trommemaskin. Denne uttrykksformen står i kontrast til et mer tradisjonelt, menneskelig, jordnært, og derfor i manges øyne mer naturlig og «autentiske» musikkuttrykk med «ekte» ubehandlede lyder, «ektefølt» vokal, gitarer og trommer spilt av et menneske. Man kan (som vi har vært inne på) argumentere for at all musikk medieres fra første stund; man opptrer så fort man treer inn i musikkens «rolle».

Allan Moore skriver i artikkelen «Authenticity as authentication» om hvordan *hvem* heller enn *hva* som blir autentisert er det vesentlige (Moore 200:210). «'Authenticity' is a matter of interpretation which is made and fought for from within a cultural and, thus, historicized position. It is ascribed, not inscribed» (ibid). Altså vi, eller publikum tillegger musikken verdier og bestemmer i hvilken grad den er autentisk slik jeg tolker Moore. Det ligger nok gjerne fastlåste kulturelle preferanser og ideer bak hva man oppfatter som ekte og autentisk (i populærkulturen og ellers) mot et kunstig og konstruert uttrykk. Opplevelsen av musikk må sees ut ifra kulturell kontekst. «[...] Authenticity is a relative concept» (ibid). Det henvises til Middleton, med sin forståelse av at det autentiske innebærer en ærlighet som et kriterium for musikkens verdi. I rocken er det «sanne» uttrykket en motsetning til det medierte, den overproduerte musikken. Punk rock blir nevnt som et autentisk uttrykk da den kom som et motstykke til sjangeren disco, som var den rådende pop-musikken sent i 1970-årene (ibid:212ff).

## CANTERBURY SCENE OG «MYTHSCAPES»

*Canterbury Scene* er et begrep som ser ut til å ilegges verdier og innhold i likhet med krautrocken, og forståelsen av denne som en scene eller bevegelse. Andy Bennett ser på forholdet mellom musikk og media og hvordan spesielt internett påvirker dette forholdet. Termen «Canterbury Scene», leses i sammenheng med romantiseringen og fikseringen på tiltenkte musikkscener fra spesifikke steder, byer eller begrensede geografiske områder. «Motown», «Philiadelphia Sound» og «Seattle Sound» vises til som eksempler på dette. Bennett mener «Canterbury Sound» er en løs term da bandene ikke var sentrert i Canterbury (selv om enkelte kom derfra- Soft Machine, Caravan m.fl.), men i London. De hadde heller ikke mange felles musikalske karaktertrekk hevdes det. Fra 1990-tallet skal en ny generasjon ha konstruert en ny diskurs og endret betydningen av «Canterbury Sound» til å representere en veldig spesifikk «sound» fra Canterbury. Musikernes opphav og erfaringer fra deres lokale omgivelser (i Canterbury) gjenspeiles i musikken, slik musikkentusiaster hører det (Bennet, 2002:87). Diskusjonsforumene om Canterbury Sound sies å bli virkelighetsfjerne når de tar utgangspunkt i en musikkscene som ikke eksisterer. Det hele bygger på en forestilling, en «essentially *virtual scene*» (ibid ff). Bennett ser på sammenhengen mellom musikk og sted, som også nyttes til opprinnelse og tilhørighet, med konseptet «urban mythscapes» Han peker på bl.a.på hvordan globale populærmusikksjangere tillegges «local meanings»(ibid:88).

Antropologen Appadurais idé om «scapes» er referansepunktet til Bennett: det bevegelige forholdet mellom sosiale og fysiske landskap, som endres med den teknologiske utviklingen. (ibid ff). Endringene (*flow*) beskrives i fem «scapes»: Migrering, teknologi, økonomi, media og ideologier. (En norsk oversettelse av 'scape' kan være en krysning av både landskap-landscape og escape-flukt: en blanding av ro og bevegelse.). Mediascapes er relevant i konteksten om Canterbury Scene. Internett og andre kommunikasjonskilder, tilbyr folk muligheten til å skape sin egen verden, der man dyrker selvkonstruerte romantiske ideer om steders natur og stemning (ibid:89). Man skaper mentale rom, siden de ikke befinner seg i de faktiske omgivelsene. Jim Jarmusch's «Mystery Train» fra 1989 trekkes frem som et eksempel. I filmen blir et ungt japansk par skuffet i møtet med virkelighetens Memphis. Byen svarer ikke til forestillingen om den. Med musikk, bøker og filmer har paret bygd opp romantiske forestillinger om stedet. Transformasjonen fra et reelt landskap til «mythscape» er en treveis prosess ifølge Bennett. Mediekulturen fremstiller steder og kulturer på falske

premisser, og bidrar dermed til å bygge opp positive eller negative myter. Folk bruker informasjonen fra mediascapes til å viderebygge sine egne forstillinger om steder og kulturer.

Decontextualized images and information are recontextualized by audiences into new ways of thinking about images and places – the result of which is a *mythscape*. The Mythscape in turn begins to take a life on its own – stories, discussions and anecdotes being linked to a place entirely in relation to that place's representation as a mythscape (Bennett, 2002:89).

Musikken er sentral for myteskapingen, poengterer Bennett. Cajun (fra Louisiana) og «World Music», New Orleans jazzen og Chicago bluesen er lignende gjenstand for romantisering; om deres kultur og sted. Disse sjangrene blir merkevarer i en verden der musikkentusiastenes deltagelse på internettfora bidrar til konstruksjonen av disse konseptene (ibid ff).

[...] allowing groups of individuals spread across the world to map and re-map particular musical styles on to physical landscapes that are deemed to have shaped both creativity of single artists and the defining characteristics of entire music genres (Bennett, 2002:90).

Bennett siterer musikeren Hugh Hopper fra bandene Soft Machine og Wilde Flowers, såkalte Canterbury band, som selv påpeker at Canterbury aldri har hatt noe vitalt musikkmiljø og livscene. I studier av slike «scener» sees de ofte som en naturlig utvidelse av et lokalsamfunn eller et translokalt fenomen som setter det særegne forholdet mellom befolkningen og sosiale grupper på dagsorden, der disse treffes ved musikalske allianser. En musikkscene involverer oftest også et publikum som frekventerer konserter og klubber og utgjør en del av kulturen. Da dette angivelig ikke har eksistert noe slikt i Canterbury, er Canterbury Sound ifølge Bennett et mindre nettfenomen og ikke en reell scene (ibid.)

[...] the Canterbury Sound comprises a small network of globally dispersed fans whose primary means of communication are dedicated print and electronic media and whose musical tastes revolves around groups who, in most cases, have been defunct for over 20 years or who now perform very rarely in public (Bennett, 2002 s.90).

For enkelte av tilhørerne er det viktig å få slått fast det originale eller *autentiske* med musikken og plassere den på musikkartet. Hvilke band er «innenfor» sjangeren, og hvilke musikalske stiltrekk som definerer sjangeren blir her relevante problemstillinger (ibid:92). Det hevdes at fans av Canterburymusikken aktivt tar del i «scene-writing», altså at de er med på å bestemme og definere hva som utgjør «Canterbury Sound», ved å vise til sin kunnskap om



utgivelser og aktører innen den såkalte scenen. Innen internettfora og lignende plattformer foregår en kunnskapsutveksling med utgangspunkt i det andre i forumet har skrevet. Fundamentet til musikkscenen og historien om den baseres i stor grad på personlige motiverte beretninger og beskrivelser av musikken. Inngangsporten til sjangeren for mange utenforstående blir via disse internettsidene, som gir en skjev presentasjon (ibid:93).

Utgivelsen *Canterburied Sound* eksemplifiserer noe av problematikken Bennett peker på. Her er en samling av grovopptak fra midten av 1960-tallet av band fra Canterbury, som har blitt rensert opp med moderne digital teknologi. Brian Hopper, en sentral musiker fra denne perioden har skrevet i det medfølgende heftet (*sleevenotes*) og bruker selv uttrykk som «Canterburyism». Bennett mener musikeren selv kan ha utnyttet muligheten av en nyvunnen interesse for musikken for å utgi materialet (ibid:94). De omtalte musikerne har, ikke overraskende, også sett sitt snitt i å spille flere konserter, etter den stigende interessen for musikken. Alt dette bidrar til å holde «myten» levende i følge Bennett (ibid:97). Ideen om det autentiske og det originale er som tidligere nevnt en vesentlig faktor i forestillingen av en bestemt musikkjanger. Tanken om en unik musikkstil og medfølgende musikkultur fungerer gjerne som en identitetsmarkør for musikkinteresserte. Økonomiske motiver påvirker nok også musikalske konsepter, der platebransjen og butikker med ulike markedsføringsmetoder fyrer opp under dels konstruerte sjangere: musikken tilgjengeliggjøres som en spennende nisje for publikum.

Krautrockscenen ser ut til å handle om et lignende konsept. Musikkjournalister og andre fans av Krautrocken møter på de samme «utfordringene som» med å forklare essensen av musikken, og om idéen om en «ekte» tysk stil (jf. Cope). «Krautrocksoundet», fremstår, i likhet med *Canterbury Sound*, som et flyktig begrep. Jeg har vist eksempler på at man beskriver aktørene og musikken som en scene, slik som Schiller når hun skal gi en forklaring på det musikalske innholdet (Schiller, 2014, s.620). Jeg er også av den oppfatningen at David Stubb, Cope og Putman bidrar til noe tilsvarende med beskrivelsen «movement». Idéen om en felles scene forankres også når krautrocken presenteres som et helhetlig konsept der bakgrunn (historie, samtid og geografi), idéer (politikk og samfunnssyn) og musikk (sound og spillestil) sidestilles. Omfanget av «scenen» versus *Canterbury scene*, er større, mye på grunn av geografiske forhold, men forståelsen av fenomenet krautrock virker beslektet med «scene»-konseptet.

## SUBKULTURER

Siden dette kapittelet omhandler kulturelle kunstuttrykk og møteplasser, ønsker jeg å belyse begrepet subkultur. *Subkultur* kan stå som opprørskultur, radikal tankegang og kunstnerisk-musikalsk utfoldelse, tilsvarende den jeg har beskrevet fra etterkrigstidens Vest-Tyskland i. Altså miljøer med spesifikke stilidealer og verdsett. Det er en uenighet om hva vi legger i begrepet subkultur. Det kommuniserer en *motstand* til noe og kan handle om opprør, stiluttrykk og mye annet. Det er også en *konstruksjon av stil*, i hvordan man ter seg, kler seg og beveger seg.. Utrykket er ladet med mystikk, som det skrives, ved at det antyder noe underjordisk («sub» og «under» er av samme betydning) eller hemmelig (Hebdige, 1989:3). Hebdige skriver om forskjellige stilgrupper og retninger innen ungdomskulturer som hipstere, beats og teddy boys (ibid:46 ff). På 1950-tallet i statene oppstod en kultur der et ungt hvitt publikum eksperimenterte med idéer fra avantgarde i jazzen. Deres tolkning av jazzen omtales som «pure abstraction». De skal ha utfordret konvensjoner i jazzformen og brakte inn abstrakte ideer. De som var i miljøet ble kalt «beats» og «hipsters» og storsamfunnet skal ha fryktet for deres opprørske ideologier (Hebdige, 1989:47).

Subkulturer på sent 1950-tall, Rockekulturen, frijazz /avantgarde og hippiekulturen har til felles at de gjør opprør mot det etablerte. Jeg oppfatter et slektskap mellom disse miljøene og de radikale, kunstneriske stemmene i Vest-Tyskland fra 60-tallet (scenen på Zodiak Free Arts Lab og politiske protester m.m.). Som vi har sett presenterte disse også en motkulturell stemme. Den britiske «musikkølgen» i 1960-årene ser ut til å ha utøvd innflytelse på Tyskland. Peter Wicke skriver om utviklingen av rockemusikken og sosiale strukturer (Wicke, 1990:73-90). Han poengterer at musikken oppstod i en større sammensatt kulturell kontekst. Konseptet *subkultur* ble også brukt om hippiene på 1960-tallet, kalt *subversive culture*. Dette handlet om opprør mot det etablerte, revolusjonens røst: en ny verdensorden og et motsvar til kapitalismen og markedskreftene. Den kulturelle uttrykksformen, subkulturen belyser sosiale utfordringer i et kapitalistisk system, men er ikke en politisk prosess mot systemet, hevder Wicke (ibid:74).

Sub-cultures are not subversive, but are an expression of the cultural process of differentiation which is characteristic of the way of life in highly-developed capitalism, a process which begins to perform at the point of contact between class-specific and age specific experiences (ibid:81).

Wicke mener inntredenen av rockemusikk og subkulturer hverken er entydig som musikalsk gjenspeiling av samfunnet eller som ren underholdning. Subkulturer og stiler er et uttrykk som refleksjon av vår hverdag, og hvordan man forholder seg til den. Klesstil, uttrykk og holdninger eller subkulturer, er igjen et svar på musikken folk liker hvilke verdier de finner i musikken. Det hevdes å være umulig å tenke på rockemusikk uten å se den i dens naturlige sosiokulturelle kontekst (Wicke, 1990:73 ff). Den musikalske undergrunnen i Tyskland til sammenligning ser ut til å ha hentet stilidealer og fra hippiene i U.S.A. og England, og musikalske ideer blant annet fra psykedelisk rock. Utover 1970-tallet er Kraftwerk eksempel på et band som skapte en ny, og på samme tid konservativ «businessmann»- stil.

### SCENES IN POPULAR MUSIC

Will Straw er som Bennett opptatt av musikkmiljø og geografi, når han skriver om *scenes in popular music*. Da vi i det forrige kapittelet omtalte en *scene* og demografiske og kulturelle forhold, ser jeg her en beslektet tematikk. Straw viser til en konferanse der musikkvitene skulle re-evaluere sitt arbeide. Forståelse av hvordan kulturteorien kobler musikalsk autentisitet og samhold til regioner (geografiske steder der musikken «hører hjemme»), stod på agendaen. Termen *Anglo-American rock* stilles i tvil da den ikke samsvarer med det voksende globale musikkmarkedet i Europa og ellers (Straw 2004:79). (Teksten er fra 1991, så den må sees i lys av musikkindustrien den gang, før internett endret plateindustrien og folks forhold til musikk). Forestillingen om en nasjonal, geografisk forbundet musikkscene med en tilhørende homogen musikktype ble utfordret, siden det innen urbane sentere gjerne utøves stor variasjon av musikalske uttrykk (ibid ff). Straw ser ut til å mene at man innen bl.a. etnologiske musikkstudier har oppfattet kulturer og deres musikalske utøvelse, som noe enhetlig (*cultural totality*), et tanke sett som videreføres i sosiologien og i kritikken av rockemusikk. Det poengteres at lokale forhold og kulturell/musikalsk utøvelse, også påvirkes av en moderne verden med globale og økonomiske endringer.

Når ulike kulturer møtes skjer transformasjoner. I denne kulturelle utvekslingen oppstår nye innflytelser og ideer, mulige nye kulturelle former som kan være like betydningsfull som (tradisjonell) kulturell utøvelse innen en varig geografisk ramme (ibid:80). I musikkindustrien forekommer sammenvevinger på lokalt plan med sykliske transformasjoner internasjonalt. Dette handler angivelig om trender som kommer og går. Musikere oppstår med et «nasjonalt» uttrykk i en internasjonal kontekst. Det vises til et eksempel på hvordan en lokal musikkscene

tas ut av sin «lokale kontekst», og gir ny mening i en internasjonal sammenheng. (ibid:81). Man assosierer seg til musikken og dens presentasjon ved å fremtvinge skiller mellom musikalske former der klasse, kjønn, nasjonalitet (*racial*) og kommunikasjon mellom ulike kulturelle samfunn alle er faktorer som bygger musikalsk verdi (Straw, 2004:83). Barry Shank mener uttrykket *scenes* er egnet til å forstå utfoldelsen av musikk innenfor et spesielt geografisk område. Begrepet *musical scene*, kan stå for noe enda mer avgrenset sammenlignet med eldre forestillingen av et musikalsk samhold/samfunn. En *musical scene* har et litt annet innhold enn *scene* mener Straw: « A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes and cross-fertilization» (Ibid:84). Poenget som her legges frem, åpner også opp for tolkningen av krautrocken som en reell musikkscene. Innen musikkscenen uttrykkes et behov for å bygge musikalske allianser og trekke skiller mellom «musikalske leirer», slik jeg tolker det. Poenget er tilsynelatende at lokale kulturelle scener får en aktualitet på både nasjonalt og internasjonalt plan når den oppdaterer og utvikler seg i takt med samtiden. Dette ser ut til dreie seg om en form for identifiseringsprosess i forhold til musikken, der man gjenspeiler musikalsk innflytelse fra andre og opplever det verdien av kulturell kommunikasjon/utveksling (Ibid:85).

Musikken definert som *alternative* står som eksempel på et uttrykk fra ca. midten av 1980-tallet, som inkluderte musikk fra samtlige amerikanske og canadiske byer (urbane sentre). Historien om den alternative scenen kan presenteres i flere versjoner. I en versjon oppfattes den alternative musikkscenen som en fortsettelse av punk-kulturen i USA og Canada. Med «etableringen» av den lokale punkscenen ble det opprettet plateselskaper, spillesteder og andre kommunikasjonskanaler; plattformer for utvikling av ny musikk. Eldre musikalske uttrykk ble gjenopplivet, transformert til nye elektriske utgaver, som alle falt under kallenavnet *alternative* (Ibid:87). Krautrocken omhandler noe tilsvarende, da musikken representerer et større geografisk spenn og tidsrom. Den vokste ikke ut av en lignende musikkbølge som punken, men ble formet i kjølvannet av den angloamerikanske poprocken, musikken som var inngangsporten til et profesjonelt musikkliv. Med opprettelsen av band trengtes konsertlokaler. Og på disse scenene tok de musikken videre fra de opprinnelige innflytelsene.

## HVOR KJENTE VAR DE I SIN TID?

Musikkfenomenet i Tyskland (krautrocken) mener jeg har en viss relevans knyttet til Straws teorier. Slik vi har sett av den musikkhistoriske opptegnelsen til «scenen», var disse også oppdatert på diverse musikk utenifra, som de tolket om og tilførte nye «verdier» i sine lokale miljøer. Hvor mye relevans de fikk på den internasjonale scenen kan diskuteres. Hvor mange journalister var det som skrev om musikken når de holdt på, og hadde de et stort publikum? Her vil jeg vise til noen konkrete eksempler som kanskje gir noen svar på dette.

David Elliott påpekte at det var lite oppmerksomhet om musikken blant britisk presse og folk ellers på 1970-tallet. I *Future Days* påpekes det at det skal ha vært noe interesse fra band som Amon Düül I Frankrike. De delte scene med flere Tangerine Dream og (senere) musikkstørrelser fra England som Pink Floyd, Deep Purple og Fleetwood Mac og Free i Essen, 1968 (Stubbs, 2014:95). Bandets første album skal ha solgt godt, og de turnerte i England, og delte scene med Roxy Music i Croydon tidlig på 70-tallet (ibid:99 ff). De delte også scenen med Hawkwind på den ettertraktede L'Olympia-scenen i Paris (ibid:112 ff). Albumet *Yeti* skal ha fått positiv respons av noen få innen britisk presse (Petterson, 2014:87 ff). Archie Patterson har samlet en rekke intervjuer og artikler omhandlende europeisk rock fra tidlig 1970-tallet og fremover i magasinet Eurock Magazine (Patterson, 2007 og 2013). Her finnes for eksempel en tekst av den amerikanske musikkjournalisten Lester Bangs fra 1971 som står som en slags hyllest til Amon Düül. Først siteres et manifest av bandet. Videre gjennomgår Bangs deres andre album *Yeti* (Bangs, 2007:1-7). Schiller viser til et angivelig kjent og ofte sitert intervju Bangs gjorde med Kraftwerk i 1975 (Schiller, 2014:621). Dette viser at det var noe omtale av musikken.

Brian Eno kalte i 1974 den elektronisk-rettede gruppen Harmonia for «the most important band in the world». Tross denne hyllesten fremsto bandet helt ukjent for de fleste. Harmonia var en sammensetning av besetningen fra Cluster (H.J. Roedelius og Dieter Mobius) og Rother fra Neu! Sistnevnte beskriver det slik: «It was nothing less than a complete commercial disaster in the 1970s. I remember driving three hundred kilometers to a discotheque and playing to three people» (Stubbs, 2014:343 ff). Han uttrykker begeistring for at musikken har blitt anerkjent tre – fire tiår senere. Så bandets har fått en aktualitet i dag, men var tydeligvis nærmest ignorert i sin samtid. (Harmonia delte scene med Kraftwerk ved noen anledninger, som nok skyldtes Rother's bekjentskap med gruppen. Så en viss kontakt

fantas nok mellom enkelte band) (ibid:344). Dette står også som eksempel på at musikk ofte hauses opp innen egne rekker, altså musikere, musikkjournalister/kritikere og andre interesserte. Det vil dermed ikke si at denne musikken ligger i andres bevissthet, de utenfor disse begrensede miljøene.

Irmin Schmidt gir oss en annen versjon på hvordan Can ble mottatt i samtiden. Han forteller om den solide responsen de fikk i Europa på deres andre turne rundt 1970:

With the second tour, the public was crazy about it – not many people, only seven, eight thousand, but very enthusiastic and the press loved it. That, of course, helped the enormous acceptance in England. And France, later, we had a fantastic reception. From the very first Concert, which is considered legendary in France, which was a sellout, we had to play another concert for the extra one thousand waiting. Both nights were incredibly successful (ibid:139)

Dette vitnesbyrdet tyder på at de hadde en viss suksess i denne perioden. Dette er også hans opplevelse av det, og blir en subjektiv betraktning hva suksessen angår: antall mennesker som var til stede og hvor bra de spilte, ble mottatt og lignende. Kraftwerk ser midlertidig ut til å ha vært et annet band som fikk en del eksponering internasjonalt etter at deres singel «Autobahn» (1974) ble en hit i bl.a. England og USA der de også fikk turnert samme år (ibid:177). Det vises også til en viss interesse fra journalister i de britiske musikkmagasinene NME OG Melody Maker (Cans debutalbum ble anmeldt allerede i 1970), og radioverten John Peel som spilte musikk av diverse av bandene. I statene gjorde journalisten Lester Bangs folk oppmerksomme på Kraftwerk. Tross dette, mener Stubbs likevel at krauterrocken stort sett ble neglisjert i samtiden (ibid:42-43).

## KAPITTEL 4

### «SOUND»

Conny Plank var som vi har sett produsent for flere av krautrockbandene. Hans uortodokse metoder i studio skal ha vært avgjørende for det ferdige lydproduktet (Stubbs, 2014:253 ff). Innspillingssted og produsent er som regel med på å forme «soundet» i musikken. Eirik Askerøy kaller disse elementene *sonic markers* (lydmarkører). Dette omhandler blant annet hvordan produksjonsetetikk, lydidealer og bestemte klingende rom (lokaler og studioer) gir musikken en bestemt karakter eller «lydidentitet». En artist er gjerne interessert i å finne sin egen identitetsmarkør tilknyttet et spesifikt lydbilde. Dette sier noe om musikerens bakgrunn og referanser (Askerøy, 2013, s.1ff). Så i hvilken grad har krautrocken har en egen «sound» eller lydmarkør i sin brede musikalske portefølje? Plank sin kreative innstilling og nytenkning gjorde lydproduksjonene uforutsigbare og forhindret et fastlåst «Plank Sound», skriver Stubbs. Etter sigende skulle det formes nyskapende musikk, ikke kommersielle stjerner (Stubbs, 2014:254). Den gjennomgående tendensen av eksperimentering kan for øvrig tolkes som et overordnet forutsigbart trekk i musikken.

### FORMALISTISK ANALYSE

Alan Moore har foretatt en formalistisk musikkanalyse av *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967) (Moore, 1997:1-82). Utgivelsen er fra perioden litt i forkant av krautrocken og omhandler analyse av den eksperimentelle pop-rocken. Moore peker på utfordringen med å plassere populærmusikk i forhold til modernismen, da begge representerer moderne musikk. I analysen av musikken kan man forholde seg til musikkproduksjoner, noter eller andre kilder. Både kunstmusikk og populærmusikk kan analyseres etter innspillinger eller noters og leses heretter mener Moore (Moore, 1997: x). Populærmusikken representerer samtidig en muntlig tradisjon (uten noter), der studioet har blitt et verktøy for både arrangering og komponering. Det virker det naturlig å bruke produksjonen som utgangspunkt i analysen av musikk der studioet brukes på en slik måte. Som det slutførende produktet forteller den noe om intensjonen bak musikken. Moore poengterer utfordringen med å notere detaljene i spillestil og produksjon. Disse gir musikken karakter, men har kvaliteter som ikke passer med den tradisjonelle musikkanalysens parametere (Moore, 1997:x). I hans analyse av «Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band» beskrives instrumentering, produksjonen, arrangement, takter og

harmonisk utvikling basert på trinnanalysen (ibid:27 ff). Han omtaler også de estetiske lyd-kvalitetene i musikken, klangfargen (*timbre*). Det poengteres at de klangfargene vi er vant med fra klassiske og akustiske instrumenter tas for gitt. Eksempelvis om man spiller rent eller «røft» på instrumentet sitt. I elektronisk musikk og avantgarde snakkes det om lydbølge-frekvenser (*wave-form*) (Moore, 1993:136). Det kan være vanskelig å identifisere den utøvende prosessen bak lydene i elektronisk musikk. Prosessen mellom der «knappen» er trykket til den elektroniske lyden kommer ut sees ikke og derfor vanskeligere å begripe (ibid:137). Da det brukes elektroniske elementer, collage og støy-elementer i Krautrocken finner jeg disse betraktningene relevante. Under lyttingen av musikk er klangfargen en viktig del av lytteropplevelsen, og er derfor gjerne et naturlig element å skrive om i analysen.

## **ANALYSING POPULAR MUSIC**

Vi skal se litt på et annet analytisk perspektiv, som forfekter at populærmusikk må tas like seriøst som kunstmusikk. Jeg finner dette relevant siden jeg, som nevnt, synes krautrocken representerer musikk som tangerer både kunst og popfeltet. I «Analysing popular music» fra 1982 foregriper Phillip Taggs den kommende diskursen om populærmusikken, med forslag til en overordnet analysemodell tilpasset denne. Han spør hva som er hensikten med populærmusikkforskningen og hvordan den skal gripes an. I sin tid var ikke populærmusikken et prioritert forskningsfelt, og Tagg mente musikken ikke ble tatt på alvor. Det poengteres at intellekt og følelser begge er like viktige i forståelsen av musikalsk opplevelse (Tagg, 1982, s.39 ff). Et viktig poeng er at populærmusikkforskningen er en tverrfaglig prosess. Vi også må se på utenom-musikalske forhold som industriell utvikling, endringer i klassestruktur: nye subkulturer, teknologisk utvikling med nye innspillingsmuligheter, audiovisuell media. Dette fordi prosessene rundt musikken er av en annen art en til den vestlige kunstmusikken (*euroclassical*): apparatet rundt musikken har andre formål og iboende verdisett, så måten musikken tar form er av en annen karakter. Derfor må populærmusikken leses på andre premisser. Her lister han opp 4 punkter som er særegent for popmusikken. 1) Den er massedistribuert 2) Den er ikke en nedskrevet form (notasjon). 3) Den eksisterer bare i en stor økonomi (avhengighetsforhold) 4.) Den må selge i store kvanta (for å overleve). Han skriver følgende om disse punktene:

Consideration of these three distinguishing marks implies that it is impossible to 'evaluate' popular music along some sort of Platonic ideal scale of aesthetic values and, more prosaically, that notation should not be the analyst's main source material (Tagg, 1982:41 ff).



Tagg ser ut til å poengtere vesensforskjellen mellom tradisjonelt vestlig notert kunstmusikk og innspilt populærmusikk. Det er et skille mellom folkemusikk og populærmusikk, noe vi kan se av modellen, der han skiller mellom kunstmusikk, folkemusikk og populærmusikk. Med kriterier eller karakteristikk etter punktene ovenfor krysses disse av på et skjema for: hvem som produserer den, distribuerer, hvordan den lagres og distribueres (innspiling, muntlig overlevering, notasjon) om musikken noters, om komponisten er kjent/ukjent, og om det er skrevet teoretiske/estetiske vurderinger av den (ibid:42). Det jeg finner litt problematisk er det tydelige skillet som her oppstår mellom kunstmusikk og populærmusikk der sistnevnte tolkes etter forretningsmodeller og økonomiske hensyn. Her berøres sjangerproblematikk i sammenheng med distribusjonen av musikk.

Hvordan anvender vi Taggs modell til musikk som ligger i grenselandet mellom kunstmusikk og pop/rock? Denne musikken distribueres ofte i mindre opplag og ikke nødvendigvis har som mål å være kommersiell. I hovedsak solgte ikke krautrockbandene stort, var musikalsk sett ikke tradisjonell folkemusikk, ble ikke notert som klassisk musikk, men ble distribuert av plateselskaper av større eller mindre skala som eksisterte i en stor økonomi. Skal vi i analysen betrakte krautrocken inn under populærmusikken eller se den som selvstendig «kunstrokk»? (jf. Punktene ovenfor). Dette gjelder nisjebasert musikk, sjangere for subkulturer, undergrunnsmusikk, eksperimentell musikk «på siden» av det kommersielle markedet, men utenfor hovedsjangere som kunstmusikk, folkemusikk og jazz. Siden musikk selger og distribueres under et stort selskap og i en stor økonomi gjør ikke dette nødvendigvis musikken til popmusikk; om en gitt karakteristikk for pop-musikk sjangeren er at den *skal* fenge og har som mål å selge i et stort antall. Her får jeg et inntrykk av at omkringliggende faktorer legger føringer for musikktilkningen: forretningsmodeller og distribusjonsapparatet til artister og hvordan musikken skapes og lagres. Dette tankegodset kan kritiseres for å vektlegge de kontekstuelle forholdene mens stilanalysen av musikken kommer i andre rekke. I den kommende musikkanalysen ser jeg i hovedsak på de musikalske forholdene. Som Moore påpeker er det en utfordring å analysere musikk med tradisjonelle parametre (noter, trinnanalysen) når dens form baseres på andre parametre. Dette er relevant for analysen av mye av musikken i krautrocken. Mye av musikken er bygget opp på lydteksturer heller enn akkorder: lydmanipulering, støyelementer produksjon eller andre detaljer.

## MUSIKALSK SPENN

I historierepresentasjonen forsøkte jeg å tegne et bilde av samtiden i Tyskland etter krigen, med hovedvekt på 1960-tallet og det ideologiske tankegodset som ser ut til å ha preget den unge generasjonen fra tiden. Videre har vi sett på eksempler fra musikk og musikktrender i tiden som kan ha lagt grunnlaget for mye av den musikken som plasseres i (kategorien) krautrock. Med kulturteorien som utgangspunkt har vi belyst tolkninger av konseptene subkultur, musikkscene og sjanger (Canterbury Scene, Music Scene med Will Straw og Subcultures med Dick Hebdige).

Så hvordan kan vi beskrive selve musikken? Den kommende musikkanalysen vil kunne fortelle mer dette innholdet. Målet for gjennomgangen er å belyse *karakteristiske trekk* i musikken. Jeg vil også drøfte eksempler av andre band innen krautrocken og sammenligne med annen musikk. Dette vil jeg bruke som et utgangspunkt for å illustrere det store mangfoldet i krautrocken. Jeg ønsker å diskutere to punkter som utfordrer forståelsen av sjangeren krautrock: 1. Musikalsk *variasjon* innen sjangeren, 2. «Fantaseringen» og *rekonstruksjon av historien* som bygger opp idéen om en *felles scene*. Det blir en formalistisk tilnærmet analyse idér jeg bruker samme tilnærming som Alan Moore i eksempelet med The Beatles. I analysen bruker jeg metaforer for beskrivelse av musikken, da dette forhåpentligvis vil gi et bedre inntrykk av klangfarger og stemninger. Jeg har ikke med noen figur med illustrasjon av akkorder, men forklarer rytmikk, akkordganger og andre musikalske elementer. Jeg bruker her en enkel, skjematisk oppsetning etter modell av Gaute Storsve (Storsve, 2007:28–30). Denne baserer seg på en tredeling mellom form (tidsforløp og ulike partier), musikalsk forløp og vokal (m. tekst). I min variant av denne deles kolonnene etter de ulike instrumentene og/eller lydproduksjon, som tilsvare det musikalske forløpet. Dette avhenger av om det er lydproduksjonen eller akkordene som er hoveddrammen for musikkens komposisjonelle struktur.

## «BURNING SISTER»

- Komponist: Chris Karrer
- (Innspilt: 1970)
- Plateselskap: Liberty/Repertoire
  
- Besetning: Renate Knaup, - vocals, tambourine John Weinzierl - gitar, 12 string gitar, vocals, Chris Karrer - fiolin, gitar, 12 strengs gitar, vocals, Dave Anderson – bass, Peter Leopold – drums, Christian "Shrat" Thierfeld - vocals
- Toneart: G dur og d-(moll)
- Utgitt: 1970
- Varighet: 3:45
- Album: *Yeti*
- Produsent: Olaf Kübler

Kort beskrivelse: Denne komposisjonen er bare den første delen av verket «Soap Shop Rock» (varighet 13:47) fra deres andre album *Yeti* (1970). Den starter med et gitar/bass-riff, eller «hook». Første gitar høres ut som en 12-strengsgitar (som også står oppført som instrument). Formen oppfatter jeg som todelt, der hovedriffet i introen «sparker» musikken i gang. Etter dette vampper bandet videre i en E kvintakkord med en vedvarende jevn dynamikk. Det tonale senteret (tonika) ligger i G, da riffet beveger seg rundt denne tonen. Etter 4 runde over dette motivet, beveges det tonale senteret til D (moll), der riffet ender opp, som i utgangspunktet er dominanten til G. Gitarharmonikken ligger over kvintakkorder. Vokalmelodien beveger seg over eolisk moll og pentaton skala, som gir musikken en moll-preget stemning. dynamikk. Kompet i musikken holder seg i den samme «grooven» frem mot slutten. De siste femten sekundene av låten introduseres nye akkorder som «hinter» om neste del. Disse akkordene spilles i neste del av hovedverket. Her hører vi et eksempel på en brytning fra idéen om det horisontal og minimalistisk uttrykk. Dette utdraget, med resten av musikken på albumet, gir meg tydelige assosiasjoner til amerikansk psykedelisk rock som Jefferson Airplane eller annen progressiv rock grunnet flere melodiske skifter og bevegelse i det instrumentale spillet med blant annet hyppige trommeoverganger/brekk. Stemningen i musikken og det tekstlige innholdet er relativt «hektisk» eller «ladet». Det synges om en kvinne («my sister») som utsettes for en rekke overgrep. Beskrivelsen av dommeren, «*Slavering his golden gown*», kan antyde en kritikk av makten myndigheter besitter. Altså en politisk innfallsvinkel.

## ILLUSTRERING AV MUSIKALSK FORLØP

FIGUR	BASS	TROMMMER	GITAR 1+2	VOKAL/TEKST
0.0-0.36  INTRO (Gitar/Bass-hook)	Toneart: G  HOVEDRIFF 1.  Bassen følger gitartoner over riff  F-F- G- Bb- G-F-G (G-Bb-G-F) D X2	Rask 4/4 takt i bunnen. Uregelmessige skifter over <i>hovedriff</i> : $\frac{3}{4} + \frac{1}{2} + 4 \times \frac{4}{4}$  Skarpen slår an på 3, 2 og og-en til 1 og 2 – mellomslag (i de første 3 taktene).	GITAR 1:HOVEDRIFF 1. F- F- G- Bb- G-F-G (G-Bb-G-F) D X2.GITAR 2 spiller med hovedriffet i et høyere register (1ste omvendning med tersen i bunnen av akkorden) X2  Pentatone melodibrudd ved enden av hvert riff. Hovedriff spilles til sammen 4 X	
0.36-(0.49)	Bass beveger seg over samme akkordtoner som gitar:  F I d(moll)I a(moll) I D I	Trommegrooven ligger i en vanlig 4/4-takt, «fire flate» takt.	Rytmegitar spiller et «vamp» i 4-dels underdeling over akkordene: F I d (moll) I A (kvint) I D (Kvintakkord «powerchord»)	Vokalmelodi i eolisk moll og pentaton skala.
(0.49- 1.17)  VERS 1 (Vokal inntreer)		Hyppig bruk av mellomslag på skarptromme og «fills» på hi-hat og tammer.  I hver 4de takt spilles overganger/fills (på tammene).	Solospill over eolisk moll og pentatone bluesmelodier.	<i>Down on the football place I saw my sister burning They tied her on a railroad track And made her blue eyes burning Her dog was sitting by her feet The whole night he was howling  In dirty pants the judge came down Slavering his golden gown Yes, she was the one Who turned the rain into black The television vulture ... They brought my sister to trial Cutting her face from her smile  On the holy waterfront The people stand there waiting To see her blonde hair lighted To see her blood drip on the floor</i>
3.30-3.45  Outro-Slutt			Harmonisk «hinting» til neste del (i hovedverket): I D I - I f#-moll I - I Bb#moll I - I gmoll I - I	

## «The Sad Skinhead»

- Komponist: Jean-Hervé Péron
- Innspilt: Juni 1973
- Plateselskap: Virgin
  
- Besetning: Werner "Zappi" Diermaier – trommer, Hans Joachim Irmler – orgel, Jean-Hervé Péron – bass, Rudolf Sosna – gitar, keyboards, Gunter Wüsthoff – synthesizer
  
- Toneart: H-moll
- Utgitt: september 1973
- Varighet: 2:36
- Album: *Faust IV*
- Produsent: Uwe Nettelbeck

«The sad Skinhead» er en komposisjon fra utgivelsen *Faust IV* (1973). Komposisjonen skiller seg sterkt ut fra «Für Immer»/ «Mother Sky» på flere plan. Dette er en litt mer «konvensjonell» komposisjon, men viser også en av de mange musikalske sidene bandet representerer. Den har en radiopop-sensibilitet med sin korte varighet, bevegende vokalmelodi og «klassiske» oppbygging og struktur. Introen er et eksempel på hvordan bandet «klipper» inn elementer: først skriket til en mann, så en «rautende» lyd. Ved 0:20 går gitaren til dominant-akkord F#-dur i første takt og stopper på første taktslag i neste. En gitar med fuzzvreng-effekt og romklang «brekker inn» i et glissando-halvtonefall fra eb til d. Dette bruddet er dynamisk virkemiddel som skaper en forventning som bygges opp til verset kommer inn. Vokalen synger på 8-dels opptakt inn i første vers. En andre stemme med forsinkelse ligger bak og repeterer de to siste ordene i hver versestrofe. I bakgrunnen høres enkelte prosesserte «zapp»-lyder, antageligvis fra en synthesizer. Versene stoppes opp etter hver første linje med det samme halvtonefallet av elgitaren.

David Stubbs påpeker at teksten referer til en pøbel-karakter (Stubbs, 2014:233). Den kan også sees som en slags forløper til punken med den lett fandenivoldske vokalfremføringen, og med den anarkistiske framtoningen til tekstens subjekt. Det ligger en ironisk brodd i den enkle teksten satt til den lette melodien, og den obsternasige barnlige vokalen til Jean-Hevre. Akkordene i det jeg kaller refreng, der det synges «What else could we do» er tilsvarende akkorder som the Beatles bruker, blant annet i «Lady Madonna» (1968). Denne assosiasjonen og det fengende over melodiføringen her gjør nok også at musikken i mine ører har en popsensibilitet.

## ILLUSTRERING AV MUSIKALSK FORLØP

FIGUR	PRODUKJON	MUSIKALSK FORLØP	VOKAL/TEKST
0.0-0.23 INTRO  (Stopper/ brekker ved 0.20)	Låten starter med et kort skrik av en mann etterfulgt av en «rautende» lyd, som minner om en ku.  Høy hi-hat i lydbildet.  Fuzz-vreng på gitaren.	Tonika: h-moll. Rytmiikk 4/4 (Fire Flate) m/maracas i 8-dels underdeling.  Gitarakkorder: (Ska/Raggae-rytme) Hm I G I F# IE I - I F# I  Bassen spiller enkelt. Markeringer på I-eren som følger gitarakkorder. Walking-bass mellom tonika og kvint. (glissando). 0.20: Stopp over F# (Dominantakkorden) El-gitar «bøyer» tone etter stopp: eb->d	
0.23- 0.38 VERS 1(Vokal inntreter)	Prosseserte «Zapp»lyder i bakgrunnen. (Effekter over synthesizer). En talenede «call-response» vokal manipuleres m/filter	Trommene kommer inn på I-eren i neste takt over en typisk 4/4 trommegroove. Akkorder Vers: Hmoll I G-dur-I F#-dur I (hver «strofe» ender i H-dur) X2 Stopp etter hver versestrofe «brekker» en gitar inn (m.høy grunntone+lav ters over og gitarglissando. Bro: E-dur I A I C#moll I A I (det synges «Going places» osv.)	Vokalmelodi i eolisk moll (og jonisk skala) Vers1. <i>Apart from all the bad times you gave me</i> <i>I always felt good with you.</i> (Bro): <i>Going places, smashing faces</i>
0.38-0.45 REFRENG 1		Akkorder: F-dur I G-dur I A-dur I X2 Marimba intrer her. Spiller (kvint-toner over akkordene) synkront med vokal: C I D I E I	<i>What else could we do?</i> <i>what else could we do</i>
0.45- 1.06 VERS 2  (BRO)  REFRENG	(Ingen store endringer fra foregående partier)	Tilsvarende dynamikk som i vers 1.  Akkorder som i vers, bro og refreng 1. Synthesizer legges på enkelttoner.	Vers 2. <i>Apart from all the good times I gave you you always felt bad with me</i> (Bro): <i>I was nervous, you were nervous. Ref:</i> <i>What else could have happened to us? what else could have happened to us</i>
1.06-1.36 INSTRUMENT ALPARTI	I bakgrunnen høres skrik og lydeffekter	Marimbamelodi (d-f#-d-f#-h-h) Akkord: H-moll. 16-dels rytmiikk. 16.takter. Synthesizer i grunntone (H). El-gitar m. fuzz-vreng spiller lange blues-strofer	
1.37- 1.59 VERS 3  BRO  REFRENG	(Ingen store endringer fra foregående partier.)Tydeligere inntreden av synth i bakgrunnen	Tilsvarende musikalsk forløp som på de forrige partiene.  Bass beveger seg over samme akkordtoner som gitar. Solospill over pentatone melodier som også tilsvarende i bluesen	Vers 3. <i>Apart from all the bad times you gave me</i> <i>I always felt good with you. Bro:</i> <i>Going places, smashing faces. Ref:</i> <i>What else could we do?</i> <i>what else could we do?</i>
1.59- 2.33 OUTRO (INSTRUMENT ALPARTI)		Lik marimbamelodi Akkord: H-moll. 16- delst rytmiikk i 16.takter. Synthesizer i dyp grunntone (H). Fuzz-gitar m.lange blues-strofer og melodier i pentanon skala.	

## «FÜR IMMER»

- Komponist: Michael Rother, Klaus Dinger
- Innspilt: Januar 1973
- Plateselskap: Brain, United Artists
- Besetning: Michael Rother (gitarer og effekter) og Klaus Dinger (trommer) .
- Toneart: E (dur)
- Utgitt: september 1973
- Varighet:: 11:17
- Album: *Faust IV*
- Produsent: Conny Plank

«Für Immer», er fra *Neu!*2 (1973) og en Conny Plank produksjon. Jeg mener komposisjonen er representativ for mye av deres produksjon, og som definerer noen av hovedlinjene i musikken til andre band som Can, Kraftwerk og Harmonia. Dette er instrumentalmusikk med subtile teksturendringer og sin harmoniske monotoni kan sette lytteren i en «meditativ» stemning. Siden den varer lenge og en rekke små variasjoner forekommer, vil jeg fokusere på noen hovedtrekk i produksjonen der de mest fremtredende elementene vektlegges. Dette er relativt utfordrende å gi en tradisjonelt basert, håndgripelig beskrivelse av musikkens forløp, siden jeg heller ikke kjenner til en presis terminologi for slike musikalske forekomster. Dette gjør den også vanskelig å notere. Derfor tillater jeg meg bruk av noen metaforer og egne uttrykk. Hovedpoenget med skjemaet her er ikke å få med alle detaljer, men å la det fungere som et blikk inn i musikkens overordnede/generelle form. Den skjematisk presentasjonen illustrerer utfordringen med å analysere og forklare det musikalske forløpet. Studioet brukes som et styrende instrument: komposisjonen er harmonisk minimalistisk, der dynamiske skifter og gradvise endringer i lydteksturen skjer via lydmanipuleringer utført i lydmiksen (ikke med akkord og melodiutvikling). Tittelen gir meg assosiasjoner til nettopp noe evigvarende, et «her og nå-punkt». For å ty til en klisje: musikkens sykliske stil gir den et tidløst preg. Musikken beveges og utformes i en slags sirkulær prosess, som også gir den en suggererende kraft. Denne drivende kvaliteten minner meg om å være på et lokomotiv som beveger seg i stødig fart. Tempoet er satt fra starten, og holder seg jevnt over. Den stødige, maskinelle «motorik» trommestilen vekker også assosiasjoner til lokomotivet. Komposisjonen ligger i E-dur (Tonika), og beveger seg aldri vekk fra tonaliteten, med unntak av noen pentatone bluesmelodier på gitaren, som gir følelsen av at akkorden skiftes mellom dur og moll.

## ILLUSTRERING AV MUSIKALSK FORLØP

FORM	LYDPRODUKSJON	GITAR 1+2+3	TROMMMER
0.0-(0.20) 0.20- 2:08  Motiv 1  INTRO  (Jevn dynamikk)	Toneart: E. Bassen spiller statisk i åttendelsunderdeling på grunntone E på eneren og oktaven over på de neste anslagene	Gitar 1: En elgitar med forvrengt lyd sakte stiger opp i volum. Den spilles med det jeg tror er en «phaser»-effekt som endrer lydfrekvensfilteret. Denne brukes på flere av gitarene. Tonehøyden svinger, (kanskje en gitar vib-arm som varierer tonehøyden på strengene.) En E-dur akkord slås på i 4-deler. Gitar 2: kommer <i>samtidig</i> en inn med et motsvarende rytmisk grunnmelodi-motiv i 4-deler over en pentaton skala: a -h- d -a-h-e. Dette spilles i 10 takter.  En gitar repeterer tonen d (lav septim) til E (tonika), med en glidende slide-effekt.	0.20: «Motorik» motivet kommer (gradvis) inn: en monoton trommegroove i 4/4-takt Basstrommen spiller på de to første og den tredje fire-delen. Skarptrommen ligger på hvert tredje slag, og hi-haten markerer hver fjerdedel. (4-delene kan også analyseres i halvert tempo, mot hva jeg gjør her).
2.08- 5.33	Dynamisk brudd, og «bunnen» av lydbildet fylles  Forskjellige «lydteksturer» kommer og går. Det manipuleres med effekter i eq: lydfiltre og diverse klang.	Gitar 3: Spiller i stakkato 8-dels rytme. På toppen av dette høres et lydteppe av «svevende» baklengs gitarer i E-dur, der melodi-linjer kommer og går (Det er lite melodisk variasjon og ingen harmoniske endringer over de 11 minuttene det spilles, men det er visse dynamiske endringer her)	Dette spilles over flere minutter kun avbrutt av enkelte tromme-brekk (og markeringer på åtte-delene) og tillegg av cymbal-slag enkelte steder. Tidvis intensivering i rytmeseksjonen og
5.33-7.00	Trommene kjøres gjennom et lydfilter og «beveges rundt» i lydrommet, og de andre instrumentene forsvinner nesten helt.	Gitarer forsvinner i «bakgrunnen» Gitar 2: Hovedmelodi-motivet av kommer etterhvert tilbake.	
7.00-8.47	Musikken/bandet «suges» inn igjen. Trommelyden manipuleres videre og noen dronende «svøpende» prosesserte gitarer høres. Uante -klangfarger «krasjer»/romsterer i bakgrunnen.	(Gitaren spiller solospill over joniske dur-melodier og pentatone skalaer tilsvarende i bluesen).	Rytmen og intensiteten øker over noen sekunder mens skarptrommen slås på hver 4-del.
8.47-9.12	«Det meste» trekkes ned i volum og vi hører grunnmelodien på gitar og trommer som har blitt manipulert med filter i studio.		



9.12-11.17	<p>Lydelementene går gradvis opp til et «null-punkt» i volum (der volumet var på det høyeste tidligere).</p> <p>Mot slutten høres det ut som alle instrumentene kjøres via et lyd-filter og gradvis forsvinner, mens trommene ligger høyere i lydmiksen.</p> <p>Helt til slutt høres bølger som slår mot oss der vi i en flytende overgang drives/føres inn i neste spor på albumet.</p>		
------------	--	--	--

### EN MUSIKALSK UTREDNING (AV SJANGEREN)

Ja, så hvordan høres egentlig krautrock ut? En mulig presentasjon av Krautrock er som en større musikkbevegelse: med stor geografisk spredning og musikalsk stilmangfold, men med parallelle holdninger til det kommersielle musikkmarkedet. Om musikken uttaler Stubbs: «There is a strong sense of horizontality about Krautrock. It was not about songs, those small vertical structures. It was predominantly about texture, rather than text » (ibid:33). Dette sammenfatter muligens noe av det jeg poengterte ovenfor. Sjangeren beskrives ofte som et musikalsk og ideologisk motsvar til den kulturelle innflytelsen fra Amerika og til den tyske popmusikken («Schlagers») på radio. Melanie Schiller viser til et intervju med musikeren Michael Rother om hans opplevelse av hvordan en ny retning oppstod (Schiller 2014:620). Det var ikke lenger tilfredsstillende å imitere andre, og bruk av amerikansk og engelske rock og pop-klisjeer måtte forkastes. Irmin Schmidt i bandet Can siteres også, der han i lignende tone poengterer behovet for å bryte ut fra datidens konsensus der et angloamerikansk lydbilde var idealet (ibid).

[...] When we started out, the critics said: they cannot play properly. We answered: thats right! We also don't play like the English or the Americans. We didn't destroy any structures; we just created our own (Schiller 2014:620).

Sammenligningen av Simon Reynolds om krautrockmusikken som gitarpreget og med en *rock simplicity* kan utfordres (Vayo, 2009:620 ff). Den elektroniske og lyd støy-dominerte retningen i materialet til Kluster, Cluster, Kraftwerk, Popol Vuh og Harmonia har lite bruk av gitar. Spesielt Kluster og Cluster`s selvtitulerte debut (71), er mer basert på lydeksperimenter, og

unngår bruk av denne enkelheten fra rock i mine ører. Alle disse omtales i bøkene til Stubbs og Cope (som omhandler krautrocken) og i andre sammenhenger der krautrocken er tema. Allikevel blir de kanskje sett på som musikk litt på siden av denne sjangeren. I så fall kan det tyde på at noen ønsker en avgrensing der krautrocken omfatter gitarorientert musikk. Rother i Neu! uttaler at ikke alle de tyske bandene bevegde seg like langt vekk fra rock`n`roll: «For me, the guys who were really dedicated to leaving Anglo-American music behind were Cluster, Kraftwerk and Neu!. Even with Can, perhaps with having an American singer, there were still some known elements...» (ibid:259). I et annet intervju forfekter han at bandet selv prøvde å distansere seg fra den angloamerikanske rocken «[i]mitating or interpreting other musician's [sic ] ideas wasn't satisfactory any longer and that is why the English pop and rock music cliché's had to be abandoned and overcome» (Schiller, 2014:620).

For å forstå mer av musikken vil jeg skissere opp noen grunntrekk. Overordnet mener jeg flere av krautrockbandene har en samsvarende musikalsk *tilnærming*. På tross av ulike retninger innen krautrocken er det få av bandene som oppfyller kriteriene for å kunne havne på spillelisten til den tradisjonelle populærmusikken på radio. Her tenker jeg på en beslektet holdning til å ville eksperimentere: utforske effektlyder og studiomanipulering, utfordring av «klassiske» komposisjonsprinsipper i popmusikk. Stil, arrangementer, struktur og komposisjonenes lengde samsvarer ikke med radiopop-formatet. Dette vil jeg hevde gjelder brorparten av musikkutvalget i krautrocken. Flere utgivelser av de mest kjente bandene vektlegger instrumentalbaserte komposisjoner (jf. Littlejohn), der det ikke er vokalen som fører låten fremover. Dette står i motsetning til de mer konvensjonelle og lineære komposisjonsstrukturene innen pop-rocken og andre stiler i populærmusikken. Som vi skal se finnes det også noen unntak som bekrefter regelen,.

## **LIKHETER OG ULIKHETER I MUSIKKEN**

Her vil jeg tegne opp noen likheter og forskjeller mellom diverse krautrockband og annen angloamerikansk (populær) musikk fra deres samtid (mulige innflytelser utenfra). Dette kan bidra til å illustrere det musikalske spekteret.

Conny Plank produserte album for Neu!, Ash Ra Tempel, Kraftwerk, Cluster og Harmonia og flere. Jeg synes man kan høre likheter i lydteksturen i innspillingen, eksempelvis mellom Ash Ra Tempel og Neu!. Muligens minner disse også om hverandre siden trommer og gitar er

fremtredende. Det som virker like utslagsgivende er samhörigheten i musikkens arrangementer og komposisjonsprinsipper: de vektlegger alle lengre instrumentalpartier og repetisjon og minimalisme vektlegges, spesielt i komp og vokal. Det samme gjelder Popul Vuh og Tangerine Dream, men disse har en annen spillestil og instrumentering. Tangerine Dream, Harmonia, Cluster og Kraftwerk utviklet etterhvert et synth-baserte, elektroniske, monotone, melodiske, ambient og dronepregede klangfarger. Disse og spesielt Kraftwerk hadde en stor utvikling i innholdet og bruk av musikalske virkemidler (instrumenter og effekter) i perioden 1971- 1974. Fra Harmonias selvtitulerte debut (1974), høres bruk av trommeloooper med en tidlig rytmemaskin som spiller en trommegroove som etterligner motorik-signaturen til Dinger i Neu!. Sistnevnte band, som vi har sett fra den foregående musikkanalysen, spiller over lengre harmonisk enkle, statiske og melodiose «lydtepper» som en repetitiv (og monoton) «minimalismesrock». Besetningen er trommer og gitar, men dynamikk og arrangementer har likhetstrekk med de fire ovennevnte.

Can, Neu! og Kraftwerk har ulikt lydbilde (og instrumentering), men jeg mener musikken har en fellesnevner i musikkens struktur. Etter gjennomlytting har jeg observert enkelte musikalske fellestrekk i musikken: Stor grad av repetisjon i rytme, melodi og vokal. Jevn, minimalistisk, (såkalt «motorisk») dynamikk, spesielt i kompet- bass og trommer, med tillegg av støyelementer og elektronikk. Hovedtendensen er lengre stykker musikk der repeterende musikalske motiver vektlegges. Ambiente støy/lyd-elementer i bakgrunnen og tidvise monotone lyd-landskaper. «Hero» av Neu! (1975), Faust`s «Sunshine Girl» (1972), Kraftwerks «Autobahn» (1974), «Deluxe (Immer Wieder)» av Harmonia (1975) og Ash Ra Tempels «Light: Look at Your Sun» (1972) hører jeg som en analogi. Det finnes nok flere eksempler, men det er ikke rom for å ta med alle. På førstnevnte kommer vokalen inn ved 2:36, med en enkel repeterende melodi med et monotont simpelt gitarriff bak, og et statisk trommemotiv i motorik-stilen til Klaus Dinger. Ved de andre låt- eksemplene skapes det tilsvarende monotone lyd-landskaper, med enkle repeterende rytmer og korte gjentakende vokallinjer. Jamfør når vokalen som inntreer i «Sunshine Girl» (Faust) ca. 0:55 over en repeterende melodi over en tone på bass, piano og tromme (stundom innom en lav septim som ledetone). I «Autobahn» (Kraftwerk) hører vi hovedmotivet på vokal inntre ca.2:03, akkompagnert av en monofonisk synth-bass. Harmonisk skjer det flere endringer her vel å merke. «Mother Sky» (1970) av Can, har også en samsvarende flat vokaldynamikk, et generelt statisk komp med et begrenset tonalt spekter i bass-spillingen. Ash Ra Tempel skiller seg mest ut av disse ved å

spille i en seigere, tyngre 6-takt groove (lavere bpm) i en blues-basert modus. Jevnt over vektlegges det repetitive, der det spilles over samme akkord med ensformig dynamikk. Stilmessig er disse bandene ellers ganske ulike. De har tydelige musikalske identiteter, men enkelte strukturer i musikken oppfatter jeg som lik. Gruppen Ash Ra Tempels album *Schwingungen* (1972) gir meg assosiasjoner til blues og «psykedelisk» rock á la Jimi Hendrix og Pink Floyd. Det samme gjelder Guru Guru's *UFO* (1970). Disse virker mer tydelig påvirket av amerikansk og engelsk blues og rock. En snedig komposisjon, som ser ut til å parodierte disse musikalske trekkene, er Faust sin nesten tolv minutter lange «Krautrock» (1974): En instrumental som går i samme akkord hele veien igjennom, med pumpende bass og støyende fuzzgitarer. Denne kan leses som en musikalsk parodi på både sjangeren og begrepet. Stubbs mener de følger det musikalske paradigmet her ved komposisjonens sykliske og repeterende driv (Stubbs, 2014:234 ff.).

Likheter i musikken kan også skyldes at medlemmer fra enkelte av bandene spilte eller hadde spilt sammen. I flere av komposisjonene kommer man nærmest inn i et satt landskap: volumet går gradvis opp, og bandet er allerede i et «modus». De spiller monotone repeterende melodimotiver, noe som gir meg assosiasjoner til diverse folkemusikk fra eksempelvis Mali og India, og annen folkemusikk der melodisk gjentakelse og det statiske, suggererende og sykliske i rytmene er et hovedtrekk. Sistnevnte to band, samt Can, Neu! og Faust, har en «klassisk» instrumentering med trommer, gitar, bass, vokal i tillegg til andre instrumenter.

Kraftwerk er et band som av enkelte ikke regnes med under den musikalske paraplyen krautrock. Dette kan forklares med den musikalske utviklingen de hadde som resulterte i bl.a. «Autobahn» i 1974. I utgangspunktet hadde Kraftwerk et lydbilde som i større grad minnet om mange av de andre bandene innen Krautrocken, da under navnet Organisation. (Schiller 2014:621). I begynnelsen var musikken mer improvisert og ustrukturert. Med «Autobahn» fant de en klarere form og markerte seg med et minimalistisk lydbilde der trommemaskin, synthesizer og spartansk vokal kjørt gjennom effekter er hovedingrediensene.

Popol Vuh musikk bærer til tider preg av «sakrale» stemninger, med et organisk, langsomt og spartansk lydbilde som på utgivelsen *In den Gärten Pharaos* (1971). Instrumentene består her av afrikansk og tyrkisk perkusjon, orgel, el-piano og moog synthesizer. Den åndelige kvaliteten mener jeg spesielt uttrykkes i filmmusikken til Herzog film *Aguirre the Wrath of*

*God* fra 1972 (1975). Hører man på tidligere utgivelser av flere av bandene slår det meg forøvrig at de alle hadde et uttrykk basert i større grad på improvisasjon enn definerte komposisjoner med melodiføringer, samt med likere instrumentering. Dette gjelder for eksempel band som Kraftwerk og Tangerine Dream i deres tidlige periode rundt 1970-71.

Faust har en relativt avantgarde sound og stil, med en musikalsk form preget av «lydcollager»: en lydbildebok, der temaer og idéer er klippet og limt i produksjonen. Koloritten, produksjonsmetodene og komposisjonsstrukturene i musikken skiller seg litt ut fra flere av de andre, ved deres fragmentariske produksjonsmetode. Denne teknikken tilsvare prinsippene fra *musique concrete*. Dette kan høres i «Why Don't You Eat Carrots» (Faust, 1971) eller spesielt på deres 3dje album *The Faust Tapes* (1973). Konseptet bak denne er basert på sammenhengende «musikksnutter»: sammensetninger av lyder, melodimotiver og andre elementer. Det kan også trekkes en parallell mellom Faust og Dada-ismen, Fluxus (kunstbevegelse) og Stockhausen. Eller som Péron i bandet selv sier:

[...] Everything is art and art is everything. Why just music or music and a light show onstage? We paint onstage, we have poets onstage, we cook onstage, wash our feets onstage, children onstage... (Péron sitert i Stubbs, 2014:240).

På flere av komposisjonene til Can mener jeg å høre resultatet av at bandet fokuserte på å skape lydinstallasjoner ut av rommet de benyttet til innspilling. Klangen hører jeg som en basis, en sonisk grunnmur som definerer lydproduksjonen og derfor også komposisjonen. «Deadlock» (*Soundtracks* 1970) høres med sin mektige og diffuse klang, som om det er spilt i en kirke eller stor hall. Musikken høres som fra en avstand, der bandet spiller ved alteret og du står i andre enden, ved inngangen. Kirkeassosiasjonen kan også komme av instrumentering og spillestil: det som høres ut som et kirkeorgel spiller ornamenterte, barokke motiver. Lydbildet og arrangementet gir meg derfor assosiasjoner til noe geistlig, pompøst eller opphøyet, fra en stor hall som en kirke.

På «*Father Cannot Yell*» fra bandets første offisielle utgivelse, *Monster Movie* (1969) kan vi høre eksempel på en rytmisk vokalstil. Mooney snakker, nesten rapper gjennom hele sporet. Han ser også ut til å ha delt idéen om repetisjon i musikk. På nevnte låt ser vi eksempler av gjentakelse i lyrikken. Det gjelder også på andre de andre låtene fra samme utgivelse, og spesielt på låten «Soul Dessert» fra deres neste utgivelse (1970) «You're from the soul, soul desert. You're from the soul. You're not thinking, no something. Cha, cha, soul, soul desert.

Cha, cha, la soul. Soul, soul, soul desert. Desert, desert, desert, desert, desert» Disse ensidige frasene repeteres hver for seg, monotont i en spak og nervøs falsett.

Trommegrooven i «You do right» (1969) er en veldig basisk markering som «låses» sammen med bassen, som spiller på samme anslag som trommene. Rytme-motivet og bass-riffet beveges mellom grunntone og oktaven over spilles, minner om en seig variant av Led Zeppelins «Immigrant Song» (1970). Hoveddelen, eller a-partiet, er dette minimalistisk identisk rytmisk motiv mellom bass og trommer som repeteres. Repetisjon preger igjen vokalen. «Do right. You do right» gjentas statisk, med et rytmisk motiv som følger anslaget til bass og trommer. Dette brytes av og til opp av et refreng eller «b-parti» med et enkelt harmonisk skifte fra subdominant til dominant tilbake til tonika.. I refrenget (del b) synger Mooney «I used to be blind, but now I can see» Bandet stopper brått opp etter fire repetisjoner mellom subdominant og dominant, der teksten avslutter siste takt: «You made a believer out of me».

Bandet utviklet seg i løpet av 1970-tallet, og gikk bort fra den mer røffe «protopunk» garagestilen de hadde med den røffe gitarlyden på de første albumene. «Pinch» fra utgivelsen *Ege Bamyasi* (1972) minner ifølge Stubbs om Curtis Myfield og Miles Davis, og mener dette er en tidlig variant av fusion-stilen. Det defineres som «post-rock funk» før fusion-musikk var blitt et begrep (ibid: 140). Hva man legger i disse termene er et vesentlig spørsmål i denne sammenheng. Ved å høre på Miles Davis *On the Corner* (1972), skjønner jeg litt hvor Stubbs vil. Her høres lange jammer som tar utgangspunkt i minimale bassmotiver (ofte repeteres bare en note) og «flate» gjentakende trommerytmer med funky undertoner. Samtidig mener jeg at Can på andre sanger fra samme album presenterer tydeligere låtstrukturer, slike som «Swim Swan Song» og deres mest kjente «Spoon» (1972) der arrangementet i spillingen dreies rundt en mer narrativ, melodiførende vokal.

## **FRIFORM. AVANTGARDE OG STØY.**

Cans «Aumgn» (1971), Fausts «Meadow Meal» (1971) og Kraftwerks eller «Mitternacht» (1974) er eksempler på friform musikalsk atonal eksperimentering. Faust sitt utdrag minner om en lydcollage. Her følges ikke prinsippene for strukturert musikk. Ulike effekter, støy og improviserende elementer fra ukulele, synthesizere, pianoer, vokal og annet tas i bruk.

Kraftwerk sin «Mitternacht» fremstår forøvrig mest konstruert og strukturert av disse, men bruken av klang og ekko på fiolin (inntretr 00:08 ca.) og de modulerte lydene som minner om

store vanddråper fra en kran (høres ved 00:58), er eksempel på bruk av friere lydelementer i musikken. Dette er eksempler på en avantgarde stil med kunstneriske tilnærminger.

Cluster brukte på sin første utgivelse oscillatorer og rørenheter (units) de kjørte lydsignaler via. Med disse kunne de justere mengden av forvrengt lyd. Deres selvtitulerte debut (1971) hadde komposisjoner som refererte til John Cage som de tydeligvis var influert av. Tittelen «15:33» (oppkalt etter lengden på musikksporet) skal ha referert til Cage sitt verk 4:33. Stubbs trekker også sammenligninger med «Kontakte» av Stockhausen, der det i Clusters komposisjon kommer «boblende» lyder fra flere vinkler av det soniske spekteret (Stubbs, 2014:339). Cope nevner komposisjonen «Kling Klang» av Kraftwerk (1972) som skal være inspirert av Stockhausen med musikkens «experimental mantra» som han skriver.

### **SAMMENLIGNING MED ANDRE STILARTER**

Karakterisk for bandene her var at de også sammen ofte la stor vekt på lengere instrumentalpartier. Dette vekker assosiasjoner til andre stilarter: instrumental jazz og den britiske progrocken eksempelvis. Derimot ser vokalen ut til å ha en annen funksjon siden tekst og melodiføring bidrar og understøtter det narrative aspektet i musikken. Flere band bruker vokalen som et lydinstrument eller en subtil «kommentar» til musikken. King Crimson er et kjent band fra denne sjangeren. På debuten *In the Court of the Crimson King*, (1969) finnes partier som kan minne om frijazzen. Dette også grunnet bruken av saxofon som er et tradisjonelt instrument innen jazzen, men mest pga. tendensen til «fri» improvisering på enkelte låter («Moonchild» f.eks.) og bruk av melodimotiv fra jazzen ligger også der. King Crimson og andre kjente progrockband som Genesis, Gentle Giant og ELP i større grad komponerte musikken sin etter den europeiske klassiske, vestlige kunstmusikken sine strukturer. Dette mener jeg støtter poenget om at flere i den eksperimentelle musikken i Tyskland (krautrocken) hadde en annen innfallsvinkel, i henhold til komposisjonsteknikker og hvordan de spilte.

Velvet Underground sies å være en inspirasjon for flere musikere (Cope, 1995:17). På deres første utgivelse *The Velvet Underground & Nico* (1967) høres dronende og repetitive elementer, slik som pianomotivet på «All Tomorrow's parties» og bratsjspillet til John Cale på «Venus in Furs». På «Heroin» spilles de samme to akkordene gjennom hovedparten av låten. På dette albumet og deres neste *White Light, White Heat* (1968), høres forvrengte

gitarer som minner om gitarlyden på Can sine to første utgivelser *Monster Movie* (1969) og *Soundtracks* (1970). På flere av Velvet Underground sine låter er det for øvrig bruk av en komposisjonstruktur med vers og refreng, et A, B og C parti. Altså holdt de seg i større grad til klassiske «komposisjonsstrategier».

Can hadde en tilsvarende low-fi produksjonsestetikk som Velvet Underground. Soundet og noe av energien i uttrykket til Can, tolker jeg som en produksjon -og stilmessig analogi. Siden Can på sine første utgivelser bare anvendte to lydspor ved innspilling satte dette naturligvis begrensninger for en ren og detaljert lyd kvalitet. De uttalte selv at de var fokusert på å fange rommets klang og lage lydinstallasjoner ut av romkarakteristikken. En teknikk med bruk av få mikrofoner vil være hensiktsmessig. Med flere mikrofoner brukt på nærplassering av instrumenter ville de gått fra et lydperspektiv der man hører et rom der flere instrumenter spiller til å høre lyden av distinkte opptak av instrumenter satt sammen til en lydenhet. Ved å spille inn hele bandet i et rom med to bare to spor, skrinlegges muligheten til å gjøre overdubber. Alt hviler på et solid samspill mellom musikerne, noe som vil ha en direkte påvirkning på musikkens karakter, iht. stil og produksjon/sound.

Trommespillet til Cans Jaki Liebezeit bærer preg av elementer fra funken. De har selv referert James Brown og Sly Stone som en inspirasjon. På låtene «Mushroom» (1971) og «Pinch» (1972) kan vi høre en beat med funkrytmeteksturer. Kraftwerk skal også ha vært inspirert av James Brown. En inspirasjon man kanskje sporer i det repeterende og minimalistiske, monotone i musikken deres. Can og Kraftwerk er midlertid to band som må sies å ha et relativt ulikt musikalsk uttrykk.

Frank Zappa blir også sitert som en inspirasjon til henholdsvis Amon Düül II. Etersom Zappa selv har en så bred diskografi er det mest hensiktsmessig å trekke frem det som angivelig inspirert tyske musikere da han spilte på musikkfestivalen i Essen i 1968 (Stubbs 2014:95). Debuten til Zappas The Mothers of Invention *Freak Out!* (1966) står som en musikalsk potpurri der eksperimentell rock, satire, avantgarde, Doo-woop (1950-60 talls vokalbasert R&B) og annet blandes. Faust mener jeg har en tilsvarende miks av ulike retninger og lydelementer i musikken sin: en fragmentert musikkform som kan assosieres med en postmodernistismens (og Fluxus) idéer om å blande kunst og populærkultur. Eksempelvis når de refererer til the Beatles på «Why Don't You Eat Carrots» (1971) og den



stilistiske miksen på *Faust so Far* (1972) med innslag av alt fra klassiske gitarsnutter, avantgarde/støy, ambient repetisjon, music hall og ragtime.

Det finnes også eksempler på annen musikk fra slutten av 1960-tallet, som eksperimenterte med minimalistisk og repetitive motiver, uavhengig av den tyske «scenen». Pärson Sound var et prosjekt fra Stockholm tiltrukket av diverse rockemusikk fra statene. I et nylig intervju med bandet forklarer de at de brukte lydbånd på scenen for å skape lengre looper. De sier selv at musikken bestod av «various static noisy structures» (Gustafson og Jackson, 2003). Utgivelsen *Pärson Sound* (2001) dokumenterer musikk spilt inn i 1967-68. Lengre partier er her basert på droner på fiolin og gitar spilt over gjentakende minimalistiske motiver. Duoen Silver Apples spilte en form psykedelisk rock med trommemotiver som man hørte igjen i elektronika-sjangeren på 1990-tallet. Komposisjonene var drevet av repeterende pulser fra synth med monotone melodier på vokal, som på åpningssporet «Oscillations» fra deres selvtitulerte førstutgivelse (1968).

Man kan spørre seg når krautrocken begynner, men også når den slutter. Med dette snakker jeg både om tidsaspektet og den musikalske formen. Stubbs trekker en linje ved Popul Vuh sin tredje utgivelse. Etter bandets andre album solgte frontmann Florian Fricke sin kostbare 800 000 tyske marks Moogsynth (med sin privilegerte bakgrunn var han en av Tysklands to heldige eiere av en slik), til Klaus Schulze. Han følte seg mer i sitt element ved å spille piano og akustiske instrumenter. Elektroniske instrumenter ga han ikke den naturlige tillærte responsen han var vant med fra pianoet. En del fans av (krautrock) sjangeren mister angivelig interessen ved Vuhs tredje utgivelse *Hoisanna Mantra* (1972), da de elektroniske elementene i musikken forsvinner. Denne regnes da ikke som en del av krautrocken. Stubbs bifaller dette synet og setter et likhetstegn mellom krautrock og det elektroniske og eksperimentelle (Stubbs, 2014:363 ff). Utgivelsen omtales som glatt og konvensjonell, i mangel av noe som som «skitner til» lydbildet. Etter å ha lyttet på albumet kan jeg forstå mye av hva Stubbs mener. Musikken har en annen tekstur enn deres foregående utgivelser: narrative melodibevegelser, fravær av elektronisk støy og dronende elementer. Om det kan regnes som krautrock er ikke nødvendigvis poenget her.

## KLASSISK, POP ELLER KUNST

Hvorvidt musikk er populærmusikk eller kunstmusikk er vanskelig å avgjøre. Dette mener jeg berører en annen debatt enn den som handler om sjanger, siden dette handler om et syn på en tradisjonell inndeling etter høy og lavkultur, intellektuell musikk eller underholdning. Dette skillet fremstår unaturlig og i mye musikk er det på sin plass å spørre: hvor slutter popen og blir til kunst, eller finnes det egentlig en grense? Om man forstår ordet populær med at det er noe mange liker, kan populærkultur bety kultur mange liker og konsumerer. Følgende kan man trekke den enkle konklusjonen at definisjonen av populærmusikk, er musikk som selger. James Parakilas har en interessant betraktning om forholdet mellom vestlig kunstmusikk (også kalt klassisk musikk), og populærmusikken

*Popular music*, which in Romance languages refers to what we call “folk music”, in English generally, refers to the products of that part of the music industry which sells to the largest audience. The notion of the “classical” or the “classics” in music also depends on a large audience. But the two audiences are large in different ways (Parkilas, 2004:37).

Publikummet som liker *classic* fremstilles som mer selektive, men at antallet mennesker som hører på musikken er likestilt med publikummet til popmusikken. (Her snakkes det tydeligvis som klassiske musikkstykker som klassikere). Folk blir også kjent med musikken på likt grunnlag påpeker Parakilas. Man hører igjen de samme favorittsymfoniene slik som man hører på de samme poplåtene. Rock og popmusikken er imidlertid kontemporær (for nået), mens symfonien i klassisk musikk ikke mister relevans og dateres (ibid). Her vil jeg vise til betegnelsen *classic rock* som viser at man også definerer og anser rocken som klassisk og i den forstand «evig relevant». Hvorvidt noe er datert eller klassisk innen musikken avhenger vel også av subjektive eller samtidspregete smaksdommer. Det er utfordrende å skulle definere et klart skille mellom kunst og populærkultur. I kunst og musikkhistorien finnes flere eksempler på folk som har utfordret denne dikotomien. Andy Warhol er nok en av de mest kjente, som lagde såkalt *pop art* der kommersielle produkter og politiske og populærkulturelle ikoner ble re-tolket og re-presentert (hermetikk, sko, Marilyn Monroe, Mao Tse-tung m.m.). Denne ble representert i opptrykket grafikk, som i prinsippet kan sammenlignes med opptrykking av plater. Spørsmålet er om det mister sin kunstverdi når det distribueres og tilgjengeliggjøres for folket. Her berøres Walter Benjamins konsept om hvordan opptrykk av originalen forderver auraen i kunsten.

## KRAUTROCKEN SOM KUNSTFORM (OG DERES TYPISKE LYTTER)

Det virker som om krautrocken tillegges kunstnerisk verdi når den fremtrer og opprettholdes som et undergrunnsfenomen. Musikken er ikke noe som «eies» av massene og i en slik forstand oppfattes den ikke som del av den lett tilgjengelige populærkulturen. Mitt inntrykk etter å ha lest bøkene til David Stubbs og Julian Cope, diverse intervjuer og artikler om musikken, er at krautrocken er et internt fenomen. I og med at disse ikke ser ut til å ha solgt i store antall og at de ikke spilles på radio, er det ikke dagsaktuell musikk for «massene». Den representerer et uttrykk som kan virke litt sært, og blir for noen et «utilgjengelig» kunstuttrykk: den blir et undergrunnsfenomen. Jeg er av den oppfatning at flere av aktørene jeg har beskrevet jobber like mye innenfor kunstfeltet som i populærkulturens kommersielle rom, og disse to er ikke nødvendigvis separert fra hverandre.. Band som Neu! vektla heller ikke live-turnering og fokuserte på en konseptuell presentering av bandet der de eksisterer kun i mediert form på plate. Tydeligvis var ikke dette en bevisst strategi, men et utfall av at de ikke klarte å gjenskape lyden de produserte i studio. Metoden bak håndverket (tilnærmingen til musikkproduksjonen) og resultatet av dette har heller ikke vist seg å ha solgt i store opplag, og faller derfor utenfor musikk med masseappell.

Tendensen til eksperimentering og ukonvensjonelle metoder minner i større grad om en kunstnerisk metode enn en mer «standardisert» tilnærmelse med en lineær utvikling der harmonier og løpende melodilinjler vektlegges: pop-konstruksjoner tilpasset populære radioprogram. Sistnevnte innebærer et musikkuttrykk innrammet av en komposisjonsmetode der formålet er å lage korte fengende låter, basert på mer konvensjonelle musikalske figurer som hooks, vers, refrenger og en musikalsk narrativ der det skapes forventninger til videre utvikling. Bevisbyrden for at band innen krautrocken stort sett viker unna denne (klassiske) modellen, ligger i det de har fortalt om sine metoder, og resultatet av dette i produksjonen. Oppsummert gjelder dette: manipulering av lydbånd og bruk av støy og avantgarde (som hos Neu!, Can, Cluster og Faust og andre), visualiseringen og utformingen av innspillingsrom som lydinstallasjoner hos Can, påstanden fra Faust om at de blandet musikken med kunsten og livet «[...] we were living Dada [...] Everything is art and art is everything» (Stubbs, 2014:239 ff) og konseptet om å inkludere publikum i musikalske *happenings* på Zodiak Free Arts Lab. Her handler det også om ideologiene deres og selve musikkutøvelsen, men summen av disse mener jeg man hører i innspillingsmaterialet.

Samtidig er dette muligens en sannhet med modifikasjoner, da enkelte band ut radiosingler. Kraftwerks «Autobahn» (1974), som i sin opprinnelige form var nesten 23 minutter lang, ble klippet til 3:06 for radiomarkedet i Storbritannia. Neu ga ut singelen «Super»/«Neuschnee», (med varigheten 3:07), og Can fikk en hit med «Spoon», godt hjulpet av at den ble spilt i den tyske krimserien *Das Messer*. Så disse musikerne var heller ikke fremmede for å appellere til massene ved å produsere en hit. Mitt gjenværende inntrykk er likevel at krautrocken er en «musikernes musikk» som det refereres til innenfor visse miljøer. Eksperimentelle tendenser gir også ofte kredibilitet i miljøer som dyrker uttrykksformer i utkanten av populærkulturen.

I sin samtid ble musikerne kanskje oversett, men de ser ut til å ha fått mer oppmerksomhet i ettertid. Stubbs mener at neglisjeringen tross alt oppveies av dens fremtredende aktualitet i nyere tid. Her antydes det at musikken har vært grunnleggende for flere stilretninger. Det antydes i tillegg at sjangeren har blitt til i ettertid:

How did Krautrock, so lightly regarded in its own day both home and abroad, become one of the cornerstones of modern pop and rock music? Its influence has been long reaching and wide ranging. Without Krautrock, hip hop, techno, electropop, ambient and post-rock might never have evolved [...] Its existence has largely been posthumous (Stubbs, 2014)

## KONKLUSJON

Som vi har sett av Dahlhaus, Neugus og Tosh kan historien sees som et formbart produkt, som beveges av våre personlige forutsetninger, samtid og verdier. I lys av eksemplene jeg har vist til, både i historiografiske og kulturteoretiske perspektiver kan si noe om *fenomenet* krautrock. Min vurdering er at historien og sjangeren kan leses som en historisk og samtidskulturell *rekonstruksjon*. «Canterbury scene» viser seg å være tilsvarende tilfelle, siden historien om musikken og stedet er bygget opp i ettertid. I sin tid ser de fleste av krautrockbandene ut til å ha hatt vært relativt ukjente. Når Cope omtaler musikk og kunst med en tysk karakter eller snakker om «real german art», mener jeg han bygger opp forestillinger som her også kan relateres til forestillingen om en genuin Canterbury-lyd. Lindvig peker også på hvordan Kraftwerk iscenesatte seg selv som et tysk «produkt». Kanskje har dette også bidratt til forestillingen til Cope, Vayo, Stubbs og andre, om at krautrocken hadde spesielle tyske (*teutonic*) kvaliteter.

I kapittel 1 tegnet jeg opp det historiske bakteppet for «krautrockscenen». Et nullpunkt beskrives: Tyskland lå med brukket rygg etter krigen og måtte komme seg på fote igjen. Med amerikansk hjelp kom også kulturelle innflytelser. Omskoleringsprogrammet inkluderte også det kulturelle aspektet. Kapczynski bruker termen «regenerate art» om ønsket i kunstlivet om å behandle Tyskland, som sammenlignes med en syk pasient. Amerikanske kulturimpulser, som samtidsmusikk, jazz, rock 'n' roll, hadde innflytelse på musikklivet i Tyskland utover 1950- og 60-tallet. Med rocken fulgte også ungdomsidealet, som bar med seg opprørske verdier. Kanskje kan vi spore røttene herfra i den radikale motbevegelsen i Tyskland på 1960-tallet. Det hvilte en skygge over Tyskland etter krigen. Tross marshallhjelp og andre goder antydet Marcuse at de unge trengte noe annet enn kun materiell komfort. Eksperimentelle musikk- og kunstuttrykk var kanskje en måte å få utløp for frustrasjon eller åndelig behov. Kanskje var musikkretningene som tok form mot slutten av 1960-tallet også et «kulturelt opprør» mot internasjonale innflytelser. Flere av musikerne ytrer seg iallfall om å lage musikk uavhengig av den angloamerikanske populærmusikken. Slik Stubbs, Koch, Harris og andre fremstiller det, ser det ikke ut til at mange av bandene var dypt involvert i politisk arbeid, men heller opptatt av å, «make a statement», med musikken sin.

Dick Hebdiges bok «Subcultures- the meaning of style» (først utgitt 1979) bidrar med kulturteoretiske betraktninger gir eksempler på subkulturer primært fra England; idéer jeg mener er overførbare når vi ser på ungdomsgenerasjonen i Tyskland. Disse belyser aspekter av undergrunnsmiljøer eller subkulturer (Hebdige.1989). Rock og beat-kulturen i Statene på 1950-tallet fremstilles ofte som en forløper til motkulturer i Europa, og derfor som medvirkende i et tysk ungdomsopprør. Vi har også fått en innføring i betraktninger rundt konseptet subkulturer av Peter Wicke og Simon Frith m.m. og sett at musikk og kultur utenfra, var med på å inspirere populærmusikken/rocken utover 1960-tallet. Musikere i Vest-Tyskland ble angivelig også inspirert av samtidskomponister som Karlheinz Stockhausen og John Cage.

Et vesentlig poeng i oppgaven er at lineære, kronologiske fremstillinger av populærmusikkhistorien blir oppramsende og snevre (jf. Negus, der han viser til «The Rock Era»). En mer sammensatt historieforståelse er nyttig når vi snakker om Krautrock og for å kunne ha et kritisk blikk på musikkjournalistiske fremstillinger, og en tendensiøs bruk av oppbyggende historier og mytiske vinklinger. Når artister, kunst eller musikkformer fremmes som originale, unike og enestående, ser man ut til å glemme at kunstens utvikling styres av et kreativt samspill mellom ulike aktører. Med genierklæringer blir det beskrevne objektet opphøyet, løsrevet og opererer uavhengig fra ytre omstendigheter: innflytelser utenfra står i fare for å ignoreres via en historisk «blindhet».

I sammenligningen av Neu! og Walter Benjamin fikk vi sett hvordan to kunstuttrykk (tekst og musikk) kan forstås i en kulturteoretisk ramme. Her belyses den kulturelle og historiske sammenhengen jeg beskriver samt flere relevante konsepter som er tilknyttet det jeg selv har omtalt: idéen om reproduksjonen i kunst (plateproduksjon og popkunst; høy og lav kultur), kunstens aura og autentisitet, ny tysk identitet (kulturell gjenoppbygging; regenerate art), musikkanalyse og generelle karakteristikk i krautrocken. Disse idéene ser jeg som en dypere analyse og videreføring av den historien jeg tegner opp fra starten: etterkrigstiden og den kulturhistoriske forutsetningen for krautrocken. Teksten til Benjamin fra 1936, kan sees som en slags historisk «rød tråd» som trekkes frem til 1970-tallet. Musikken her sees i sammenheng med idéer fra mellomkrigstiden. I Vayos tolkning ser teksten ut til å forespeile den gjenoppbyggingsprosessen Tyskland måtte igjennom etter krigen. Neu! og musikken i krautrocken, presenteres som et vesentlig nytt kunstuttrykk, og er derfor en indirekte

videreføring av Bejamins idéer: musikken står som et produkt av gjenoppbyggingen, der opptrykks-prosessen av musikk (innspilling og utgivelser) samtidig gjenspeiler konseptet om det reproduktive i kunst. Jeg mener Vayos oppfatning av Neu! og krautrocken som noe nytt i tillegg gjenspeiler andre skribenter (Cope, Stubbs, og andre journalister) sitt syn på denne musikken som særegen. Dette berører derfor også forestillingen om musikkens autentiske verdier.

1960-årene var en politisk og kreativ frigjøringsperiode for mange unge. Under opprøret mot etablissementet og det konvensjonelle, markert gjennom klær, hårlengde, levestil (Vayo fremhever det kollektive levesettet som en karakteristikk for flere krautrockband) og annet, opplevde enkelte motstand. Beretninger fra Faust og Amon Düül II som begge bodde i kollektiv og erfarte trakassering fra politiet bevitner dette.

I forståelsen av krautrocken som en kulturell (motstands)bevegelse, har jeg foretatt en redegjørelse av Koch, Harris og Putman. Disse trekker opp tråder mellom det politiske landskapet i tiden og hvordan dette reflekteres i musikken til Faust og andre band. Faust poengteres å ha vært dels uavhengige av samtiden, spesielt impulsene fra byen, siden de bodde i mer landlige isolerte omgivelser. Om det frie uttrykket i musikken deres er et produkt av å ha bodd i en slik «frisone» er vanskelig å si. Det sene 1960-tallet kan på samme tid sies å ha vært en tid med rom for eksperimentering, i tråd med Wickes betraktning om at populærmusikken (rocken) ble mer åpen for konseptuelle, progressive idéer. I lys av dette er det ikke sikkert Faust var så annerledes i en sammenheng der mange eksperimenterte. Jeg hadde en innsigelse til Putmans betraktning, der jeg mener han fremstiller krautrocken som en entydig scene, med ditto ideologier. I min musikkhistoriske redegjøring mener jeg at det kommer frem at en slik samlet bevegelse ikke fantes. Det var visse ideologiske koblinger og bekjenskaper blant enkelte aktører, men det ser ikke ut til å ha vært et stort felles miljø der man kjempet «samme sak». Kraftwerk er her et eksempel på et band som ikke ytret et direkte politisk budskap (Lindvig, 2008:193). Andre, som medlemmer av Amon Düül II, Michael Rother i Neu! og Can er sitert med uttalelser der de viser sine politiske sider. Min vurdering av denne sjangeren og idéen om en bevegelse eller scene, er at den kan distingveres med utgangspunkt i både geografiske og musikkarakteristiske kriterier. En definerte musikkscene (som også impliserer en spesifikk musikkstil) burde basers på et tettere demografisk

musikkmiljø. Jeg brukte rockeklubben CBGB i New York som et eksempel på en mer enhetlig subkultur/*music scene*, der det angivelig eksisterte et sosialt og kreativt musikkmiljø.

Hva musikkideologiske forankringer angår, ser det ut til å ha vært en viss enighet om å lage musikk som var uavhengig av amerikanske innflytelser. Musikken i seg selv, på tvers av stilretninger innen sjangeren, vitner om en tendens til en utforskende musikalsk utøvelse som utfordret det konstruerte skillet mellom populærmusikk og kunst. Fluxusbevegelsen sies å ha inspirert flere av de musikalske aktørene. Et av prinsippene her skal jo ha vært å bryte ned skillet mellom kunsten og livet. Beslektede ideologier ser iallfall ut til å ha blitt praktisert (Stubbs, 2014:52). Interaksjon og «happenings» med publikum der publikum tok del i den kunstneriske opplevelsen, skal ha vært en praksis på the Zodiac Arts Lab. Dette fremstår som en idé til Scnitzler og Roedelius i hovedsak (som startet klubben og derfor stod for dens konsept). Zodiac Free Arts Lab kan oppfattes som en scene, da dette var en klubb som der forskjellige kunstformer og musikere møttes, om enn over et begrenset tidsrom (Scnitzler, Kluster, Tangerine Dream og andre aktører assosiert med Krautrocken var virksomme her). Jeg har også vist til at Can delte et tilsvarende tankesett når bassisten Czukay ser verdien av musikalsk begrensning og at keyboardist Irmin Schmidt avfeier virtuositet. Men hvor mange av disse ideologiene finner vi hos de andre musikerne innen krautrocken? En «gjør det selv» tilnærming var muligens rådende blant flere band, med en lavere terskel for å kunne utrykke seg. Amon Düül var jo et kollektiv der mange ikke hadde noe instrumenterfaring. Forestillingen av krautrocken som en felles kunstbevegelse eller musikalsk motkultur rakner likevel litt i sømmene, etter mitt syn. Man kan kanskje velge å gjøre det enkelt som Stubbs: Krautrock= eksperimentering.

Ved hjelp av Phillip Tagg har jeg belyst hvordan krautrocken ikke ser ut til å kunne måles etter populærmusikkens parametere. Min forståelse av hans analyseform er at den vektlegger omkringliggende faktorer og setter kriterier mellom stilarter som tar utgangspunkt i salgstall og andre faktorer. Det jeg savner med denne analysen er nettopp det han selv ser ut til å savne: en forståelse av at populærmusikken og kunstmusikkens verdier er overlappende. I opptegningen av prinsippene bak mye av det musikalske innholdet i krautrocken, mener jeg vi forholder oss til en blanding av populærkultur og kunst. Med Taggs metode ser man ut til å måtte måle med utgangspunkt i en ramme av kriterier, ut ifra hvilken stilart det er snakk om. Hvor skal man da plasserer/behandle musikken som faller mellom to stoler?



«Soundet» i produksjon og musikken som sådan har blitt gjennomgått. Jeg har oppsummert hovedtrekkene jeg hører i musikken. Jeg mener den musikalske variasjon underbygger argumentet om det diskuterte ved å betegne alle disse under samme «merkelapp». I så måte mener jeg det blir villedende å omtale et «utsvevende» band med bluesriffbaserte psykedeliske tendenser som en musikalsk «bror» til et «rigid» minimalistisk, harmoni og melodidrevet, elektronisk band eller atonal støymusikk/lydkunst (som Klusters *Klopffzeichen* (1970) eller Clusters selvtitulerte første (1971)), eller den fragmentariske og «vimsete» musikken til Faust. På tross av visse likheter på tvers av stilretningene jeg har skissert opp, kan jeg ikke konkludere med at dette er noe som definerer krautrocken, og kan samle musikken i en sjanger. Jeg hører imidlertid en musikalsk kobling mellom band som har omgått hverandre/spilt sammen. Det kan hevdes at denne vurderingen hviler på en bestemt forståelse av hva begrepet scene betyr. I min tolkning av begrepet betyr det noe litt mere samlet og enhetlig enn det krautrocken ser ut til å bevitne. I lys av den historien jeg har presentert står ikke krautrocken som en overordnet kulturell bevegelse, men som en sammensetning av kunstnere/musikere med beslektede idéer. Preget av sin felles nasjonale historie og med sammenfallende interesse for musikk og kunst som preget deres uttrykksform på forskjellig måte. Den musikalske representasjonen med all dens variasjon kan derfor sees som et resultat av en felles ideologier og tidsånd. De individuelle aktørene videreutviklet naturligvis også musikkuttrykket (de startet med på slutten av 1960-tallet) underveis.

Jeg har påpekt at termen krautrock virker vag. Hva den betyr er vanskelig å slå helt fast, om det er en sjanger eller et noe sleivete begrep som har mistet noe av sin negative kraft med tiden. Musikkskribenter/forfattere ser ut til å ha ulike oppfatninger av hvilke band som tilhører sjangeren. Det finnes vel ingen klare svar på hva en viss type musikk er eller skal kalles. Jeg vil selv oppsummere musikken som en blanding av *eksperimentell elektronisk pop*, *rock* og *kunstmusikk*. Her tolker jeg populærmusikken som noe salgbart og umiddelbart fengende med masseappell. Rock har da hovedvekt på elektriske instrumenter (gitarer, synthesizere) og trommer/perkusjon, og med et hardere lydbilde enn i popmusikken: vrenge elektriske gitarer og andre «aggressive» tendenser. I *eksperimentell* ligger noe som utfordrer: utradisjonelle arrangementer og komposisjonsprinsipper med bruk av støy og atonalitet og implementeringen av idéer fra kunst (fluxus) og konseptuell tenkning (som vi har sett av Cans ideer om rommet som en lydinstallasjon og Faust sin avantgardistiske metoder, Conrad Schnitzlers idéer fra Fluxus m.m.) (Stubbs, 2014:52).

Igjennom oppgaven har jeg vist hvordan musikkstiler og sjangre kan defineres, og slik krautrockbegrepet ofte behandles, mener jeg det ikke oppfyller «kriteriene» til en sjanger. Mitt forslag at den kan brukes som en kategori. Innarbeidede betegnelser kan gi oss konnotative assosiasjoner, som legger føringer for hvordan vi behandler dem. Dette kan resultere i at man unngår dypere tolkninger, som hindrer en mer nyansert fremstilling.

Utfordringer med å skrive historie med en objektiv tilnærming har blitt belyst av Dahlhaus. Vi har også sett eksempel på en formalistisk analyse av Alan Moore. Det finnes naturligvis ingen «rett» metode for å forstå musikk. Det er opp til den enkelte og finne den metoden vi mener er best egnet for å lære mer om det vi studerer. Ved formalistisk analyse får vi et innblikk i det som skjer i både musikk og produksjon. Som jeg har vist foreligger enkelte fellestrekk mellom noen band. Det *repetitive* og *minimalistiske* mener jeg er nøkkelord her, der musikalske motiver og lydelementer gjentas. I analysen av Neu! sin «Für Immer» mener jeg at disse er fremtredende. «Motorik» trommebeaten og lignede enkle rytmer som finnes hos band som Neu!, Harmonia og Kraftwerk. Enkelte komposisjoner går i 1 eller 2 akkorder over lengre tid, eller igjennom hele komposisjonen. Dette skiller musikken fra brorparten av den vestlige kunstmusikken, der en større utvikling i det harmoniske og dynamiske registeret vektlegges. Dette er også tilfellet i mye populærmusikk. Denne sirkulære mentaliteten i musikken gir meg derfor assosiasjoner til dronende folkemusikk fra forskjellige områder.

Det ser ut til å ligge en innebygd selvforsterkende sirkulær effekt i prosessen der noe blir en *hype*. Dette berører igjen «mythscape» konseptet til Bennett. Subjektive erindringer av historiens forløp, og oppbyggingen av den preger også de som selv tok del i den. Musikerne (eller hovedpersonene i historien) står også i fare for å kjøpe myten om seg selv. Dette er jo også en måte å bygge opp image for musikeren. Minnet er upålitelig, og det subjektive aspektet i opplevd historie står også i fare for å «forkludre» en beretning. Tar man selv del i handlingen har man et unikt innblikk. Dette innblikket bærer også med seg ulempen at man kan miste det objektive perspektivet. Til syvende og sist står man som et sentralt tidsvitne, en som kjente forholdene fra innsiden, som gjerne oppfattes mer verdifullt enn å få det gjenfortalt av en utenforstående. Slutningen er at det både er fordeler og ulemper med å stå på hver sin side av historiens gjerde.

# LITTERATUR

Stubbs, David (2014) *Future days: Krautrock and the building of modern Germany* London: Faber & Faber

Tagg, Phillip (2007). «Can we get rid of the “popular” in in Popular Music?» i Moore, Allan F.(red.): (Symposium) i *Critical Essays in Popular Musicology* s.35-49 Aldershot: Ashgate

Middleton, Richard: Kapittel 4 (1990) «Change Gonna Come?» i: *Studying Popular Music*, Philadelphia: Open University Press s.103–126.

Cope, Julian (1995) *Krautrock sampler*. UK: Head Heritage

Tromm Lindvig, Kyrre (2008) *Wir Fahren auf der Autobahn -Kraftwerk and Constructions of Germanes*. Doktoravhandling. Oslo: Acta Humaniora

Dahlhaus, Carl (1993): (Kapittel 2) «The Significance of Art: Historical or Aesthetic?» i Dahlhaus, Carl: *Foundations of Music History*.Cambridge: Cambridge University Press.. s.19–33

Leo Treitler (1999) «The Historiography of Music: Issues of Past and Present» i Cook/Everist: *Rethinking Music*. Oxford University Press. S. 356 – 377

Negus, Keith (1996) *Popular Music Theory: An Introduction*. Oxford: Polity Press

Kapczynski, Jennifer M. (2008) *The German Patient Crisis and Recovery in Postwar Culture*. The University of Michigan Press

Becker, Jillian (1977) *Hitler's Children: The Story of the Baader-Meinhof Terrorist Gang* London: Michael Joseph

Schiller, Melaine (2014) «“Fun, fun fun on the Autobahn” Kraftwerk Challenging Germaness» i *Popular Music and Society* vol. 37 s.618-637. UK: Routledge URL: <http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2014.908522> (Lesedato: 30. Oktober 2014)

Tagg, Philip (2000) «Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice» i Middleton, Richard (red.): *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford University Press. S. 71-103.

Tagg, Philip (1982) «Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice Author(s): Source: Popular Music, Vol. 2, Theory and Method 1982, s. 37-67 Published by: Cambridge University Press (Lesedato: 5.mai.2015)

Wicke, Peter (1990) *Rock Music, Aesthetics and Sociology*. UK: Cambridge University Press

Moore, Allan F. (1997) *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge University Press; First Edition edition

Moore, Alan (2002) «Authenticity as authentication» i *Popular Music*. S.209-223. UK: Cambridge University Press

Koch, Arne og Harris, Sei (2009) «The Sound of yourself Listening» i *Popular Music and Society* Vol. 32, No. 5, December s.579-594. Routledge URL: <http://dx.doi.org/10.1080/03007760903251409> (Lesedato: 7. Oktober 2015)

Putman, Michael (2009) «Music as a Weapon: Reactions and Responses to RAF Terrorism in the Music of Ton Steine Schbön and their Successors in Post-9/11 Music» i *Popular Music and Society* Vol. 32, No. 5, December s. 595-606 Routledge. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/03007760903251417> (Lesedato: 7. Oktober 2015)

Vayo, Lloyd Isaac (2009) «What's Old Is New! Benjamin Meets Rother and Dinger» i *Popular Music and Society*. Vol.32 No. 5 December. s.617-634. London: Routledge, Taylor & Francis Group. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/03007760903251433> (Lesedato: 7. Oktober 2015)

Littlejohn, John T (2009) «Introduction» i *Popular Music and Society* Vol. 32, No. 5, December. Routledge s. 577-578 URL: <http://dx.doi.org/10.1080/03007760903251391> (Lesedato: 7. Oktober 2015)

Littlejohn, John T (2009) « Kraftwerk: Language, Lucre, and Loss of Identity » i *Popular Music and Society* Vol. 32, No. 5, December. Routledge s. 635-653 URL: <http://dx.doi.org/10.1080/03007760903251441> (Lesedato: 7. Oktober 2015)

Beal, Amy C. (2003) *The Army, the Airwaves, and the Avant-Garde: American Classical Music in Postwar West Germany* Source: *American Music*, Vol. 21, No. 4 s. 474-513. University of Illinois Press Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/3250575> (Lesedato: 5.12.2015)

Poiger, Uta G.. (2004) «*Searching for Proper New» Music: Jazz in Cold War Germany* i *German Pop Culture: How "American" is It? (Social history, popular culture and politics in Germany)* i (red.) Mueller, Agnes C. Bristol: University Presses Marketing URL: (Lesedato: 2015)

Pettersson, Tobias (2014) *Amon Düül II and the birth of Krautrock*. Sverige: Tamara Press

Toop, David (2001) *Oceans of Sound: aether talk, ambient sound and imaginary worlds»* London: Serpent's Tale

Moore, Allan F.(2007) «Introduction i *Critical Essays in Popular Musicology*» s. ix- xxii. UK: Ashgate.

Wicke, Peter (1990) *Rock Music, Aesthetics and Sociology*. UK: Cambridge University Press

Moore, Allan F.: Kapittel 4: «A Profusion of Styles» i: *Rock: The Primary Text – Developing a Musicology of Rock*, 2001. Hants: Ashgate., s. 119–180 (bokas lengde: 253 s.)

Moore, Allan F. (1997) «The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» Cambridge University Press; First Edition edition (bokas lengde: 112 s.)

Askerøi, Eirik: *Reading pop production: Sonic Markers and musical identity*. 2013. Doktoravhandling. Kristiansand: University of Agder, Faculty of Fine Arts (s.1-174)

Straw, Will (red.) Frith, Simon (2004) «Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music» i *Popular music : critical concepts in media and cultural studies : Vol. 4 : Music and identity*. Vol.4. Routledge: London

Harrison, Charles og Wood, Paul (red.) (2003) «Not Just a Few Are called, But Everyone» og «I am Searching for Field Character» i *Art in Theory 1900- 2000. An anthology of changing ideas*. Oxford UK og Cambridge USA: Blackwell publishing

Storsve, Gaute (2007) *Kunstpunkalliansen: En alternativ estetisk kontinuitet fra slutten av 1960-tallet til begynnelsen av 1990-tallet*. Masteroppgave i musikkvitenskap Institutt for musikkvitenskap Universitetet i Oslo. November 2007

Parakilas, James (2004) «Classical music and popular music» i (red.) Frith, Simon *Popular music: critical concepts in media and cultural studies : Vol. 3. Popular music analysis*. London: Routledge

Patterson, Archie (2007) *Eurock: European Rock & the Second Culture*. UK: CreateSpace Independent Publishing Platform

Elliot, David (2013) «Krautrock – A Personal Reflection» i Patterson, Archie (red.) *Music & Second Culture Post Millennium: Eurock*. UK: CreateSpace Independent Publishing Platform

Lester Bangs (2007) «Amon Düül: A Science Fiction Rock Spectacle» i Patterson, Archie (red.) *Eurock: European Rock & the Second Culture*. UK: CreateSpace Independent Publishing Platform

Wicke, Peter (2005) «Berlin as city of the Avant-garde» i *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Vol. VII Europe* s.194- 195(/201) (red.) Shepard, John. Horn, David og Laing, David. London: Continuum

Wright Hurley, Andrew (2011) *The Return of Jazz: Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change*. Berghahn Books; 1 edition:UK

Krims, Adam (2003) «What Does It Mean to Analyse Popular Music? » *Music Analysis*, Vol. 22, No. 1/2. Wiley. URL: <http://www.jstor.org/stable/3700421>. (Lesedato: 9.mai 2015)

Montgomery, M. Wolf (2013) «CBGB & OMFUG» i *Oxfordmusiconline*: URL: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2248821?q=CBGB+%26+OMFUG&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2248821?q=CBGB+%26+OMFUG&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) Lesedato: 15.januar 2016

Mats Gustafsson and Lee Jackson (2003) Pärson Sound Interview i *The Broken Face Issue Nr 15*. URL: <http://web.comhem.se/t.m.gartz/prsintbf.htm> (Lesedato : 15.november 2015)

Larkin, Collin (red.) (2009) «Krautrock».i *The Encyclopedia on Popular Music* Oxord Reference. URL: <http://www.oxfordreference.com/search?source=%2F10.1093%2Faref%2F9780195313734.001.0001%2Faref-9780195313734&q=krautrock> (Lesedato: 15.mars 2016)

Larkin, Collin (red.) (2009) « LCD Soundsystem» I *The Encyclopedia on Popular Music* Oxord Reference.

URL:<http://www.oxfordreference.com/search?btog=chap&q0=Krautrock+LCD&source=%2F10.1093%2Faref%2F9780195313734.001.0001%2Faref-9780195313734> (Lesedato: 15.mars 2016)

Larkin, Collin (red.) (2009) «Harmonia» i *The Encyclopedia on Popular Music*. Oxford Reference. URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-72444?rskey=JzQN4E&result=2> (Lesedato: 15.mars 2016)

Larkin, Collin (red.) (2009) «Electric Wizard» i *The Encyclopedia on Popular Music*. Oxford Reference. URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-7974?rskey=3TOFSt&result=23> (Lesedato: 15.mars 2016)

Larkin, Collin (red.) (2009). «Crispy Ambulance» i *The Encyclopedia on Popular Music*. Oxford Reference. URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-49300?rskey=3TOFSt&result=22> (Lesedato: 15.mars 2016)

## MUSIKK

**Can** (1969) «Father Cannot Yell», «You Do Right» fra *Monster Movie* (1970) «Mother Sky», «Deadlock», «Soul Desert» fra *Soundtracks* og (1971) «Aumgn», «Mushroom» fra *Tago Mago*. «Pinch» (1972) fra *Ege Bamyasi*. Liberty, United Artists Harvest Records, Caroline Records (1981) *Delay 1968*. Spoon Records

**Popol Vuh** (1971) *In den Gärten Pharaos*. (1972) *Hoisanna Mantra Pilz*. (1975) *Aguirre*. Ohr Records

**Cluster** (1971) *15:33* fra *Cluster*. (1971) *Cluster*. RCA records

**Klusters** (1970) *Klopfzeichen*. Schwann Records

**Faust** (1971) «Why don't you eat your carrots?» og «Meadow Meal» (1971) fra *Faust* (1972) «Sunshine Girl» fra *Faust So Far* (1972) *The Faust Tapes* (1973) Polydor records. (1974) «Krautrock» og «The Sad Skinhead» fra Faust IV. Virgin

**Kraftwerk** (1972) «KlingKlang» fra Kraftwerk 2. (1974) «Autobahn» og «Mittenacht» fra Phillips. Vertigo

**Guru Guru** (1970) *UFO*. Ohr

**Ash Ra Tempel** (1972) «Light: Look at Your Sun» fra *Schwingungen*. Ohr

**Amon Düül II** (1969) *Phallus Dei*. (1970) *Yeti*. Repertoire Records

**Neu!** «Hallogallo» fra *Neu!* (1972) «Für Immer» (1973), fra Neu!2 «Hero» fra Neu!75 (1975) Grönland Records

**The Beatles** «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» (1967) og «Lady Madonna» (1968), Parlophone (UK)

**Pink Floyd** *A saucerful of Secrets* (1968) Tower Records

*Prehistoric Future* (1984). Tago Mago Records

**King Crimson** (1969) *In the Court Of the Crimson King*. Island Records

**The Mothers of Invention** (1966) *Freak Out!* Verve records

**Harmonia** (1974) *Musik von Harmonia*. (1975) «Deluxe (Immer wieder)» *Deluxe* Brain Records

**Velvet Underground** (1967) *The Velvet Underground & Nico* og (1968) *White Light, White Heat*. Verve records

**Amon Düül II** (1970) *Yeti*. Liberty/Repertoire records

**Pärson Sound** (2001) *Pärson Sound*. Subliminal Sounds

**Silver Apples** (1968) «Oscillations» fra *Silver Apples*. Kapp records

**Led Zeppelin** (1970) «Immigrant Song» fra *Led Zeppelin III*, Island records

**Miles Davis** (1972) *On the Corner* Columbia Records

## FOTO/ILLUSTRASJONER

1. *Forside*. URL: <http://superseventies.tumblr.com/post/2998016358/krautrock-band-can-in-the-early-70s> (Nedlastet 10.april 2016)

2. *Berlin blokaden 1948* (s. 15). URL: <http://evidence-of-the-past.tumblr.com/page/2> (Nedlastet 10.april 2016)

3. *Demonstrasjon for Benno Ohnesorg* (s.18). URL: <http://www.dw.com/en/1968-a-time-for-dreams-and-protests/a-17721662> (Nedlastet 10.april 2016)

4. *Faust* (s. 24). URL: <https://apleasureground.wordpress.com/category/uncategorized/> (Nedlastet 10.april 2016)

5. *Karlheinz Stockhausen* (s. 28). URL: <http://edwinlucchesi.tumblr.com/> (Nedlastet 10.april 2016)

6. *Can live 1971* (s. 35). URL: <http://highonscore.com/an-introduction-to-krautrock/#prettyPhoto> (Nedlastet 10.april 2016)

7. *Neu!* (s. 40). URL: <http://www.loudandquiet.com/2010/07/neu-michael-rother-interview/> (Nedlastet 10.april 2016)

8. *Neu! Cover* (s. 43). URL: <https://fanart.tv/artist/adc1fc3-83c1-48f7-9e49-8347ac6d40b0/neu/> (Nedlastet 10.april 2016)