



EVOKACE

Petr Ferenc:
HUDBA, KTERÁ SI NEŘÍKÁ
KRAUTROCK

V O L V O X G L O B A T O R



EVOKACE

Petr Ferenc:
HUDBA, KTERÁ SI NEŘÍKÁ
KRAUTROCK

V O L V O X G L O B A T O R



EVOKACE *Petr Ferenc*
HUDBA, KTERÁ SI NEŘÍKÁ
KRAUTROCK

Petr Ferenc

HUDBA, KTERÁ SI NEŘÍKÁ KRAUTROCK

ISBN 978-80-7207-957-5

Copyright © Petr Ferenc, 2012

Redakce Michal Hrubý, Petr Ferenc

Elektronická kniha purehtml.cz

Vydalo nakladatelství & vydavatelství VOLVOX GLOBATOR

Štítného 17, 130 00 Praha 3

www.volvox.cz jako

43. svazek edice Evokace

celkově jako 980. publikaci

Obálka s použitím fotografie od Spoon Records

Marcela Strejčková – Nomzamo

Vydání první

Praha 2012

Adresa knihkupectví

VOLVOX GLOBATOR:

Štítného 16, 130 00

Praha 3 – Žižkov

BEAT

RADIO

Classic Rock

Poděkování

Vít Houška a Petr Zenkl za to, že knihu iniciovali. Milan Guštar, Matěj Kratochvíl, Petr Studený a Karel Veselý za revizi. Milan Guštar navíc za všechna upřesnění a připomínky týkající se syntetizérů a dalších elektrofonů. Miroslav Drozd za překlady z francouzštiny. Sandra Podmore, Kurt Graupner, Michael Rother a Conpanie za poskytnutí fotografií. A konečně Hanka + Honza + Otto + Odin Roše za rodinnou pohodu. Hanka navíc mimo jiné za pomoc při veršování.

Krautrock – život po životě

Byl to šílený koncert. Nejdřív Damo zpíval velice dramaticky, bylo to velice klidné, byl soustředěný. A najednou vyskočil jako samuraj, popadl mikrofon do rukou a zajechal na diváky. Diváci šíleně znervózňeli, začali do sebe mlátit, nastala rvačka a skoro všichni odešli. Zůstali tam jenom skalní fanoušci, třicet Němců, třicet Američanů, naprosto nadšených, a zbytek koncertu jsme hráli jenom pro ně. Byla to krása, moc dobrý koncert. [1]

Holger Czukay (Can)

Na začátku fungovaly jenom zpěvy. Lidi čekali a my jsme se museli rozhodnout, co dělat. Naštěstí v roce 1968 vynalezli barevnou televizi, a protože jsem nechtěl jít na pódium, prohlásil jsem, že budu vystupovat, jedině pokud budou barevné televize, aspoň pět. V osm bylo jasné, že se nic nestane, tak jsme ty televize otočili do publika a nechali lidi dívat na Tagesschau v barvě. Tak ten koncert – nebo happening – začal. Pak nás napadlo, nejspíš Zappiho, že bysme celý koncert mohli odzpívat. Trošku jsme si v zákulisí zazkoušeli, vylezli a snažili se odzpívat koncert. Každý si broukal vlastní part. Zároveň jsme se snažili vyloudit nějaký zvuk z nástrojů. Nic. Tak jsme vysvětlili publiku, že jsme plánovali nové zvukové pojetí, ale neměli jsme dost času na přípravu. Uwe a já jsme ten den asi v pět jeli do obchodáku a koupili asi tisíc metrů kabelu; a Kurt – a většina z nás – jsme od té doby pájeli jak zjednaní, stejně ale nebylo dost času. Poprosili jsme lidi, aby si zašli do blízkeho baru. (...) Řekli jsme, zajděte si tam, zajděte si někam jinam a přijďte asi za dvě hodiny. Možná jsme je do toho baru museli poslat dvakrát, to už si nepamatuju. Ale nakonec

začalo všechno fungovat, my jsme začali hrát a byla to hudba. Byla to opravdová hudba. Pak se to zase začalo kazit, nevím proč. V sále byly obrovské varhany a mě napadlo, že bych tam chtěl mít stěnu z prázdných plechovek, bílých jako ty varhanní píšťaly – a že bysme ji na konci koncertu zničili. Ale znáte Zappiho – zničil ji hned na začátku. Nemohl to vydržet. Chtěl slyšet, jak to bude znít. [2]

Hans-Joachim Irmeler (Faust)

Pokud nemáme nápad, nevíme zkrátka, co hrát. A někdy se snažíme hrát i v téhle náladě, pak stroje hrají samy a my posloucháme, co chtějí říct. A někdy hrají velice hezké segmenty! A my je necháme hrát a... někdy dokonce odejdeme ze studia a jdeme do kina, a když se vrátíme, pořád to hraje. My jsme se mezitím změnili, protože jsme dělali něco jiného, viděli film nebo tak něco, a pak se vrátíme a někdy takhle něco objevíme. Opravdu, někdy pracujeme tímhle způsobem. Tak, že nevíme, co hrajeme a jenom... posloucháme. [3]

Ralf Hütter (Kraftwerk)

Změnilo se to, že dneska opravdu dostanu svůj honorář. Když jsem začal koncertovat, často tahle věc vůbec nebyla jasná. Scéna byla strašně zpolitizovaná – to už si dneska vůbec neumíte představit. Došlo to tak daleko, že mi několik promotérů před hraním řeklo: „Ted’ vpustíme lidi, ale nikdo z nich nebude platit vstupné, protože nevidíme důvod proč. A na honorář můžeš zapomenout. Ale prosím tě, mohl bys svůj set odehrát dvakrát, přišlo víc lidí, než jsme čekali!“ Vzpomínám si, že jsme s Tangerine Dream jednou hráli v Alte Oper ve Frankfurtu nad Mohanem. Přidal se k nám konceptuální umělec Bernard Höke. Höke metal do

publika syrové maso a my jsme tenhle event doprovázeli. Byl to pro něj jakýsi happening, že lidi budou mít svoje večerní šaty úplně od masa a krve. Potom jsme šli do pokladny, protože jsme tehdy žili opravdu z ruky do huby – honorář pokryl akorát půjčení auta a benzin. Tak jsme si ten honorář chtěli vzít, a ukázalo se, že zrovna někdo pokladnu ukradl. A protože to všichni brali tak strašně politicky, řekli nám: „Bud’te v klidu! Ti lidi, co tu kasu ukradli, ty peníze potřebovali mnohem víc než vy.“ Ryzí socialismus, haha. [4]

Klaus Schulze

Citované výroky a vzpomínky patří k několika slavným v bohaté, mnohdy přikrášlené historii krautrocku – legendárního hnutí vzešlého z vzednutí tvůrčích sil, které zasáhlo německé rockové hudebníky na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století. Alespoň zpětně se nám krautrock takhle může jevit, uplynulý čas z něj totiž učinil poněkud amébovitě elasticitou a unikavou záležitostí.

Fanoušek toho „méně obvyklého“ v oblasti populární hudby nemá pochybnosti. Krautrock, to jsou Can, Tangerine Dream, Faust, Kraftwerk, NEU!, tedy německé kapely, které dokázaly nepodlehnout všepohlcujícímu vlivu britského a amerického rocku, vydaly se vlastní cestou zvukového objevitelství a z hájemství experimentů přinesly sladké plody hudební revoluce. Jistě, něco pravdy na tom je, každá vágní definice ale jako mucholapka přitahuje neodbytně bzučící otázky, námitky a připomínky. Tak například – je slovo krautrock označením scény, hudebního žánru nebo platí obě možnosti – či snad ani jedna?

Nejde jen o marginální jev na německé bigbítové scéně, jejíž drtivá většina měla úplně jiné starosti než experimenty a sonické průzkumnictví? Jaký je důvod házet Faust a Kraftwerk do jednoho stylového pytle? A co označení „kosmische Musik“, které bylo tak často používáno jako synonymum krautrocku?

A ono magické slovo „krautrock“ samotné? Není německé, a tudíž je nelze překládat jako sukni ze zelí... Pochází z angličtiny a znamená německý rock. Kraut je totiž v angličtině lehce hanlivým označením pro příslušníka německého národa – něco jako skopčák nebo fricek. A rock je zkrátka bigbít.

Název, který jsem si pro tuto knihu vybral, je možná poněkud překvapivý. Mám pro něj ale dva důvody. Za prvé, slovo krautrock se nevykořenitelně vžilo. Za druhé (proto ten zápor v názvu knihy), mnoho protagonistů a legend tohoto „žánru“ či „scény“ – uvozovky jsou namístě – se při vyslovení tohoto výrazu v souvislosti se svou osobou a tvorbou dosti ošívá.

Velmi důležité: NEJSME krautrocková kapela. [5]

John Weinzierl (Amon Düül II)

Krautrock mi nezní dobře. Kluster / Cluster s ním nikdy neměli nic společného. [6]

Hans-Joachim Roedelius (Kluster / Cluster)

S kategoriemi je vždycky potíž. My jsme se v první řadě považovali za

rockovou kapelu, za psychedelický rock. Nikdy jsme tomu neřikali „krautrock“. Francouzština má hezké označení, „musique planante“, což znamená „hudbu sfér“. Ale možná je to prostě experimentální rocková hudba. [7]

Lutz Ulbrich (Agitation Free)

Tohle slovo nikdy nepoužíváme. V Německu ten termín nikdo nezná. Nejíme kyselé zelí. Prostě to neexistuje. Pokud to v Německu najdete, bylo to tam přineseno zvenčí. [8]

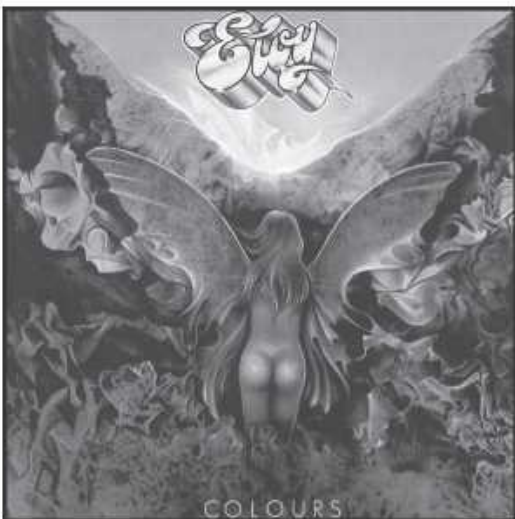
Ralf Hütter (Kraftwerk)

Němečtí hudebníci označovaní za představitele krautrocku z tohoto označení nejsou nijak nadšeni. Pověstným odpůrcem termínu je Klaus D. Müller, dlouholetý spolupracovník, manažer a producent Klause Schulzeho. Internetový magazín *Perfect Sound Forever* z jeho textů a e-mailů na téma „krautrock neexistuje“ v červnu 1997 sestavil článek *The Real Krautrock Story*. [9] Müller bagatelizuje existenci jakékoli „scény“, natož hudebního žánru a zdůrazňuje, že skupiny, které dnes za krautrockové považujeme, spolu po hudební stránce mnohdy neměly nic společného a často šlo o vyloženě okrajové tvůrce na samé spodní hranici komerčního úspěchu či rovnou pod ní. Vskutku, sháníte-li se po kategorii „krautrock“ v německých obchodech a na vinylových burzách, obvykle vás prodejci odkážou k deskám označeným Deutschrock, kde mezi záplavou Puhdys a Grobschnitt, jejichž díla vycházela ve statisícových nákladech, občas vykoukne osamělé LP Kraftwerk. Ti, kteří na pultu svého stánku mají bednu s magickým slovem

„krautrock“, prodávají patřičně oceněné desky především sběratelům z řad cizinců. Prohlídka kategorie „vše za euro“ je zlatým dolem pro milovníky pozdních tvůrčích období Tangerine Dream a Klause Schulzeho.

Müller uvádí, že v Německu na konci šedesátých a v první polovině sedmdesátých let existovala celá řada skupin, které se snažily kopírovat angloamerické vzory a příliš jim to nešlo, Birth Control, Lucifer's Friend, Franz K., Chris Braun Band, Eloy, Karthago, Epsilon, Gift, Grobschnitt, Hardcake Special, Hölderlin, Ihre Kinder, Jane, Kin Ping Meh, Lilac Angels, Metropolis, Missus Beastly, Mythos, Nine Days Wonder, Novalis, Panther, Parzival, Pell Mell, Randy Pie, Release Music Orchestra, Sameti, Sahara, Satin Whale, Scorpions, Sixty Nine, Thirsty Moon, Harlis, Ramses, Streetmark, Breakfast, Triumvirat, Wallenstein, Wind, Bastard, Blonker, Bröselmaschine, Bullfrog, Checkpoint Charlie, City, Condor, Dirty Dogs, Düseberg, Epitaph, Gate, Harlis, Highway, Anyone's Daughter, Message, To Be, Lady, Bakmak, Caro, Michels, Mass, Munju atd., aby bylo jasné, že krautrock skutečně nebyl horečkou, která zachvátila celé Německo.

V tom s ním nemohu nesouhlasit, zároveň si ale uvědomuji Müllerovu demagogii a skrytý cíl. Onen cíl je zřejmý – propagace díla Müllerova chlebováře Klause Schulzeho, které ale, domnívám se, podobné berličky nepotřebuje. Müllerova demagogie je pro českého čtenáře s povědomím o historii rocku ve vlastní zemi rovněž neudržitelná, natolik připomíná argumentaci bolševických kulturních a vládních orgánů snažících se o vytvoření dojmu neexistence jiné než oficiálně schválené rockové scény.



Deutschrock

Co si tedy s žánrovou kategorií krautrocku počít? Troufám si tvrdit, že tento původně žertovný, snad i posměšný a nikterak přesně definovaný termín se ukázal být stejně platným jako podobná, kdysi hanlivá označení impresionismus či fauvismus. „Donatello au milieu des fauves!“ (Donatello mezi šelmami!) zvolal kritik Louis Vauxceulles, když na Podzimním salonu v roce 1905 spatřil v jednom sále „díla několika umělců známých jen málokomu: díla Derainova, Matissova,

Rouaultova, Vlaminckova, Manguinova, Puyho, Valtatova; díla tak těžko vysvětlitelná a tak hýřící barvami, že jejich soustředění dopadlo jako nějaká veselá provokace“. [¹⁰] Oním Donatellem pan Vauxceulles narážel na „donatellovsky cítěnou bronzovou plastiku dítěte, kterou tu vystavil sochař Albert Marque. A podobně jako tomu bylo s impresionisty, ujalo se rychle i toto ironické pojmenování – fauvismus byl pokřtěn. Pouze pokřtěn, protože ve skutečnosti se zrodil mnohem dříve.“ [¹¹]

A podobně uznávají existenci krautrocku i někteří jeho protagonisté. Jean-Hervé Péron ze skupiny Faust na vystoupení v londýnském sále Amersham Arms v roce 2008 uvádí klasické faustovské číslo nazvané (pozor!) ‚Krautrock‘ slovy: „Tuhle hudbu jste pojmenovali vy, lidi. A teď je z toho akademický termín.“ [¹²] Dvanáctiminutová studiová verze této skladby uvádí album *Faust IV* vydané poprvé britskou značkou Virgin v roce 1973, to znamená, že tehdy již onen termín existoval a byl natolik zavedený, že Faust vyprovokoval k reakci. O vznik slova „krautrock“ se na začátku sedmdesátých let postaral patrně britský hudební tisk a svou roli přitom možná sehrál i název skladby ‚Mama Düül und ihre Sauerkrautband spielt auf‘ z alba skupiny Amon Düül *Psychedelic Underground*. To poprvé vyšlo v roce 1969 na značce Metronome.

I samotní Faust se ale od termínu krautrock také po jistou dobu distancovali. „Když lidi v Anglii začali mluvit o krautrocku, mysleli jsme si, že si dělají srandu... když slyšíte tu takzvanou ‚renesanci krautrocku‘, tak mám dojem, že všechno, co jsme udělali, bylo k ničemu,“ [¹³] prohlásili v britském hudebním měsíčníku *The Wire*. Nabízí se otázka, může-li styl, který neexistuje, zažít renesanci?

„Nakonec jsme tomu začali říkat ‚krautrock‘, protože to slovo obsahovalo dvě věci, které jsme nebyli,“ vysvětluje faustovský Hans-

Joachim Irmiler. „Když jsme jeli do Anglie nebo na jih Francie, lidi mluvili o krautech a mysleli tím generaci Němců, kteří tam přišli před námi. My jsme se od toho chtěli úplně distancovat a zrovna tak jsme odmítali mít cokoli do činění s prefabrikovanými rockovými formami. Takže krautrock byla ironie, bylo to všechno to, co jsme nebyli a proti čemu jsme stáli.“ [14]

David Stubbs v úvodu sborníku *Krautrock – Cosmic Rock And Its Legacy* poukazuje na skutečnost, že termín krautrock byl připlácnut na experimentální německé rockové hnutí konce šedesátých a začátku sedmdesátých let britským hudebním tiskem. Šlo o výraz „povýšené blahosklonnosti angloamerického rockového establishmentu, který považoval za zábavnou samotnou skutečnost, že zmíněné kapely jsou německé, a nedokázal si představit, že příslušníci tohoto poraženého národa se svým nemuzikálním jazykem plným umlautů a lámanými pokusy o převzetí rockových móresů jsou s to jakkoli výrazně obohatit populární hudbu.“ [15]

Tento údiv ale nebyl exkluzivně britskou záležitostí. „Německo se zdá být jedinou zemí na kontinentu, která dokáže opravdu originálním způsobem obohatit to, čemu říkáme rocková hudba,“ píše Philippe Paringaux v únorovém čísle francouzského časopisu *Rock & Folk* v recenzi debutového alba Faust. „Hlavní příčinou tohoto německého fenoménu je velmi pravděpodobně skutečnost, že tyto skupiny – které nejsou britské ani americké a VĚDÍ to – sledují rock tak, jak je hrán v zemích svého původu, s určitou mírou odstupu a snaží se, seč mohou, vyhnout se všem pokusům reprodukovat ‚feeling‘, který jim nemůže být vlastní; díky tomu zavrhnou většinu hudebních prvků, které jsou nositeli tohoto feelingu, a nepřejímají z amerického a britského rocku víc než pouhý stav mysli. O prvky své hudby se starají sami a díky tomu se dostávají o notný kus dál.“ [16]

Můj přístup k termínu krautrock při práci na této knize je syntézou přístupů Müllerova a Paringauxova. Klaus D. Müller, jakkoli je jeho argumentace účelová, správně podotýká, že západoněmecká státní příslušnost ještě nic neznamena a že skupiny, které si posluchači postupem času zvykli označovat za představitele krautrocku či kosmische Musik, opravdu často působily na okraji zájmu německého publika, mnohé z nich ale brzy dosáhly větší popularity v jiných evropských zemích nebo ve Velké Británii. Příkladem budiž sláva Kraftwerk ve Francii či zvýšení popularity Tangerine Dream po podpisu smlouvy s britským vydavatelstvím Virgin Records.

Michel Faber ve sborníku *Krautrock – Cosmic Rock And Its Legacy* přímo uvádí, že Němce krautrock příliš nezajímá a že jedním z důvodů je i urážlivost termínu, „jako byste chtěli Francouze nalákat na žabožroutrock a Vietnamce na ťamanrock“. [17] Poté ve svém textu s údivem konstatuje, že Němci mají rádi všechny ostatní druhy hudby a „vůbec se nezajímají o skupiny, které my považujeme za tak úžasné“. [18] Problém je samozřejmě ve slově „my“ a jemu podobných. Hudebník a spisovatel Julian Cope ve své knize *Krautrock sampler* zase vypráví o tom, jak za jeho mladých let „všichni“ poslouchali třetí LP skupiny Faust. „Moje parta“ ale zkrátka není „celý svět“, což v své knize *Digital Gothic* brilantně vystihl Paul Stump, když napsal, že sedmimístné počty prodaných alb Tangerine Dream nejsou žádný zázrak, vzpomeneme-li si na nevýraznou americkou poprockovou skupinu Hootie & The Blowfish, která na to v roce 1994 nepotřebovala více než stovku titulů, ale jen své debutové album, [19] jenž se stalo patnáctým nejprodávanějším albem všech dob v USA a získalo šestnáctinásobnou platinu. [20] Ve světle takových čísel je ale za underground možné považovat drtivou většinu rockové hudby.

Paringauxova charakteristika doplňuje to, co Klaus D. Müller záměrně vypouští a bagatelizuje. Samozřejmě, že každý německý rocker znal

britský a americký rock. Ten tehdy v západním světě znal doslova každý mladý člověk a rockové horečky neodolala ani železná opona. Peringaux ve svém textu správně pojmenovává to, co z německého rocku přelomu šedesátých a sedmdesátých let přežilo: množství realizovaných možností, jak pojmout hudbu angloamerické provenience jinak. Jak jinak? Například s nádechem romantismu, ohlasy živé kultury Výmarské republiky, využitím možností elektronické hudby, která v Německu vznikla po druhé světové válce.

Ve většině kapitol této knihy se tedy zabývám umělci, které lze pro vlastnosti jejich tvorby označit za solitéry. Mnozí z nich pracovali v izolaci svých studií, moje označení ale souvisí výhradně s výsledky jejich hudebního snažení. Tito tvůrci často říkají, že v Německu neexistovala žádná scéna (natož krautrocková), jejich tvrzení je však třeba brát s rezervou. Na příkladu Zodiak Free Arts Lab, klubu, z jehož prostředí vzešly skupiny Cluster a Tangerine Dream a sólisté Conrad Schnitzler a Klaus Schulze, či na příkladu personálního propojení Amon Düül II a Popol Vuh uvidíme, že to, čemu se říká „scéna“, tedy vzájemná interakce skupin, hudebníků, vydavatelů a promotérů, v Německu konce šedesátých let existovala. V Západním Berlíně, městě obklopeném zdí a 108 333 čtverečními kilometry Německé demokratické republiky, navíc k setkání spřízněných tvůrců myslí snad ani nemohlo nedocházet.

Zbývá zastavit se na chvíli u termínu „kosmische Musik“, který je často používán jako synonymum slova krautrock či označení méně bigbítové a spíše elektronické oblasti německé neakademické avantgardy. Kosmische Musik bylo jméno vydavatelství založeného producentem Rolfem-Ulrichem Kaiserem, o němž podrobněji píše v kapitole 10. Proč by psychedelická hudba s příměsí elektroniky ale měla být „kosmická“? Domnívám se, že důvodem je právě využití elektronických zvuků a hudebních nástrojů, které na konci šedesátých a

začátku sedmdesátých let zdaleka nebyly samozřejmé a posluchači je často znali především ze scifi snímků typu *Forbidden Planet*. Další příčiny jsou společenské – vlna rozšiřování vědomí pomocí drog i seznamování se s posvátnou východní hudbou obracející se k „všehomíru“.



Dvě z mnoha podob elektronické hudby

Proč zrovna Německo? Zčásti proto, že prohrálo druhou světovou válku. V poválečném Německu rozděleném Spojenci na sféry vlivu a na dva státy panovala zvláštní atmosféra. Ruiny zničených měst byly adekvátní kulisou ruinám lidských životů. Obrovský státní aparát Třetí říše zaměstnával statisíce lidí, kteří s sebou nyní, pokud válku přežili, vláčeli svou minulost jako kouli u nohy. Německé děti narozené během a po válce se svých otců neptaly, co dělali za války a před ní, tato debata si vyžádala narození další generace. Všudypřítomný pocit viny a prohry v kombinaci s naprostým zničením země byly silným impulsem pro to, aby první poválečná generace umělců měla pocit, že nemůže než začít od nuly.

Jednou z prvních vlaštovek nového přístupu k hudbě byl vznik elektronické vážné hudby v kolínském studiu německého rozhlasu, kde své první experimenty s tónovými generátory a magnetofonovým pásem podnikal Karlheinz Stockhausen, jehož osobnost v šedesátých letech do Německa na koncerty, přednášky a prázdninové kurzy v Darmstadtu přitáhla všechny důležité představitele soudobé kompozice, nové a elektronické hudby.

Důležité byly i nehudební impulsy. V roce 1961 se v Německu jako civilní zaměstnanec armády Spojených států objevil George Maciunas, vůdčí duch hnutí Fluxus spojujícího výtvarné umění i hudbu s akcí, happeningem, konceptuálním myšlením a požadavkem žít uměním a považovat za ně veškerou svou činnost. Na dvoudenní přehlídce Festum-Fluxorum-Fluxus, která se v roce 1963 uskutečnila v Düsseldorfu, vystoupilo nebo předvedlo svá díla dvacet umělců, mezi nimi La Monte Young, Yoko Ono, Brion Gysin a Joseph Beuys. [21]

Přehlídka musela být vysoce inspirativní už proto, že mladí němečtí adepti umění neměli „žádné otcovské figury,“ jak prohlásili členové Kraftwerk. Bubeník Harald Grosskopf (člen Ash Ra Tempel, Ashra, Wallenstein, Cosmic Jokers a spolupracovník Klause Schulzeho) tuto myšlenku rozvedl v rozhovoru s Gregem Allenem. „Hudba v Německu – mluvím o mladé hudební scéně mezi lety 1945 a koncem šedesátých let – byla výrazně ovlivněna psychologickými a politickými okolnostmi. Druhá světová válka poznamenala několik mladých německých generací a radikálně změnila jejich vztah k vlastním kulturním a hudebním kořenům. Rozdělna společnost na dvě velké části. Myslím tím symbolicky, v rámci skutečného rozdělení země trvajícím do roku 1989, kdy padla Zeď. ‚Obklíčená‘ (ve skutečnosti zachránivší se!) generace nacistů odmítala všechny osvěžující kulturní vlivy ‚zvenčí‘ a usilovně se snažila udržet si svou dřívější totožnost. To byla generace mých rodičů. Na druhé straně mladí Němci vše, co přicházelo ‚zvenčí‘,

doslova hltali – moderní angloamerickou hudbu (bigbandový jazz, rock'n'roll) a filmy a zavrhovali vlastní tradice. Tradice = nacismus = s tím nechceme mít nic společného. Celá země jakoby strnula. Staří říkali: ‚My jsme nic nevěděli!‘ nebo ‚My to nechceme slyšet!‘ nebo ‚To už stačí!‘ Veškerá německá administrativní, právní, policejní a vzdělávací struktura byla stále ovládána nacisty. Změnu přinesly na konci šedesátých let studentské nepokoje namířené proti tomuto systému. Ale hudbě se tato změna vyhnula. Mladí lidé stále nenáviděli vlastní tradice. Jen hrstka lidí začala vytvářet původní hudbu za použití nejdokonalejší techniky. Tangerine Dream, Ash Ra Tempel v Berlíně, Popol Vuh v Mnichově, NEU!, Kraftwerk (ti nejúspěšnější!!!) a Harmonia v Düsseldorfu (západ). Východní Německo bylo na dlouho mimo hru.“ [22]

Ke Grosskopfovou výkladu zbývá doplnit, že motivací oné „hrstky lidí vytvářející původní hudbu“ nebylo vždycky jen úplné osvobození od rockového vlivu. Jiní tvůrci, za všechny jmenuji Can a Faust, rock naopak považovali za ideální, protože univerzálně srozumitelné médium, a tudíž dokonalou platformu pro další hudebně-zvukové experimenty.

Jisté je, že když Kraftwerk v roce 1974 německy zazpívali ódu na dálnice, které tak vášnivě budoval Adolf Hitler, byl to v poválečných kulturních dějinách země významný milník. Jsme z Německa, jeho prostředí nás inspiruje a nehodláme před svou identitou již déle strkat hlavu do písku, sdělovali světu. Nebyli sami. Klaus Schulze za hradbou syntetizérů křísil svět wagnerovské monumentality a ke slovu se stále častěji dostávaly ohlasy meziválečné avantgardy, bující kultury Výmarské republiky i romantismu s jeho kultem individuality.