EVOKACE

Petr Ferenc:
HUDBA, KTERÁ SI NEŘÍKÁ
KRAUTROCK

VOLVOX GLOBATOR

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.

ÚVOD

Krautrock – život po životě

Byl to šílenej koncert. Nejdřív Damo zpíval velice dramaticky, bylo to velice klidné, byl soustředěný. A najednou vyskočil jako samuraj, popadl mikrofon do rukou a zaječel na diváky. Diváci šíleně znervózněli, 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 obchoďáku 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 blízkého 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 Irmler (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: „Teď 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: „Buďte 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 vzedmutí 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 elastickou a unikavou záležitost.

***

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 neříkali „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, Düsemberg, 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 chlebodárce 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 Irmler. „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 cokoliv 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 zavrhují 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 neznamená 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 *Krautrocksampler* 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 horečce 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 tvůrčí 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 píši 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 kolínskému 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. Rozdělila společnost na dvě velké části. Myslím tím symbolicky, v rámci skutečného rozdělení země trvajícího 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 Grosskopfovu 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.

Američané v Německu

Angloamerický rock znějící všude, kde byla americká vojenská posádka (tedy téměř všude), totiž přestával stačit – hloubavější tvůrci a posluchači v Západním Německu se jej nasytili a začali pociťovat potřebu původního uměleckého výrazu. Není divu, německá města, zejména Hamburk, se stala umělým rájem, v němž anglické kapely hrávaly dovolenkujícím americkým vojákům. V klubech hamburské vykřičené čtvrti kolem bulváru Reeperbahn si na celonočních koncertech brousili ostruhy Beatles, později třeba Ritchie Blackmore. O úrovni repertoáru, který vyžadovali vojáci a mariňáci jako doprovod k popíjení a dovádění s děvčaty, si není radno činit přehnané iluze.

První skupina, o níž se často hovoří jako o předchůdcích krautrocku, ale byla složena z pěti amerických GIs. Říkali si Monks a ve shodě se svým názvem si holili tonzury, vystupovali v černém a pěstovali image tvrďáků. Jejich album *Black Monk Time* vydané v roce 1966 se pyšní nesmlouvavým garážovým zvukem, v němž kromě kytar a bicích slyšíme varhany a bendžo nahrazující doprovodnou kytaru. Monks se v devadesátých letech stali kultem a obnovili činnost, s přímým vlivem

jejich hudby na krautrock a kosmische Musik je to ale složitější. Přece jen patřili do první beatové generace, zatímco první adepti krautrocku pokukovali spíš po tvůrcích, kteří rock ozvláštňovali psychedelickými či jazzovými prvky, například po Franku Zappovi, The Nice, The Doors, Jimim Hendrixovi a o něco později po Pink Floyd.

Druhá polovina šedesátých let byla v západní Evropě bouřlivým obdobím a Západní Německo nebylo výjimkou. Oficiální politika Spolkové republiky stála na pilířích konzervativních hodnot a budování ekonomiky, což vyvolalo reakci především na půdě univerzit, jež se staly „sídlem radikálního myšlení, které chtělo strhnout propast mezi západním a východním blokem," [23] jak shrnuje Karel Veselý. Radikální levice se v západním Německu mobilizovala především po vraždě vůdce studentského hnutí Rudiho Dutcheka a teroristických akcích Frakce Rudé armády (RAF).

Alternativní umění kráčelo ruku v ruce s alternativními způsoby života. I když většina německých hudebních experimentátorů akce RAF neschvalovala, slovo revoluce znělo i z jejich úst stejně často jako volání po změně životního stylu. Poválečné Německo bylo a na některých místech, například v Berlíně nebo v Porúří, dodnes zůstává ideálním místem pro zakládání komunit, squatting a otvírání bezpočtu klubů a galerií v alternativních prostorách.

***

Na závěr shrnutí a několik slov k obsahu této knihy. Krautrock (kosmische Musik) nebyl jednolitou scénou co do společné ideologie a úzké provázanosti jednotlivých aktérů, jeho představitele často spojovala jen doba a místo – tedy přelom šedesátých a sedmdesátých let a poválečné Německo se všemi ze situace vyplývajícími traumaty a

úsilím o autentickou uměleckou reakci na ně. O to snadněji se pojmy krautrock a kosmische Musik nafukují či naopak vyprazdňují; nejde ani tak o škatulku jako o gumový pytel, který už už hrozí prasknout, k čemuž ale nakonec nikdy nedojde. Množství autorů, fanoušků a sběratelů do tohoto pytle velkorysým mávnutím ruky smetou každého západoněmeckého rockera, který v sedmdesátých letech měl kapelu. Takže se posluchačská obec může těšit ze zatím nevysychajících zásob „obskurních krautrockových legend", zapomenutých klenotů a další – jak tomu často je – veteše.

Na objevování neznámých klenotů obrovského světa hudby není nic špatného, mnohé z těchto klenotů jsou ale průměrnými a provinčními rockovými kapelami své doby: se zrakem upřeným do Británie drhnou tu nejkonzumnější směs hard rocku, psychedelie a jazzu, kterou v té době hrál opravdu kdekdo, a ze všeho nejvíc si půjčují od Genesis, Jethro Tull, Hawkwind a dalších hvězd. Příkladem mohou být berlínští Birth Control z „Müllerova seznamu". O podobných skupinách se v této knize téměř nedočtete.

Důvodem není má averze vůči „v mezích zákona" progresivnímu hardrocku. Zmíněné skupiny ale estetiku rockové a elektronické hudby nijak neobohatily a spokojovaly se s imitací úspěšných formulí, zatímco jejich krajané – někdy doslova na dohled – měnili, byť třeba vskrytu, tvář pop music. Chci se zde zkrátka věnovat především těm několika jménům, která vytvořila něco, co v rocku a populární elektronické hudbě dřív nebylo a co dodnes, mnohdy až v rámci „života po životě", celosvětově rezonuje v hudbě stovek a tisíců inspirovaných. Chci se věnovat těm, díky kterým se o krautrocku (či kosmische Musik) může mluvit jako o specifickém jevu, jako o – byť vágně definovaném – žánru.

Kraftwerk obrátili tvář popu k možnostem elektronické hudby. Tangerine Dream a Cluster se podíleli na zrodu ambientu. Klaus

Schulze představil modelovou roli „maestra tvořícího syntetizérové symfonie“. NEU! výrazně ovlivnili postpunk. Can zrealizovali zásnuby rocku s minimalismem a etnickými vlivy. Popol Vuh organicky smísili proudy západní a východní duchovní hudby. Manuel Göttsching během jediné hodinové nahrávací session vytvořil předlohu house music. Faust naznačili možnosti industriální hudby. Amon Düül emancipovali hudební rituály nehudebníků. Conrad Schnitzler předjímal strategie nezávislých vydavatelství kazet a CDR a estetiky/politiky do-it-yourself. Dílo těch několika německých skupin a umělců, kteří zatoužili pojmout anglofonní populární hudbu a rock po svém, tedy zanechalo stopy na nejvyšších příčkách hitparád i ve strategiích podzemních zvukových guerill.

PS:

Co člověk, to jiný posluchačský vkus a můj výběr umělců i preferovaných alb je samozřejmě subjektivní, i když se ve výsledku do značné míry shoduje s výběrem jiných autorů, kteří již o krautrocku psali. První skupinu profilů tvůrců představených v této knize tvoří ti, kteří působili nebo dodnes působí na poli rocku. Následují představitelé elektronické hudby a nakonec alespoň stručně ti, v jejichž díle slyšíme vliv new age a world music.

Na konci každé kapitoly je vypsána základní diskografie umělců, o nichž v kapitole píši, tedy řadová a některá koncertní alba a v některých případech důležité kompilace. Leckde ale bylo třeba vynechávat. Počet „podomácku“ vydaných titulů Conrada Schnitzlera dosahuje téměř tisícovky; chybí i desítky koncertních kazet, které v devadesátých letech šířili Faust, a opulentní série koncertních záznamů Tangerine Dream známá pod souhrnným názvem *Tangerine Tree*.

A konečně, cílem této knihy je především vzbudit zájem o hudbu, která je mezi českými posluchači a hudebníky, domnívám se, neprávem

opomíjena. Je pochopitelné, že na pokusy v duchu Tangerine Dream nebyli naši amatérští (ve smyslu shánění obživy, nikoliv kreativního potenciálu) hudebníci nikdy dostatečně při penězích, v oblasti rocku ale česká podzemní a alternativní scéna čerpala inspiraci především od Velvet Underground, Franka Zappy, Residents a hnutí Rock v opozici a o dění v Německu se příliš nezajímala. Nešlo zde o informační bariéru: byla-li legendární, policií rozháněná pražská burza schopna vypustit mezi fanoušky alba Captaina Beefhearta, Residents, Tuxedomoon a News From Babel (nejsem pamětník burzy, proto zmiňuji tituly, které se při sběratelské „výměně generací“ posléze ocitly v mém majetku), neměli představovat problém ani Can a Faust. Tvůrčí sémě, které by ovlivnilo obraz českého nezávislého rocku, v tuzemských zkušebnách a sklepech tyto německé skupiny ale nezapustily.

Při psaní této knihy jsem se snažil čerpat z co nejširšího spektra materiálů a pracovat především s citacemi samotných hudebníků a dalších pamětníků. Lidská paměť a autocenzura samozřejmě způsobují, že i tyto relativně spolehlivé zdroje nejsou spolehlivé stoprocentně. Ukázkovým příkladem cenzury vlastní minulosti jsou jednání a výroky vedoucích členů Kraftwerk či již zmíněného Klause D. Müllera.

Nekladu si v této knize za cíl rozhodovat spory hudebníků táhnoucí se mnohdy celá desetiletí, ale chci představit tyto hudebníky jako umělce hodné pozoru a obdivu. Hudba je úžasná v tom, že je ze všech umění tím nejabstraktnějším, a já budu rád, když vás moje kniha inspiruje k průzkumu jejich díla, případně ve vás vzbudí chuť si znovu a „novýma ušima“ poslechnout ty desky, které již znáte.

Seznam odkazů:

1. Julian Cope: *Krautrocksampler – One Head's Guide To The Great Kosmische Musik – 1968 Onwards*, str. 54. 1996, Head Heritage, Velká Británie.↩

2. Faust: *The Wümme Years 1970–73*. ReR Megacorp, 2000, str. 20.↩

3. Rozhovor Tommyho Vance s Ralfem Hütterem, BBC Radio 1, květen 1981. http://www.technopop-archive.com/interview_121.php↩

4. *Klaus Schulze Talks About Picture Music*. In: *Klaus Schulze – Picture Music*. Revisited Records + SPV, 2005.↩

5. Jason Gross: *Amon Duul II – John Weinzierl interview*. Perfect Sound Forever, srpen 2008. http://www.furious.com/perfect/amonduulII.html↩

6. Z online rozhovoru s členy skupiny Kosmische Musik Group, 5. dubna 2003. http://kosmische.fortunecity.com/roedeliusinterview.html↩

7. Michael Freerix: *Music Was Our Adventure*. Perfect Sound Forever, říjen 2007. http://www.furious.com/perfect/agitationfree.html↩

8. Jason Gross: *Amon Duul II – John Weinzierl interview*. Perfect Sound Forever, srpen 2008. http://www.furious.com/perfect/amonduulII.html↩

9. Klaus D. Müller: The Real Krautrock Story. Perfect Sound Forever, červen 1997. http://www.furious.com/perfect/krautrock.html↩

10. Raymond Cogniat: *Fauvismus*. In: *Dějiny umění sv. 9*, str. 99. ed. José Pijoan. Přel. Miloslava Neumannová. 1983, Odeon, Praha.↩

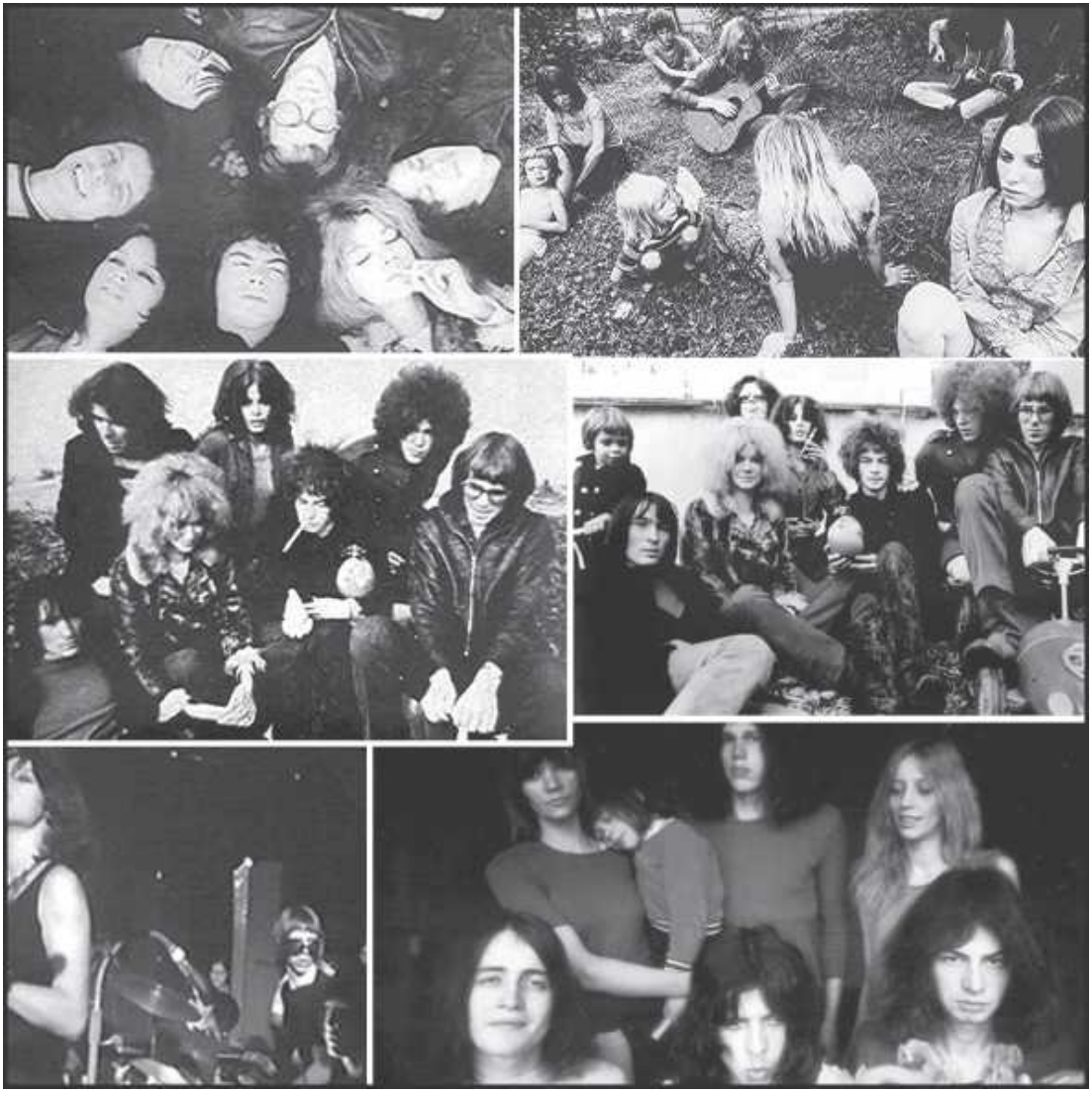
11. Ibid.↩
12. http://www.youtube.com/watch?v=G3YA_jR6qn0↩
13. http://www.thewire.co.uk/articles/112/↩
14. David Keenan: *Faust: Kings of the Stone Age*. The Wire 229, březen 2003.↩
15. David Stubbs: Introduction. In: Krautrock – *Cosmic Rock And Its Legacy*, ed. Nikolaos Kotsopoulos, str. 4. 2009, Black Dog Publishing, Londýn.↩
16. Převzato z *Faust Pages*: http://faust-pages.com/publications/paringaux.rockandfolk.clear.html.↩
17. Michel Faber: *Im Glück. In: Krautrock – Cosmic Rock And Its Legacy*, ed. Nikolaos Kotsopoulos, str. 40. 2009, Black Dog Publishing, Londýn.↩
18. Ibid.↩
19. Paul Stump: Digital Gothic – *A Critical Discography Of Tangerine Dream*, str. 11. 1997, SAF Publishing, Wembley.↩
20. http://en.wikipedia.org/wiki/Hootie_%26_the_Blowfish↩
21. Ken Hollings: *Background Radiation – The West German Republic Tunes In To The Cosmos*. In: Krautrock – *Cosmic Rock And Its Legacy*, ed. Nikolaos Kotsopoulos, str. 24. 2009, Black Dog Publishing, Londýn.↩
22. Greg Allen: *Klaus Schulze – Electronic Music Legend*, str. 19. 2008, Trafford, Victoria, Kanada.↩
23. Karel Veselý: *Z Berlína až do vesmíru – Klaus Schulze a berlínská škola elektronické hudby.* HIS Voice 5/2009, str. 13.↩

Kapitola 1
Psychedeličtí i političtí
AMON DÜÜL, AMON DÜÜL II, GURU GURU, FLOH DE COLOGNE

Převážná část této knihy pojednává o tvůrcích, kteří byli bytostně přesvědčeni o tom, že hranice rockové hudby jsou od toho, aby se překračovaly, či aby kreativní proces probíhal co nejdále od nich. Čtenář by mohl získat dojem, že oblast populární a neakademické experimentální hudby, o které píši, tedy krautrock a kosmische Musik, byla obrovskou líhní talentů, které zavrhly angloamerický mainstreamový bigbít i domácí Schlager a na poli rockové a elektronické avantgardy daly vzniknout samým převratným a novátorským hudebním dílům, jež svět buďto okamžitě pochopil a docenil, nebo jednou jistě docení a patřičně oslaví. Tak tomu samozřejmě nebylo.

Německo bylo, podobně jako většina evropských zemí, v šedesátých letech zachváceno rockovou horečkou, asi největší uměleckou revolucí dvacátého století, revolucí, která měla opravdu globální dopad na umění i hodnotové žebříčky milionů lidí. I v Německu tedy vznikly stovky, možná tisíce skupin, které se rockem chtěly zabývat. Větší část těchto skupin samozřejmě zanikla, aniž by se výrazněji prosadila. Některé z těch, jimž se povedlo upoutat na sebe pozornost vydavatelů, médií a veřejnosti, svou tvorbou prozkoumávaly nová zvukově kompoziční teritoria, jiné se přiřadily k rockovému mainstreamu a jeho vlnám určovaným děním v Británii a USA. Ze sledování cyklu Die Deutschrock Nacht německé televize WDR či z prolistování tehdejších hudebních časopisů je jasně patrné, že k anglicky mluvícím vzorům v

Německu vzhlížela naprostá většina německých rockových muzikantů. Několika zajímavými německými skupinami, které nikdy nepřekročily hranice rocku, ale působily v jejich rámci svěžím a neotřelým dojmem a bývají pravidelně zařazovány do kánonu vůdčích protagonistů krautrocku a kosmische Musik, se budu zabývat v této kapitole.



Koláž snímků Amon Düül přikládaná k obskurnímu výběru *Höllewärts Düül*

Mezi 25. a 29. zářím 1968 proběhl v porúrském Essenu dnes již legendární festival Internationale Essener Songtage, na jehož četných pódiích rozmístěných po celém městě mohli němečtí rockeři – i jazzmani, například budoucí legenda power free jazzu Peter Brötzmann – konfrontovat své umění s výkony skutečných „podzemních" hvězd z Británie a USA. Koncertní program čítal něco přes čtyři desítky položek [1] a největšími lákadly byli Alexis Korner, Mothers Of Invention, Fugs, Tim Buckley a David Peel. Z německých skupin spadajících do tématu této knihy vystoupili Tangerine Dream, Guru Guru, Floh De Cologne a dvě skupiny s téměř shodnými názvy – Amon Düül a Amon Düül II. (Mimo desítky dalších jmen se na festivalu představil i český Olympic.)

Mnichovský volný kolektiv Amon Düül, z nějž později vzešly další sestavy Amon Düül II a Amon Düül (UK), je jednou z nejoslavovanějších i nejproklínanějších krautrockových skupin, sestavou, která v posluchačích vzbouzí opravdu protichůdné názory. Rodištěm Amon Düül byla komunita jedenácti dospělých a dvou dětí, která jako své vyjadřovací prostředky používala nejrůznější formy umění i sociální kritiky. Název skupiny, která při komunitě spontánně vznikla, je kombinací jména egyptského boha Amona s poněmečtělým slovem „dyyl", které snad pochází z alba kanadské skupiny Tanjet. [2] Podle jiných zdrojů je toto slovo turecké, případně jde jen o zvukomalebnou hříčku.

Vedoucím proměnlivého souboru byl baskytarista Ulrich Leopold, bratr bubeníka Petera. Jádro sestavy doplňoval kytarista Chris Karrer okouzlený free jazzem a poté Hendrixem, po jehož koncertu prý „šel domů a rozbil všechny svoje jazzové desky," [3] a rakouský zpěvák a kytarista Rainer Bauer. Tato čtveřice byla ad hoc doplňována dalšími

členy komunity, kteří převážně tloukli do bubínků, jak ukazuje nahrávka osmačtyřicetihodinové session, po níž se Amon Düül rozdělili na dvě skupiny. Chris Karrer toužil provozovat hudbu na profesionálnější úrovni a vymanit se z okruhu happeningů, demonstrací a svobody, v jejímž rámci může kdokoliv dělat jakýkoli kravál, a tak členové komunity, snad na návrh Petera Leopolda, vystoupili na „prvním undergroundovém festivalu“ Internationale Essener Songtage jako dvě skupiny: Amon Düül a Amon Düül II.

„Všichni směli dělat kravál,“ vzpomíná zpěvačka Amon Düül II, Mnichovanka Renate Knaupová, na niž Karrer narazil v Londýně, v článku Edwina Pounceyho otištěném v *The Wire*. „Znělo mi to tak hnusně, že jsem nebyla schopna slova. Pokud tohle byla jejich představa o hudbě, tak moje rozhodně ne. Taky jsem byla amatér, ale chtěla jsem do té kapely přinést něco nového. A taky tu byla určitá pravidla, která jste museli dodržovat, a když jste je porušili, museli jste jít před tribunál a vysvětlit těm zmrdům svoje jednání! Když jsem si chtěla koupit ponožky, musela jsem požádat ‚pokladníka‘ o peníze. Proto jsme se oddělili od Amon Düül (...); byli tak zažraní do těch politických sraček.“ [4]

Chris Karrer na stejném místě udává své důvody pro odchod: „Amon Düül (...) šli úplně proti imagi poloprofesionálního jazzového hudebníka, kterou jsme s Peterem Leopoldem přijali za svou. Opravdu mě udivilo, jakou cestou se rozhodl vydat Ulrich Leopold; pro mě to bylo jako poslouchat bandu amatérů. (...) S tou nahrávací session nemám nic společného.“ [5]

„Ta komunita se rozpadla po hádce, ke které došlo potom, co dostali nabídku nahrát první album,“ tvrdí v rozhovoru pro internetový magazín *Perfect Sound Forever* John Weinzierl, který byl sice podle svých slov sám součástí oné komunity, členem Amon Düül II se ale stal až později. „Do studia se dostavilo jen pár nehudebníků a

nahrávali, dokud je někdo nevyhodil, protože nahrávají nepoužitelné sračky – tak to alespoň označil producent. Pásky byly uloženy ve sklepě. Později, když jsme nahráli první album Amon Düül [II] *Phallus Dei*, ten bývalý producent zjistil, že se *Phallus Dei* výborně prodává. Chamtivost mu nedala, vynesl ty nepoužitelné pásky na světlo a kdykoliv jsme vydali album, on z těch pásek sestříhal taky album a vrhl je na trh, aby těžil z našeho úspěchu. Bohužel jsme tehdy byli příliš nezkušení na to, abychom to zastavili, takže teď máme hromadu hnoje vydanou pod názvem Amon Düül. Smutné je, že některým lidem se ty sračky líbí. Moje rada: všechna alba označená Amon Düül II jsou ta pravá. Proto jsme hudební sekci Amon Düül nazvali Amon Düül II. To je způsob, jak se dostat k jedinečnému původnímu materiálu.“ [6] Karrer a Weinzierl zkrátka značce Amon Düül opravdu nemohou přijít na jméno a Weinzierlův výrok je obzvlášť pikantní proto, že to byl právě on, kdo po rozchodu Amon Düül II pokračoval k nelibosti svých spoluhráčů v činnosti značky v Británii. Tato inkarnace se sice „pro pořádek“ zpětně nazývá Amon Düül (UK), na jejích albech ona závorka ale chybí a britská sestava se na nich prezentuje jako Amon Düül II i prostě Amon Düül.

Část plodů zmíněné osmačtyřicetihodinové nahrávací session spatřila světlo světa v roce 1969 na albu *Psychedelic Underground* vydaném značkou Metronome a později, snad opravdu ve vleku stoupající popularity Amon Düül II, [7] ještě na albech *Collapsing* a *Disaster*. Díky těmto nahrávkám se Amon Düül pro milovníky progresivního rocku stali představiteli toho nejhoršího, co z německého bigbítu vzešlo, „nejnenáviděnější krautrockovou skupinou,“ jak pobaveně zmiňuje například David Stubbs. [8] Dag Erik Asbjornsen ve své knize *Cosmic Dreams At Play* píše, že Amon Düül „prostřednictvím své hudby chtěli vyjádřit nejrůznější drogové a životní zkušenosti. Soudě podle té hudby, vedli všichni pěkně vyšinuté životy! Typická skladba

Amon Düül (jak je známe z prvních dvou alb) se skládá z nesouvislého tápání, repetitivních kong, vzdálených a nenaladěných kytar a zpěvu (přesněji: řevu!) všech členů, jako by se jednalo o nějaký mystický rituál odehrávající se přímo ve studiu.“ [9]

Poslouchámе-li ale ona alba, k nimž v roce 1984 přibylo ještě 2LP *Experimente*, ušima přivyklýma lo-fi improvizacím, noise rocku, psychedelii dohnané ad absurdum a intimním zvukovým rituálům myriád současných projektů z kategorie postnoise a hypnagogického popu, musí se nám jevit jako mistrovská. Nekonečné odsýpání primitivních riffů, ruchy a šumy okolí, zkreslený zvuk, v němž je tu a tam utopen zvuk rádia nebo hlasy, tvoří atmosféru dobře známou třeba všem sběratelům pirátských nahrávek Velvet Underground. Desky Amon Düül ignorují dramaturgii „inteligentních“ rockových alb a prezentují hrubě nastříhané výseky delšího celku, aniž by se snažily dostát nárokům, které milovníci hi-fi považují za nezpochybnitelné. „Bohužel,“ řekl by John Weinzierl, jsem jedním z těch, kdo je přesvědčen, že ona banda amatérů představila nadčasovější zvuk než Amon Düül II, kteří se po jedinečných začátcích nechali zlákat progresivitou britského střihu, jenž nikdy neopouštěl okázalou virtuozitu a bluesový základ.

SLOVNÍ SPOJENÍ „HUDEBNÍ TVORBA NEHUDEBNÍKŮ“ sice, jak jsme se právě mohli přesvědčit, zní některým uším jako oxymoron, případně jako cosi zcela nepatřičného, ne-li neslušného, snad proto je ale tato tvorba pro jiné uši tak fascinující. Je v ní totiž hravost a spontaneita, kterou u profesionálů leckdy postrádáme. Sdělení, že nehudebník

nedokáže zahrát to, co hudebník, nás ničím nepřekvapí a bereme je jako samozřejmost, stejně platné sdělení, že hudebník nedokáže zahrát to, co nehudebník, už leckdo nepřijme. Ony zvuky, které jsou „nepatřičné“, v sobě ale nesou punc spontaneity a až dětské hravosti nedotčené nekonečnými hodinami v hudebce.

Český umělec Milan Knížák v rámci své skupiny Aktual rád vytvářel situace, kdy ukázněný projev kapely stál v kontrastu s neumětelskou spontaneitou. Protože tuto svou uměleckou strategii vysvětlil v několika textech a rozhovorech a protože Aktual byl činný přibližně ve stejnou dobu jako Amon Düül, využiji jej v této knize jako příkladu. „[Josef] Vereš (...) byl totální hudební analfabet,“ říká Knížák v interview s Jaroslavem Riedelem. „Neměl ani hudební vzdělání, ani cítění, ale obrovskou touhu. Dali jsme mu na skladbu ‚Koks‘ půltónovou harmoniku s vytrhaným vnitřkem. Tím, jak chtěl strašně moc něco vyjádřit, hrál tak neuvěřitelné skřeky v tak neuvěřitelném nerytmu, že k tomu kategorickému, dunícímu rytmu ‚Koksu‘ to bylo vynikající. Nikdo už to nikdy tak skvěle nezahraje. To setkání jasné disciplíny a totálního zmatení, silného pokusu bez jakékoli hudební kultury, bylo vynikající.“ [10] Kromě hravosti a zvukové neotřelosti má hudba nehudebníků také i společensko-politický rozměr. Hudební publicista Jiří Špičák ve svém textu Dekadence neumětelů v časopisu *HIS Voice* píše, že představa muzicírujícího nehudebníka „napadá základní (a významově pokroucenou) tezi, že ‚umělec musí něco umět‘. Figura umělce jako člověka, který sestupuje k obyčejným lidem bud s nabídkou artefaktu (...), nebo hlubokého duševního prožitku (hudební skladba), se stále víc rozpouští v extrémně demokratizujícím

principu – o tom, kdo bude umělec a bude jako umělec vnímán, nemusí rozhodovat míra talentu (nebo ono oblíbené mýtické ‚políbení múzou‘), ale pouze vlastní aktivity konkrétního člověka.“ [11]

Litografie doprovázející box šesti EP Jeana Dubuffeta Expériences Musicales

Špičák ve svém článku zmiňuje hudební aktivity francouzského malíře Jeana Dubuffeta (1901–1985), autora slovního spojení *art brut* označujícího „syrové umění“ neškolených, diletantských malířů. Dubuffet ale v šedesátých letech dvacátého století učinil i několik pokusů na poli zvuku a tyto veselé i ušlrvoucí realizace nevznikly „jenom z touhy dát průchod (…) inspiracím, ale především z potřeby odsoudit unifikované a přeestetizované artificiální umění tehdejší doby.“ [12]

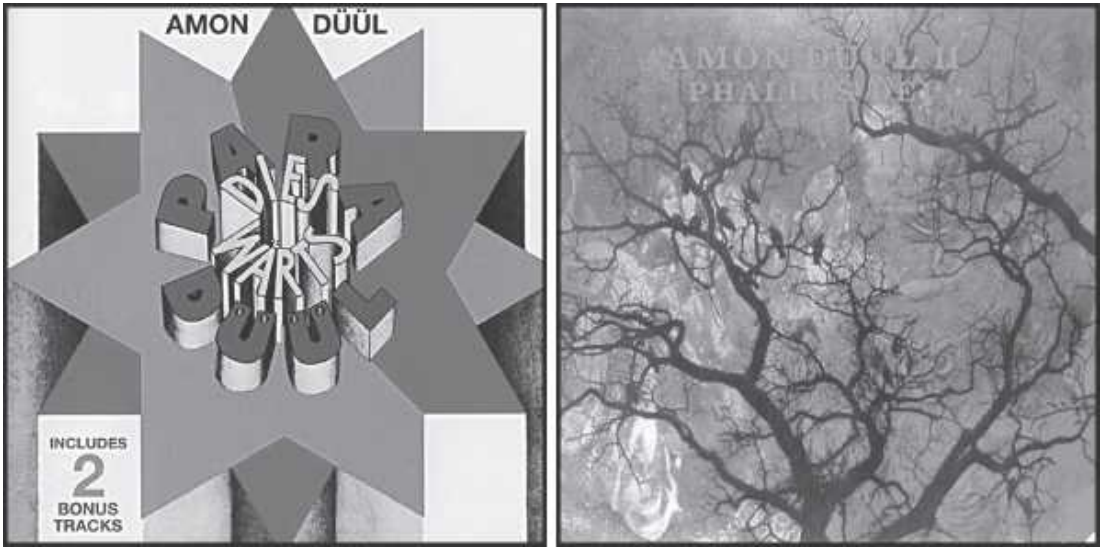
Umění vytvářené a propagované oficiálními institucemi a

nejsilnějšími hráči na komerčním trhu je totiž dokonale sterilní a svou zdánlivou neškodností a nekonfliktností na svých posluchačích páchá obrovský zločin: učí je pasivně přijímat, netázat se a netvořit mimo mantinely obecně přijímaného (ať už tyto mantinely mají podobu zrovna módního stylu pop music, nebo rigidních pravidel uměleckého vzdělávání utíkajícího se k bezpečně mrtvé klasice), pokud vůbec tvořit. Hudební publicista Matěj Kratochvíl v jiném čísle *HIS Voice* trefně hovoří „o přeprofesionalizování hudby a kultu trénovaných hudebních specialistů". Většina populace podle něj „stále žije v dojmu, že když někdo na CD zpívá dokonale, oni musí být zticha." [13]

Naopak umění „bez glejtu" často vzbouzí posměch a jeho výsledky samozřejmě mohou být a často bývají tristní. Úsilí o vyjádření navzdory pravidlům a obecně přijímaným klišé (občas i navzdory talentu) ale, když už nic jiného, svědčí o hledačském, zpytavém duchu a alespoň relativní názorové nezávislosti. Cosey Fanny Tutti, členka industriální legendy Throbbing Gristle, v nejednom rozhovoru zcela jasně deklarovala, že se ani po třiceti letech nenaučila jediný kytarový akord: nechce vyměnit pár grifů za svobodu. A Blixa Bargeld, frontman berlínských Einstürzende Neubauten, tvrdí: „Podle mě je spousta pop music negativní. Ne kvůli obsahu textů, protože ty nejsou tím, co definuje pozitivitu nebo negativitu hudby ... [Pop music] tak dokonale dodržuje zákony toho, jak tvořit hudbu a jak s hudbou pracovat, že nakonec přináší jediné sdělení a toto sdělení zní, že věci mají zůstat tak, jak zrovna jsou. Sdělení pop music spočívá jednoduše v tom, že vše je tak, jak to je, a není úniku, a

to je [podle mě] negativní. Za pozitivní považuji přesný opak a právě skutečnost, že nejsem schopen tento opak definovat přesně, jej činí o to hodnotnějším. Kdybych jej uměl definovat, pouze bych potvrzoval, že není úniku.“ [14]

Výjimkou v kánonu Amon Düül je album *Paradieswärts Düül* vydané v roce 1971 značkou Ohr. Bylo nahráno v prosinci předchozího roku a pyšní se překvapivě čistým, folkrockově zpěvným obsahem. Vzniklo později než ostatní tři nahrávky, ve stejné době, kdy Amon Düül II nahrávali své druhé album *Yeti*. Staré rány se stihly zacelit a tak si na *Yetim* zahráli tři členové Amon Düül – Ulrich Leopold, Rainer Bauer a Thomas Keyserling. Shrat a John Weinzierl z Amon Düül II na oplátku hostovali na *Paradieswärts Düül*.



Amon Düül vs. Amon Düül II

Vezměme ale příběh Amon Düül II popořádku. V roce 1968 si našli stálou scénu v mnichovském klubu PN a stali se atrakcí, která přitáhla diváky i pozornost vydavatelství Liberty. Na debutovém albu *Phallus Dei*, vydaném ve stejném roce jako *Psychedelic Underground* a *Collapsing*, sestavu skupiny tvoří Karrer, Knaupová, Peter Leopold, klávesista, výtvarník a fotograf Falk Ulrich Rogner, anglický baskytarista Dave Anderson, bubeník Dieter Serfas, kytarista John Weinzierl a perkusista a zpěvák Chris „Shrat“ Thiele.

Amon Düül II – Yeti

Chris Karrer se sice distancoval od hudebního směru, který razil kolektiv Ulricha Leopolda, na *Phallus Dei* ale slyšíme podobné manicky neúprosné repetice zkreslených kytar jako na *Psychedelic Underground*, i když rozdělené do kratších skladeb a ověnčené několika ukázkami kytarové virtuozity. K už tak ohromující monumentalitě nahrávky přispívají německé texty a Shratův zpěv. Knaupová na nahrávce zpívá jen doprovodné vokály v podobě bezeslovného „ááá“, protože pro ni kapela neměla texty. Slova z jejích úst zazní pouze v ‚Henriette Krötenschwanz‘, kde dubluje Shratův zpěv. Titulní skladba

alba, nazvaného Penis Boha, zabírá celou druhou stranu LP a od kolážovité směsi kakofonních zvuků se postupně přelije v primitivní rock'n'rollový jam a freakoutovou bubnovačku, v níž naplno vyzní potenciál dvou bubeníků a dvou hráčů na bonga – na perkuse zde hostuje Holger Trülzsch z Popol Vuh, na vibrafon Christian Burchard z „etnorockové" skupiny Embryo. Již nikdy nezněli Amon Düül II tak nekompromisně jako na *Phallus Dei*.

V roce 1970 skupině vychází již zmíněné dvojalbum *Yeti* s ikonickou fotografií Chmurného žence na obalu. Podle Juliana Copea je oním mužem Shrat [15] , autor snímku Falk Rogner ale tvrdí, že na obrázku třímá kosu Wolfgang Krischke, zvukař „konkurenčních" Amon Düül. „Pár měsíců poté byl nalezen umrzlý nedaleko domu svých rodičů; říkalo se, že si vzal LSD a usnul ve sněhu. Byl to můj a Renatin velmi dobrý kamarád a příslušník širšího okruhu Amon Düül. Když zemřel, řekl jsem si, že ta fotka by byla dokonalou vzpomínkou." [16]

Na *Yeti* se Amon Düül II vzdávají všeho, co je usvědčovalo z němectví, a svůj vysoce energický hudební koktejl míchají z bigbítu, orientálního drobení a jazzrockových názvuků. Dojde i na jejich největší hit ‚Archangels Thunderbird' z dílny Renate Knaupové, která svou kapelu na tři a půl minuty proměnila v uvěřitelnou imitaci Jefferson Airplane. Přílišné kytarové sólování, jakého se od té doby dopustily tisíce hráčů na desetitisících alb, ale celek rozmělňuje a improvizované kusy tvořící celou druhou polovinu dvojalba jsou zajímavé pouze ve chvílích ztišení nebo narušení hierarchie sólista-doprovod. Díky tomu je závěrečná devítiminutovka ‚Sandoz In The Rain' s akustickými kytarami a bubínky tak příjemným a důstojným zakončením. „Poté, co jsme se proslavili," tvrdí Weinzierl, „jsme si řekli, že by nebylo špatné střihnout si session s bývalými členy (...), prostě kvůli starým časům. Vyšla z toho ‚Sandoz In The Rain'. Sandoz byla švýcarská společnost vyrábějící LSD a to byl asi důvod, proč jsme použili její název v písničce. Později

nás za to chtěli dát k soudu, ale my jsme jim řekli, že použití slova Sandoz bylo jenom ‚zvukomalebné'... Samozřejmě tu pověst nemůžu potvrdit; při nahrávání té písničky jsme všichni frčeli na LSD..." [17] Slovo Sandoz dává vzpomenout i na *Psychedelic Underground*, Weinzierlem nenáviděné první album „bandy amatérů" Amon Düül, na němž má polovina z šesti skladeb v názvu slovo Sandosa použité jako jméno imaginární zahrady.

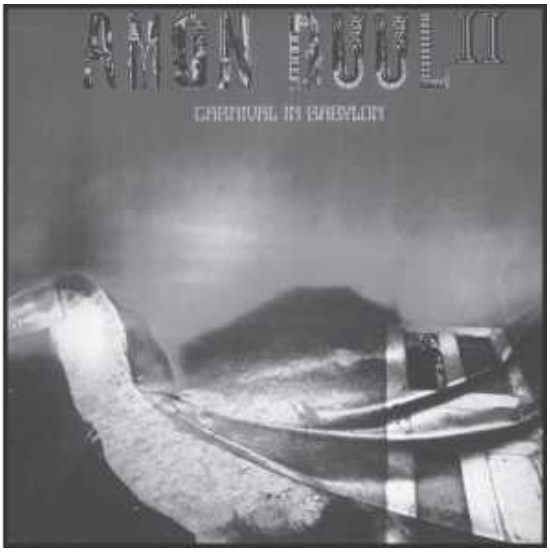
Nebýt bizarní náhody, možná by ale ‚Sandoz In The Rain' vůbec nevznikla. „*Yeti* mělo být normální album s nazkoušenými písničkami," vzpomíná Weinzierl na první nahrávání Amon Düül II ve studiu pyšnícím se šestnácti stopami. „Když jsme skončili a chtěli všechno smíchat, zvukař nám řekl, že všechno nahrál [do dvou stop], aby ukázal, jak je dobrý zvukař a že na dobrou nahrávku nepotřebuje šestnáct stop. Kapela chvíli zuřila a potom se rozhodla, že nové šestnáctistopé vybavení stejně použije a udělá dvojalbum. A tak jsme přidali dalších čtyřicet minut." [18]

Amon Düül II se v té době seznámili s nastupujícími britskými apoštoly zhuleneckého rocku Hawkwind, do jejichž řad jim utekl Dave Anderson, a těšili se oblibě Johna Peela i svého vydavatelského domu United Artists, který o něco dříve podepsal smlouvu i s Can a hodlal těžit z rivality, jež mezi oběma německými skupinami údajně vznikla. V článku Edwina Pounceyho zmiňuje Chris Karrer společný koncert v Barceloně, kde se členové Can prý pokusili sabotovat koncert Amon Düül II tím, že podstrčili Weinzierlovi směs, po níž jej měly přepadnout nezvladatelné záchvaty kašle. „Vylezli jsme a hráli tak dobře, že po našem setu odešla většina publika domů. Z pěti tisíc lidí, kteří tam byli, zůstalo na Can jenom pět set." [19]

Druhé dvojalbum Amon Düül II vydané v roce 1970 neslo název *Tanz der Lemminge* a nahrála jej obměněná sestava, do níž přibyl hráč na

sitár Alois Gromer a americký klávesista Jimmy Jackson, který vlastnil svéráznou verzi Mellotronu, již mu postavil jakýsi neznámý génius. Stisknutí každé klávesy spouštělo pásek s nahrávkou příslušného tónu, v tomto případě nazpívaného sborem. Chris Karrer tvrdí, že šlo o „první nástroj tohoto druhu na světě“ [20] a že jej Florian Fricke z Popol Vuh použil při nahrávání hudby pro film Wernera Herzoga *Aguirre: Hněv boží*. Jak je to s oním prvenstvím, těžko říci: první model Mellotronu byl postaven v roce 1963, [21] takže nelze zcela vyloučit, že Jacksonův nástroj mohl vzniknout o něco dříve. Vůbec první nástroj na magnetofonické bázi – *Chamberlin 100 – Rhythmate* – pochází ale již z roku 1948. [22] Možná má ale Karrer na mysli Birotron, nástroj vyrobený kolem roku 1976, využívající kazety se smyčkami a fungující tedy na poněkud jiném principu než Mellotron. [23]

Srovnáme-li *Tanz der Lemminge* s *Phallus Dei*, je rozdíl mezi oběma alby propastný; na tom novějším jsou Amon Düül II evidentně spokojeni s tím, že prorazili za hranice Německa, a bezezbytku a bezostyšně se přizpůsobují stylu britského progresivního rocku. „Byli jsme velice antiněmečtí. Nechtěli jsme být Němci, chtěli jsme být multikulturní,“ [24] vysvětloval Karrer v roce 1996 a dokonale tak popsal problém, z nějž se Amon Düül II podle mého názoru již nevymanili. Až směšně vážné a „umělecké“ album *Tanz der Lemminge* se skládá z několika mnohadílných „suit“, je z velké části orientálně akustické a je na něm snad opravdu vše – až na tvrdohlavě prosazovanou uměleckou vizi. *Tanec lumíků* je jedním slovem kompromis.



Na cestě k písním: Tanze der Lemminge a Carnival In Babylon

Jeho následník, LP *Carnival In Babylon,* vsadilo na písničky a výrazně kratší stopáž, znělo ale, jako by se Amon Düül II vezli na opožděném chvostu britské psychedelie šedesátých let. Ve stejném roce jako tohle album vyšel i majstrštyk konkurenčních Can *Tago Mago* či debutové album Faust, dvě z mnoha nahrávek, jejichž tvůrci již nechtěli vzpomínat na pestrý psychedelický galimatyáš šesté dekády. *Carnival In Babylon* nepostrádá svěží momenty, rok 1968 byl ale minulostí.

Julian Cope se domnívá, že skupina poté, co se rozhodla vydat písňovou cestou, začala ztrácet směr; měla prý najednou tolik materiálu od tolika autorů, že zkrátka nevěděla, jak se v něm zorientovat. „V roce 1972 se ‚klasická' sestava vydala na turné a doufala, že získá objektivní pohled na situaci, v níž se skupina nachází. Hráli jen staré kusy z prvních tří alb, která britské publikum stejně znalo nejlépe, a turné bylo ohromně úspěšné. United Artists poté vydali průměrné, laciné koncertní LP *Live In London* (ve skutečnosti nahrané v croydonském klubu Greyhound) prodávané za 1 libru a 99 pencí, jehož improvizace a spacerockové kusy s obšírnými názvy vcelku nijak

nesouvisely s düülovským písničkářstvím té doby. Pro mladého fanouška to byly zamotané časy a dobře si vzpomínám, že jsem vůbec netušil, za jakou položku z katalogu Amon Düül mám utratit své nepatrné finance. Příliš mnoho zlevněných desek na fanouškovskou hrdost nepůsobí zrovna blahodárně a z množství nabízených LP se točila hlava. Mezi červencem 1972 a srpnem 1973 si člověk mohl vybrat hned z pěti alb! Byly to *Wolf City*, znovuvydaný *Phallus Dei*, *Utopia*, *Live In London*... A potom, za pouhý měsíc, jim vyšla glampopová deska *Vive La Trance*! Bylo toho prostě moc.“ [[25]]

Amon Düül II – *Wolf City*

Alespoň někteří členové skupiny na tohle období přesto samozřejmě vzpomínají jako na období konjunktury. „Před *Live In London* jsme samozřejmě hráli po celé Evropě, dokonce i v tehdy uzavřeném východním bloku,“ zdůrazňuje svým typickým způsobem Weinzierl. „Byli jsme první německá kapela, která se prosadila mezinárodně. Chvíli trvalo, než si toho Němci všimli. Náš úspěch byl totiž větší v Anglii, Francii a dalších cizích zemích. Na začátku jsme hrávali v undergroundových klubech a na univerzitách. Když jsme se prosadili v

zahraničí, začali jsme být slavnější i v Německu. Doma nikdo není prorokem. Když jsme udělali *Live In London*, byla éra Roxy Music. Těžký underground ustoupil jiným žánrům. My jsme byli hosty Roxy Music v Greyhoundu v Croydonu, kde hráli svůj poslední evropský koncert před odjezdem na první americké turné a my jsme nahrávali *Live In London*. Vzpomínám si, že jsme si na tu akci pronajali od The Who jejich mobilní nahrávací studio Pye a bylo legrační, jak si stěžovali, že jsme moc nahlas. Nemohl jsem tomu uvěřit, protože The Who byli známí jako nejhlasitější kapela na světě a my si mysleli, že jejich technici budou na vysokou hlasitost zvyklí." [26]

Již zmíněné *Wolf City* nesoucí se v podobném duchu jako *Carnival In Babylon* bylo podle Renate Knaupové „naše nejlepší album, ale po něm se něco změnilo". [27] Vskutku, poté, co v roce 1973 vyšlo LP *Vive La Trance* kráčející v duchu svých předchůdců, ale v mnohem zářivějším zvukovém hávu, skupina ukončila spolupráci s United Artists a podepsala smlouvu s Atlantic / Atco, kde se v roce 1974 uvedla nahrávkou *Hijack* navazující na glamrockovou fazonu *Vive La Trance*.

Amon Düül II na obalu své rockové opery *Made In Germany*

Mezitím ještě stihlo vyjít LP Utopia, původně dílo stejnojmenného vedlejšího projektu. Bylo nahráno zároveň s *Wolf City* a srdcem sestavy byl Lothar Meid, který na postu baskytaristy nahradil Andersona, Jimmy Jackson a producent, dechař a klávesista Olaf Kübler, kromě dalších hudebníků se na nahrávce ale objevili i Karrer, Knaupová a členové německé jazzové skupiny Passport. Pozdější reedice na obalu již nesenou název Utopia, ale Amon Düül II. S přihlédnutím ke zvuku nahrávky je to tak nejspíš v pořádku.

Období po změně vydavatelství popisuje Edwin Pouncey jako éru, kdy byla skupina ve vleku producenta Jürgena Korduletsche, který jí vnutil svou ideu „první německé rockové opery“ *Made In Germany* a pohřbil její zvuk pod lesy smyčců. [28] To je ale, domnívám se, zjednodušený pohled. To, že skupina takové zacházení dopustila, totiž především svědčí o její bezradnosti. Dvojalbum, na kterém uslyšíme i úryvky Hitlerových projevů, zní stejně strašlivě jako drtivá většina pokusů o spojení orchestrální klasiky s hard rockem a doposlouchat jej dá opravdu spoustu práce. Určitou úlevou jsou čtyři krátké kousky pro syntetizér z dílny Falka Ulricha Rognera, jejich půvab ale spočívá zejména v prosté skutečnosti, že znějí *jinak* než zbytek dvojalba. „Bylo pro mě důležité experimentovat a dělat tyhle věci,“ prohlásil Rogner. „Ty krátké elektronické věci, které jsem udělal pro *Made In Germany*, byly jako krátké filmy; dnes slýcháte techno a nejrůznější elektronický crossover, ale já tohle dělal před patnácti lety. Lothar by v té době na žádný [elektronický] přístroj nesáhl a Renate do něčeho takového odmítala zpívat. Já jsem v ateliéru ale vždycky poslouchal tenhle druh hudby: poslouchal jsem Suicide. *Made In Germany* byla ta vůbec nejhorší myšlenka, jaká vypadla z Jürgena Korduletsche a všichni v Amon Düül to věděli. Byla to doba, kdy začínali vládnout producenti.“ [29] Otázkou je, zda jejich vládu umožnila vydavatelská smlouva nebo neschopnost kapely ujasnit si další směřování. Těžko si při poslechu *Made In Germany* nevzpomenout na Karrera pohlížejícího spatra na jednu „bandu amatérů“. Teď, s hordou profesionálů v zádech, jistě triumfoval.

Amon Düül II se začali rozpadat. Renate Knaupová se vážněji ponořila do studia zpěvu a začala zpívat s newageovými Popol Vuh. „To, co jsem dělala s Amon Düül, bylo spontánní (...) a necvičila jsem. Florianova hudba vás, když ji zpíváte, úplně sjíždí; z té repetice lítáte. Vždycky seděl vedle mě a zpívali jsme spolu, dokud jsem to úplně nepochytila.

Získala jsem úplně novou představu o tom, co znamená zpívat.“ [30]

Po třech podprůměrných eurorockových albech ozdobených hlasem sladkého německého „plážového hocha“ Stefana Zaunera za sebou Amon Düül II v roce 1981 zavřeli dveře posledním elpíčkem *Vortex*, na kterém se Karrer opět spojil s Knaupovou. Jeho zvuk, především nahalené bicí, byl ovlivněn dobou vzniku víc, než bylo zdrávo. Téměř okamžitě po rozchodu desetičlenné sestavy, která album nahrála a v níž nechyběli staří známí Karrer, Weinzierl, Peter Leopold, Meid a Rogner, zahájilo činnost nové seskupení nárokující si název Amon Düül II.

Amon Düül II – *Nada Moonshine #*

Se skupinou, která nahrála *Phallus Dei*, tuto v Británii sídlící čtveřici spojovala jména Johna Weinzierla a Davea Andersona. Bubnoval Guy Evans z řad artrockových klasiků Van Der Graaf Generator, zpívala Julie Wareingová. První album britských Amon Düül II vyšlo již v roce 1982, další o rok později a obě se snažila vzbudit dojem „starých

nahrávek“ do té míry, že na svých obalech nesly fotografie „Karrera, Knaupové a Falka cca 1969.“ [31] V roce 1989 následovalo velice slušné LP *Fool Moon* – na němž tito Amon Düül (UK), jak se jim pro pořádek říká, přestali používat označení II a označili se prostě za Amon Düül – a místy téměř novovlnně garážová nahrávka *Die Lösung* obsahující písně zpívané textařem Hawkwind Robertem Calvertem. Členům starších sestav Amon Düül se Weinzierlovo a Andersonovo počínání samozřejmě příliš nezamlouvalo, u příležitosti Calvertova pohřbu v roce 1989 ale načas zakopali válečnou sekyru.

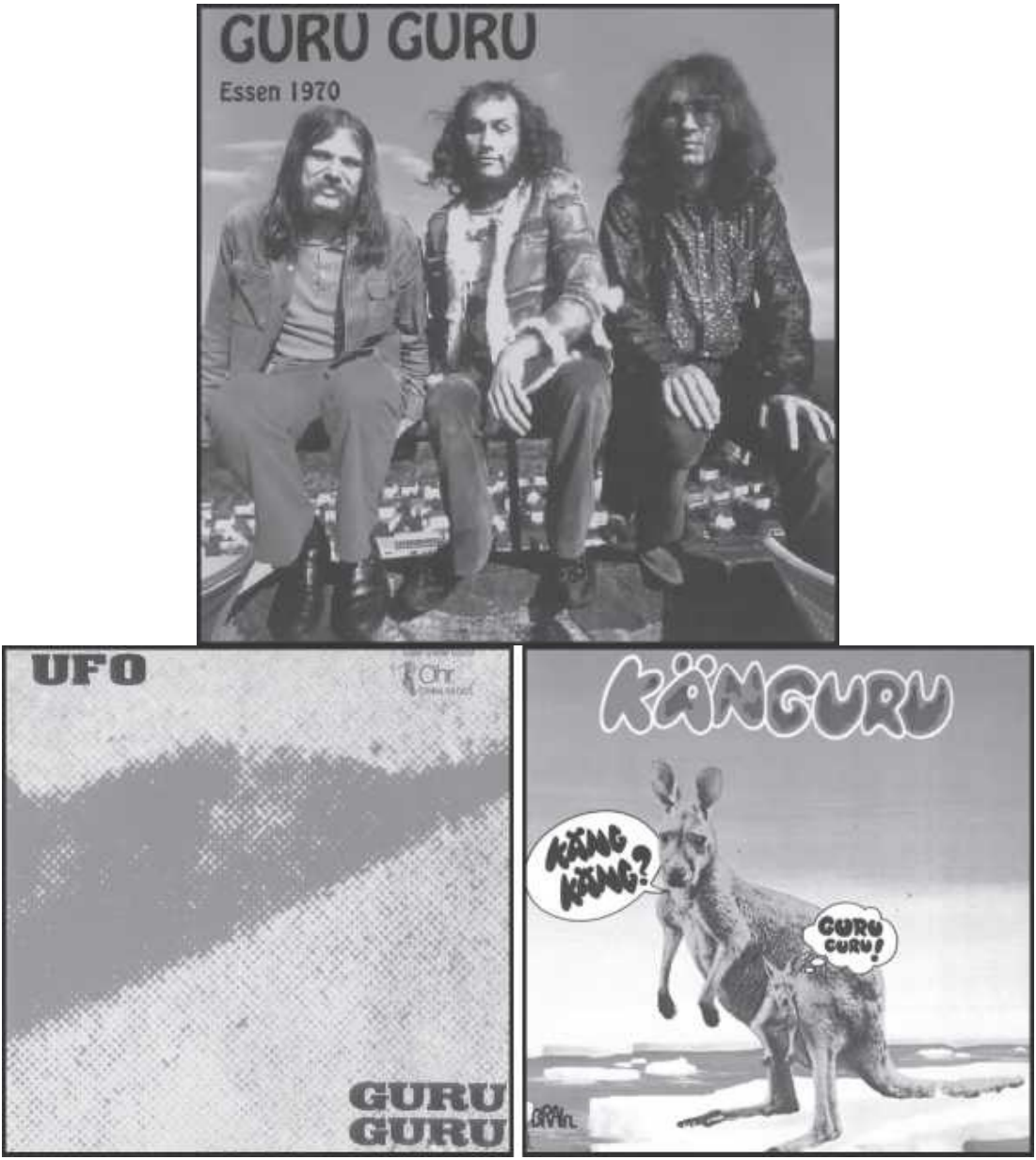
Definitivně se semkli o něco později, na začátku devadesátých let, kdy hrozilo, že název Amon Düül nebude moci používat nikdo z nich, ale „jistý německý podnikatel“. [32] V roce 1995, několik let po vítězném soudním řízení, spatřilo světlo světa comebackové album *Nada Moonshine #* sestavy označené Amon Düül 2, v níž se setkáváme s Karrerem, Weinzierlem, Meidem, Knaupovou, Peterem Leopoldem a perkusistou, vokalistou a vtipálkem Janem Kahlertem. Je to překvapivě svěží album, na kterém se kromě vyloženě chytlavých refrénů dočkáme i elektronických rytmů a náznaků rapu.

Ve stejné sestavě skupina pokračuje dodnes, pouze Petera Leopolda, který v roce 2009 zemřel, nahradil Daniel Fichelscher, předtím dlouhodobý člen Popol Vuh. Poslední album skupiny, která se opět jmenuje Amon Düül II, má název *Bee As Such,* vzniklo v roce 2009, a i když se hovořilo o vydání na CD a DVD, je stále k dostání pouze jako download na webových stránkách kapely. Skupina věčně nespokojená s vlastní minulostí nahrávku propaguje jako „první album Amon Düül II po osmadvaceti letech“. [33] Trefnější pointu tato historie snad ani nemůže mít.

Amon Düül II vskutku, snad s výjimkou debutu *Phallus Dei*, nepřišli s ničím, co by jejich tvorbu výrazněji odlišovalo od psychedelického

bigbítu britské provenience. Televizní záznamy ze sedmdesátých let navíc odhalují, že skupina svou stylizaci pevně, až eskapisticky ukotvila v estetice konce šedesátých let a barevných snů o San Franciscu. V době, kdy skupiny a hudebníci, o nichž píši v dalších kapitolách, zažívali svá nejinspirovanější tvůrčí období, byli Amon Düül II skupinou hrající na mainstreamovou jistotu. (Je zajímavé, s kolika členy této skupiny se setkáme v poslední kapitole této knihy věnované veskrze originální skupině Popol Vuh, která byla s Amon Duül II personálně spřízněna.)

O vlivu, jaký měly *obě* frakce Amon Düül na zvuk japonských Acid Mothers Temple, jejich krajanů Boredoms, Keijiho Haina a další představitele rocku Země vycházejícího slunce, by se ale daly psát obsáhlé stati. Japonskou scénu zde zmiňuji proto, že její protagonisté dokážou z bigbítu, který je pro ně exotickým, nikoliv bytostně vlastním hudebním žánrem, vykřesat neuvěřitelnou energii, v níž se extrémy hlasitosti, délky i rychlosti setkávají s precizní, samozřejmou a neokázalou virtuozitou. Japonský rock je ve všem „víc“ než rock západní – umí být ostřejší, něžnější, pitoresknější i temnější. Představitelé krautrocku a kosmische Musik jsou – vedle hardrockových skupin a Velvet Underground – jednou z klíčových ingrediencí magie, jíž si japonský rock podmaňuje svět, a někteří protagonisté této knihy se v Japonsku těší větší popularitě než kdekoli jinde. (Všimněte si četnosti výskytu japonského vydavatelství Captain Trip Records v diskografiích pod každou kapitolou.)



Energií překypující power trio Guru Guru

Jedním z nich je bubeník Mani Neumeier, vedoucí skupiny Guru Guru. Pro Amon Düül II bylo vystoupení na essenském festivalu prvním, trio Guru Guru na tom co do počtu odehraných koncertů nebylo o moc lépe. Vzniklo v roce 1968 a u Ohr debutovalo v roce 1970 albem *UFO*

se žlutooranžovou obálkou, na níž je zrnitá silueta létajícího talíře, a se zvukem, v němž se drsný acid rock mísil s „mimozemským“ elektronickým kutilstvím a s jazzovou minulostí baskytaristy Uliho Trepteho i samotného Neumeiera, který podobně jako Jaki Liebezeit bubnoval s Globe Unity Orchestra a s Irene Schweitzerovou.

Guru Guru, kteří pod Neumeierovým vedením stále existují, prošli během své historie podle Davida Stubbse k roku 2002 nejméně „šestadvaceti různými sestavami“. [34] Zpočátku žili v komunitě, do níž prý přizvali skupinu amerických Indiánů [35] , a byli odhodláni „obejít se v hudbě i v životě bez vzorce A-B-A“. [36]

„Záměrem bylo totální umění,“ říká Neumeier o koncertech skupiny. „Bok po boku ostatních cílů tam byl přítomen prvek grotesky a divadla. Samotný název Guru Guru byla narážka na Beatles – koncem šedesátých let měli svého osobního gurua. V některých písničkách jsme místo zpěvu používali hlasy zvířat. Byli jsme první rocková kapela, která si během koncertů nasazovala masky, během ‚Chicken Song‘ jsme na pódiu měli kuřata a byly tam i další provokace. V začátcích jsme si tu a tam těsně před začátkem koncertu vzali LSD a pak čekali, co se asi stane na pódiu.“ [37] (Českému čtenáři mohou Neumeierovy akce připomenout pódiovou prezentaci Primitives Group a Plastic People Of The Universe, kteří s ptactvem na pódiu také měli své zkušenosti a kostýmy a líčení pro ně byly koncem šedesátých let samozřejmostí.)

Na albu *UFO* jsou kromě kytary, baskytary a bubnů, bubínků a gongů využity i kontaktní mikrofony, magnetofonové pásky a rádio. Již první strana LP je v porovnání s běžným územ rockových aranžmá pořádně „mimo“, skladby ‚UFO‘ a ‚Der LSD-Marsch‘, které zazní po obrácení desky, jdou ale ve směru noiseového rocku, jenž ignoruje formu, vzývá bolestivě zkreslený zvuk všeho kromě bicích a propadá se do

nečekaných hlubin pokroucené něhy, ještě mnohem dál. Není divu, že se podle závěrečné z pětice skladeb pojmenovala japonská psychedelická skupina LSD March, a zrovna tak není divu, že jiný japonský milovník všeho krautrockového, kytarista Kawabata Makoto vedoucí proměnlivý kolektiv Acid Mothers Temple, s Neumeierem někdy kolem roku 2006 založil „filiálku“ Acid Mothers Guru Guru. Použití přebuzených a echovaných neartikulovaných výkřiků jako dalšího nástroje zase nemohlo nechat chladným Keijiho Haina.

„Asi před třemi roky jsem teprve zjistil, že v japonštině ‚guru guru‘ znamená ‚otáčet se‘, to jsem předtím nevěděl,“ dodává Neumeier. „Víte, že v tokijském Muzeu voskových figurín mám svou figurínu hned vedle světových celebrit?“ [38] Japonci krautrock milují a mezi nimi i jeden z mecenášů zmíněného muzea, které se pyšní i vlastní verzí Mount Rushmore, na níž se ve společnosti Marilyn Monroe, Abrahama Lincolna a Brada Pitta skví podobizna kytaristy Manuela Göttschinga, o jehož sólových nahrávkách a skupinách Ash Ra Tempel a Ashra píši v kapitole 10.

Na dalších albech Neumeier a spol. rozvíjejí strategie ze svého debutu, což leckdy činí s větším důrazem na čistotu zvuku, instrumentální um či houpavější rytmy, nikdy ale nezabřednou do samoúčelné exhibice, v níž se utopilo tolik nadějných power trií v čele s Cream. Guru Guru jsou vzácným příkladem legendy, jež se nikdy nevzdala mladické vervy a podvratnosti, i když část jejího kouzla zmizela s odchodem pána drátů, šumů a frekvencí Trepteho, který se rozhodl zkusit to po svém a poté, co krátce zaskočil u Faust a NEU!, v roce 1975 založil skupinu Spacebox, jejímž středobodem bylo krátkovlnné rádio s věncem efektů. Eponymní debut z roku 1981 dokonale zapadá do kontextu postpunkové a novovlnné strohosti té doby.

Dvě z nesmlouvavě konceptuálních a společensky kritických alb Floh De Cologne

Další pozoruhodnou německou skupinou, která se v Essenu představila, byli Floh De Cologne. Vznikli v lednu 1966 jako soubor politického divadla angažujícího se v platformě mimoparlamentní opozice. Konfrontováni s politickým přístupem amerických undergroundových hvězd Mothers Of Invention a Fugs se, po vystoupení na International Essener Songtage, utvrdili ve správnosti svého směřování a téhož roku společně s folkovým zpěvákem a politickým aktivistou Dieterem Süverkrüpem připravili album *Vietnam* vydané na značce pläne.

Progresivní rock má v díle Floh De Cologne stejně významnou roli jako názvuky rozhlasových a divadelních her a voicebandová recitace. Televizní vystoupení skupiny občas vypadala poněkud bizarně – hudebníci byli obklopeni stejným počtem prkenně recitujících „agitátorů“, kteří, asi aby se nenudili během instrumentálních pasáží, byli vybaveni tamburínami nebo dřívky, na něž se snažili trefit těžkou dobu. Na albech ale zněli Floh De Cologne překvapivě a neotřele. Střídání hudebních žánrů, mezi něž se kromě rocku vměstnala i

lidovka a folk, s mluveným slovem a zvukovými efekty a kolážemi i téměř „plunderfonickými“ ready-mades místy působí jako dílo inspirovaného šíleného střihače. Není divu, že skupinu za svou inspiraci prohlásil Steven Stapleton, jeden z nejzajímavějších zvukových kolážistů a šéf skupiny Nurse With Wound.

Hned čtyři alba vydali Floh de Cologne na značce Ohr, jejíž vedoucí Rolf-Ulrich Kaiser snad ještě víc než jejich hudbu miloval jejich texty a odvahu provokovat. [[39]] První album pro Kaisera, *Fließbandbabys Beat-Show*, si na pozadí řádně jedovatého bigbítu přerušovaného mluveným slovem střílí mimo jiné z kapitalistického budovatelského nadšení a hippies a na obalu přináší devatenáctibodový návod, jak být patřičně občansky aktivním. Svým přístupem k rockovým klišé jsou zde Floh De Cologne blízcí Franku Zappovi, postrádají ale jeho místy sebestřednou virtuozitu a z úderné jednoduchosti jejich hry je evidentní, že se v Essenu poučili zejména od Fugs, skupiny složené původně spíše z básníků než z hudebníků.

Živé dvojalbum *Lucky Streik* je opravdovým kabaretem, ve kterém se s každým číslem vystřídá i forma. Je zde doslova vše od večera poezie přes cirkus až po rockový i folkový koncert. Ideální syntézou starších rockových nahrávek, kabaretu a využití možností studia a nejlepším dílem skupiny je následující LP *Geyer-Symphonie* vydané u Ohr v roce 1974.

Floh De Cologne existovali až do roku 1983, což je na skupinu vzešlou ze sociálního neklidu šedesátých let překvapivě dlouhá doba. Až do konce své kariéry si udrželi skupinového ducha a nadhled nad světem popového pozlátka i rockové rebelie.

Diskografie

Amon Düül:

Psychedelic Underground (Metronome, 1969)
Collapsing (Metronome, 1969)
Paradieswärts Düül (Ohr, 1971)
Disaster / Lüüd Noma (BASF, 1972)
Experimente (Time Wind, 1984)

Amon Düül II:

Phallus Dei (Liberty, 1969)
Yeti (Liberty, 1970)
Tanz der Lemminge (Liberty, 1971)
Wolf City (United Artists Records, 1972)
Carnival In Babylon (United Artists Records, 1972)
Live In London (United Artists Records, 1973)
Vive La Trance (United Artists Records, 1973)
Hijack (Nova, 1974)
Made In Germany (Nova, 1975)
Pyragony X (Nova, 1976)
Almost Alive... (Nova, 1977)
Only Human (Strand, 1978)
Vortex (Telefunken, 1981)
Utopia (Telefunken, 1982)
BBC Radio 1 Live In Concert Plus (Windsong International, 1992)
Nada Moonshine # (Schneeball, 1995)
Live In Tokio (Captain Trip Records, 1996)
Eternal Flashback (Captain Trip Records, 1996)
Kobe (Reconstructions) (Captain Trip Records, 1996)
Flawless (Mystic Records, 1998)
Manana (Strange Fruit, 2000)
Bee As Such (Amon Düül II, download, 2009)

Amon Düül (UK):

Amon Düül II: Hawk Meets Penguin (Illuminated Records, 1982)

Amon Düül II: Meetings With Menmachines – Inglorious Heroes Of The Past... (Illuminated Records, 1983)

Amon Düül: Fool Moon (Demi Monde, 1989)

Amon Düül with special guest Robert Calvert: Die Lösung (Demi Monde, 1989)

Guru Guru:

UFO (Ohr, 1970)
Hinten (Ohr, 1971)
Känguru (Brain, 1972)
Guru Guru (Brain, 1973)
Don't Call Us – We Call You (Atlantic, 1973)
Dance Of The Flames (Atlantic, 1974)
Mani und seine Freunde (Atlantic, 1975)
Tango Fango (Brain, 1976)
Globetrotter (Brain, 1977)
Live (Brain, 1978)
Hey Du (Brain, 1979)
Mani In Germani (GeeBeeDee, 1981)
Guru Guru / Uli Trepte: Hot On Spot / Inbetween (United Dairies, 1985)
'88 (Casino Records, 1988)
Wah Wah (Think Progressive, 1995)
Moshi Moshi (Think Progressive, 1997)
30 Jahre Live (Captain Trip Records, Tokyo Tower Wax Museum, 1998)
2000 Gurus (Fünfundvierzig, 2000)

Essen 1970 (Garden Of Delights, 2002)
In The Guru Lounge (Revisited Records, 2005)
Wiesbaden 1972 (Garden Of Delights, 2007)
Psy (Trance-Music, 2008)
Live On Tour 2008 (Trance-Music, 2008)
Wiesbaden 1973 (Garden Of Delights, 2010)
Doublebind (Trance-Music, 2011)
Live In Bremen, 12 September 1971 (Lilith, 2012)

Spacebox:

Spacebox (Spacebox, 1981)
Kick Up (Spacebox, 1984)

Acid Mothers Guru Guru:

Psychedelic Navigator (Important Records, 2007)
Underdogg Express (Fünfundvierzig, Indigo, 2009)
Acid Mothers Temple SWR, Manitatsu, Acid Mothers Guru Guru:
Guru Guru Fest 2010 (Chaotic Noise Recordings, 2010)

Floh De Cologne:

Floh De Cologne, Helen Vita, Sir Erwin: St. Pauli Nachrichten (Porno Report, 1968)

Floh De Cologne & Dieter Süverkrüp: Vietnam (pläne, 1968)
Fließbandbabys Beat-Show (Ohr, 1970)
Rockoper Profitgeier (Ohr, 1971)
Lucky Streik (Ohr, 1973)
Geyer-Symphonie (Ohr, 1974)
Mumien (pläne, 1975)
Tilt (pläne, 1975)

Rotkäppchen (pläne, 1977)
Prima Freiheit (pläne, 1978)
Lieder Aus Der Rock-Oper Koslowsky (pläne, 1980)

Seznam odkazů:

1. http://de.wikipedia.org/wiki/Internationale_Essener_Songtage↩
2. http://en.wikipedia.org/wiki/Amon_D%C3%BC%C3%BCl↩
3. Edwin Pouncey: Amon Düül II – *Communing With Chaos*. The Wire, únor 1996. http://www.thewire.co.uk/articles/60/?pageno=1↩
4. Ibid.↩
5. Ibid.↩
6. Jason Gross: *Amon Duul II – John Weinzierl interview*. Perfect Sound Forever, srpen 2008. http://www.furious.com/perfect/amonduulII.html↩
7. Edwin Pouncey: *Amon Düül II – Communing With Chaos*. The Wire, únor 1996. http://www.thewire.co.uk/articles/60/?pageno=1↩
8. David Stubbs: *Amon Düül*. In: *Krautrock – Cosmic Rock And Its Legacy*, ed. Nikolaos Kotsopoulos, str. 54. 2009, Black Dog Publishing, Londýn.↩
9. In: *Amon Duul – Germany's Psychedelic Rockers*. http://www.holeintheweb.com/drp/bhd/AmonDuul.htm↩
10. *Chtěl jsem v Aktualu mít divoký, barevný, disharmonický zvuk.* In: Milan Knížák: Písně kapely Aktual, str. 22. 2003, Maťa, Praha.↩
11. Jiří Špičák: *Dekadence neumětelů*. HIS Voice 2/2012, str. 41↩
12. Ibid.↩
13. Matěj Kratochvíl, Petr Ferenc, Tomáš Procházka: *A budeme doufat, že nás nepostihne senilita... Jaké kvality má kvantita?* HIS Voice 4/2012, str. 4↩

14. Andrew Spencer: *Kopfarbeit or Theatre in your Head. In: Probleme und Perspektiven – H. M. Bath Symposion (1998)*. 2000, Rodopi, Atlanta a Amsterdam.↩

15. Julian Cope: *Krautrocksampler – One Head's Guide To The Great Kosmische Musik – 1968 Onwards,* str. 54. 1996, Head Heritage, Velká Británie.↩

16. Edwin Pouncey: *Amon Düül II – Communing With Chaos*. The Wire, únor 1996. http://www.thewire.co.uk/articles/60/?pageno=1↩

17. Jason Gross: *Amon Duul II – John Weinzierl interview*. Perfect Sound Forever, srpen 2008. http://www.furious.com/perfect/amonduulII.html↩

18. Ibid.↩

19. Edwin Pouncey: *Amon Düül II – Communing With Chaos*. The Wire, únor 1996. http://www.thewire.co.uk/articles/60/?pageno=1↩

20. Ibid.↩

21. Milan Guštar: *Elektrofony. Historie, Principy, Souvislosti*. *Část I – elektromechanické nástroje*, str. 352. 2007, Uvnitř, Praha.↩

22. Milan Guštar: Elektrofony. Historie, Principy, Souvislosti. *Část I – elektromechanické nástroje*, str. 345. 2007, Uvnitř, Praha.↩

23. Milan Guštar, email z října 2012.↩

24. Edwin Pouncey: *Amon Düül II – Communing With Chaos*. The Wire, únor 1996. http://www.thewire.co.uk/articles/60/?pageno=1↩

25. Julian Cope: *Krautrocksampler – One Head's Guide To The Great Kosmische Musik – 1968 Onwards*, str. 66. 1996, Head Heritage,

Velká Británie.↩

26. Jason Gross: *Amon Duul II – John Weinzierl interview*. Perfect Sound Forever, srpen 2008. ttp://www.furious.com/perfect/amonduulII.html↩
27. Edwin Pouncey: *Amon Düül II – Communing With Chaos*. The Wire, únor 1996. http://www.thewire.co.uk/articles/60/?pageno=1↩
28. Ibid.↩
29. Ibid.↩
30. Ibid.↩
31. Ibid.↩
32. Ibid.↩
33. http://www.amonduul.de/main.html↩
34. David Stubbs: *Guru Guru. In: Krautrock – Cosmic Rock And Its Legacy*, ed. Nikolaos Kotsopoulos, str. 54. 2009, Black Dog Publishing, Londýn.↩
35. Ibid.↩
36. Ibid.↩
37. Frank Gingeleit: *The Drumming Man – An Interview With Mani Neumeier of Guru Guru.* Aural Innovations 19, duben 2002. http://www.aural-innovations.com/issues/issue19/guruguru.html↩
38. Ibid.↩
39. http://en.wikipedia.org/wiki/Floh_de_Cologne↩

Kapitola 2
„Ani jedna skladba CAN není dokončena...“ [1]

Prvním krautrockovým albem, které jsem kdy slyšel, bylo *Delay 1968* – kolekce raných nahrávek kolínské skupiny Can vydaná v roce 1981 na kapelní značce Spoon. O Can jsem předtím pouze četl a cédéčko s reedicí *Delay 1968* si koupil naslepo v sanfranciském ráji zvaném Amoeba Music, obrovské kuželkářské hale přebudované na jeden z největších hudebních obchodů světa. Napravo od hlavní „avenue“ stály zdánlivě nekonečně dlouhé regály s novinkami, nalevo stejně opulentní second-hand.

Měl jsem štěstí, byla to láska na první poslech. Frenetické, k zalknutí repetitivní figury kytary, bubnů a varhan, nad nimi maniakální zpěv vycházející z evidentně černošského hrdla, zatímco doprovod byl přitom mimo vší pochybnost bílý, strohý a zcela *souluprostý*. „Umírající motýl,“ zněl jeden z neodbytných, stále se opakujících veršů první písně, jejíž zpěvák evidentně musel s několika slovy vystačit celých osm minut, a tak zkrátka dělal, co mohl. V té evidentně záměrné omezenosti prostředků dřímala neuvěřitelná síla. Žádné kudrlinky, žádné ostentativní efekty. To nebyla jen tak obyčejná kapela, ale dokonale fungující organismus. Naladit se na jeho úspornost bylo svůdně snadné, nesrozumitelné dvojverší v závěrečné skladbě ‚Little Star of Bethlehem‘ mi nakonec znělo div ne jako nebeský chorál: „Tichý neviditelný rozhovor, potkáme se na nádraží.“ „Když Can hrají soul, jsou neporazitelní,“ [2] řekl prý legendární producent a zvukař Conny Plank (1940–1987).

Navíc mě fascinoval dokonale banální název té kapely. Má to být