

KAMIL IDZIKOWSKI

## Między Kommune 1 a „niedzielną pieczenią”. Krautrock w świetle koncepcji komunizmu kwasowego

Artykuł zawiera analizę wybranych fenomenów tzw. krautrocka, czyli zachodnioniemieckiej muzyki rockowej końca lat sześćdziesiątych oraz lat siedemdziesiątych. Punkt wyjścia rozważań stanowi koncepcja komunizmu kwasowego Marka Fishera, a w szczególności związane z nią zagadnienie podmiotowości zbiorowej. W artykule zostają wyróżnione dwie przeciwstawne tendencje, które można zaobserwować w omawianej muzyce. Pierwszą z nich jest fascynacja zbiorowością, mająca swoje korzenie w protestach studenckich lat 1967–1968, natomiast drugą – dowartościowanie perspektywy indywidualnej, objawiające się m.in. w zainteresowaniu duchowością oraz zdystansowanej krytyce społeczeństwa. Autor rozpatruje te zjawiska, skupiając się na kwestii relacji pomiędzy jednostką a grupą i przywołując liczne przykłady, którym do tej pory poświęcano bardzo niewiele uwagi w literaturze przedmiotu.

Słowa kluczowe: krautrock, komunizm kwasowy, kontrkultura, muzyka popularna, ruchy społeczne

1.

Zagadnienie krytyczno-emancypacyjnego potencjału muzyki popularnej było już wielokrotnie podejmowane, w szczególności w odniesieniu do takich nurtów jak beat czy rock. Tym niemniej dyskusja na ten temat przez wiele lat tkwiła w klinczu, bowiem z jednej strony odzywały się zainspirowane Adornowską krytyką kultury masowej głosy, które domagały się od artystów totalnego zaangażowania politycznego i potępiały każdy objaw komercjalizacji i konsumpcjonizmu, natomiast z drugiej strony panowało entuzjastyczne przekonanie o tym, że muzyka może działać jako katalizator protestów, spoiwo ruchów społecznych i „niema opozycja” (Baacke 1968). Dopiero później zaczęto podkreślać, że „kultura popularna jest tworzona przez ludzi, a nie produkowana przez przemysł kulturalny” (Fiske 1989, 24), co umożliwiło bardziej zniuansowane podejście do problemu. Oczywiście można rozpatrywać tę kwestię w kategoriach najbardziej ogólnych, pytając, na ile oraz w jaki sposób muzyka popularna jako taka może mieć subwersywny charakter i wspierać lub osłabiać ruchy kontestacyjne, jednak bardziej obiecujące wydają się próby zbadania, jaką rolę jej konkretne gatunki odegrały w określonych procesach historycznych. Bodaj najciekawszym punktem zbiegu protestu i muzyki jest ferment społeczno-polityczny drugiej połowy lat sześćdziesiątych XX wieku, którego wyrazem były demonstracje studenckie w Stanach Zjednoczonych i Niemczech Zachodnich oraz studencko-robotnicze we Francji i Włoszech. Choć w ostatnich latach kilkakrotnie próbowano określić miejsce brytyjskiego beatu i inspirowanego nim rocka w kontekście tych wydarzeń (zob. Kraushaar 2018, 290–336; Nassehi 2018, 162–185), pytanie o znaczenie muzyki popularnej dla mobilizacji społecznej lat 1967–1968 wciąż nie doczekało się wyczerpującej odpowiedzi. Niniejszy artykuł stanowi drobny przyczynek do tej dyskusji. Na następnych stronach przyjrę się zachodnioniemieckiej muzyce rockowej przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zwanej popularnie krautrockiem, starając się unaocznic obecne w niej napięcie między jednostką a zbiorowością. Napięcie to wydaje się znamienne nie tylko dla muzyki tego okresu, ale także dla nowej lewicy lat sześćdziesiątych, która – jak każdy ruch społeczny – opierała się wprawdzie na wspólnej „tożsamości kognitywnej, symbolicznym systemie samorozumienia i samoświadomości” (Gilcher-Holtey 2005, 11), jednak równocześnie – co ją od dotychczasowych ruchów społecznych odróżniało – propagowała „strategię transformacji zaczynającą od indywiduum i uznającą jego zmianę (na

drodze zaangażowania społecznego) za warunek konieczny do stworzenia »innego« społeczeństwa” (ibid., 113).

Wspomniane zagadnienie zostanie omówione w nawiązaniu do zaproponowanej przez Marka Fishera koncepcji komunizmu kwasowego. Obranie takiej perspektywy wydaje mi się uzasadnione z kilku powodów. Po pierwsze, komunizm kwasowy jest propozycją teoretyczną, która kładzie szczególny nacisk na kolektywny wymiar kontrkultury, obecne w niej doświadczenia przeżywanej zbiorowości i praktyki *consciousness raising*. Odnalezienie tych elementów w tzw. krautrocku pozwoliłoby osłabić dość szeroko rozpowszechniony stereotyp o bezosobowości tudzież anonimowości tego rodzaju muzyki, do którego chyba w największym stopniu przyczyniły się futurystyczne pejzaże dźwiękowe zespołu Krautwerk. Po drugie, pomysł Fishera wydaje się obiecującym rozwiązaniem pozornego konfliktu między upolitycznionymi ruchami społecznymi, które dążyły do odrzucenia wszelkich autorytarnych struktur zgodnie z maksymą „*Es gibt kein richtiges Leben im falschen*”<sup>1</sup>, a muzyką popularną, która siłą rzeczy ma do pewnego stopnia afirmatywny charakter. Autor *Realizmu kapitalistycznego* w przekonujący sposób pokazał, że muzyka nie tylko emancypuje jednostki i konsoliduje świadomość zbiorową, ale także generuje nowe pragnienia i ambicje niemożliwe do zrealizowania w ramach istniejącego społeczeństwa (Fisher 2018, 786). Po trzecie wreszcie, odniesienie zainspirowanej kontrkulturą lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych koncepcji Fishera do konkretnego przejawu tejże kontrkultury może się przyczynić do lepszego zrozumienia, dlaczego komunizm kwasowy pozostał niezrealizowaną obietnicą.

Znaczna część pomysłów i pytań przewijających się przez twórczość Marka Fishera w mniej lub bardziej bezpośredni sposób odnosi się do kwestii podmiotowości i tożsamości. Szczególnie ważne miejsce zajmuje w jego tekstach krytyczna analiza form i zjawisk psychicznych typowych dla neoliberalnego kapitalizmu, takich jak „refleksywna impotencja” czy „depresyjna hedonia” (Fisher 2020, 37–38), a także zaburzenia pamięci (ibid., 77–86; Fisher 2014, 112–119). Opisując to ostatnie zagadnienie, Fisher jako teoretyczną podbudowę przyjmował m.in. koncepcję czasowości postmodernistycznej Fredrica Jamesona, zgodnie z którą „nasz współczesny system społeczny zaczął stopniowo tracić zdolność przechowywania przeszłości, żyjąc w wiecznej teraźniejszości i wiecznej zmianie” (Jameson 1996, 212). Współczesny podmiot został przez Fishera

1 Powyższy cytat z *Minima Moralia* Theodora W. Adorna, oznaczający dosłownie „Nie ma właściwego życia w fałszywym”, stał się w Niemczech nicomal przysłowiem i szybko utracił jakikolwiek związek ze swoim pierwotnym kontekstem.

scharakteryzowany jako pozbawiona więzi społecznych jednostka, podlegająca ciągłej stymulacji zmysłowej ze strony „strumienia naładowanej węglowodanami gratyfikacji na żądanie” (Fisher 2020, 40) i niepotrafiąca ująć własnego życia w ramach jakiegokolwiek spójnej narracji.

Fisher nie ograniczał się jednak wyłącznie do krytyki późnokapitalistycznej podmiotowości, ale podejmował także próby wyznaczenia kierunku, który umożliwiłby wykroczenie poza nią. Wydaje się, że warunkiem *sine qua non* dla przezwycięzenia „realizmu kapitalistycznego” upatrywał w powstaniu nowego podmiotu polityki – silnego i obejmującego szerokie masy społeczne. Kapitalizm dąży usilnie do „zatomizowanego indywidualizmu”, którego jaskrawy przykład stanowi zdaniem Fishera prywatyzacja zdrowia psychicznego (Fisher 2020, 58; zob. też Fisher 2018, 461–468, 507–509). Jak zauważa Andrzej Karalus, „powszechnie doświadczany stres i bezradność nie jest doświadczeniem kolektywnym (...), potencjalnie wspólnototwórczym, lecz objawia się wzrostem przypadków izolowanych tragedii” (Fisher 2020, 125). Co więcej, odpowiedzialność za kolejne światowe kryzysy – czy to gospodarcze, czy też ekologiczne – które w sposób nieuchronny wypływają z wewnętrznej struktury niczym nieograniczonej akumulacji kapitału oraz eksploatacji człowieka i środowiska, notorycznie zrzucana jest na jednostki. Tymczasem, jak dowodzi Fisher w *Realizmie kapitalistycznym*, rozwiązanie tych problemów wymaga utworzenia nowego rodzaju podmiotu o charakterze zbiorowym (ibid., 92):

To walka, którą można wygrać – ale tylko wtedy, jeśli dojdzie do okrzepnięcia nowego podmiotu politycznego; otwarte pozostaje pytanie czy podmiotowość tę wykształcą stare struktury (takie jak związki zawodowe) czy też będzie to wymagało stworzenia całkowicie nowej organizacji politycznej. (ibid., 107)

Wiele wskazuje na to, że również w zarysowanej zaledwie koncepcji „komunizmu kwasowego” (*acid communism*), dość swobodnie nawiązującej do myśli Herberta Marcusego i Michela Foucaulta, kwestie podmiotowości i tożsamości miały odgrywać decydującą rolę. W nieukończonym wstępie do książki pod tym samym tytułem – która nigdy nie powstała ze względu na samobójczą śmierć autora – Fisher pisał, iż koncepcja ta wyznacza następujący kierunek:

coś, co w pewnym momencie wydawało się nieuniknione, a teraz wydaje się niemożliwe: zbiegnięcie się świadomości klasowej, socjalistyczno-feministycznych praktyk podnoszenia świadomości (*consciousness raising*) oraz świadomości psychodelicznej, fuzję nowych ruchów społecznych z projektem komunistycznym. (Fisher 2018, 757–758)

Wątek ten został podchwyciony i rozwinięty przez teoretyka kultury Jeremego Gilberta, który mówił nie tylko o „komunizmie”, ale także „corbynizmie kwasowym”. Choć Matt Colquhoun słusznie zauważa, że zwolennicy ostatniego określenia w wielu aspektach odeszli od podejścia Fishera – przede wszystkim kładąc nacisk na doświadczenie zbiorowej radości (Colquhoun 2021, 31) – to ich podstawowy cel, który można z grubsza określić jako przewycięzenie atomizmu społecznego poprzez uświadamianie ludziom istniejących pomiędzy nimi zależności (Hughes i Gilbert 2018), wydaje się pozostawać w zgodzie z intencjami autora *Realizmu kapitalistycznego*. Gilbert, podobnie jak Fisher, skupił się na zagadnieniu *consciousness raising*, podkreślając, iż korzyści wypływające z tego rodzaju praktyk nie ograniczają się bynajmniej do odsłaniania źródeł opresji, lecz mają znaczenie o wiele szersze, gdyż wytwarzają „poczucie osobistej i zbiorowej siły w stopniu wystarczającym do stawienia czoła uciskowi” (Gilbert 2017). Z dość dużą dozą pewności można więc powiedzieć, że zarówno w ujęciu Fishera, jak i według jego kontynuatorów komunizm kwasowy powinien dążyć do ukonstytuowania świadomości politycznej o charakterze zbiorowym. Można by zapewne wyróżnić o wiele więcej celów owego projektu – tym bardziej, że samo pojęcie komunizmu kwasowego jest pełne niedookreśleń i wciąż podlega renegocjacji – jednak ze względu na zakres tematyczny i ramy formalne niniejszego artykułu stosowne wydaje się ograniczenie właśnie do tego pojedynczego postulatu.

## 2.

Zastanawiając się, czym mógłby być komunizm kwasowy, Fisher odwoływał się do różnorodnych źródeł i fenomenów społecznych, m.in. analiz socjologicznych Marcusego, brytyjskiej kultury psychodelicznej i kontrkultury końca lat sześćdziesiątych, a także włoskich ruchów robotniczych lat siedemdziesiątych (Fisher 2018, 753–772). Oczywiście śladów komunizmu kwasowego można się doszukiwać również gdzie indziej. Szczególnie obiecujące wydają się pod tym względem procesy zachodzące w Niemczech Zachodnich na fali i w następstwie protestów studenckich lat 1967–1968. Mobilizacja młodego niemieckiego pokolenia pod wieloma względami przypominała wydarzenia przebiegające równolegle w innych społeczeństwach zachodniej Europy i Stanów Zjednoczonych, lecz miała także liczne cechy szczególne. Za pierwszy element wspólny dla wielu ruchów społecznych lat sześćdziesiątych można uznać obecne w nich napięcie międzypokoleniowe. W Niemczech konflikt ten został

dodatkowo zaostrożony ze względu na uwikłanie starszych pokoleń w zbrodnie narodowego socjalizmu (zob. Schmidbauer 2008, 138–148). Jörn Rüsen zwrócił uwagę na to, jak ważną rolę w konstytuowaniu się tożsamości pokolenia *Achtundsechziger* odegrała „przeciwidentyfikacja” z nazizmem i Holokaustem (Rüsen 2009, 425–428). Wielu młodych ludzi uważało za konieczne zerwanie z zakonserwowaną przez epokę Adenauera tradycją, która wydawała się całkowicie skompromitowana. Drugą cechą, która zbliżała niemieckie protesty studenckie do wydarzeń paryskiego maja 1968 r. czy też amerykańskich ruchów prodemokratycznych i obywatelskich, było ich zakorzenienie w tzw. nowej lewicy. W 1961 r. organizacja studencka SDS (*Sozialistischer Deutscher Studentenbund*) została usunięta z partii SPD, której młodzieżówkę dotychczas stanowiła. W ten sposób doszło do instytucjonalnego przypięcztowania postępującego już od jakiegoś czasu ideowego oddalenia. Nowa lewica, za którą uważał się SDS, odróżniała się od starej socjaldemokracji swoją niezinstytucjonalizowaną interpretacją tradycji marksistowskiej, w której na pierwszy plan wychodził problem alienacji, dostrzeganej nie tylko w wymiarze ekonomiczno-politycznym, lecz we wszystkich sferach życia. Zmiany ideowe w obrębie tej organizacji dowartościowały ponadto rolę jednostki jako podmiotu przemian społecznych oraz odejście od mocnych struktur organizacyjnych na rzecz strategii bezpośredniego działania. Jak zauważa Ingrid Gilcher-Holtey, myślenie nowej lewicy cechowało „przenikanie się emancypacji indywidualnej i zbiorowej, krytyki społeczeństwa i krytyki kultury, rewolucji kulturowej i społecznej”, będące źródłem wewnętrznego napięcia (Gilcher-Holtey 2005, 16). Ważną cechą charakterystyczną tego ruchu było też rosnące znaczenie teorii, refleksji i argumentacji, które Theodor W. Adorno wyraził dobitnie w 1965 r. w swojej śmiałej reinterpretacji jedenastej *Tezy o Feuerbachu*: „Być może świat nie zmienił się również dlatego, że był zbyt mało interpretowany” (cyt. za: Felsch 2015, 48). Wśród niemieckich studentów największy oddźwięk znajdowali przedstawiciele Szkoły Frankfurckiej, czego dowodzą same liczby – wydany w 1965 r. przez słynne wydawnictwo Suhrkamp pierwszy tom *Kultur und Gesellschaft* Marcusego w ciągu kilku lat osiągnął niespodziewany nakład osiemdziesięciu tysięcy egzemplarzy (Behrman 1999, 311). Dużą popularnością cieszyły się również m.in. prace z zakresu psychoanalizy małżeństwa Alexandra i Margarete Mitscherlichów oraz – przynajmniej w niektórych kręgach – pisma filozoficzne Ernsta Blocha. Kolejnym elementem wspólnym dla wielu ruchów społecznych lat sześćdziesiątych była ich heterogeniczność. Opozycja Pozaparlamentarna (APO), jak zwykle się określać podmiot niemieckich protestów studenckich, nie stanowiła tu wyjątku. Pomimo dużej jednorodności pod wzglę-

dem klasowym i pokoleniowym trzeba ją traktować jako „konglomerat najróżniejszych nurtów, złożony z nad wyraz różnorodnych grup aktorów o dość mocno zagmatwanych przekonaniach programowych” (Kraushaar 2018, 133). Oprócz SDS-u, lokalnych samorządów studenckich (AStA) i innych organizacji na kształt opisywanych wydarzeń miały wpływ chociażby radykalne wspólnoty mieszkaniowe, eksperymentujące z nowymi formami wspólnotowości i codziennego życia, takie jak powstała w 1967 r. berlińska Kommune 1, która przeprowadzała liczne happeningi i prowokacyjne akcje, w opinii współczesnych jej krytyków dopuszczając się „rażącego zaniedbania pracy teoretycznej” (Gilcher-Holtey 2005, 56). Na koniec należałoby wspomnieć o motywach ruchu *Achtundsechziger*. W tym aspekcie również można zauważyć liczne zbieżności z procesami zachodzącymi równoległe na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych: niemieccy studenci dążyli do zdemontowania autorytarnych struktur na uczelniach wyższych i demokratyzacji społeczeństwa, sprzeciwiali się wyścigowi zbrojeń, domagali się rozbrojenia nuklearnego, wycofania wojsk amerykańskich z Wietnamu oraz liberalizacji życia seksualnego. Trudno jednak zrozumieć ich motywacje, nie uwzględniając elementów specyficznych dla RFN-u, spośród których za najważniejsze uważa się niezadowolenie z rządów tzw. wielkiej koalicji (socjaldemokratów i chadeków) kierowanej przez Kurta Georga Kiesingera, brak akceptacji dla planowanych i wprowadzonych do konstytucji w czerwcu 1968 r. zmian dotyczących stanu wyjątkowego, oburzenie dominującą pozycją na rynku prasowo-wydawniczym prawicowego koncernu Axela Springera, a także wspomnianą już potrzebę rozliczenia starszych pokoleń z ich uwikłania w zbrodnie narodowego socjalizmu.

Ogólna atmosfera przełomu panująca w Republice Federalnej Niemiec w drugiej połowie lat sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych znalazła swoje odzwierciedlenie nie tylko w literaturze pięknej, o której rzekomej „śmierci” i upolitycznieniu głośno wówczas mówiono (zob. Enzensberger 1968), lecz także – być może w jeszcze większym stopniu – w muzyce tego okresu. Choć stwierdzenie Ernsta Hofackera, iż „nic nie potrafi lepiej oddać emocji tej dekady (lat siedemdziesiątych – przyp. KI) niż sama muzyka” (Hofacker 2020, 19), jest oczywiście pewnym uogólnieniem, to nie ulega wątpliwości, że powstające w tym czasie utwory i albumy pozostawały w ścisłym związku ze swoim „kontekstem technospołecznym” (Harden 2016, 154). W literaturze przedmiotu wielokrotnie zwracano już uwagę na zakorzenie zachodnioniemieckiej muzyki popularnej w ruchach kontrkulturowych i protestach studenckich lat 1967–1968 (m.in. Siegfried 2008; Brown 2009; Stubbs 2014; Seidel 2016). Szczególne miejsce należy tu przyznać

niemieckiej odmianie rocka, która narodziła się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych i – jak twierdzi John Littlejohn – „stanowi prawdopodobnie najważniejszy nurt współczesnej muzyki popularnej wywodzący się spoza Stanów Zjednoczonych lub Anglii” (Littlejohn 2009a, 577). Często używany w tym kontekście termin ‘krautrock’ jest równie charakterystyczny, co niejednoznaczny. Choć większość autorów zasadniczo się zgadza, że zostało ono ukute i spopularyzowane na gruncie brytyjskim (np. Stubbs 2014, 5), to samo pochodzenie pojęcia pozostaje kwestią sporną (zob. Simmeth 2016, 53–54). Zdecydowanie więcej kontrowersji budzi jego zakres. Ulrich Adelt, który rozpatruje ten rodzaj muzyki jako formację dyskursywną w rozumieniu Foucaulta, przyjmuje definicję bardzo szeroką: krautrock jest jego zdaniem terminem ogólnym (*catch-all term*) obejmującym muzykę najróżniejszych aktywnych w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku grup rockowych z RFN-u (Foucault 2016, 1–2). Jeszcze w 2012 roku ten sam autor ogranicza stosowalność tego pojęcia do muzyki powstałej mniej więcej między 1968 a 1974 rokiem (Adelt 2012, 360–361). Wielu innych badaczy proponuje zdecydowanie węższe definicje, przykładowo przyjmując za kryterium eksperymentalny charakter tego gatunku muzyki (Littlejohn 2017, 65–67). Niektórzy uznają za przedstawicieli krautrocka przede wszystkim pionierów muzyki elektronicznej, takich jak Kraftwerk, Cluster, Harmonia czy Tangerine Dream, na ogół dołączając do tego jeszcze zespoły awangardowe (Can, Faust) oraz grupy grające rock psychodeliczny i progresywny (Amon Düül, Amon Düül II, Ash Ra Tempel, Poptuh). Inni zaś nie wahają się nazywać tym mianem również wykonawców utworów agitacyjno-propagandowych<sup>2</sup>, takich jak związany z berlińskim środowiskiem anarchistycznym zespół Ton Steine Scherben, który pod względem muzycznym bardzo silnie czerpał z wzorców anglosaskich (zob. Robb 2017, 53). Wszystko to przemawia za używaniem pojęcia „krautrock” z dużą dozą ostrożności, zawsze dookreślając, co dokładnie się przez nie rozumie. Niniejszy artykuł ma charakter przekrojowy, wobec czego stosowne wydaje się przyjęcie szerokiej definicji krautrocka. W dalszej części tekstu pojęcie to będzie się więc odnosiło do wszystkich odmian wczesnego zachodnioniemieckiego rocka – rozumianego jako muzyka oraz związane z nią bezpośrednio zjawiska kulturowe – które w warstwie estetycznej (czyli muzycznej bądź tekstowej) znacząco oddaliły się od popularnej w latach pięćdziesiątych muzyki

2 Aby uniknąć zamieszania pojęciowego, Stefanie Gruber proponuje używać w odniesieniu do tego rodzaju muzyki określenia *Polit-Krautrock* (Gruber 2017, 51).



szlagierowej oraz brytyjskiego beatu lat sześćdziesiątych. Mowa zatem przede wszystkim o następujących gatunkach: rocku elektronicznym (tzw. szkole berlińskiej i düsseldorfskiej), rocku politycznym (m.in. Floh de Cologne, Ton Steine Scherben), rocku awangardowym (m.in. Can, Faust), rocku psychodelicznym (m.in. Amon Düül, Agitation Free) oraz jazz-rocku (m.in. Embryo, Guru Guru). Tak rozumiany krautrock jest wprawdzie bardzo niejednorodny muzycznie, jednak okazuje się wystarczająco spójną kategorią opisową, jeżeli spojrzeć na jego specyfikę społeczno-kulturową. Zarówno twórcy wymienionych odmian muzyki, jak i jej początkowi odbiorcy, w przeważającej mierze urodzili się w latach czterdziestych lub pięćdziesiątych i wywodzili się ze stosunkowo zamożnej klasy średniej. Co więcej, w obu grupach większość stanowili mężczyźni (Simmeth 2016, 79). Choć taki skład społeczny można uznać za typowy nie tylko dla krautrocka, lecz dla muzyki rockowej w ogóle, to wynika z niego wiele istotnych konsekwencji. O ile brytyjczyści czy amerykańscy rockmani mogli nawiązywać do długiej tradycji jazzu, bluesa, R&B i rock and rolla, o tyle w Niemczech czasy nazizmu i drugiej wojny światowej doprowadziły do powstania kulturowej próżni, obejmującej również przemysł muzyczny, który zareagował na tę *Stunde Null* powrotem do konserwatywnej muzyki szlagierowej (Mendívil 2017, 28–32). Młode pokolenie nie miało innego wyjścia niż czerpać z zagranicznych wzorców, co w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych oznaczało w gruncie rzeczy kopiowanie beatu (zwłaszcza na północy kraju, w byłej strefie brytyjskiej) oraz soulu (szczególnie na południu, w byłej strefie amerykańskiej). Później jednak okazało się to niewystarczające i zainicjowało poszukiwania nowego rodzaju muzyki, który byłby bardziej adekwatnym wyrazem tożsamości niemieckiego pokolenia powojennego (zob. Dedekind 2008, 27–45). Kolejną cechą charakterystyczną szeroko rozumianego krautrocka wydaje się jego znaczne rozproszenie przestrzenne, umożliwiające wielokierunkowy rozwój scen regionalnych. „Dużą różnicą w stosunku do Anglii był brak metropolii takiej jak Londyn. Wszystkie niemieckie zespoły dzieliła bezpieczna odległość przynajmniej pięciuset kilometrów. Komunikacja między zespołami była więc oczywiście ograniczona” – wspomina, ubarwiając, Irmin Schmidt z zespołu Can (cyt. za: Dedekind 2008, 80). Jeszcze innym argumentem, który przemawia za rozpatrywaniem wczesnego niemieckiego rocka jako pewnej całości, jest jego związek (w wielu przypadkach bezpośredni) z ruchami społecznymi drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Można podejrzewać, że napięcia konstytutywne dla nowej lewicy znalazły swój oddźwięk również w muzyce tego okresu i przyczyniły się do zwiększenia różnorodności tych działań artystycznych.

Wątki charakterystyczne dla koncepcji komunizmu kwasowego – takie jak próby wyjścia poza kapitalistyczną logikę zysków i strat, podnoszenie świadomości społecznej czy też kształtowanie „nowych form pragnienia, którym dała głos kontrkultura” (Fisher 2013) – dają się odnaleźć w zdecydowanej większości odmian wczesnego krautrocka. Nie powinno budzić zaskoczenia, że dotyczy to wykonawców muzyki otwarcie politycznej (tzw. *Polit-Rocka*), czyli – by wymienić tylko kilka najbardziej znanych zespołów – m.in. wspomnianej już grupy Ton Steine Scherben, a także Eulenspygel ze Stuttgartu, Lokomotive Kreuzberg z Berlina, Floh de Cologne z Kolonii lub śpiewających w bawarskim dialekcie Sparifankal (zob. na ten temat Peinemann 1980). „Wybór tematów poruszanych w zaangażowanych politycznie niemieckojęzycznych tekstach czyta się niczym przegląd postulatów alternatywnej lewicy” – zauważa Henning Dedekind (2008, 94). W wielu utworach tych zespołów dochodzi do głosu tendencja, którą można by nazwać za Fisherem „postkapitalistycznym pragnieniem” (Fisher 2021, 37–45). Bodaj najlepszym przykładem są tu teksty grupy Checkpoint Charlie, aktywnej od końca lat sześćdziesiątych do wczesnych lat osiemdziesiątych. Również dziesięciminutowy utwór *Haben Rock* z albumu *Frühling der Krüppel* (1978) zawiera ostrą krytykę kultury konsumpcji, opartą na przekonaniu, że gospodarka kapitalistyczna stoi na drodze do realizacji najbardziej podstawowych ludzkich pragnień:

Denn der Wahnsinn heißt:  
Mensch, kauf dir ein neues Auto!  
Mensch, kauf dir ein neues Kleid!  
Mensch, kauf dir 'ne neue Wohnung  
für allein oder zu zweit! (...)  
Haben! / Haben! / Haben! / Haben, Haben!  
Mensch, das kann ich nicht gebrauchen!  
Was ich brauche, krieg' ich nicht für Geld.

Wenn du morgens aufstehst  
und die ganze Scheiße wieder vor dir liegt –  
Wenn der Stumpsinn deiner Arbeit  
dir das Gehirn verbiegt –  
Vergiss nicht deinen Traum – unser'n Traum! (...)

Wir können noch denken! Und lieben!  
 Und nicht nur funktionieren!  
 Wir werden wie Menschen leben und nicht nur konsumieren!<sup>3</sup>

Cały tekst wydaje się inspirowaną Marcusem analizą fałszywych potrzeb generowanych przez kapitalizm i aktywnym marzeniem o nowym, bardziej ludzkim społeczeństwie. Podobny wydźwięk mają też inne piosenki Checkpoint Charlie, takie jak *Du sollst dein Leben nicht den Schweinen geben*, lub chociażby utwór *Konsumgewäsche* wydany na debiutanckiej płycie zespołu Eulenspygel (1971) oraz jako singiel. Należy jednak zauważyć, że również w muzyce z pozoru bardzo odległej od szeroko rozumianej polityki i spraw społecznych, np. tak zwanej *kosmische Musik*, kojarzonej z Klausem Schulzem, Tangerine Dream, Ash Ra Tempel, Popol Vuh i innymi wykonawcami, można się z powodzeniem doszukiwać elementów bliskich koncepcji Marka Fishera<sup>4</sup>. Barwnie opisana przez Ingeborg Schober działalność komuny muzycznej Amon Düül z Monachium (Schober 1979) wydaje się doskonałym przykładem „kolektywnej zdolności produkcji, opieki i radości” (Fisher 2018, 753). Z kolei wyróżnione przez Timothy’ego Browna cztery odmiany tropu ucieczki, występujące w muzyce Guru Guru, Amon Düül II, Agitation Free, Popol Vuh, Tangerine Dream i innych zespołów (Brown 2017,

3 W przekładzie filologicznym na język polski: „Bo to szaleństwo brzmi: / Człowieku, kup sobie nowy samochód! / Człowieku, kup sobie nowe ubranie! / Człowieku, kup sobie nowe mieszkanie / dla jednej osoby lub dla dwojga. / (...) / Mienie! / Mienie! / Mienie! / Mienie! Mienie! / Człowieku, to mi się na nic nie przyda! / Tego, czego mi trzeba, nie kupię za pieniądze. // Kiedy wstajesz rano / i znów masz przed sobą całe to gówno – / Kiedy monotonia twojej pracy / skręca ci mózg – / Nie zapominaj o swoim marzeniu – o naszym marzeniu! (...) / Umiemy wciąż myśleć! / I kochać! / I nie tylko funkcjonować! / Będziemy żyć jak ludzie, / a nie tylko konsumować!” (wszystkie wykorzystane w artykule tłumaczenia fragmentów piosenek mojego autorstwa – K.I.).

4 Co ciekawe, można odnieść wrażenie, iż znaczna część współczesnych fanów niemieckiej muzyki rockowej nie zdaje lub nie chce zdawać sobie sprawy z jej pierwotnego zanurzenia w ruchach kontestatorskich. W dyskusjach prowadzonych w grupie Krautrock na Facebooku oraz na innych tematycznych forach internetowych wątki polityczne są często spychane na bok poprzez odwołanie się do argumentu, że „liczy się tylko brzmienie”. Tymczasem przeciwko rozpatrywaniu niemieckiej muzyki rockowej w oderwaniu od jej społecznego kontekstu przemawiają nie tylko analizy wspomnianych już w tekście badaczy, lecz także wypowiedzi samych artystów. Michael Rother, założyciel niezmiernie wpływowych grup Neu! i Harmonia, które w dużej mierze grały utwory instrumentalne, mówił na przykład o „klimacie przemiany”, który „odcisnął się również na naszej muzyce”, zaś Hans Joachim Irmler z zespołu Faust podkreślał: „My też byliśmy polityczni, choć nie w tak ostantacyjny sposób” (cyt. za Dedekind 2008, 107, 112).

345–350), można zarówno traktować jako wyraz eskapizmu, jak i dostrzegać w nich poszukiwania „świata, który mógłby być wolny” (Marcuse 1998, 104). Album *Seven Up* z 1973 roku, nagrany przez grupę Ash Ra Tempel wspólnie z największym popularyzatorem LSD Timothyem Learym, zdaniem Johna Higgisa „miał prawo ubiegać się o miano najambitniejszej próby wyrażenia kontrkulturowego idealizmu” (Higgs 2015, 232). Nawet z pozoru apolityczna muzyka awangardowa zespołu Faust, jak dowiedli Arne Koch i Sei Harris, pozostawała w ścisłym związku „z kwestiami społecznymi i politycznymi, z którymi musiały się zmierzyć Niemcy w następstwie przewrotu pokoleniowego końca lat sześćdziesiątych” (Koch i Harris 2009, 581). Wczesna scena rockowa Republiki Federalnej Niemiec była wprawdzie nad wyraz heterogeniczna, jednak niewątpliwie istniały pewne cechy wspólne dla zdecydowanej większości nieraz bardzo od siebie odległych odmian tej muzyki. „Pomiędzy głównymi wykonawcami krautrocka było tyle samo różnic, co podobieństw” – pisał Simon Reynolds (2016), a jednym z tych podobieństw było pierwotne zakorzenienie w kontrkulturze<sup>5</sup>.

Nie powinno dziwić, że zachodnioniemiecka muzyka rockowa tego okresu odwoływała się do całego spektrum różnych spojrzeń na kwestię podmiotowości. W kontekście komunizmu kwasowego szczególnie interesujące wydają się dwie przeciwstawne tendencje, sytuujące się na obu krańcach tego spektrum: z jednej strony natchniony duchem protestów studenckich kolektywizm, wyrażany zarówno w tekstach, jak i postawach wielu muzyków, zaś z drugiej strony rysujący się coraz wyraźniej indywidualizm oraz „ucieczka do świata wewnętrznego przy pomocy jakichkolwiek środków” (Brown 2017, 350). Są one tym bardziej godne omówienia, że jak dotąd nie poświęcano zbyt wiele uwagi ich niemal paradoksalnej koegzystencji. Tym niemniej w samym krautrocku, rozumianym bardzo szeroko jako zbiór różnorodnych zjawisk społeczno-kulturowych, oprócz wspomnianego napięcia, można się także doszukiwać pewnych prób jego przezwyciężenia. Muzyka, o której tu mowa, w bardzo niewielu przypadkach była traktowana przede wszystkim jako masowy produkt komercyjny lub środek ekspresji atomistycznie pojmowanego indywidualizmu, lecz pomimo to stroniła od wszelkiej uniformizacji i wymazywania własnej tożsamości. Chociaż współcześnie krautrock jest z reguły kojarzony z zaledwie kilkoma grupami, które odniosły największy sukces rynkowy, wypracowując charakterystyczne „brzmienie”,

---

5 „Pierwotne”, ponieważ w latach siedemdziesiątych niektórym artystom udało się przedostać do mainstreamu (zob. Muller, Szostak i Burger-Helmchen 2020).

to należy pamiętać, że utwory uważane dziś za ikoniczne dla tego „gatunku” muzyki (np. *Hallohallo*, *Autobahn*, *Phaedra* czy *Vitamin C*) stały się w pewnym sensie skamielinami, wyrwanymi z kontekstu i zastąpionymi w sztywnych formach pozostałościami po gęstej sieci bezustannie ewoluujących powiązań, przepływów i wzajemnych inspiracji. Pierwotny dialog zachodził zarówno w obrębie poszczególnych zespołów i „szkół”, jak i pomiędzy nimi, a także w relacjach z publicznością, przedstawicielami wytwórni muzycznych itd. W takiej perspektywie zachodnoniemiecka muzyka rockowa przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie okazuje się ani dziełem oryginalnych wizjonerów, ani kolektywnym wyrazem ducha epoki. Jest raczej efektem działalności twórczego, transindywidualnego podmiotu, a zarazem funkcjonuje jako medium umożliwiający tego podmiotu zaistnienie. Wydaje się, że to właśnie ten aspekt najbardziej zbliża omawianą muzykę do komunizmu kwasowego. W dalszej części artykułu postaram się scharakteryzować dostrzegalną na gruncie krautrocka dychotomię między wspólnotą a jednostką, a następnie pokazać, w jaki sposób mogła być ona pokonywana.

### 3.

Można wyróżnić dwa podstawowe związki między kulturą krautrocka i innych odmian niemieckiej muzyki rockowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych a myśleniem w kategoriach kolektywistycznych. Po pierwsze, w przypadku niektórych wykonawców istnieją uzasadnione podstawy ku temu, by traktować ich muzykę jako wyraz tak lub inaczej rozumianej podmiotowości zbiorowej. Do cech charakterystycznych wczesnego niemieckiego rocka należało m.in. to, że w przeważającej mierze był on wytworem od kilku- do kilkunastoosobowych zespołów, nierzadko pozbawionych wyraźnego lidera, natomiast kariery solowe pozostawały w nim zjawiskiem marginalnym (Littlejohn 2017, 84). Współpraca w ramach tych zespołów nie ograniczała się bynajmniej do prób, nagrań i występów, lecz rozciągała się na wiele innych, a niekiedy niemal wszystkie dziedziny życia. „Jest nas jedenaścioro dorosłych oraz dwoje dzieci, zdecydowaliśmy, że wszystko – w tym również muzykę – będziemy robić razem!” – pisali o sobie członkowie grupy Amon Düül (Schober 1979, 40). Otwarcie polityczny, choć nieidentyfikujący się z *Polit-Rockiem* (Peinemann 1980, 203), zespół Checkpoint Charlie należał do jedenastoosobowej wiejskiej komuny i aktywnie zachęcał ludzi do „opuszczania zakładów i zakładania wspólnot produkcyjnych, kooperatyw lub kolektywów”, co stało się kością niezgody między muzy-

kami a Niemiecką Partią Komunistyczną i innymi lewicowymi organizacjami (ibid., 197–198). Graniczące z free jazzem improwizacje grupy Can również stanowiły wyraz pewnego doświadczenia zbiorowego, choć w zupełnie inny sposób. Sami członkowie tego zespołu określali swoją metodę tworzenia muzyki mianem *instant composition* i porównywali ją do spontanicznej współpracy drużyny piłkarskiej (DeRogatis 2008, 269; Young i Schmidt 2018, 56–57). „Dawniej to kompozytor wyobrażał sobie muzykę, która dopiero później była realizowana i odgrywana. My natomiast najpierw gramy naszą muzykę, a potem ją komponujemy” – zauważył basista i inżynier dźwięku Holger Czukay, jeden z założycieli Can (cyt. za Reynolds 2000, 37). Również w samej muzyce można było nieraz usłyszeć „kolektywnego ducha” – wystarczy wspomnieć o *Ein wunderhübsches Mädchen träumt von Sandosa* i innych utworach wczesnego Amon Düül, w których „plemienny” rytm perkusji, agresywny i powtarzany jakby w transie riff gitarowy oraz nieartykułowane wrzaski zdają się stapiać w jedno, tworząc elektryzujący obraz zbiorowego uniesienia. To tylko kilka z wielu przykładów obrazujących zbiorowe przeżycia, myśli i działania leżące u źródeł niemieckiego rocka<sup>6</sup>.

Po drugie, nie trudno zauważyć, że intencją części artystów było wytworzenie poczucia zbiorowości i wspólnoty wśród docelowych odbiorców. W pewnym ograniczonym sensie może to dotyczyć całego zjawiska nazywanego krautrockiem, które wielokrotnie interpretowano jako próbę „artykulacji nowej niemieckiej tożsamości” (Vayo 2009, 631; zob. też Adelt 2016, 43; Stubbs 2014, 21–24). Dążenia do ukonstytuowania świadomości kolektywnej w o wiele większym stopniu dają się jednak zaobserwować w utworach na ogół kojarzonych z *Polit-Rockiem*. Jakkolwiek gatunek ten obejmował bardzo różne style muzyczne i strategie polityczne, wspólnym mianownikiem dla większości wykonawców były mniej lub bardziej lewicowe poglądy oraz wyrażone przez Vridolina Enxinga z Floh de Cologne przekonanie, że „sztuka jest czymś, co ma do czynienia z rzeczywistością” (Peinemann 1980, 31). Twórcy *Polit-Rocka* inspirowali się wprawdzie współczesnymi zespołami brytyjskimi i amerykańskimi, takimi jak The Rolling Stones, The Mothers of Invention czy The Fugs (Cope 1995, 15), ale jednocześnie nawiązywali do przedwojennej tradycji *Gesellschaftskritik*, czyli m.in. koncepcji teatru epickiego Bertolta Brechta i Erwina Piscatora oraz teorii piosenki politycznej Hannsa Eislera, którą w latach sześćdziesiątych odnowili Franz Josef Degenhardt, Dieter Süverkrüp i inni

6 Nie musi to wykluczać możliwości odbierania części tej muzyki jako bezosobowej – choćby ze względu na jej „mechaniczność”, jak w przypadku Kraftwerku.

*Liedermacherzy* związani ze słynnymi festiwalami w pobliżu ruin zamku Waldeck (Robb 2017, 43–49).

Niektórzy wykonawcy niemieckojęzycznego rocka o silnym zabarwieniu politycznym starali się podnosić świadomość klasową publiczności, kładąc nacisk na merytoryczną wartość swoich tekstów i przedstawiając niesprawiedliwości społeczne z zewnętrznej perspektywy. Najlepszym przykładem takiego podejścia jest prawdopodobnie grupa Floh de Cologne, której członkowie od wczesnych lat siedemdziesiątych należeli do Niemieckiej Partii Komunistycznej (Gruber 2017, 71) i traktowali swoją muzykę przede wszystkim jako „środek przekazu informacji” (Peinemann 1980, 203). Albumy Floh de Cologne, takie jak *Fließbandbabs Beat-Show* (1970), *Rockoper Profitgeier* (1971), *Geyer-Symphonie* (1974) czy *Lieder aus der Rock-Oper Koslowsky* (1980), wyróżniają się ogromną gęstością treściową: muzycy zreżymowali i przeplatają dowcipne teksty danymi statystycznymi i komentarzami na temat bieżącej polityki, a także cytatami z gazet, wypowiedziami znanych przedsiębiorców oraz wyimkami z *Kapitału*. Większość programów artystycznych Floh de Cologne kończyła się jakąś formą apelu o zrzeszenie się w większe podmioty polityczne i stawianie zorganizowanego oporu. Tego typu apele formułowali nie tylko Floh de Cologne, ale także inne zespoły zaliczane do *Polit-Rocka*, którym bardziej niż na informatywności zależało na tym, by ich utwory odwoływały się do autentycznych uczuć (Peinemann 1980, 212). Można tu wspomnieć m.in. o grupie Lokomotive Kreuzberg i jej debiutanckim albumie *Kollege Klatt* (1972), zasługującym na miano opery rockowej. Muzycy z Berlina przedstawiają fikcyjną historię sfrustrowanego robotnika, który pewnego dnia postanawia nie wrócić do fabryki, a następnie wylewa swoje żale w rozmowie przy barze, by w końcu dostrzec wokół siebie innych, zmagających się z podobnymi problemami, i poczuć się częścią znacznie większej i silniejszej całości. Zbliżoną do tej kompozycji strukturę treściową przejawia album *Warum geht es mir so dreckig?* (1971) Ton Steine Scherben, bodaj najbardziej znanego niemieckiego zespołu łączącego muzykę rockową z polityką, który do dziś pozostaje kontrowersyjny m.in. ze względu na wsparcie udzielane organizacji terrorystycznej RAF (Putnam 2009, 595–601). Wspomniany album rozpoczyna się od głośnej ekspresji jednostkowej złości i niezadowolenia (*Ich will nicht werden, was mein Alter ist; Warum geht es mir so dreckig?*), których przyczyna zostaje następnie odnaleziona w panujących stosunkach ekonomiczno-społecznych i układzie sił politycznych (*Der Kampf geht weiter*). Centralne miejsce na albumie zajmuje piosenka *Macht kaputt, was euch kaputt macht*, wydana rok wcześniej jako singiel. Utwór stanowi buntownicze odrzucenie kapitalistycznej

rzeczywistości, jednak jest pozbawiony jakiegokolwiek wizji konstruktywnej zmiany. Tekst pierwszej piosenki z drugiej strony płyty (*Mein Name ist Mensch*) odwołuje się do uniwersalnych wartości, kreując inkluzywny podmiot, z którego w przedostatniej zwrotce zostają wykluczeni i postawieni w pozycji wroga wszyscy „żyjący z naszej pracy” oraz „naszej siły”. Wreszcie prowadzi to do uświadomienia sobie własnej sprawczości (*Alles verändert sich*), a ostatecznie – do następującego przesłania (*Solidarität*):

Uns fehlt nicht die Zeit,  
uns fehlt nicht die Kraft.  
Uns fehlt nicht das Geld,  
uns fehlt nicht die Macht,

Was wir wollen, können wir erreichen.  
Wenn wir wollen, stehen alle Räder still.  
Wir haben keine Angst zu kämpfen.  
Denn die Freiheit ist unser Ziel!  
Denn die Freiheit ist unser Ziel!  
Alles, was uns fehlt, ist die Solidarität!  
Alles, was uns fehlt, ist die Solidarität!<sup>7</sup>

Przytoczone fragmenty wyraźnie wskazują na funkcję konstytuowania świadomości i tożsamości kolektywnej, do której pełnienia aspirowali liczni wykonawcy niemieckojęzycznej muzyki rockowej zaangażowanej politycznie.

Zachodniemiecki rock końca lat sześćdziesiątych i lat siedemdziesiątych był więc z jednej strony wytworem określonych podmiotów zbiorowych i w pewnym stopniu wyrażał kolektywnego ducha, natomiast z drugiej strony jego wykonawcy nieraz nawoływali słuchaczy do podejmowania wspólnych działań i próbowali wnieść własny wkład w konstytuowanie się ponadindywidualnej świadomości oraz tożsamości obejmującej różne grupy społeczne. Poprzestanie na tej konstatacji byłoby jednak bardzo daleko idącym uproszczeniem, bowiem od początku lat siedemdziesiątych w niemieckiej muzyce popularnej coraz częściej dochodziły do głosu tendencje wręcz przeciwstawne, które można interpretować jako nieoczywistą prefigurację punkowego indywidualizmu, ale

---

7 W tłumaczeniu: „Nie brak nam czasu, / nie brak nam sił. / Nie brak nam pieniędzy, / nie brak nam władzy. // Możemy osiągnąć to, czego chcemy. / Jeśli będziemy chcieli, wszystkie tryby staną w miejscu. / Nie boimy się walczyć. / Bo wolność jest naszym celem! / Bo wolność jest naszym celem! / Brakuje nam jedynie solidarności! / Brakuje nam jedynie solidarności!”.



także jako reakcję na upolitycznienie wszystkich sfer życia dokonane przez kontrkulturę oraz skutek wyczerpywania się energii społecznej protestów studenckich, związanego m.in. z rozpoczęciem „długiego marszu przez instytucje”.

#### 4.

Od końca lat sześćdziesiątych w muzyce rockowej można zaobserwować stopniowe odchodzenie od fascynacji „kolektywną radością” i zbiorowością w ogóle – charakterystycznej dla psychodelii z jednej, a *Polit-Rocka* z drugiej strony – któremu towarzyszy zwrot ku indywidualizmowi. Oczywiście zjawisko to nie ograniczało się wyłącznie do muzyki, lecz obejmowało niemal wszystkie dziedziny kultury. W literaturze niemieckojęzycznej wyłoniła się wówczas tendencja nazywana „nową subiektywnością”, która wiązała się nie tyle z odejściem od polityki, co z uznaniem za punkt wyjścia „afirmacji samego siebie, autorefleksji i samoświadomości” (Beutin et al. 2019, 644), a jednocześnie była wyrazem intensywnego „głodu doświadczeń” (Schnell 2005, 248). W muzyce popularnej ten trend bodaj najsilniej doszedł do głosu nie na terenie Republiki Federalnej Niemiec, lecz w brytyjskim rocku progresywnym, wywodzącym się z psychodelii, jednak realizującym znacznie większe aspiracje artystyczne. Indywidualistyczny charakter lwiej części utworów i albumów zaliczanych do tego gatunku dotyczy w pierwszej kolejności warstwy muzycznej, w której coraz większy nacisk kładziono na popisowość i mistrzostwo techniczne; „solista wchodzi w rolę bohatera romantycznego, nieustraszonego indywidualisty, którego wirtuozerskie wyczyny modelują ucieczkę od społecznych ograniczeń” – zauważa Edward Macan (1997, 46). Co więcej, w chwili, gdy muzyka staje się bardziej wysublimowana czy wręcz zaczyna rościć sobie pretensje do miana kultury wysokiej, traci w pewnej mierze swój potencjał wspólnototwórczy, z doświadczenia zbiorowego stając się przeżyciem indywidualnym, nie-raz bardzo prywatnym. Pod koniec lat sześćdziesiątych powstają pierwsze albumy koncepcyjne, które wymagają od słuchacza „zanurzenia się, angażującego zarówno intelekt, jak i zmysły” (Hegarty i Halliwell 2013, 69). Również w warstwie tekstowej na pierwszy plan wychodzi jednostka, a naczelnym problemem staje się jej alienacja. W albumach takich jak *Tarkus* (1971) tria Emerson, Lake & Palmer, *Thick as a Brick* (1972) grupy Jethro Tull czy *Selling England by the Pound* (1973) zespołu Genesis podejmowane są kwestie społeczne, które podlegają krytyce z perspektywy jednostki, zagrożonej przez totalitarne skłonności państwa,

konformistyczny system edukacji lub bezmyślny konsumpcjonizm (Macan 1997, 79–80, 88–91; Hegarty i Halliwell 2013, 140–143). Symboliczną kulminacją tej indywidualistycznej tendencji stanowi opera rockowa *The Wall* (1979) Pink Floyd, oskarżana przez niektórych o „ogromne zadufanie, zapatrzenie w siebie i uzalanie się nad sobą” (Schaffner 1992, 238). Dla dopełnienia obrazu należałoby jeszcze wspomnieć o przejawianym przez wielu wykonawców brytyjskiej sceny rocka progresywnego zainteresowaniu duchowością, a także „rekonstruowaniu” utopijnych przyszłości „z elementów przeszłości oraz ziemskich lub pozaziemskich cywilizacji”, które raczej służyło „ucieczce od współczesnych problemów”, niż „odzwierciedlało pragnienie ustanowienia alternatywnego społeczeństwa”<sup>8</sup> (Pirenne 2007, 145).

W zachodnioniemieckiej muzyce rockowej tego okresu występowały podobne tendencje i motywy, choć być może w nieco mniejszym nasileniu, co wyjaśniałoby, dlaczego w literaturze przedmiotu poświęcano im dotychczas stosunkowo niewiele uwagi. „Nowa subiektywność” niemieckiego rocka lat siedemdziesiątych – by przeszczerzyć na grunt historii muzyki popularnej wspomniane już literaturoznawcze i krytycznoliterackie pojęcie – miała wiele różnych wymiarów. Jednym z nich były wzmożone poszukiwania duchowo-religijne, o których świadczyć może chociażby eklektyczny album *Hosianna Mantra* (1972) grupy Popol Vuh czy też utwór *Schmetterling* z pierwszego albumu Bröselmaschine (1971). Inny wątek – problem utraty indywidualnej tożsamości i uprzedmiotowienia samego siebie – pojawia się w *Spiegelsaal*, *Schaufensterpuppen*, *Die Roboter*, *Das Model* i innych piosenkach zespołu Kraftwerk, uważanego przez wielu za najważniejszą formację krautrockową (zob. Littlejohn 2009b, 638–641). Zwrot ku osobistym przeżyciom i indywidualnej perspektywie w wielu przypadkach oznaczał także czerpanie inspiracji z poezji. Zespół Novalis zapożyczył od Friedricha von Hardenberga nie tylko swoją nazwę, lecz także niektóre teksty, podejmując – jak pokazał Stefan Höppner – romantyczny motyw konfliktu jednostki ze społeczeństwem i światem (Höppner 2017, 292–299). Zagadnienie relacji pomiędzy indywiduum a zbiorowością pojawiało się również w tekstach zespołu Hölderlin, którego nazwa nawiązywała do kolejnego klasyka, jeszcze długo po wojnie niecieszącego się zbyt dużą popularnością ze względu na wykorzystywanie jego poezji w celach propagandowych przez nazistowski reżim. Utrzymany w onirycznej stylistyce album *Hölderlins Traum* (1972)

8 Obie te cechy, tj. duchowość i utopijność, są chyba najbardziej widoczne na przykładzie zespołu Yes.

zawierał m.in. piosenkę „*Peter*”, stanowiącą gorzki komentarz do nieodwołalnie już minionych masowych protestów studenckich:

Peter hatt' den Mief vom Fernseh'n satt  
und ließ auch das Rasieren.  
Peter zog es in die Stadt,  
er wollte demonstrieren.  
So schritt er durch die Straßen,  
mutig und engagiert.  
Denn er wollt' es ihnen zeigen,  
weil sie immer schweigen.

Und als er all die Menschen sah  
und hört', wie laut es schallt,  
geht ihm das alles sehr, sehr nah,  
doch plötzlich war's ihm kalt.  
Als er die roten Fahnen sah  
und viele Barrikaden,  
ging ihm das alles viel zu nah,  
er dacht' an Sonntagsbraten<sup>9</sup>.

W piosence można wyczuć dużą dozę ironii, jednak jeszcze bardziej istotna jest zmiana perspektywy: idealizm ruchów kontestatorskich, który na początku lat siedemdziesiątych wciąż często przemawiał przez muzykę rockową, zostaje tu ukazany z zewnątrz – staje się przedmiotem obserwacji i refleksji. Ponadto trzecioosobowa narracja zupełnie pomija emocje zbiorowe, występujące być może wśród protestujących, a zamiast tego skupia się na doświadczeniach konkretnej jednostki. Tytułowy Peter w konfrontacji z rozkrzyczanym tłumem czuje się wyalienowany i zaczyna tęsknić za sferą prywatną, którą zdaje się symbolizować tradycyjna „niedzielna pieczeń” z ostatniego wersu. W ogólnej atmosferze tego utworu nie zostało już nic ze zbiorowego uniesienia wyrażanego przez Ton Steine Scherben, Lokomotive Kreuzberg czy Floh de Cologne. Utwór *Requiem für einen Wicht* z tego samego albumu pokazuje jednak, iż doszło

9 W tłumaczeniu: „Peter miał dość telewizyjnego ciemnogrodu, / przestał się też golić. / Ciągnęło go do miasta, / chciał demonstrować. / Szedł więc przez ulice, / odważny i zaangażowany. / Już on im pokaże, / tym którzy ciągle milczą! // Jednak gdy ujrzał tych wszystkich ludzi / i usłyszał tę głośną wrzawę, / poruszyło to nim do głębi, / aż nagle przeszedł go dreszcz. / Gdy zobaczył czerwone sztandary / i liczne barykady, / było to już dla niego o wiele za dużo / i pomyślał o niedzielnej pieczeni”.

tu nie tyle do zerwania z kontrkulturą i tradycją krytyczną, co do bardzo wyraźnego przeniesienia akcentu ze zbiorowości na indywidualium; stylizowany na baśń tekst piosenki ostrzega przed autorytaryzmem i wynikającymi z niego zagrożeniami dla jednostki. Cały album *Hölderlins Traum* można interpretować jako jeden z wielu symptomów osłabnięcia wiary w możliwość całkowitego przeobrażenia społeczeństwa na drodze rewolucyjnej, a także dowartościowania indywidualnych odczuć, myśli, marzeń i snów. Odnosi się to również – jeśli nie przede wszystkim – do pełnej subtelnych harmonii i barwnych improwizacji warstwy muzycznej, która wymaga od słuchacza pełnego zanurzenia się w ewokowanym przez nią świecie, co czyni ją wprost stworzoną do słuchania w pojedynkę.

## 5.

Spojrzenie na krautrock z perspektywy koncepcji komunizmu kwasowego – ze szczególnym uwzględnieniem kwestii świadomości i podmiotowości zbiorowej – pozwoliło unaocznic dwie przeciwstawne tendencje, które dochodziły w nim do głosu. Jedną z nich okazało się myślenie w kategoriach kolektywistycznych, zakorzenione w ruchach społecznych lat 1967–1968. Można je zaobserwować przede wszystkim w tzw. *Polit-Rocku*, ale także w postawach wielu muzyków niekoniecznie zainteresowanych jakąkolwiek formą agitacji. Druga tendencja – określona tu roboczo mianem „nowej subiektywności” poprzez analogię do ustaleń historyków literatury – wiązała się z ponownym przyjęciem za punkt wyjścia doświadczeń jednostki. Przejście od „my” do „ja”, które najmocniej uwidoczniło się w muzyce progresywnej, miało rozmaite oblicza i wymiary, m.in. duchowy, tożsamościowy i antytotitalarny. Opisane tendencje współlistniały ze sobą o tyle, o ile można je było odnaleźć w tych samych festiwalach, w tych samych wytwórniach muzycznych, u tych samych wykonawców, a niekiedy wręcz na tych samych albumach. Tym niemniej wydaje się – choć wymagałoby to oczywiście znacznie obszerniejszego uzasadnienia – iż w przeważającej mierze miały one charakter rozłączny i raczej ze sobą konkurowały, niż wspierały wzajemnie swoje interesy. Można zaryzykować twierdzenie, że widoczne tu oddzielenie poczucia zbiorowej sprawczości od konkretnych doświadczeń i potrzeb jednostki stało się jedną z przyczyn ostatecznej porażki kontrkultury. Jeśli rzeczywiście tak było, przyszłe ruchy społeczne mogłyby wyciągnąć z tego pewną lekcję.

Scharakteryzowane powyżej napięcie może stanowić ważną cechę charakterystyczną szeroko rozumianego krautrocka, jednak w żadnym

razie nie wyczerpuje zagadnienia podmiotowości w odniesieniu do tego rodzaju muzyki. Znacznie bardziej obiecujące – zwłaszcza w kontekście komunizmu kwasowego, którego ważnym zadaniem powinno być wykroczenie poza tę dychotomię – byłoby takie spojrzenie na początki niemieckiej muzyki rockowej, które skupiałoby się nie tyle na poszczególnych aktorach (czyli przede wszystkim zespołach i muzykach) czy ogólnej atmosferze panującej na scenie muzycznej RFN-u w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, co raczej na zawilej sieci relacji – zarówno czysto muzycznych, jak i osobistych, tożsamościowych, ideologicznych, pragmatycznych itd. – która łączyła wykonawców oraz odbiorców muzyki i bez której fenomen krautrocka nie mógłby w ogóle zaistnieć. Pewnym krokiem w tę stronę jest stworzona przez Paula Mullera, Bérangère Szostak i Thierry’ego Burgera-Helmchena mapa kolaboracji muzycznych pomiędzy grupami kojarzonymi z krautrockiem (Muller, Szostak i Burger-Helmchen 2020, 152). Niemieccy muzycy nie tylko chętnie realizowali wspólne projekty, ale także odwiedzali się w celach towarzyskich, pomagali sobie w organizacji koncertów oraz nagrywaniu, wydawaniu i dystrybucji płyt, pożyczali sobie sprzęt, organizowali wspólne *jam sessions* oraz – co chyba najważniejsze – uważnie słuchali siebie nawzajem (Dedekind 2008, 80–81). Choć liczne zespoły bez wątpienia dążyły do oryginalności, wzajemne inspiracje zdarzały się nad wyraz często i najwyraźniej nie zawsze były piętnowane jako niewolnicze naśladownictwo lub oznaka niemocy twórczej – w wielu przypadkach uważano je za zjawisko pozytywne, które może pomóc w stworzeniu nowej jakości. Wydaje się, że było to możliwe między innymi dzięki antykomercyjnemu charakterowi krautrocka (przynajmniej w jego wczesnej fazie), który umożliwił dostrzeżenie w muzyce dobra wspólnego, a nie własności prywatnej czy też publicznej, co zgodnie z ustaleniami Michaela Hardta uwolniło ogromny twórczy potencjał (Hardt 2010, 145–150)<sup>10</sup>. Być może właśnie dlatego beat *Motorik* nie stał się „znakiem towarowym” Jakiego Liebezeit z Can czy Klaus Dinger z Neu!, których uważa się za jego pionierów, ale rozpowszechnił się do tego stopnia, że dziś jest w mniejszym stopniu kojarzony z konkretnym perkusistą, a w większym – z krautrockiem w ogóle. Charakterystyczną cechą wczes-

10 Oczywiście mówiąc o antykomercyjności krautrocka, trzeba stale mieć na uwadze, że w późniejszych latach niektórym zespołom udało się osiągnąć znaczne sukcesy na rynku krajowym lub zagranicznym. W historii muzyki rockowej pojawiały się ruchy o zdecydowanie bardziej antykomercyjnym charakterze, takie jak szwedzki prog (znany także jako *musikrörelse*), istniejący mniej więcej równoległe z krautrockiem, czy międzynarodowa inicjatywa Rock in Opposition (Hyltén-Cavallius 2017, 65–77; Cutler 1985, 154–169).

snego niemieckiego rocka jest również stosunkowo duża rotacja muzyków pomiędzy zespołami. Dobrym przykładem mogą tu być liczne przepływy personalne pomiędzy takimi formacjami, jak Kraftwerk, Neu!, Harmonia czy Cluster, a jeszcze lepszym – grupy, których skład właściwie bezustannie się zmieniał, czyli chociażby kolektyw muzyczny Embryo (Dedekind 2008, 81). Między innymi dlatego trafne wydaje się stwierdzenie, że krautrock był wytworem transindywidualnym w takim znaczeniu, o jakim pisał Étienne Balibar (2018, 8): odrębny charakter poszczególnych zespołów nie daje się sprowadzić ani do immanentnej, autonomicznej „substancji”, ani do totalności procesów zachodzących w społeczeństwie, ponieważ był wynikiem rozmaitych relacji i pozostawał od nich zależny.

„Kwasowego” potencjału niemieckiego rocka lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można się doszukiwać nie tylko w samej muzyce i procesach jej powstawania, lecz również – prawdopodobnie w jeszcze większym stopniu – w tym, co zachodziło pomiędzy wykonawcami a publicznością. Pod wieloma względami krautrock – rozumiany jako ruch społeczno-kulturowy, a nie po prostu rodzaj muzyki – może być uważany za jedną z „form kultury, które promują uczucie kolektywnej radości (...), przewyżczając alienujący indywidualizm kultury kapitalistycznej” (Gilbert 2017). Muzyka grana w klubach, salach koncertowych, otaczanych przez policję skłotach czy pod gołym niebem łączyła przedstawicieli najróżniejszych grup społecznych, „od studentów do robotników”<sup>11</sup> – jak wyraził się perkusista Lothar Stahl, związany m.in. z Checkpoint Charlie i Embryo (cyt. za: Dedekind 2008, 142). Klaus Sonntag wspomina relacje z publicznością następująco: „Ludzie nie postrzegali siebie nigdy jako fanów. Mieli poczucie przynależności, czuli, że tworzą wspólnotę z muzykami” (cyt. za: *ibid.*). Owa wspólnotowość bodaj najbardziej dobitnie dochodziła do głosu podczas festiwali organizowanych pod hasłem „Umsonst & Draußen”<sup>12</sup>. Najsłynniejsze wydania tego typu odbywały się w drugiej połowie lat siedemdziesiątych w okolicy Vlotho w Nadrenii Północnej-Westfalii i w szczytowym okresie ściągały dziesiątki tysięcy ludzi z całych Niemiec. Festiwale były całkowicie darmowe i otwarte dla każdego, muzycy nie pobierali gaź za

11 Choć większa część muzyki określanej tu mianem krautrocka znajdowała odbiorców przede wszystkim wśród młodych przedstawicieli klasy średniej, przynajmniej niektórym zespołom – zwłaszcza tym wykonującym utwory otwarcie zaangażowane politycznie – rzeczywiście udawało się docierać do różnych grup społecznych (zob. Peinemann 1980).

12 W tłumaczeniu na polski: „Za darmo i na zewnątrz”. Festiwale pod tym hasłem odbywają się w Niemczech do dzisiaj.

występy, a koszty związane z organizacją były pokrywane wyłącznie z zysków ze sprzedaży jedzenia i napojów, gdyż organizatorzy z zasady nie przyjmowali żadnych ofert sponsoringu (ibid., 147–151). Artyści i członkowie publiczności wspólnie rozstawiali sceny, namioty i inne elementy infrastruktury, samodzielnie obsługiwali stoiska gastronomiczne. W programie z 1978 roku można było przeczytać, że nie ma to być festiwal, „gdzie konsument pozbywa się własnej odpowiedzialności, płacąc za wstęp przy kasie”, lecz „idealny przypadek swobodnej wspólnoty, opartej na mianowniku wzajemnego zrozumienia i akceptacji, dokumentacja możliwości alternatywnego działania” (cyt. za: ibid., 148). Wiele przemawia za tym, że ponadindywidualna radość uruchamiana przez takie wydarzenia nie była objawem biernej konsumpcji, ale raczej osią poczucia przynależności i odpowiedzialności.

## Wykaz literatury

- Adelt, Ulrich. 2012. „Machines with a Heart: German Identity in the Music of Can and Kraftwerk.” *Popular Music and Society* 35(3): 359–374. <https://doi.org/10.1080/03007766.2011.567908>.
- . 2016. *Krautrock: German Music in the Seventies*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Baacke, Dieter. 1968. *Beat, die sprachlose Opposition*. München: Juventa.
- Balibar, Étienne. 2018. „Philosophies of the Transindividual: Spinoza, Marx, Freud.” Tłum. Mark G.E. Kelly. *Australasian Philosophical Review* 2(1): 5–25. <https://doi.org/10.1080/24740500.2018.1514958>.
- Behrmann, Günter C. 1999. „Die Theorie, das Institut, die Zeitschrift und das Buch: Zur Publikations- und Wirkungsgeschichte der Kritischen Theorie 1945 bis 1965.” W Clemens Albrecht et al. *Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik: Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule*. Frankfurt – New York: Campus.
- Beutin, Wolfgang, Matthias Beilein, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich, Christine Kanz, Bernd Lutz, Volker Meid, Michael Opitz, Carola Opitz-Wiemers, Ralf Schnell, Peter Stein, i Inge Stephan. 2019. *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Brown, Timothy S. 2009. „Music as a Weapon? Ton Steine Scherben and the Politics of Rock in Cold War Berlin.” *German Studies Review* 32(1): 1–22.

- . 2017. „In Search of Space: The Trope of Escape in German Electronic Music Around 1968.” *Contemporary European History* 26(2): 339–352. <https://doi.org/10.1017/S0960777316000606>.
- Colquhoun, Matt. 2021. „Introduction: No More Miserable Monday Mornings.” W Fisher, Mark. *Postcapitalist Desire: The Final Lectures*. London: Repeater.
- Cope, Julian. 1995. *Krautrock sampler: One Head's Guide to the Great Kosmische Musik – 1968 Onwards*. Yatesbury: Head Heritage.
- Cutler, Chris. 1985. *File Under Popular: Theoretical & Critical Writings on Music*. London: November Books.
- Dedekind, Henning. 2008. *Krautrock: Underground, LSD und kosmische Kuriere*. Höfen: Hannibal.
- DeRogatis, Jim. 2008. *Turn on Your Mind: Four Decades of Great Psychedelic Rock*. London: Hal Leonard.
- Enzensberger, Hans Magnus. 1968. „Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend.” *Kursbuch* 15: 187–197.
- Felsch, Philipp. 2015. *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte: 1960–1990*. München: C.H. Beck.
- Fisher, Mark. 2013. „»A social and psychic revolution of almost inconceivable magnitude«: Popular Culture's Interrupted Accelerationist Dreams.” *E-flux* 46, <https://www.e-flux.com/journal/46/60084/a-social-and-psychic-revolution-of-almost-inconceivable-magnitude-popular-culture-s-interrupted-accelerationist-dreams/>.
- . 2014. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: Zero Books.
- . 2018. *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004–2016)*, red. Darren Ambrose. London: Repeater.
- . 2020. *Realizm kapitalistyczny: Czy nie ma alternatywy?* Tłum. Andrzej Karalus. Warszawa: Książka i Prasa.
- . 2021. *Postcapitalist Desire: The Final Lectures*, red. Matt Colquhoun. London: Repeater.
- Fiske, John. 1989. *Understanding Popular Culture*. London – New York: Routledge.
- Gilbert, Jeremy. 2017. „Psychedelic Socialism.” *Open Democracy*, 22 września, <https://web.archive.org/web/20210414152250/https://www.opendemocracy.net/en/psychedelic-socialism/>.
- Gilcher-Holtey, Ingrid. 2005. *Die 68er Bewegung: Deutschland – Westeuropa – USA*. München: C.H. Beck.
- Gruber, Stefanie. 2017. „Wir müssen hier raus”: *Polit-Kautrock der BRD in den beginnenden 1970ern am Beispiel von Ton Steine Scherben und Floh De Cologne*. Praca magisterska. Karl-Franzens-Universität Graz.



- Harden, Alexander C. 2016. „Kosmische Musik and Its Techno-Social Context.” *IASPM Journal* 6(2): 154–173. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2016\)v6i2.9en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2016)v6i2.9en)
- Hardt, Michael. 2010. „Dobro wspólne a komunizm.” Tłum. Krystian Szadkowski. *Praktyka Teoretyczna* 1: 145–158.
- Hegarty, Paul, i Martin Halliwell. 2013. *Beyond and Before: Progressive Rock Since the 1960s*. New York: Bloomsbury.
- Higgs, John. 2015. *Osaczyłem Amerykę: Timothy Leary*. Tłum. Andrzej Appel. Łódź: Oficyna.
- Hofacker, Ernst. 2020. *Die 70er: Der Sound eines Jahrzehnts*. Ditzingen: Reclam.
- Höppner, Stefan. 2017. „A Tale of Two Novalises: The Legacy of Romantic Literature in German Alternative Pop Music.” *German Studies Review* 40(2): 289–312. <https://doi.org/10.1353/gsr.2017.0047>.
- Hughes, Casper, i Jeremy Gilbert. 2018. „Why Acid Corbynism is the New Counterculture We Need.” *Independent*, 28 lutego, <https://www.independent.co.uk/voices/acid-corbynism-labour-jeremy-corbyn-counterculture-a8231936.html>.
- Hyltén-Cavallius, Sverker. 2017. „Prog: Utopia and Chronotope.” W *Made in Sweden: Studies in Popular Music*, red. Alf Björnberg i Thomas Bossius. New York: Routledge.
- Jameson, Fredric. 1996. „Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne.” Tłum. Przemysław Czapliński. W *Postmodernizm: Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz. Kraków: Baran i Suszczyński.
- Karalus, Andrzej. 2020. „Mark Fisher: Między krytyką kultury a libidynalną ekonomią polityczną.” W Fisher, Mark. *Realizm kapitalistyczny: Czy nie ma alternatywy?* Tłum. Andrzej Karalus. Warszawa: Książka i Prasa.
- Koch, Arne, i Sei Harris. 2009. „The Sound of Yourself Listening: Faust and the Politics of the Unpolitical.” *Popular Music and Society* 32(5): 579–594. <https://doi.org/10.1080/03007760903251409>.
- Kraushaar, Wolfgang. 2018. *Die blinden Flecken der 68er-Bewegung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Littlejohn, John. 2009a. „Introduction.” *Popular Music and Society* 32(5): 577–578. <https://doi.org/10.1080/03007760903251391>.
- . 2009b. „Kraftwerk: Language, Lucre, and Loss of Identity.” *Popular Music and Society* 32(5): 635–653. <https://doi.org/10.1080/03007760903251441>.
- . 2017. „Krautrock: The Development of a Movement.” W *German Pop Music: A Companion*, red. Uwe Schütte. Berlin: De Gruyter.

- Macan, Edward. 1997. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press.
- Marcuse, Herbert. 1998. *Eros i cywilizacja*. Tłum. Hanna Jankowska i Arnold Pawelski. Warszawa: Muza.
- Mendivil, Julio. 2017. „Schlager and Musical Conservatism in the Post-War Era.” W *German Pop Music: A Companion*, red. Uwe Schütte. Berlin: De Gruyter.
- Muller, Paul, Bérange L. Szostak, i Thierry Burger-Helmchen. 2020. „Le rôle d’intermédiation des activités entrepreneuriales du middle-ground dans la circulation des idées créatives: Le cas du krautrock.” *Revue Internationale PME* 33(3/4): 139–168. <https://doi.org/10.7202/1074812ar>.
- Nassehi, Armin. 2018. *Gab es 1968? Eine Spurensuche*. Hamburg: Kursbuch.
- Peinemann, Steve B. 1980. *Die Wut, die du im Bauch hast – Politische Rockmusik: Interviews, Erfahrungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Pirenne, Christophe. 2007. „Utopia as a Form of Protest: The Case of Progressive Rock.” W *Rebellische Musik*, red. Arnold Jacobshagen i Markus Leniger. Köln: Dohr.
- Putnam, Michael T. 2009. „Music as a Weapon: Reactions and Responses to RAF Terrorism in the Music of Ton Steine Scherben and Their Successors in Post-9/11 Music.” *Popular Music and Society* 32(5): 595–606. <https://doi.org/10.1080/03007760903251417>.
- Reynolds, Simon. 2000. „Kosmik Dance: Krautrock and its Legacy.” W *Modulations: A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sounds*, red. Peter Shapiro. New York: Caipirinha.
- . 2016. „Faust.” *ReynoldsRetro*, 10 czerwca, <http://reynoldsretro.blogspot.com/2016/06/faust.html>.
- Robb, David. 2017. „The Protest Song of the Late 1960s and Early 1970s: Franz Josef Degenhardt and Ton Steine Scherben.” W *German Pop Music: A Companion*, red. Uwe Schütte. Berlin: De Gruyter.
- Rüsen, Jörn. 2009. „Pamięć o Holokauście a tożsamość niemiecka.” W *Pamięć zbiorowa i kulturowa: Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków: Universitas.
- Schaffner, Nicholas. 1992. *Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey*. New York: Delta Trade.
- Schmidbauer, Wolfgang. 2008. „Aktualność przeszłości: Rany »niemieckiej winy«.” W *Maj '68: Rewolta*, red. Daniel Cohn-Bendit i Rüdiger Dammanns. Tłum. Sława Lisiecka i Zdzisław Jaskuła. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Schnell, Ralf. 2005. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*.

- Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schober, Ingeborg. 1979. *Tanz Der Lemminge: Amon Düül, eine Musik-kommune in der Protestbewegung der 60er Jahre*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Seidel, Wolfgang. 2016. *Wir müssen hier raus! Krautrock, Free Beat, Reeducation*. Mainz: Ventil.
- Siegfried, Detlef. 2008. *Sound der Revolte: Studien zur Kulturrevolution um 1968*. Weinheim: Juventa.
- Simmeth, Alexander. 2016. *Krautrock Transnational: Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968–1978*. Bielefeld: Transcript.
- Stubbs, David. 2014. *Future Days: Krautrock and the Building of Modern Germany*. London: Faber & Faber.
- Vayo, Lloyd I. 2009. „What’s Old is NEU! Benjamin Meets Rother and Dinger.” *Popular Music and Society* 32(5): 617–634. <https://doi.org/10.1080/03007760903251433>.
- Young, Rob, i Irmin Schmidt. 2018. *All Gates Open: The Story of Can*. London: Faber & Faber.

## Dyskografia

- Ash Ra Tempel, i Timothy Leary. 1973. *Seven Up*. Germany: Ohr.
- Bröselmaschine. 1971. *Bröselmaschine*. Germany: Pilz.
- Checkpoint Charlie. 1978. *Frühling der Krüppel*. Germany: Schneeball.
- . 1979. *Checkpoint Charlie*. Germany: Schneeball.
- Emerson, Lake & Palmer. 1971. *Tarkus*. UK: Island Records.
- Eulenspygel. 1971. 2. Germany: Spiegelei.
- Floh de Cologne. 1970. *Fließbandbabys Beat-Show*. Germany: Ohr.
- . 1971. *Rockoper Profitgeier*. Germany: Ohr.
- . 1974. *Geyer-Symphonie*. Germany: Ohr.
- . 1980. *Lieder aus der Rock-Oper Koslowsky*. Germany: Pläne.
- Genesis. 1973. *Selling England by the Pound*. UK: Charisma.
- Hölderlin. 1972. *Hölderlins Traum*. Germany: Pilz.
- Jethro Tull. 1972. *Thick as a Brick*. UK: Chrysalis.
- Kraftwerk. 1977. *Trans Europa Express*. Germany: Kling Klang.
- . 1978. *Die Mensch-Maschine*. Germany: Kling Klang.
- Lokomotive Kreuzberg. 1972. *Kollege Klatt: Rock Story*. Germany: Pläne.
- Novalis. 1976. *Sommerabend*. Germany: Brain.
- Popol Vuh. 1972. *Hosianna Mantra*. Germany: Pilz.
- Ton Steine Scherben. 1971. *Warum geht es mir so dreckig?* Germany: David Volksmund Produktion.

KAMIL IDZIKOWSKI – student filozofii i kierunku tłumaczenia ustnego na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, tłumacz literatury i tekstów użytkowych.

**Dane adresowe:**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Wydział Neofilologii  
Instytut Filologii Germańskiej  
Al. Niepodległości 4  
61-874 Poznań  
**email:** kamil@macron.pl

**Cytowanie:**

Idzikowski, Kamil. 2021. „Między Kommune 1 a »niedzielną pieczeńią«. Krautrock w świetle koncepcji komunizmu kwasowego.” *Praktyka Teoretyczna* 2(40): 95–122.

**DOI:** 10.14746/prt.2021.2.5

**Author:** Kamil Idzikowski

**Title:** Between Kommune 1 and Sonntagsbraten. Krautrock and Acid Communism

**Abstract:** The article examines selected phenomena of the so-called krautrock, i.e. West German rock music of the late 1960s and the 1970s. The analysis is based on Mark Fisher's concept of acid communism and the related issue of collective subjectivity. The author distinguishes two opposing tendencies in the music discussed, the first one being the fascination with the collective that goes back to the student protests of 1967–1968, and the second one being the (re)appreciation of individual perspective, which manifested itself e.g. in an increased interest in spirituality and a certain kind of social criticism performed from a distanced position. Focusing on the relationship between the individual and the group, the article analyzes a number of songs and albums that have received little or no attention from researchers up to now.

**Keywords:** krautrock, acid communism, counterculture, popular music, social movements