

Olipa kerran tulevaisuus

Nostalgian monet ulottuvuudet Kraftwerk-yhtyeen retrofuturismissa

PERTTI GRÖNHOLM

Elektronisen popmusiikin pioneiryhtye Kraftwerkin audiovisuaalinen ja musiikillinen olemus hahmottui 1970-luvun Saksan liittotasavallassa, mutta yhtye kiinnittyi musiikillisesti, lyriikaltaan ja teemoiltaan tiiviisti maailmansotienväliseen aikaan sekä Länsi-Saksan jälleenrakennuskauteen. Yhtye teki musiikkia, joka sai inspiraationsa moottoriteistä, ydinvoimasta, radiotekniikasta ja rautateistä. Kraftwerkille koneet symboloivatkin yhteiskunnallista ja materiaalista edistystä sekä modernismissa yhdistyvää teknisen ja taiteellisen luovuuden yhteensulautumista. Käsitelen artikkelissani Kraftwerkin suhdetta modernismin historiaan sekä Saksan menneisyyteen. Käyttäen näkökulmana mm. utooppisen nostalgian käsitettä osoitan, että Kraftwerkin asettuminen modernismin jatkumoon ja samalla oman aikansa rock-kulttuurin ulkopuolelle, oli yhtyeeltä vakava yritys popularisoida, elävöittää ja uudistaa eurooppalaisen modernismin keskeisiä ideoita ja korostaa niiden merkitystä identiteettiä luovana positiivisena voimana. Väitän lisäksi, että Kraftwerkin menneiden utopioiden ja historiallisten potentiaalien kaipuu sekä edistyksen idean uudelleen löytäminen kumpusivat myös tyytymättömyydestä Saksan liittotasavallan konservatiivista ja menneisyydestä vaiennutta valtakulttuuria kohtaan.

Kraftwerk julkaisi vuonna 1977 kuudennen albuminsa *Trans Europa Express*. Sen etukannessa poseerasi neljä muusikkoa puolilähikuvassa. Muusikot olivat pukeutuneet harmaisiin pukuihin ja solmioihin. Hiukset oli leikattu lyhyiksi ja kammattu siististi. Jokainen yhtyeen jäsenistä katsoi eri suuntaan kohti kaukaisuutta ja näytti olevan tietämätön muista kuvassa olevista. He muistuttivat enemmän mallinukkeja kuin ihmisiä. Lisäksi hahmot olivat hieman eri kokoisia suhteessa toisiinsa. Kuvaa olikin vahvasti käsitelty; kustakin jäsenestä erikseen valotetut otokset oli yhdistetty studiossa kompositioksi.¹

1 Kraftwerk: *Trans Europa Express* (1977), kansikuva. Kannen kuvaussessioista Pariisissa tarkemmin ks. Flür 2003, 132–133. Ks. myös Buckley 2012, 118–119.

Kuva poistettu tekijänoikeudellisista syistä.

Trans Europa Express -albumin (1977) etukannen kuva. Osarajaus.

Kansikuvasta on nykyäänkin mahdotonta päätellä, sisältääkö levy 1970-luvun puolivälin popmusiikkia vai klassisen jousikvartetin soittoa 1930-luvun alkupuolelta. Kuvasta välittyvä humoristinen vaikutelma oli aikanaan hyvin ristiriitainen. Rockbändien ryhmälähikuvia oli käytetty jo kauan LP-levyjen kansissa, mutta Kraftwerkin jäsenten poissaolevuus, irrallisuus ja parin jäsenen lievän hymyn sävyttämät kasvot olivat kaukana rock- ja popmuusikoiden katu-uskottavuutta ja vetoavuutta tavoittelevista poseerauksista.

Trans Europa Expressin kansikuva rakensi vahvoja mielleyhtymiä sekä menneeseen että tulevaan; se suorastaan julisti olevansa irrallaan kaikesta siitä, mitä popmusiikissa tuolloin parhaillaan tapahtui. Punk-liikkeen *No future!* -nihilismin ja hedonistisen, ”tässä ja nyt”-hetkeä korostavan disko-aallon haudatessa alleen viimeisetkin progressiivisen rokin ja hippikulttuurin rippeet 1970-luvun jälkipuolella, Kraftwerkin musiikki oli yhtä kaukana popin ja rokin valtavirrasta kuin heidän valokuvansa

rocktähtien poseerauksista. Kansikuvan hahmot olivat peräisin jostakin toisesta ajasta. Mutta olivatko he tulevaisuudesta vai menneisyydestä?

”Mihin rock on menossa”, kysyi *Creem*-lehden toimittaja Lester Bangs vuonna 1975 tavattuun Kraftwerkin perustajajäsenet ja vastasi: ”Sen ovat kaapanneet saksalaiset ja koneet.”²

Koska Kraftwerk 1970-luvun puolivälistä lähtien rakensi musiikkinsa ja konseptinsa tekniikan ympärille, se tulkittiin jo 1970-luvulla futuristiseksi, tieteellis-teknisiä utopioita uudelleenlämmitteleväksi projektiksi. Kappaleet, joissa lauletaan moottoriteistä, radioaalloista, rautateistä ja ydinvoimasta tuskin muita miellelyhtymiä olisivat voineet herättääkään.³ Kraftwerkin tulevaisuus vaikutti selkeältä; se oli mahdollisuuksilla kylälästetty horisontti, jonka saavuttaminen riippui ihmisestä itsestään, hänen luovuudestaan, taidoistaan ja tahdostaan. Tulevaisuudessa siinteli ihmisen, luonnon ja tekniikan harmoninen yhteisyys. Menneisyyden tekniikan estetisointi ja romantisointi herätti kuitenkin hämmennystä. Yhtyeen suhde menneisyyteen, etenkin maailmansotien väliseen aikaan, näyttäytyi kaksijakoisena: toisaalta lämpimän nostalgisena, toisaalta viileän ironisena.⁴

Vaikka Kraftwerk on ylläpitänyt kuvaa nykyaikaan ja tulevaisuuteen kiinnittyneestä konseptista, yhtyeen perustajajäsenet Ralf Hütter (s.1946) ja Florian Schneider (s.1947) ovat vahvasti kiinni saksalaisen ja eurooppalaisen tulevaisuusajattelun historiallisissa jatkumoissa. Retrospektio pelkkänä imagostrategiana tai postmoderni lainaus ovatkin puutteellisia käsitteitä kuvaamaan Kraftwerkin intensiivistä suhdetta historiaan.⁵ Kraftwerk on käsitellyt popmusiikin kontekstissa harvinaisella tavalla menneisyyden jälkien ja mielikuvien suhdetta sekä nykyisyyden kokemukseen että tulevan odotukseen. David Buckleyn mukaan Kraftwerk onnistui retrofuturismillaan, esimerkiksi juuri *Trans Europa Express* -albumilla, synnyttämään vaikutelman, jossa ”menneisyys törmäsi päistikkaa tulevaisuuden kanssa”, mistä seurannut ”kulttuurinen

2 Bangs 1975, elektroninen lähde.

3 Esim. Bangs 1975, elektroninen lähde.

4 Esim. Bussy 1993, 69.

5 Grönholm 2014, 3.

raiteiltaansuistuminen” näytti jättävän Kraftwerkin tyystin pop-ajan ulkopuolelle.⁶

Simon Reynolds on *Retromania*-teoksessaan määritellyt ne ehdot, joiden puitteissa voidaan puhua mielekkäästi massakulttuurin retro-ilmiöistä. Reynoldsin mukaan ollakseen retroa, uudelleenlöydetyn kulttuuri-ilmiön on ensinnäkin oltava suhteellisen lähellä menneisyydessä. Toiseksi retroilmiö hyödyntää olemassa olevaa arkistomateriaalia ja muuta dokumentaatiota uudelleenlöydetystä ajasta. Kolmanneksi retroilmiö käyttää massakulttuurin tuottamia artefakteja. Neljäs edellytys on se, että uudelleenlöytäminen ei sentimentalisoi ja idealisoi menneisyyttä, vaikkakin saattaa hurmaantua ja viihdyttyä siitä ja leikitellä sillä.⁷

Kraftwerkin konsepti ja tuotanto vuosina 1975–1986 täyttävät Reynoldsin ehdot erittäin hyvin, varsinkin tekniseen edistykseen ja futurismiin kohdistuneen nostalgian osalta. Kraftwerkin esille nostamat ilmiöt olivat olemassa tietyltä osin yhtyeen jäsenten omassa kokemuspiirissä, kuten Saksan liittotasavallan jälleenrakennuskauden modernismi 1950-luvulla, mutta toisaalta kauempana, kuten 1920-luvun avantgardismi, jonka jatkumoon yhtye halusi asettua. Kraftwerk käytti konser-teissaan ja julkaisuissaan runsaasti esineellistä, kuvallista, äänellistä ja audiovisuaalista arkistoaineistoa sekä objektivoi ja teki merkityksellisiksi tarkkaan harkittuja tietyn aikakauden artefakteja, kuten kansanauton, radiovastaanottimen, junan ja robotin. Lisäksi Kraftwerkin nostalgia ei ollut sentimentalisoivaa tai idealisoivaa, vaan suhteeseen sisältyi yleensä ironiaa ja eklektismiiä. Kraftwerkin kulttuuristen merkitysten, symbolien ja artefaktien leikkisä kierrätys ja uudelleenyhdistely ilmenee juuri yleisölle suunnattujen viestien monitulkintaisuudessa.

Kraftwerk sekoittaa nykyhetken menneeseen ja tulevaan kuitenkin tavalla, joka kuvastaa pyrkimystä rakentaa siltoja katkosten ja traumojen yli ja yritystä löytää samastumiskohde kokonaiselle sukupolvelle. Kraftwerkin musiikkia ja taiteellista konseptia luonnehtivat etenkin 1970-luvulla tietoisuus eurooppalaisesta kulttuuriperinnöstä ja sitou-

6 Buckley 2012, 118.

7 Reynolds 2011, xxx–xxxi.

tuminen vuosisadan alun modernismin ihanteisiin, sekä lämmin suhde saksalaiseen ja eurooppalaiseen avantgardeen.⁸

Tuolloin [1970-luvulla] me pohdimme paljon menneen, nykyisyyden ja tulevaisuuden samanaikaisuutta nykyhetkessä. Ajattelen, että visiot ja muistot tahdistuvat keskenään, ja mielestäni tietyt lähimenneisyyden asiat näyttävät suuntautuvan enemmän tulevaisuuteen kuin ne, jotka ovat tällä hetkellä pseudo-modernistisia. Todellinen modernismi voi olla jos-
sakin muualla, toisella tiellä kuin sillä, mitä me luulemme nykyaikaiseksi.
[– Ralf Hütter].⁹

Tarkastelen utooppisuuden ja nostalgian suhdetta Kraftwerkin tuotannossa kolmen teeman kautta. Ensinnäkin kysyn, millainen on Kraftwerkin käsitys modernismista ja yhtyeen suhde teknologiseen ja sosiaaliseen edistykseen. Mitkä olivat niitä saksalaisen ja eurooppalaisen avantgarden saavutuksia, joita yhtye halusi elävöittää? Toiseksi pohdin sitä, millaisia erilaisia nostalgian tasoja ja kohteita Kraftwerkin tuotannossa ilmenee. Yli omien nuoruudenkokemustensa¹⁰ Kraftwerkin jäsenet ovat nosta-
neet esiin yhden aikakauden, joka on inspiroinut yhtyettä läpi sen yli 40-vuotisen historian: 1920-luvun ja 1930-luvun alun. Kolmanneksi kysyn, millaista Kraftwerkin ”ohjelmallinen nostalgia” ja retrofuturismi ovat luonteeltaan?

8 Modernismin ja avantgarden kulta-aika päättyi Saksassa kansallissosialistien valtaannousuun vuonna 1933 ja Neuvostoliitossa Stalinin johtaman NKP:n lanseeraaman sosialistisen realismin vakiinnuttamiseen 1930-luvun alkupuolella.

9 Sinker 1992, elektroninen lähde.” – what we were very much considering was the simultaneity of past, present and future today. I think visions and memories synchronize together, and I think certain things from a little way back look more towards the future than things which are pseudo-modern today. The real modernism may be somewhere else, a different way to what we think is modern.” Ks. myös Barr 1998, 127.

10 Kraftwerkin jäsenten nostalgiaa suhteessa heidän omaan lapsuuteensa ja nuoruuteensa käsitellen tarkemmin artikkelissa Grönholm 2014.

Väitän, että Kraftwerkia on tarkasteltava paitsi modernistisena myös nostalgisena ja retrofuturistisena¹¹ projektina, jossa utooppinen odotus ei suuntaudu vain tulevaan, vaan myös pelkistettyyn ja idealisoituun kuvaan menneestä tulevaisuudesta sekä kuvaan siitä historian hetkestä, jolloin tulevaisuus näytti vielä houkuttelevalta.¹² Kraftwerkin tuotannossa 1920-luku näyttäytyy aikana, jolloin massojen ideologinen manipulointi, rodunjalostus ja teollinen joukkotuho eivät olleet tukahduttaneet edistysuskoa, vaan tekniikkaa uskottiin käytettävän hyvinvoinnin ja demokratian edistämiseksi. Käytän artikkelissani tämän teoksen johdannossa tarkemmin esiteltyä Svetlana Boymin *utooppisen nostalgian* käsitettä, joka kuvaa nostalgisen menneisyysuhteen *restoratiivista*, yhteisöllistäkin identiteettiä rakentavaa ja tulevaisuuteen suuntautuvaa potentiaalia. Boymin (2001), Simon Reynoldsin (2011), Susannah Radstonen (2007) ja Linda Hutcheonin (1998) tavoin näen (utooppisen) nostalgian modernismin aatteellis-esteettiseen eetokseen sisäänrakennettuna piirteenä, joka ei ole edistyksen vastakohta tai vain ”sentimentalismia”, ”eskapismia” ja ”historian vääristelyä”. Vaihtoehtoiset kertomukset menneestä ja menneisyyden nostalgiset kiintopisteet voivat osoittaa tyytymättömyyden ja kritiikin kohteita nykyisyydessä. Ne ovat myös oman aikamme fantasioita, esimerkiksi menneisyydessä kuviteltuja tulevaisuuksia, jotka pitävät yllä toivoa, unelmia ja muutoksen siemeniä. Nostalgiset kertomukset ja mielikuvat myös auttavat meitä sopeutumaan nopeasti muutuvaan yhteiskuntaan.¹³

Pyrin osoittamaan, että Kraftwerkin lukuisat viittaukset 1920–1960-lukujen saksalaiseen ja eurooppalaiseen kulttuuriin eivät ole ymmärrettäviä vain hegemonistisen angloamerikkalaisen rockestetiikan vastaisina tekoina tai postmodernin ironian sävyttäminä lainoina, vaan ne

11 Retrofuturismilla tarkoitetaan tässä luvussa paitsi esteettistä tyyliä ja visuaalisen kulttuurin tai kirjallisuuden lajia, joka perustuu menneisyyden käsitteisiin futuristisuudesta tai kuvitelmiin tulevaisuuden estetiikasta (ks. esim. *Oxford Dictionary*, [retro-futurism]) myös laajempaa ja syvempää kiinnostusta menneisyyden tulevaisuuskäsitteisiin kohtaan.

12 Esim. Bracewell 2006, elektroninen lähde.

13 Tästä enemmän Grönholm 2014, 2–3. Ks. myös Hutcheon 1998, elektroninen lähde; Boym 2001, 351–354; Radstone 2007, 112–116; Reynolds 2011, 370.

ovat myös osa yhtyeen kokonaistaiteellista projektia, *Gesamtkunstwerk*, ja pohjimmiltaan vakava pyrkimys ylittää kansallissosialistien ja totalitarismin jälkeensä jättämä kuilu saksalaisessa kulttuurissa. Kraftwerk, joka koki edustavansa ensimmäistä natsikytköksistä vapaata sukupolvea, pyrki liittämään toisiinsa vuosisadan alun modernistien visioiman tulevaisuuden 1970-luvun nykyhetkeen. Suhde Saksan menneisyyteen, etenkin kolmanteen valtakuntaan, ei ole ollut Kraftwerkillekaan helppo. Välttääkseen nationalistisia leimoja yhtye kiisti jo 1970-luvulla olevansa romantisoiva tai nostalgisoiva, ja lisäksi se joutui jatkuvasti määrittelemään saksalaisuuttaan ja suhdettaan historiaan mm. mediassa. Tämä näkyi ja kuului paitsi yhtyeen musiikillisessa tuotannossa, myös yhtyekonseptin kehityksessä. Kraftwerkin projektin voikin nähdä yhtenä itsetietoisimmista oman sukupolvensa yrityksistä käsitellä totalitarismin painolastia populaarikulttuurissa. Se sisälsi myös pyrkimyksen irrottautua kylmän sodan ja Saksan liittotasavallan jälleenrakennusajan konservatiivisesta valtakulttuurista.

Viime vuosina nostalgia tai paremminkin ostalgia, *Ostalgie*, on ollut saksalaisessa popmusiikissa paljon esillä, sillä useat itäisen Saksan maaperältä nousseet yhtyeet, etenkin Rammstein, ovat olleet erittäin tietoisia juuristaan ja tuoneet esiin paitsi Saksojen yhdistymisen jälkeisiä ristiiriitoja ja negatiivisia kokemuksia, myös ilmaisseet voimakkaita kaipuun, surun ja menettämisen pelon tunteita. Rammsteinin tuotannossa, etenkin kappaleiden sanoituksissa, voidaan nähdä jopa nouseva nostalginen trendi, joka on voimistunut 2000-luvun levytyksissä.¹⁴ Nyky-Saksan ostalgiassa on kyse paljolti samasta asiasta kuin 1970-luvun Kraftwerkin suhteessa Weimarin Saksaan. Nostalgia on antanut mahdollisuuden solmia uudelleen yhteys kulttuurisen identiteetin ytimessä olevaan kertomukseen, kuvaan tai kokemukseen, jonka on pelätty katoavan. Samalla mennyt visio tulevaisuudesta on pitänyt yllä toivoa ja valanut uskoa tulevaisuuteen.

14 Littlejohn ja Putnam 2010, 35.

Kraftwerkin modernismilla on historia

Kraftwerkin suhde modernismiin on ollut intohimoinen. Kaikesta Kraftwerkiin liitetystä leikkimielisyydestä ja ironiasta huolimatta yhtye omaksui liikkeen ja koneiden kuvastamat teemansa vakavissaan ja on käsitellyt niitä omaleimaisesti. Kraftwerk ei ole tyytynyt vain hyödyntämään 1920-luvun futurismia ja konstruktivismia, vaan se on pyrkinyt elvyttämään modernismin ideaaleja ja jatkamaan sinne, mihin Euroopan totalitaariset valtiot eivät antaneet näiden liikkeiden edetä. Ensinnäkin Kraftwerk toteutti modernismin uutuuden ihannetta musiikissaan. Elektroninen pop oli 1970-luvulla uutta ja nykyaikaista sanan varsinaisessa merkityksessä. Musiikillaan Kraftwerk julisti itsensä modernistiseksi ja sellaisena sitä myös myös pidettiin. Kraftwerkin sävellykset, visuaalinen ilme ja esiintyminen henkivät uutuuden eetosta. Yleisölle aluksi täysin tuntemattomat elektroniset soittimet, kuten syntetisoijat, elektroniset perkussiot sekä sekvensserit, loivat äänimaailman, jollaista popmusiikissa ei ollut juuri kuultu aiemmin. Konemaisena, vähäeleisenä ja etäisenä koettu yhtye näytti aikalaisten silmissä samastuvan 1900-luvun alun tekniikan, tieteen ja järjen palvojiin.¹⁵

Taidehistorioitsija David Cunninghamin mukaan Kraftwerkin pyrkimys jatkaa modernismin perinnettä ei ole merkinnyt kaiken vanhan hylkäämistä. Kraftwerk on pyrkinyt perustelemaan konseptiaan osoittamalla, että modernismilla on historia ja että sen kantavat ihanteet ja taiteelliset periaatteet voivat olla relevantteja huolimatta siitä, että futurismin ja konstruktivismin perintö ei ole välittynyt nykyaikaan ilman katkoksia ja vastareaktioita. Kraftwerk on Cunninghamin mukaan ilmaissut työssään Theodor Adornon ajatusta ikääntyvästä modernista, jolla on oma historiansa ja jossa jokainen uusi taideteos on väistämättä neuvottelevassa suhteessa sitä edeltäviin teoksiin.¹⁶

Kraftwerkin musiikki on sekoitus popmusiikin rakenteita, *Schlager*-perinteestä tuttuja tarttuvia melodioita sekä viittauksia saksalaiseen 1800- ja 1900-lukujen konserttimusiikkiin ja etenkin 1900-luvun

15 Esim. Bangs 1975, elektroninen lähde; Lynner ja Robbley 1976, 11, 24–25.

16 Cunningham 2011, 45.

kokeelliseen elektroniseen musiikkiin. Kappaleiden lakoniset sanoitukset, jotka kertovat moottoriteistä, rautateistä, mediasta, ydinvoimasta, näyteikkunoiden mallinukeista, neonvaloista, avaruusasemista ja roboteista, olivat 1900-luvun urbaania minimalistista folklorea. Sanat loivat vahvoja mielikuvia etenkin vuosisadan alun futurismista ja muista tekniikkaa ja edistystä ylistäneistä tyylisuunnista. Futurismiin liittyy myös Kraftwerkin erityinen kiinnostus liikkeeseen ja liikennevälineisiin. Autot ja junat sekä myöhemmin polkupyörät saivat äänellisen ilmaisunsa yhtyeen koneellisessa rytmissä. Kraftwerkin ja muiden saman aikakauden düsseldorfilaiten yhtyeiden, kuten NEU!:n ja La Düsseldorfin käyttämästä konemaisen monotonisesta, mutta eteenpäin nojallaan olevasta rytmistä alettiin musiikkilehdistössä käyttää nimitystä *Motorik*.¹⁷

Vaikka jälkeenpäin Kraftwerk on nähty osana tulevaisuuteen katsovan sukupolven läpimurtoa Saksan liittotasavallan popkulttuurissa, Kraftwerk itse pyrki 1970-luvun alkupuolelta lähtien erottumaan muista elektroniikkaa ja syntetisoijia hyödyntäneistä rock-yhtyeistä. Se ei mielellään asettunut *Kosmische Musik* -nimityksen alle, joka kuvasi erityisesti niin sanotun Berliinin koulukunnan vahvasti elektronista ”avaruusmusiikkia”, jollaista tekivät sellaiset kokoonpanot ja artistit, kuten Tangerine Dream, Klaus Schulze ja Ash Ra Tempel.¹⁸ Heihin viitaten Florian Schneider totesi: ”Kun muut saksalaiset bändit tekevät koneiden avulla tripin taaksepäin, me mieluummin teemme matkaa eteenpäin.”¹⁹ Schneider viittasi ”kosmisten” yhtyeiden tapaan käyttää syntetisoijia ja elektronista ääntä luodakseen psykedelisen rock- ja hippikulttuurin hengen mukaisia ”meditatiivisia tiloja” ja ”avaruudellisia matkoja” ihmisen sisäiseen todellisuuteen. Hütter ja Schneider pitivät 1970-luvun puolivälissä tällaista musiikkia todellisuuspakoisena ja vanhakantaisena ja herättivät suorasukaisilla kommenteillaan närkästystä muissa saksalaisissa elektronisen musiikin tekijöissä.

17 Esim. Bussy 1993, 26, Cunningham 2011, 46–47, 50.

18 Esim. Bussy 1993, 27–29, 37.

19 Alessandrini 1976, elektroninen lähde. ”The other German bands, with the help of their machines, are making a trip backwards, while we are rather making a trip forward. – –”.

Hütter ja Schneider korostivat olevansa paitsi jalat maassa, myös ajan hermolla.²⁰ Pyrkimys erottautua muista saksalaisista elektronisista rock-yhtyeistä kertoo sekä siitä, että yhtye halusi irrottautua rokin konventioista, että siitä, kuinka yhtyeen oma konsepti alkoi määritellä sitä, minkä Kraftwerk koki saksalaiseksi.

Tietokoneet ja tekniikka määrittävät arkista elämäämme yhä enemmän. Tätä meidän taiteilijoiden täytyy ajatella. Siksi me lähdemme uusille teille ja etsimme uusia äänellisiä mahdollisuuksia. Me aiomme opettaa tietokoneelle laulamista. Arvelemme, että 20 vuoden päästä esiin tuskin enää nousee kitara- ja lyömäsoitinbändejä. Meidän näkökulmastamme nuo soittimet kuuluvat jo nyt menneisyyteen. Kaikki on muuttunut. Tekniikka on tuottanut valtaisa edistystä. Silti musiikillisesti olemme yhä keskiajalla. Siksi me keksimme uusia soittimia, joilla voimme tehdä tulevaisuuden musiikkia. [– Florian Schneider]²¹

Vaikka ennustukset ovat olleet Kraftwerkilla poikkeuksellisia, ne kuvastavat hyvin Hütterin ja Schneiderin futuristista eetosta ja ei-modernin vieroksuntaa.²²

Toiseksi, Kraftwerkin suhde tekniikkaan on ollut äärimmäisen modernistinen; elektroniikka on ollut Kraftwerkille muutakin kuin musiikin tuottamisen ja esittämisen väline. Kraftwerk on halunnut korostaa tekniikan arkipäiväistymistä ja tee-se-itse-ajattelun mahdollisuuksia.

20 Esim. Alessandrini 1976, elektroninen lähde.

21 Bald Singt Bei Uns Ein Computer! (*Bravo*) 1975. ”Computer und die Technik bestimmen unser tägliches Leben immer mehr. Darüber müssen auch wir Künstler nachdenken. Darum gehen wir neue Wege, suchen wir nach neuen Klangmöglichkeiten. Wir sind gerade dabei, einem Computer das Singen beizubringen. In 20 Jahren werden unserer Meinung nach kaum noch Gruppen mit Gitarren und Schlagzeug auftreten. Für uns gehören diese Instrumente heute schon der Vergangenheit an. Alles im Leben hat sich geändert. Technisch wurden gewaltige Fortschritte gemacht. Nur musikalisch stehen wir noch im Mittelalter. Deshalb erfinden wir neue Instrumente, auf denen wir die Musik der Zukunft machen können.”

22 Schneider ei osunut oikeaan tulevaisuuden rockbändin instrumentaatiota koskevassa arvioissaan, mutta sen sijaan hän opetti koneet eli ihmisääntä konemaiseksi muokkaavan vocoderin sekä ihmisääntä jäljittelevät syntetisoijat laulamaan.

sia. Tässä Kraftwerk on edustanut samaa eetosta kuin Walter Gropius ja hänen perustamansa Bauhaus-koulu 1920-luvulla. Kraftwerkille moderni teollisuustuote, kuten sähköveturi, taskulaskin tai neonloisteputki, on paitsi nykyajan ikoninen objekti, myös taiteilija-insinöörin itse-reflektion ja kulttuurisen kommentoinnin väline.²³

Tekniikan arkipäiväistymisen vaikutukset nykyajassa kiinnostivat Hütteriä ja Schneideriä 1970- ja 1980-luvuilla enemmän kuin tuntematon tulevaisuus. Kraftwerk halusi näyttää sen, että nykyhetki oli itsessään futuristista ja että se sisälsi lukuisia mahdollisia tulevaisuuksia. Hütter ja Schneider ovatkin todenneet usein, että he elävät itse sitä aikaa, jota heidän musiikkinsa kuvaa.²⁴ Yhtye koki luovansa musiikkia kokemastaan arjesta Düsseldorfissa, joka oli 1950-luvulta lähtien länsisaksalaisen muodin, muotoilun ja kaupan tärkeimpiä keskuksia.

Avantgardistista eetosta kuvaa myös Kraftwerkin käsitys siitä, että elämäntapa, joka on kiinni nykyhetkessä ja ennakoii tulevaa, on poliittinen valinta. Tulevaisuuden eläminen nykyhetkessä on edustanut Kraftwerkille sodanjälkeisten konservatiivisten arvojen vastaista irtiottoa ja radikalismia.²⁵ Samalla konsepti on elävöittänyt Bauhaus-koulun ja konstruktivistien ideaa, jonka mukaan uusilla taidemuodoilla oli mahdollisuus levitä arjessa, välittämättä korkeakulttuurin ja massakulttuurin keinotekoisista raja-aidoista.²⁶

Cunninghamin mukaan Kraftwerkin nykyajan kokemisen tapa muistuttaa nykyhetkeä estetisoivassa ja teknistä edistystä korostavassa muodossaan Charles Baudelairen tapaa estetisoida oma modernin kokeumuksensa. Baudelairelle 1800-luvun teollistuminen ja kaupungistuminen näyttäytyivät tuotanto-, liikenne- ja viestintävälineiden sekä kommunikoinnin ja sosiaalisen vuorovaikutuksen pidäkkeettömänä muutoksena. Sekä laadullisesta uutuudesta että toistosta, historiantajusta ja muutoksen kiihtyvästä rytmistä itsestään tuli modernin elämänmuodon tunnusmerkkejä. Kraftwerkin musiikki on Cunninghamin mukaan

23 Esim. Bussy 1993, 26, Cunningham 2011, 47–49.

24 Esim. Lynner ja Robbley 1976, 24–25; BBC Radio1 1981.

25 Esim. Isleib 1981, elektroninen lähde. Ks. myös Lynner ja Robbley 1976, 24–25.

26 Cunningham 2011, 48–49.

rakennettu juuri tällaisen teknisen kokemistavan tradition varaan.²⁷ Eteenpäin kulkemisen ja loputtoman toiston teemaa konkretisoivat esimerkiksi kappaleet ”Ruckzuck” (1970), ”Autobahn” (1974), ”Europa Endlos” (1977), ”Trans Europa Express” (1977), ”Tour de France” (1983) ja ”Music Non-Stop” (1986).

Kraftwerkin popularisoitu modernismi on mahdollista nähdä myös jatkeena 1950-luvun ja 1960-luvun alun länsisaksalaiselle modernismille, joka murtautui esiin niin visuaalisissa taiteissa kuin musiikisakin. Tätä ilmensivät mm. Kasselin Documenta-näyttelyn perustaminen vuonna 1955 sekä Darmstadtin uuden musiikin kesäkoulu ja sen ympärille kerääntynyt joukko elektronisen ja sarjallisen musiikin säveltäjiä.²⁸ Länsisaksalaiset taiteilijat ja kirjailijat pyrkivät ylittämään kansallissosialistien jättämän tyhjiön sekä esittelemään maailmansotien välisen ajan modernismia.²⁹

Myös eurooppalainen ja amerikkalainen 1960-luvun jälkipuolen uusavantgarde ja pop-taide, jotka elvyttivät 1910- ja 1920-luvun avantgardistien ilmaisukeinoja, kuten kollaasin, lainauksen ja valmisesineen, olivat osa historiatietoisien modernismin prosessia, josta Hütter ja Schneider ammensivat ideoita 1960- ja 1970-lukujen taitteessa. Kraftwerkin suhde avantgarden perintöön ei ole ollut konservatorinen tai toistava, vaan pikemminkin yhtye on kokenut modernin perinteen velvoittavan yhtyettä työstämään modernismin ideoita eteenpäin ja soveltamaan sitä oman aikansa populaarikulttuurissa.³⁰

Kolmanneksi Kraftwerk on jatkanut modernismin ja avantgarden kulttuurikriittistä perinnettä suomimalla ”porvarillista subjektiivista taidekäsitystä ja taiteilijamyyttejä”. Hütter ja Schneider toistivat kritiikkinsä usein 1970-luvun ja 1980-luvun haastatteluissa ja laajensivat sen

27 Cunningham 2011, 49.

28 1950-luvulla Darmstadtin kesäkurseista kehkeytyi uuden eurooppalaisen konserttimusiikin tyysija, jossa vaikuttivat mm. Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Olivier Messiaen, György Ligeti, Morton Feldman ja John Cage. Ks. tarkemmin esim. Griffiths 1992, 151, 168–169.

29 Esim. Danto 2002, elektroninen lähde.

30 Cunningham 2011, 51.

myös angloamerikkalaisen popin nero- ja sankarikulttiin.³¹ Kraftwerk pyrki tietoisesti eroon monista aikansa rock-konventioista, jotka Hütter ja Schneider olivat kokeneet paitsi taantumuksellisiksi myös halvaksi imitaatioksi. Erityisen vastenmielisiä piirteitä heistä olivat muusikon ympärille rakennettu tähtikultti, pop-julkisuus ja mediassa esiintyminen. Samalla Hütter ja Schneider käänsivät selkensä ahtaaksi ja elitistiseksi kokemalleen taidemusiikille ja pyrkivät yhdistämään popmusiikin arkipäiväisyyden ja avantgarden kokeellisuuden.³²

Kaipuuta nuoruuteen ja vielä kauemmas

Vasta *Computerwelt* (1981) ja *Electric Café* (1986) -albumeista lähtien yhtyeen temaattinen fokus on ollut nykyhetkessä tai tulevaisuudessa, vaikka yhtyeen suhde tekniikkaan ja sen kulttuurihistoriaan on pysynyt intensiivisenä. Kraftwerkin näkymä menneisyyteen on ollut monitahoinen, ikään kuin yhtye matkaisi tulevaisuuteen selkä edellä, kohdistaen katseensa niihin menneisyyden ideaaleihin ja kehityslinjoihin, jotka ovat toteutuneet nykyhetkessä tai ovat odottamassa toteutumistaan lähitulevaisuudessa. Kraftwerkin konseptissa tulevaisuuden juuret ovat menneisyydestä kurkottavissa jatkumoissa.

Miten nostalgiaus liittyy Kraftwerkin modernistiseen eetokseen? Yhtye on itse julistanut näyttävänsä vain sen, millaisessa maailmassa he jo elävät ja kiistänyt haikailevansa mennyttä. Esimerkiksi vuonna 1987 Ralf Hütter totesi, että yhtyeen kiinnostus on aina suuntautunut eteenpäin tulevaisuuteen eikä menneisyyteen.³³ Tällaisista kommenteista huolimatta Kraftwerkin musiikkia hallitsivat 1970-luvulla teemat, joissa yhtye ei pyrkinyt kuvittamaan tulevaisuuden maailmaa, vaan pikemmin vanhan tekniikan (autot, junat, radio) historiaa. Miten tällainen suhde historiaan on ymmärrettävissä?

31 Esim. Adrien 1978, elektroninen lähde, Gill 1981.

32 Tästä enemmän Grönholm 2011, 69–71, Cunningham 2011, 47. Romantiikan taiteilijakäsityksestä esim. Bennett 2005, 60.

33 Hoersch 1987.



Trans Europ Express -junayhteys esiteltiin Brysselin maailmannäyttelyssä vuonna 1958. Kuvaaja: H. Krumnack. Wikimedia Commons.

Kraftwerkin audiovisuaalinen kuvasto, niin yhtyeen 1970-luvun musiikkivideoissa kuin nykyisissä konserttien taustaprojektioissakin, levynkansista ja esiintymisasuista puhumattakaan, on kyllästetty viittauksilla Saksan 1900-luvun historiaan ja erityisesti maailmansotienväliseen aikaan, mutta myös 1950-lukuun. *Autobahn*-albumi (1974) ja yhtyeen samanniminen läpimurtokappale sitoivat Saksan liittotasavallan talousihmeen yhteen moottoriteiden aikakauden alkuun, 1920- ja 1930-lukujen taitteeseen, jolloin moottoriteistä tuli Saksan teollisuuskaupunkeja, maaseutua ja luonnonmaisemaa yhteen kutonut verkko. Albumin symboli oli moottoriteliikennemerkki, ja ikonisina esineinä levyn kannessa ja myös ääniraidalla esiintyivät 1960-luvun Volkswagen kupla ja 1970-luvun alun luksustuote Mercedes-Benz W112 300 SE.

Nostalgia on Hütterin vakuutteluista huolimatta Kraftwerkissa läsnä monella tasolla. Ensinnäkin nostalgia henkilökohtaisena, menneisyyden paikkoihin, tapahtumiin ja kokemuksiin kohdistuvana kaipauksena tulee esiin Hütterin ja Schneiderin suhtautumisessa omaan

lapsuuteensa ja nuoruuteensa.³⁴ He ovat kertoneet kuunnelleensa koulupoikina elektronisen musiikin yökonsertteja, *Nachtmusik*, Länsi-Saksan yleisradiosta (NWDR³⁵) 1950- ja 1960-lukujen taitteessa. Näissä lähetyksissä soitettiin Pariisin, Kölnin ja Milanon elektronisen musiikin studioiden ympärille kerääntyneiden modernistisäveltäjien ennenkuulumattomia nauhateoksia. Hütter ja Schneider ovat haastateluissa korostaneet musiikillisten juuriensa olevan osin eurooppalaisessa elektronisessa musiikissa.³⁶

Ralf Hütter totesi, että Kraftwerkin jäsenet kokivat aina olleensa elektronisten kokeilijoiden toinen sukupolvi Stockhausenin jälkeen.³⁷ Tällaiset luonnehdinnat kertovat siitä, että Kraftwerkilla on ollut tarve asemoida itsensä modernismin historiallisessa jatkumossa ja samalla myös antaa tunnustusta esikuvilleen.

Elektronisen taidemusiikin kehitys oli yksi *Radioaktivität*-albumin (1975) keskeisistä teemoista. Albumi oli Hütterin ja Schneiderin mukaan kunnianosoitus radiolle, ensimmäiselle elektroniselle studiolla. Levyllä on radiofoninen kehtolaulu, ”Radioland”, kaihoisa muistuma NWDR:n 1950-luvulla öisin lähettämistä elektronisen musiikin nauhateoksista ja niiden vaikutuksesta unen ja valveen rajamailla. Myös samaisen albumin raita ”Die Stimme der Energie” on suora viittaus elektronisen musiikin yöradio-ohjelman perustajiin Werner Meyer-Eppleriin (1913–1960) ja Herbert Eimertiin (1897–1972). Teksti, joka on lausuttu vocoderin³⁸

34 Tästä enemmän Grönholm 2014.

35 *Nordwestdeutscher Rundfunk*.

36 Esim. Lynner ja Robbley 1976, 11; Schober 1976, elektroninen lähde; Radio WSKU 1978, elektroninen lähde; Vance 1981, elektroninen lähde; Dery 1991, elektroninen lähde.

37 Dery 1991, elektroninen lähde.

38 Vokoderi (eng. *vocoder*, *voice coder*) on alunperin 1930-luvulla kehitetty puheen analyysiin ja synteysiin erikoistunut laite, jota käytettiin toisen maailmansodan aikana radioviestinnän suojaamisessa. Sodan jälkeen laitetta on kehitelty ja käytetty erityisesti elektronisen musiikin studioissa. Popmusiikkiin vokoderi löysi tiensä 1970-luvulla ja sitä on käytetty erityisen paljon disko- ja funk-musiikissa sekä myöhemmin elektrossa ja teknossa robottimaisten vokaalisointien tuottamiseen.

läpi, on mukaelma ensin mainitun säveltäjän 1950-luvulla kirjoittamasta samannimisestä tekstistä.³⁹

Toiseksi Schneider ja erityisesti Hütter näyttävät kokeneen nostalgista kaihoa 1960-luvun jälkipuoleen, omaan nuoruuteensa ja etenkin The Beach Boysin musiikkiin ja sen tuottamiin mielikuviin Yhdysvaltain länsirannikon kulttuurista. Tämä selittyy mm. sillä, että Hütter, kuten lukemattomat muut saksalaisen rokin eturiviin myöhemmin nousseet muusikot, oli soittanut kouluaikoinaan useissa beat-yhtyeissä, kuten The Phantoms -kokoonpanossa, joka toimi 1960-luvun puolivälissä Hütterin kotikaupungissa Krefeldissä.⁴⁰ Kaipuun häivähdyksiä englanninkielisen popmusiikin värittämistä nuoruusvuosista on kuultavissa runsaasti erityisesti *Autobahn*- ja *Radioaktivität*-albumeilla. Yhtyeen entiselle jäsenelle Wolfgang Flürille Reinin jokilaaksossakin aikanaan kiitänyt Trans Europ Express -juna oli nostalginen kiinnekohta lapsuuden maise-miin, ja siksi Flür pitää *Trans Europa Express* -albumia yhä Kraftwerkin parhaana.⁴¹

Radioaktivität on tematiikaltaan monitasoinen; jo nimessään se viittaa sekä ydinvoimaan ja radioaktiivisuuteen että radiotekniikkaan, radion poliittiseen luonteeseen ja elektroniseen musiikkiin. Myös futurismin ja nostalgian näkökulmasta levy on kaksitahoinen. Toisaalta musiikin ja tekniikan historia tarjosi Kraftwerkille sellaisia inspiroivia samastumiskohteita ja rohkaisevia esikuvia kuin The Beach Boys, Leon Theremin, Karlheinz Stockhausen ja Marie Curie, mikä tulee ilmi kappaleissa ”Ätherwellen”, ”Antenna” ja ”Radioaktivität”. Toisaalta eräissä kappaleissa tunnelma on alakuloisen pysähtynyt ja kyllästynyt vieraantuneella ja kaipaavalla olemisella, kuten raidoissa ”Die Stimme der Energie”, ”Radio Sterne”, ”Transistor” ja ”Radioland”.

Ehkä juuri toisen maailmansodan jälkeinen nopea teknistieteellinen kehitys, joka manifestoitui myös aikansa taidemusiikissa, oli se traumaattisen lähihistorian ylittävä mahdollisuuksien maailma, johon Kraftwerkin jäsenet ovat tunteneet eniten vetoa. Hütterin ja Schneiderin

39 Esim. Bocker 2011, 106.

40 Van Uem 2006, 94–95.

41 Buckley 2012, 115.

sukupolvelle, joka varttui raunioista kohoavassa Saksassa, tieteen ja tekniikan kehitys oli angloamerikkalaisen popkulttuurin invaasion ohella tärkeimpiä saksalaisnuorison sukupolvikokemuksia 1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alkupuolella. Tuolloin länsisaksalainen populaarikulttuurin valtavirta televisio-ohjelmiseen ja iskelmiseen oli yhä sotasukupolvien ylläpitämän konformismin, vaikenemisen ja konservatiivisten arvojen leimaamaa.⁴²

Kraftwerkin albumeissa kuultava sukupolvien välinen etäisyys ja Saksan eristäytyneisyys sai brittiyleisön ja etenkin elektronisesta musiikista Kraftwerkin myötä innostuneet brittimuusikot tulkitsemaan Kraftwerkin *Radioaktivität*- ja *Trans Europa Express* -albumit melankoliksiksi, mennyttä maailmaa toivottomasti kaihoaviksi teoksiksi. Muutamaa vuotta myöhemmin, vuosina 1978–1982, melankolinen europeanismi, jossa haikailtiin puistojen, promenaadien ja klassisen arkkitehtuurin perään, manifestoitui lukuisten futurismia ja uusromantiikkaa sekoittaneiden popyhtyeiden kuten Visagen, Ultravoxin, The Human Leaguen ja Orchestral Manouvres in the Darkin esiinmarssina.⁴³

New Musical Expressin toimittaja osui vuonna 1981 asian ytimeen kysyessään Ralf Hütteriltä, oliko hänen sukupolvellaan vain kaksi vaihtoehtoa: joko identifioitua vieraaseen kulttuuriin tai palata takaisin 1920-luvulle? Hütter vastasi, että hänen sukupolvensa 1960-luvun jälkipuolella tuntema amerikkalaisen kulttuurihegemonian vastustus ei ollut nationalistista, vaan pikemminkin se kuvasti kulttuurillista hämmennystä ja orastavaa tietoisuutta omista juurista.⁴⁴ Hütter ja Schneider eivät olekaan peitelleet toisen maailmansodan jälkeistä saksalaisuutta kohtaan tuntemaansa turhautumista eivätkä sukupolvensa laajalti jakamaa kulttuurisen tyhjyyden kokemusta.

Sodassa Saksa tuhottiin, kaikki pyyhittiin pois niin fyysisesti kuin henkisesti. Me olimme ei missään. Ainoat ihmiset, joihin meillä oli jokin suhde, olivat 50 vuoden takana 1920-luvulla. – Muuta elävää musiikkia

42 Tästä enemmän Grönholm 2014, 8–12.

43 Buckley 2012, 83.

44 Bohn 1981, elektroninen lähde.

ei ollut kuin 50 vuotta vanhaa musikaalia ja puoliakateemista elektronista musiikkia, mikä tarkoitti psykologisesti sitä, että meidän piti päästä eteenpäin. Se on ollut mahdollista vasta meille. Meitä edeltänyt sukupolvi oli kymmenen vuotta meitä vanhempi, mutta he eivät kyenneet tähän. Ainoa asia mihin he pystyivät, oli pöhöttyminen ja ryypääminen. Tuolloin oli niin paljon patoutunutta syyllisyyttä, että tarvittiin vielä uusi sukupolvi, joka kykeni olemaan produktiivinen ja halusi sanoa: ”Okei, minä teen laulun, jonka nimi on ”Trans Europa Express” tai muuta sellaista. Tämän vuoksi meillä ei ole mitään kontakteja meitä vanhempiin ihmisiin. Se on täysin mahdotonta – siinä on todellinen katkos. Mutta nyt sukupolvemme myötä se on alkanut uudelleen, esimerkiksi Fassbinderin, Herzogin ja Wendersin filmien ja Peter Handken tekstien kautta. – [M]e todella edustamme isättömien sukupolvea. Meillä ei ole ketään, jota kuunnella, ei vanhoja viisaita miehiä tai mitään muutakaan. Meidän on esitettävä jokainen kysymys itsellemme ja yritettävä löytää oikea vastaus. [– Ralf Hütter] ⁴⁵

Hütterin vuodatus saksalaisen kulttuurin kolonisaatiosta ja nuoren sukupolven noususta oli poikkeuksellisen spontaani ja monin tavoin paljastava kannanotto muuten niin pidättyvää julkisuuslinjaa jo tuolloin harrastaneen yhtyeen nokkamieheltä. Vuoden 1968 ammolleen repäi-

45 Bohn 1981, elektroninen lähde. ”In the war Germany was finished, everything wiped out physically and also mentally. We were nowhere. The only people we could relate to we had to go back 50 years into the ‘20s. – – There’s no living musical thing other than the 50 years old musical thing or semi-academic electronic music, meaning psychologically we had to get ourselves going. And that has only been possible with our generation. You can see the generation before ours that is ten years older and they could not do it. The only thing they could do was get fat and drink. There was so much accumulated guilt that it physically took another generation to be productive, to be willing to say, ‘Okay, I’m doing a song called “Trans Europa Express” or something. That’s why we don’t have any contact with people older than us. Its’ just impossible – its’ a real break. But now with our generation it has begun again, with the films of Fassbinder, Herzog and Wenders or the writing of Peter Handke for instance. – – [W]e certainly represent the generation with no fathers. We have nobody to listen to, no old wise men or anything. We have to impose every question on ourselves and try to find the correct answer.”s

semästä sukupolvien kuilusta oli monille jäänyt katkeruus sodan oma-kohtaisesti kokenutta jälleenrakennussukupolvea kohtaan, mikä kuuluu tässäkin kommentissa vahvana. Kraftwerkin näkökulmasta 1920-luku ja 1930-luvun alku olivatkin viimeinen aikakausi, jolloin Saksassa oli ollut elävää kulttuuria.⁴⁶ Hütter on lisäksi ilmaissut tuntevansa sukulaisuutta Bertolt Brechtin ja Kurt Weillin tapaan kuvata urbaania kulttuuria.⁴⁷

Paluu 50 vuoden takaiseen tulevaisuuteen

Tämän kirjan kontekstissa kiinnostavin teema on Kraftwerkin lähes ohjelmallinen modernismin ja avantgarden nostalgisointi, erityisesti 1920-luvun venäläisen futurismin ja konstruktivismiin sekä saksalaisen Bauhaus-taidekoulun ihannointi. Kraftwerkin inspiraation lähteenä olivat 1970-luvulla kaikki ne taidesuuntaukset, joissa luovuuden ja tekniikan symbioosi oli tulevaisuudenuskon käyttövoimana. Popmusiikissa juuri Kraftwerk näyttää olleen kaikkia muita yhtyeitä edellä ja ikään kuin edellytys 1980-luvun musiikin retrofuturistiselle aallolle: brittiläiselle uusromantiikalle, futurismista ammentaneelle tekno-popille sekä amerikkalaiselle hip hopille, elektrolle ja teknolle.⁴⁸

Vaikka jokaista vuosina 1974–1978 julkaistua neljää albumia sävyttää vahva menneisyyden läsnäolo, futuristisen nostalgian huipentumana voidaan pitää *Die Mensch Maschine* -albumin (1978) konseptia, joka rakentui kokonaan tämän teeman varaan ja jätti pysyvät jäljet yhtyeen imagoon ja esiintymisiin. *Die Mensch Maschine* -albumi merkitsi virstanspylvästä paitsi musiikillisesti ja visuaalisesti, myös siinä, miten Kraftwerk nivoi yhteen menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden. Jo kappaleiden nimet liittivät konseptin vahvasti 1920-luvun tieteiskuvitelmien, kuten Karel Capekin *R.U.R.*-näytelmän (1920), Aleksei Tolstoin *Aelita*-romaanin (1923), Jevgeni Zamjatinin *Me*-romaanin (1923) ja sekä Fritz Langin *Metropolis*-elokuvan (1928) maailmoihin.

46 Esim. Trudgeon 1981, elektroninen lähde.

47 Esim. Caporale 1978, elektroninen lähde.

48 Reynolds 2011, 373.

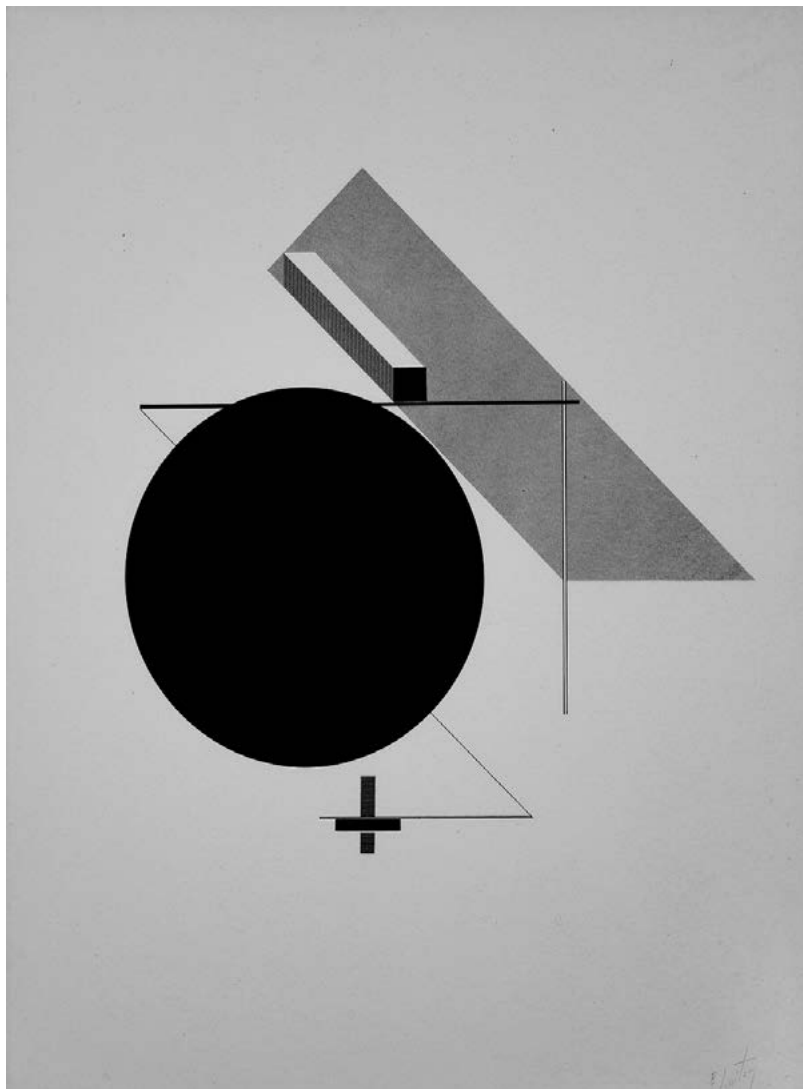
Albumin kappaleet sekä visualisoivat että musiikillisivat niin ihmiskoneet, tulevaisuuden teknopoliksen kuin sähkövalonkin. ”Neonlicht”-kappaleessa yhtye tunnelmoi 1920-luvulta alkaen Düsseldorfin katuja valaisseiden mainosvalojen loisteella. ”Metropolis” on kuin postuumisti julkaistu ääniraita Fritz Langin kuvaaman mekanisoidun teollisuuskaupungin painostavalle arjelle. ”Die Mensch Maschine” ja ”Die Roboter” -kappaleet rekonstruoivat ja päivittivät mielikuvia 1900-luvun alkupuolella kuvitelluista ihmiskoneista ja samalla kiteyttivät yhtyeen uuden imagon.

Albumi lainasi ulkoasunsa konstruktivismin muotojen ja kompositioiden maailmasta leikitellen samalla täysin tietoisesti kansallissosialismista ja reaalisosialismista tuttujen värien (punainen ja musta) sekä militaristisen konformismin kanssa. Jälkimmäinen seikka liittyi myös yhtyeen mediapeliin angloamerikkalaisen musiikkilehdistön kanssa, jonka viljelemät karkean stereotyyppiset kuvat saksalaisista yhtye sai silmilleen ensimmäisillä Britannian- ja Yhdysvaltain-kiertueillaan vuodesta 1975 alkaen.⁴⁹ Kiinnostavinta albumissa on kuitenkin se, että Kraftwerk halusi nostaa esille ihailemansa Weimarin tasavallan kulttuurin ja painottaa sen avantgardistista ja eteenpäin katsovaa luonnetta ottamalla visuaalisia ja käsitteellisiä lainoja futuristeilta ja Bauhausista.

Kuva poistettu
tekijänoikeudellisista syistä.

Die Mensch Maschine -albumin (1978) etukansi.

49 Tästä enemmän Grönholm 2011, 69, 73–74.



El Lissitzkyn *Proun*-sarjan teokset toimivat visuaalisena inspiraationa Kraftwerkin *Die Mensch Maschine* -albumin kansitaiteelle. Kuvassa Proun no. 5 vuodelta 1923. Wikimedia Commons.

Tunteaksemme mitään yhteyttä [saksalaiseen kulttuuriin], meidän oli palattava Bauhaus-kouluun. Kuulostaa erikoiselta, mutta voidaksemme jatkaa kohti tulevaisuutta, meidän oli astuttava 40 vuotta taaksepäin. Bauhausin idea oli yhdistää taide ja tekniikka. Taiteilija ei ole eristäytynyt olento, joka luo vain luomisen vuoksi, vaan hän on osa funktionaalista yhteisöä. Samalla tavoin me olemme eräänlaisia musiikillisia työläisiä. Bauhausin henki elektronisessa musiikissa... [– Ralf Hütter]⁵⁰

Myös kytkös koneen vallankumouksellista potentiaalisia ihannoivaan Neuvosto-Venäjän kulttuuriin tuli *Die Mensch Maschine* -albumilla esiin vahvasti. ”Die Roboter”-kappaleessa ja kannen teksteissä käytettiin venäjän kieltä, ja yhtye sovelsi albumin visuaalisessa ilmeessä 1920-luvun neuvostokonstruktivistien muotokieltä. Levyn takakansi ja paperisuojaus olivat mukaellisia graafikko, arkkitehti, valokuvaaja ja kuvataiteilija Lazar El Lissitzkyn (1890–1941) 1920-luvulla luomasta visuaalisesta tyylistä, joka tunnetaan mm. mittavasta *Proun*-teossarjasta. Lissitzky etsi proun-töissään konstruktivismin periaatteiden mukaisesti uusia muotoja arkkitehtuurin ja kuvataiteen käyttöön. Lissitzky oli myös henkilönä tärkein linkki Weimarin Saksan ja Neuvosto-Venäjän avantgarde-piirien välissä.⁵¹

Neuvostofuturismin ja konstruktivismin keskeisiin ideoihin kuului ajatus, jonka mukaan taiteilijoiden tuli toimia osana yhteiskuntakonetta ja palvella sen edistyksellisiä pyrkimyksiä. Ihminen ja kone yhdistivät neuvostofuturistien mukaan voimansa parhaalla mahdollisella tavalla taiteessa, joka hyödyntää tekniikkaa; ihmiskehon luova dynamiikka ja rytmi kulminoituivat ja jatkoivat evoluutiotaan koneen ja ihmismielen symbioottisessa suhteessa. Neuvostoavantgardea tutkineen Richard Stitesin mukaan konekultin profeetat Alexander Rodchenko,

50 Barr 1998, 74. ”To be able to feel any bonds at all, we had to go back to the Bauhaus school. It sounds strange but to be able to continue into the future we had to take a step backwards forty years. The Bauhaus idea was to mix art and technology. An artist is not an isolated creature that creates for the sake of creation, but as a part of functional community. In the same way we are a kind of musical workers. The spirit of Bauhaus in electronic sounds...”

51 Esim. Lodder 1992, 199, 204–203, 206, 212.

El Lissitzky, Vsevolod Meyerhold ja Vladimir Majakovski unelmoivat siitä, kuinka ihmismieli ja yhteiskunta kehittyisivät koneen, työpajan ja kollektiivin osoittamien suuntaviivojen mukaan.⁵² Juuri näitä suuntaviivoja Kraftwerk näyttää noudattaneen paitsi audiovisuaalisessa konseptissään, myös studiotyöskentelyssä ja julkisuuskuvassaan, joka näkyi erityisesti *Die Mensch Maschine* -albumissa ja sen jälkeisessä tuotannossa.

Cunningham on pyrkinyt ymmärtämään Kraftwerkin suhdetta menneisyyteen Walter Benjaminin *tässä ja nyt -aika* -käsitteen kautta. Benjamin ymmärtää 1900-luvun historiallisen materialismin rakentuvan uudenlaisen historiakäsityksen ympärille, jossa nykyhetki, *Jetztzeit*, sisältää menneen ajan kuvitelmat tulevaisuudesta vallankumouksellisina potentiaaleina, eikä marxilaisen enää tarvitse kaihota ohikiitävien, auttamattomasti väriä ja voittajien tulkintoihin perustuvien historiakuvien perään, kuten porvarillinen historismi hänen mielestään tekee. Se, mitä menneisyydestä sanotaan, ei Benjaminin mukaan ole sen tunnistamista, kuinka asiat todella olivat, vaan muistin haltuunottoa ja hallintaa.⁵³

Cunninghamin mukaan menneisyyden tekniikka, jota Kraftwerk lainaa valokuvien, grafiikan, värien ja muotojen sekä liikkuvien kuvien muodossa, toimii välittäjänä 1900-luvun alkupuolen modernistisen taitteen ja edistyskäsitysten sosiaalisten ideoiden välillä. Junat, autot, radio- ja puhelinlaitteet sekä voimalaitokset olivat visualisoitavissa ja aistittavissa konkreettisemmin kuin esimerkiksi 1900-luvun jälkipuolen alati pienentyvä tietotekniikka. Näin ollen oli myös pragmaattista ja luontevaa, että Kraftwerk valitsi modernistiseen kuvastoonsa tekniikkaa, johon ihmisillä oli jo aiemmin konkreettinen suhde ja joka edusti teknisen kehityksen lupauksia tulevaisuudesta.⁵⁴

Retrospektio menneeseen tulevaisuuteen ei ollut Cunninghamin mukaan postmoderni pastissi tai yksinkertaista nostalgiaa, vaan yritys noutaa menneisyydestä ne utooppiset ja edistyskäsityksen mahdollisuudet, joita tekniikka sisälsi. Kraftwerk pyrki elävöittämään jotain sellaista, jonka toisen maailmansodan jälkeinen, taaksepäin katsomista välttelty ja

52 Stites 1989, 145.

53 Benjamin 1974 (1940), elektroninen lähde.

54 Cunningham 2011, 53.

kulutuskulttuuriin tempautunut länsisaksalainen yhteiskunta oli unoh-
tanut. Kraftwerk rakensi sillan nyt-hetken (1970-luku) ja silloin-ajan
(1920-luku) välille.⁵⁵

Kuten yhtye itsekkin, Cunningham torjuu ajatuksen, että Kraftwerkin
suhde menneeseen olisi nostalginen. Benjaminin ideoita tulkiten hän
kuitenkin toteaa, että Kraftwerk näkee menneisyydessä toivon, joka
suuntautuu tulevaisuuteen. Cunninghamin mukaan Kraftwerk tun-
nistaa Weimarin tasavallan kulttuurissa toteutumattomia ja myöhem-
min kansallissosialistien tukahduttamia edistyksellisiä kehityslinjoja ja
poispyyhittyjä tulevaisuuksia. Saksan menneisyyden kohtaaminen on
Kraftwerkille poliittinen teko, jolla omana aikanaan utooppiseksi unel-
moinniksi pysähtynyt edistys voidaan teknisen kehityksen kautta muun-
taa konkreettiseksi todellisuudeksi. Kraftwerk näki taiteen ja tekniikan
liiton samanlaisena yhteiskunnallisena muutosvoimana ja demokratian
lujittajana, jollaisena se nähtiin 1920-luvun taidekouluissa ja avantgar-
distien yhteisöissä.⁵⁶

Cunninghamin käsitykseen on toisaalta helppo yhtyä, sillä tällai-
sesta menneisyyden hallinnasta, uudelleentulkinnasta ja rekonstruktioista
Kraftwerkin projektissa on tosiaankin kyse. Mutta silti selitys on puut-
teellinen.⁵⁷ Nostalgia näyttäytyy Cunninghamille vain tulevaisuusajatte-
lun, edistuksen ja modernin vastakohtana, kapinana nykyaikaa kohtaan.
Hän ei tunnista sitä, kuinka Kraftwerk nostalgisoi (vaikkakaan ei kritii-
kittömästi idealisoi) modernismin tulevaisuuskuvaston sekä myös saksal-
aisen kulttuurin, joka tuotti yhtyeen ihannoimat ilmiöt.

Jo 1970-luvun puolivälissä Kraftwerk oli siinä määrin identifoitu-
nut ihailemansa aikakauden tulevaisuuskuviin ja sosiaalisiin tavoittei-
siin, että kyse on perustaltaan (kulttuuri)poliittisesta kannanotosta. Jos
Kraftwerkin populaari retrofuturismi ja nostalgia on kapinaa, se ei ole
kapinaa nykyaikaa tai modernisaatiota vastaan, vaan historian merki-
tyksen mitätöivää lyhytjänteistä presentismiiä vastaan, joka vallitsi 1970-
luvun Länsi-Saksassa.⁵⁸

55 Cunningham 2011, 53.

56 Cunningham 2011, 51–53.

57 Cunningham 2011, 53.

58 Tästä enemmän Grönholm 2014, 2–4.

Utooppista vai ironista nostalgiaa?

Kraftwerkin yritys pelastaa saksalainen edistysksen traditio sodan voittajien, eli angloamerikkalaisen kapitalismin ja venäläisen reaalisosialismin, historialta muistuttaa Walter Benjaminin käsitystä siitä, kuinka historiallisen materialismin kehyksestä menneisyyttä tarkasteleva voi tunnistaa menneiden tapahtumien ketjussa messiaanisen nollahetken, *Stillstellung*. Marxilaisittain ajateltuna kyse on vallankumouksellisesta tilanteesta, joka on mahdollista nostaa esiin homogeenisesta historian virrasta ja siten paljastaa kyseisen epookin nykyhetkeä inspiroivia erityispiirteitä, kuten ristiriitoja, jännitteitä ja historian mahdollisia käännekohtia.⁵⁹

Se, että paluuta nollahetkeen ja hukattujen mahdollisuuksien elävöittämistä ei kutsuta meidän ajassamme juurikaan nostalgiaksi, johtunee lähinnä siitä, että nostalgialla on ollut sanana huono kaiku, ja siitä, että käsitettä on totuttu pitämään kapeasti sentimentaalisenä ja subjektiivisena suhtautumisena historiaan. Äärimmillään nostalgia on tuomittu jopa eettiseksi ja esteettiseksi epäonnistumiseksi, jossa historian hirmuteot, häpeä ja syyllisyys yritetään vaientaa positiivisia tunteita ruokkivalla suhteella historiaan.⁶⁰ ”Nostalgialla on muistamiselle sama merkitys kuin kitsillä on taiteelle” on todennut mm. Harvardin yliopiston historian professori Charles Maier.⁶¹

Kraftwerk on ehkä välttänyt käyttämästä nostalgiaa oman historia-suhteensa määrittelyyn samasta syystä kuin Cunningham, sillä vielä 1970-luvun Saksassa nostalgia oli käyttökelvoton käsite menneisyys-suhteen kuvaamisessa. Kansallissosialistien propaganda oli hyödyntänyt pidäkkeettömästi nostalgista paatosta sekoittaessaan saksalaisuuden myyttejä, totalitaarista idealismia ja historiallista tietoa. Vielä 1970-luvulla nostalgia samastettiin maalaisidylliin sijoittuviin sentimentaaliisiin ja moraaliltaan konservatiivisiin kotiseutuelokuviin, joita Länsi-Saksassa tuotettiin ja katsottiin 1950-luvulla paljon.⁶² Vasta 1980-luvulla

59 Benjamin 1974 (1940), elektroninen lähde.

60 Boym 2001, xiv. Ks. myös tämän kirjan johdantoartikkeli.

61 Boym 2001, xiv.

62 Esim. Bullivant ja Rice 1995, 225.

nostalgia-sana alkoi vapautua menneisyyttä romantisoivan nationalismin painolastista, muun muassa vuonna 1984 alkaneen television *Heimat*-sarjafilmin ansiosta.⁶³

Tästä huolimatta yhtyeen musiikissa oli pitkään myös vahva kansallisromanttinen, joskin ironinen vire, joka kuului monissa 1970-luvun levytyksissä, kuten kappaleissa ”Heimatklänge” (1973), ”Autobahn” (1974), ”Morgenspaziergang” (1974) ja ”Franz Schubert” (1977). Näistä vivahteista kysyttäessä Ralf Hütter on yleensä vastannut, että kyse on siitä, että saksalaisen musiikin melodiaperinne on toiminut yhtyeen innoittajana. Samalla melodisuus on Hütterin mukaan rikkonut taide-musiikissa 1950–1960-luvuilla vakiintunutta tabua, jonka mukaan elektroninen musiikki ei voisi olla melodista ja harmonista. Hütter on kuitenkin kiistänyt, että musiikin romanttiset ulottuvuudet olisivat jättäneet modernistisen konseptin varjoonsa.⁶⁴

Kraftwerkin nostalgia piirteitä voidaan jäsentää Svetlana Boymin tekemän kategorisoinnin avulla. Tämän kirjan johdannossa tarkemmin esitellyssä kategorisoinnissa Boym jakaa nostalgisen kokemuksen kahteen lajiin, *utooppiseen* ja *ironiseen*. Utooppinen nostalgia suuntautuu kadotettuun aikaan tai paikkaan, johon tunnetaan henkilökohtaista vetoa tai yhteisön jakamaa kaipausta. Utooppinen nostalgia on *restoratiivista* eli se rakentaa ja vahvistaa identiteettiä. Restoratiivinen, utooppinen nostalgia korostaa kohteensa ylihistoriallista merkitystä. Sen sijaan ironisen nostalgian kohteena on itse etäisyyden ja irrallisuuden tunne. Ironinen nostalgia perustuu vapautumisen ja erottautumisen kokemukseen ja se on Boymin mukaan *refleksiivistä*, singulaarista ja henkilökohtaista. Ironinen nostalgia ei kannusta etsimään ehdottomia totuuksia eikä se pidä yllä erityisen toiveikasta suhtautumista tulevaan.⁶⁵

Yksiselitteistä vastausta kysymykseen, millaista Kraftwerkin nostalgia on, ei Boymin käsitteiden avulla välttämättä saa, mutta ne auttavat tunnistamaan nostalgisen reflektion erilaisia tapoja ja tasoja. Toisaalta

63 Edgar Reitz: *Heimat – Eine Deutsche Chronik* (1984). Tarkemmat tiedot: Internet Movie Database. [<http://www.imdb.com/title/tt0087400/>].

64 Bohn 1981, elektroninen lähde.

65 Boym 1996, 512, Boym 2001, xviii.

Kraftwerkin nostalgisuus on restoratiivista eli sukupolvi-identiteettiä ja jopa kansallista identiteettiä rekonstruoivaa kaipuuta. Siinä on voimakas utooppinen perusvire, sillä se ilmentää samastumista modernismin taiteellis-tekniseen traditioon ja edistuksen maailmankuvaan. Se, mitä Kraftwerk jälleenrakentaa, on oman ikäpolvensa suhde saksalaisuuteen, sen historiaan ja tulevaisuuteen. Kraftwerkin nostalgia ei kohdistu kapeasti epookin ulkoisiin tunnusmerkkeihin, vaikka yhtye käyttääkin liikkeen, yhtenäisyyden ja voiman kaltaisia metaforia sekä näitä ilmentäviä, modernismille hyvin tyypillisiä objekteja, kuten liikennevälineitä ja ihmiskoneita. Kraftwerkin nostalgian kohde näyttää olevan modernismin optimistinen ja edistysellinen käsitys tekniikan sosiaalisista mahdollisuuksista ja siksi se nostalgisoi eräitä 1920-luvun avantgardismin tavoitteita, kuten ajatusta luovuudesta kollektiivisena ilmiönä, taiteen ja tekniikan symbioosia sekä teollisia prosesseja luovassa työssä.⁶⁶

Toisesta näkökulmasta Kraftwerkin nostalgisuus voidaan nähdä historian epälineaarisuudesta ja fragmentaarisuudesta tietösten postmodernien pop-taiteilijoiden, kuten Andy Warholin ja Gilbert & George -duon kaltaisten hahmojen leikkinä, jossa tärkeintä on etäisyyden ottaminen omassa ajassa vastenmielisiksi koettuihin ilmiöihin, kuten Kraftwerkin tapauksessa angloamerikkalaisiin stereotypioihin, Länsi-Saksan konservatiiviseen kulttuuri-ilmapiiriin sekä musiikkiteollisuuden luovuutta kahlitseviin normeihin. Tältä osin Kraftwerkin menneisyys-suhteessa on aina ollut ironinen ja leikittelevä juonne; yhtye voi rakentaa itselleen, sukupolvelleen ja kansakunnalleen haluamansa historian.⁶⁷

Kraftwerkin nostalgia näyttäytyy kuulijoille ja katsojille usein arkipäiväisten, tunnistettavien teknisten innovaatioiden esillepanona. Mielestäni suhde tekniikan historiaan ilmentää parhaiten Kraftwerkin futurismin kaksisuuntaista luonnetta. Yhtye ei 1970-luvulla eikä edes myöhemmin ole varsinaisesti pyrkinyt ennakoimaan tulevaisuuden teknistä kehitystä, vaan se on pikemminkin näyttänyt, miten teknistynyt oma arkipäivämme on ja kuinka se on ollut sitä jo kauan. Kraftwerk näyttää kaipaavan nyky-

66 Tarkemmin Boymin käsitteistä ks. tämän kirjan johdantoartikkeli.

67 Witts 2011, 165–166.

hetkestä sekä menneeseen että tulevaan johtavaa edistyksen kertomusta. Kraftwerkillekaan edistys ei ole silti suoraviivaista tekniikan voittokulkua, mistä muistuttavat niin ”Autobahn”-kappaleen konserttiversion alussa yskähdellen käynnistyvä kuplavalokkari, ydinvoiman kaksiteräisyys *Radioaktivität*-albumilla, esimerkiksi kappaleet ”Geigerzähler” ja ”Radioaktivität”, sekä median identiteettiä vääristävä vaikutus, esimerkiksi *Trans Europa Express* -albumin kappaleessa ”Spiegelsaal”.

Mutta voiko nykyaikaa kohtaan tuntea nostalgiaa, kysyy brittiläinen popmuusikko, journalisti ja kriitikko Nick Currie alias Momus pohtiessaan Kraftwerkin retrofuturismia. Hänen mukaansa Kraftwerkin yllä on aina leijunut epäily modernista kitsistä, teknisten laitteiden sekä Bauhausin ja konstruktivistien luomien struktuurien ja muotojen kierättämisestä yhdeksi jälkiteollisen kulttuurin popkliseistä.⁶⁸ Kraftwerkia arvosteltiin 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa siitä, että se joissakin teoksissaan haltioitui liikaa nykyajan artefakteista ja tekniikan kiiltävästä pintatasosta, pohtimatta elämän teknistymisen syvempiä merkityksiä. Kriitikissä viitattiin muun muassa ”Neonlicht”- ja ”Taschenrechner”-kappaleisiin (1981).⁶⁹

Momuksen mukaan asia ei kuitenkaan ole näin, sillä Kraftwerk on hänen mukaansa nähnyt tekniikassa kaikkea muuta kuin itsetarkoitussellisuutta tai kitsiä. Kraftwerk on hänen mielestään, toisin kuin esimerkiksi brittiläinen The Buggles kappaleessaan ”Video Killed the Radio Star” (1979), tunnistanut tekniikkaan liittyvän inhimillisen mysteerin sekä sen utooppisen potentiaalin. Kraftwerk ei Momuksen mukaan näe historiaa vain uuden loputtomana voittokulkuna, vaan se huomaa konstruktivismissa ja varhaisen kybernetiikan ideoissa paljon käyttämätöntä kulttuurillista liike-energiaa ja vallankumouksellisia mahdollisuuksia. Siksi Kraftwerkille niinkään arkipäiväiset asiat kuin radio, puhelin, auto ja polkupyörä eivät ole itsestäänselvyksiä, vaan ne ovat alati kehittyvän inhimillisen luomiskyvyn manifestaatioita.⁷⁰ Näin katsottuna Kraftwerkin nostalgia ei kohdistukaan viime kädessä tiettyyn aikaan, vaan

68 Momus 1999, elektroninen lähde.

69 Esim. Aikin 1984, 205.

70 Momus 1999, elektroninen lähde.

kaikkiin aikakausiin, jolloin luovuus on saanut toimia vapaasti ihmiskunnan hyväksi. Momuksen arvioon on helppo yhtyä. Tässä Kraftwerkin nostalgia tulee mielestäni lähelle Heideggerin *Heimweh*-käsitettä, filosofista olemisen tapaa ja kaipaavaa perusmielentilaa, joka ei sitoudu niinkään aikaan tai paikkaan, vaan pyrkii ylläpitämään menneisyydelle ja sen kaipausten tuottamalle mielihyvälle avoimen mielentilan.

On kuitenkin totta, että samalla kun Kraftwerk on käyttänyt moderneinta musiikki- ja av-tekniikkaa, se on objektivoinut nostalgisesti menneiden aikojen koneita ja laitteita, kuten henkilöautoja, radiovastaanottimia, diesel-vetureita ja varhaisia elektronisia soittimia, ja vieläpä usein tavalla, joka herättää ristiriitaisia mielleyhtymiä ja tunteita. Kraftwerkin teknologinen nostalgia on, ironisesta momentistaan huolimatta, tässäkin yhteydessä utooppista ja restoratiivista, sillä yhtye näkee vanhatkin tekniset saavutukset lämminhenkisesti: inhimillistä luovuutta ilmentävinä, mutta ajan patinoimina edistyksen symboleina. Tässä kohtaa Kraftwerkin teknologista nostalgiaa voi hyvällä syyllä kutsua retrofuturismiksi.

Tultaessa 1980-luvun alkuun Kraftwerkin suhde tekniseen edistykseen oli kuitenkin muuttumassa kaksijakoisemmaksi, ja musiikissa oli kuultavissa aiempaa enemmän dystooppisia sävyjä. *Computerwelt*-albumin (1981) yhteydessä Hütter korosti usein sitä, että digitaalinen tietojenkäsittely avaa myös mahdollisuuden uudenlaiselle totalitarismille ja yksilön kontrollille. Saksan liittotasavallassa käytiin tuolloin kiivasta keskustelua Euroopan ensimmäisestä keskusrikospoliisin tietokannasta, joka sisälsi kaikkien kansalaisten henkilötiedot.⁷¹ Esimerkiksi ”Computerwelt”-kappaleen sanointu oli kaukana retrofuturistisesta kaihosta muistuttaessaan henkilötietojen keskittämisen riskeistä.

Interpol und Deutsche Bank,
FBI und Scotland Yard,
Flensburg und das BKA⁷²
Haben unsere Daten da.

71 Bohn 1981, elektroninen lähde.

72 *Bundeskriminalamt* eli Saksan liittotasavallan keskusrikospoliisi.

Meidän ideamme on irrottaa tietokoneet hallintakeskeisistä funktioistaan ja käyttää niitä luovasti sellaisissa paikoissa, joissa ihmiset eivät odota näkevänsä niitä. Esimerkiksi käy se, kuinka olemme käyttäneet taskulaskimia musiikin tekemisessä. – – Olisi jo aika käyttää tekniikkaa vastarinnassa, sitä ei tulisi pelätä, pilkata tai ylistää. [– Ralf Hütter] ⁷³

On mielenkiintoista, että Kraftwerkin suhde moderneihin arkipäiväisyyksiin, kuten mallinukkeihin, mainosvaloihin ja tietokoneisiin on usein koettu tunnelmaltaan alakuloiseksi tai neutraaliksi ja harvemmin kohottavaksi tai ylevöittäväksi, poikkeuksena mm. kappaleet ”Taschenrechner” ja ”Tour de France”.⁷⁴ Esimerkiksi ”Trans Europa Express”-kappaleen molliasteikon sointukierrot ja melodiat luovat kappaleen temmoltaan ja rytmiltään yksitoikkoisen pohjan päälle surumielisen ja hieman pahaenteisen tunnelman. Ikään kuin eurooppalaisen junan etenemistä uhkaisi koko ajan joko vauhdin pysähtyminen, kummiteleva menneisyys tai vaihtoehtoisesti jonkinlainen päämäärättömyys. Saavuttamattomuuden ja menettämisen melankolista ilmapiiriä on myös ”Die Shaufensterpuppen” (1977), ”Neonlicht”, ”Das Modell” ja ”Der Telefon Anruf” (1987) -kappaleissa. Jopa uhkaavia sävyjä on koettavissa muutamissa kappaleissa, kuten ”Metropolis” ja ”It’s More Fun to Compute” (1981).

Osittain alakuloiset ja pahaenteiset tunnelmat ovat heijastumia kappaleiden tekijöiden omaan saavuttamattomaan nuoruuteen kohdistuneista nostalgisista muistoista, osittain taas oman ajan turhauttavista median stereotypioista ja julkisuuden paineista, kuten esimerkiksi ”Die Shaufensterpuppen”-kappaleessa⁷⁵. Kraftwerkin teknis-esteettinen utopia ei vaikuta erityisen ylevältä, vaan sen esinemaailma vaikuttaa pikemminkin varsin normaalilta ja arkipäiväiseltä, joltakin, jota on jo koettu ja kulutettu.

73 Bohn 1981, elektroninen lähde. ”Our idea is to take computers out of context of those control functions and use them creatively in an area where people do not expect to find them. Like using pocket calculators to make music, for instance. – – It’s about time technology was used in resistance, it shouldn’t be shunned, reviled or glorified.”

74 Esim. Bracewell 2000, elektroninen lähde.

75 Grönholm 2011, 72–73.

Kolmas valtakunta ja teollinen kansanmusiikki

Kraftwerkin koneiden ja laitteiden representaatioissa on nähty vahvaa tekniikan nostalgisointia, mutta yhtyeen nostalgisuuden laadun määrittelyn yhteydessä herää helposti kysymys, mikä on Kraftwerkin suhde kansallissosialismiin. Yhtyeen objektiivoina kolmannen valtakunnan tekniikka, etenkin moottorit, kansanauto ja kansanradio sekä leikittely Saksan kansallissosialistisen työväenpuolueen NSDAP:n⁷⁶ väreillä *Die Mensch Maschine* -albumin kannessa tekevät yksinkertaiset tulkinnot puoleen ja toiseen mahdolliseksi. Kolmannen valtakunnan teknisten ikonien sisällyttäminen yhtyeen kuvastoon nähdäkseni ilmentää Hütterin ja Schneiderin halua osoittaa, että saksalaisten on tultava toimeen menneisyytensä kanssa sekä sitä, että mikään tekninen laite ei sinänsä ole ideologinen. Toisin sanoen Kraftwerk haluaa vapauttaa artefaktit historiallisista ja ideologisista rasitteistaan ja tehdä niistä legitiimejä teknologisen nostalgian kohteita. *Autobahn*-albumin keskeinen materiaallinen objekti on *VW Käfer*, joka oli alun perin NSDAP:n ja Ferdinand Porschen ideoima *KdF Wagen*. Auto kadotti merkitysyhteyden natsi-Saksaan viimeistään hippisukupolven ottaessa ”kuplan” omakseen.⁷⁷ Juuri tällaista merkityksen siirtymää Kraftwerk hyödynsi omassa



Goebbelsin radiona tunnettu kolmannen valtakunnan virallinen radiovas-taanotin DKE 1938 koristi Kraftwerkin *Radioaktivität*-albumin (1975) kantta. Kuva vastaanottimen käyttöohjeen etukannesta.

⁷⁶ *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*.

⁷⁷ Schiller 2014, 12–13.



Myöhemmin Länsi-Saksan kansanautona ja kukkaissukupolven ”kuplana” tunnetuksi tullut VW Käfer oli alunperin NSDAP:n projekti. Kuvassa autosäästäjille suunnattu mainosjuliste vuodelta 1938.

suhteessaan kolmannen valtakunnan ikonisiin artefakteihin. Ajelu moottoritiellä voi myös symboloida vapautta, kun se yhdistetään esimerkiksi The Beach Boys -henkiseen sävelmään.

Alexei Monroen mukaan Kraftwerk on ollut edelläkävijä siinä, että se tuotti teknisromanttisen auran visualisoimiensa artefaktien ylle. Monroen mukaan *Radioaktivität*-albumi ja sen kappaleet ”Radioland”, ”Radio Sterne” ja ”Ätherwellen” ovat tästä paras esimerkki. Kraftwerk valitsi albuminsa kanteen Hitlerin Saksassa tuotetun *Volksempfänger* (DKE 38) -lyhytaaltovastaanottimen, vaikka se olisi voinut valita jonkin muunkin radion. Huolimatta siitä, että albumi on Monroen mukaan teemoiltaan ja mielikuviltaan ambivalentti ja ironinenkin, se ei pysty kätkemään tekijöidensä nostalgista perusvirettä, joka kohdistuu menneisyyden tekniikkaan.⁷⁸ Jos Kraftwerkia tulkitaan ironisen nostalgian kautta, Goebbelsin radiona tunnetun vastaanottimen visualisointi oli tarkoitettu muistuttamaan siitä, että vaikka tekniikka sinänsä on neutraalia, sitä voidaan käyttää niin hyvään kuin pahaankin. Hakaristi oli kuitenkin poistettu Kraftwerkin käyttämän vastaanottimen etupaneelist, mikä osaltaan vielä vahvisti kuvan merkityksillä pelaavaa voimaa.

Vuonna 1980 Ralf Hütter totesi Kraftwerkin edustavan sukupolvea, jonka henkiset isät ovat kaukana menneisyydessä. ”Me olemme Fritz Langin ja Wernher von Braunin lapsia. Me olemme linkki 1920-luvun ja 1980-luvun välillä. Kaikki yhteiskunnallinen muutos välittyy yhteisymmärryksessä nauhureiden, syntetisoijien ja puhelinten kanssa. Meidän todellisuutemme on elektroninen todellisuus.”⁷⁹

David Cunningham kysyy, miksi Hütter valitsi Saksasta vuonna 1934 paenneen ja Hollywoodissa uraansa jatkaneen Fritz Langin (1890–1976) ja kolmannen valtakunnan kuuluisimman raketti-insinööriin, amerikkalaisille vuonna 1945 antautuneen Wernher von Braunin (1912–1977)

⁷⁸ Bailey 2010, elektroninen lähde.

⁷⁹ Ralf Hütterin käsinkirjoitettu viesti, joka esiintyy Christopher Petitin ohjaamassa elokuvassa *Radio On* (1980). ”We are the children of Fritz Lang and Werner von Braun. We are the link between the 20’s and the 80’s. All change in society passes through a sympathetic collaboration with tape recorders, synthesizers, and telephones. Our reality is an electronic reality.” Tarkemmat tiedot: Internet Movie Database. [<http://www.imdb.com/title/tt0079773/>].

henkisiksi isikseen? Oliko kyse siitä, että Lang ja von Braun edustivat lännessä saksalaisen elokuvataiteen ja insinööritaidon tunnetuimpia nimiä? Molemmat olivat modernistisen tulevaisuususkon edustajia ja kummallakin oli kytkös kansallissosialisteihin. Lang pakeni juutalaislakien pelossa maasta, vaikka Joseph Goebbels maanitteli häntä jäämään, sillä sekä Goebbels että Hitler olivat ihastuneet *Metropolis*-elokuvaan. Langin vaimo Thea von Harbou sen sijaan liittyi NSDAP:hen ja jatkoi elokuvien tekemistä kolmannessa valtakunnassa. Arveluttavampi esikuva oli von Braun, joka tunnettiin Britanniassa ennen kaikkea Lontoota toisen maailmansodan aikana moukaroineista V-1 ja V-2 -rakettiasesta, mutta joka oli myöhemmin Yhdysvaltain menestyksekkäin rakettitutkija.⁸⁰

Cunninghamin mukaan Hütter ja Schneider ovat johdonmukaisesti välttäneet kansallissosialismin tuomitsemista, joka oli käytännössä sääntö 1960-luvun lopun nuoriso- ja kulttuuriradikalismissa.⁸¹ Tämä ei täysin pidä paikkaansa, sillä Hütter on haastatteluissa useasti painottanut, että yhtyeellä ei ollut eikä voinut olla mitään esikuvia vanhempiensa sukupolvessa. Cunningham kuitenkin tulkitsee, että kansallissosialismin estetiikan ja tekniikan manipulatiivisten käyttötapojen selvempi tuomitseminen olisi aikanaan vienyt pohjaa saksalaisen tai venäläisen 1920-luvun modernismin nostalgisoinnilta ja myös Kraftwerkin omilta, esitysten, visuaalisen kuvaston ja musiikin totaaliseen hallintaan perustuvilta ratkaisuilta. Lisäksi hän aiheellisesti muistuttaa, että koneihmisen kultti sekä koneen ja vauhdin romantisointi olivat tyypillisiä 1920-luvulla kaikille modernisteille, alkaen italialaisista fasismia ja sotaa ihannoineista futuristeista päätyen fordismiin ja taylorismin nimiin vannoneisiin neuvostoteknokraatteihin.⁸²

Tässä Cunningham unohtaa kuitenkin julkisuuden ja median luomien stereotyyppien merkityksen. Edellä mainituissa esimerkeissä on yhtä lailla kyse Kraftwerkin halusta provosoida mediaa ja kääntää eduk-

80 Cunningham 2011, 55–56.

81 Cunningham 2011, 54–55.

82 Cunningham 2011, 54–55. Paljon keskustelua herättäneitä tulkintoja fasismin ja kansallissosialismin yhteydestä modernismiin ovat esittäneet mm. Paul W. Griffin (2007) ja Andrew Hewitt (1996). Ks. myös Buckley 2012, 131–32.

seen ne stereotyyppiset käsitykset saksalaisuudesta, joihin yhtye törmäsi vieraillessaan Britanniassa ja Yhdysvalloissa 1970-luvun puolivälissä. Kraftwerk leimattiin varsinkin osassa brittilehdistöä toisen maailmansodan aikaista vihollista kuvannutta sanastoa ja mielikuvia käyttäen.⁸³ Tästä ovat myös kertoneet Kraftwerkin entiset jäsenet Karl Bartos ja Wolfgang Flür.⁸⁴ Monitulkintaisen ja hämmentävän visuaalisen ilmeen omaksuminen oli Kraftwerkille ominainen tapa reagoida yhtyeeseen ulkopuolelta projisoituihin synkkiin stereotypioihin.⁸⁵

Kollektiivin ihannointi teollisen kulttuurin työmuotona ja luovuuden lähteenä on ollut Kraftwerkille keino irrottautua niin taiteessa kuin populaarikulttuurissakin vallinneesta nerokultista ja sankarien palvonnasta, mutta samalla siinä on myös kaipuuta yhteiskuntaluokkien ja kansakuntien rajat ylittävään yhteisöllisyyteen, jota Hütterin ja Schneiderin mielessä edustivat niin 1920-luvun avantgardistit kuin 1960-luvun neoavantgardistit. Tästäkin johtuen yhtyeen julkiseksi imagoksi vakiintui 1970-luvulla saumaton mutta kasvoton ihmisten ja koneiden työkollektiivi, jonka jäsenillä ei ole yksityistä persoonallisuutta, sukupuolta eikä etnisyyttä. Kraftwerk kokonaistaiteellisenä projektina ja yhtyeen työpaja Kling Klang -studio edustivat itsessään tämän utopian elämistä todeksi.

On silti tärkeätä muistaa, että Kraftwerk on ollut koko ajan vahvasti Hütterin ja Schneiderin käsissä. Muut muusikot ja insinöörit ovat olleet 1970-luvun puolivälistä alkaen palkattuja työntekijöitä ja heidän on oletettu sopeutuvan yhtyeen agendaan ja imagoon. Mutta työskentelytapojen ja työnjaon suhteen bauhausmainen kollektivismi ja moniosaaminen toimi ainakin 1980-luvun puoliväliin asti.⁸⁶

Kraftwerkin itsestään ja musiikistaan käyttämät määritelmät kuvastavat hyvin yhtyeen kaksijakoista suhdetta menneisyyteen. Hütter ja

83 Tästä enemmän Grönholm 2011, 72–73; Albiez 2011, 141; Witts 2011, 164–165.

84 Esim. Gorkow 2003, elektroninen lähde. Flür 2003, 86, 98, 143. Albiez ja Lindvig 2011, 25.

85 Tästä tarkemmin Grönholm 2011, 73–74.

86 Esim. Grönholm 2011, 65–69.

Schneider esimerkiksi määrittivät yhtyeen musiikin ”teolliseksi kansanmusiikiksi”, *Industrielle Volksmusik*⁸⁷, ja yhtyeen jäsenet ”musiikkityöläisiksi”, *Musik Arbeiter*, erotukseksi popmuusikkoudesta ja taiteilijuu-desta.⁸⁸ Molemmat käsitteet kuvastavat tietoista pyrkimystä hämmentää tai muuttaa merkityksiä ja samalla ottaa haltuun historiallisesti raskautettuja sanoja, kuten *Volk* ja *Arbeiter*.

”Teollinen kansanmusiikki” on tarkoituksellisen paradoksaalinen ilmaisu, sillä kansallisromantiikan ja kansallissosialismin retoriikassa *Volk* edusti aina jotakin myyttistä, alkuperäistä ja muuttumatonta, eikä sitä voinut muuttaa muuksi mikään ideologia, valtajärjestelmä tai sosio-ekonominen kehitys. Pikemminkin kansallissosialistit pitivät teknologian kehitykseen ja teollisuustuotantoon perustuvaa elämäntapaa uhkana saksalaisuuden perusolemukselle. Kraftwerkin määritelmä tuleekin ymmärrettäväksi, kun muistetaan, miten esimerkiksi Bauhaus-taidekoulu toteutti omaa agendaansa; se haki innoitusta kansankulttuurista ja perinteisistä käsityötaidoista ja pyrki kääntämään ne modernin ajan massatuotantoon ja kulutukseen sopiviksi.⁸⁹

Kraftwerkille *Volk* on keino korostaa yhtyeen kansanomaista ja arkipäiväistä suhdetta tekniikkaan. Kraftwerkille *Volksmusik* ei merkitse ”kansakunnan sielua” ilmaisevaa hymniä, vaan itse tehtyä ja omaehtoista, aivan kuten sanan englanninkielinen vastine *Folk Music*. Samoin Kraftwerkille keskeinen musiikkityöläisen idea sai vahvoja vaikutteita 1920-luvun futuristeilta ja Bauhaus-koulusta, jossa taiteilijat olivat visuaalisen kulttuurin sekatyöläisiä. He loivat itse ilmaisuvälineensä ja ymmärsivät teknisen kehityksen uusimpia saavutuksia. *Arbeiter*-sanan käyttäminen toki ruokki tarkoituksella ristiriitaisia miellejhtymiä ja toi

87 Hütter ja Schneider eivät keksineet *Industrielle Volksmusik* -käsitettä itse, vaan, kuten tässäkin, omaksuivat usein määritelmiä, joita musiikkilehdistö oli luonut yrittäessään kiteyttää yhtyeen jäsenten monisanaisia ja vaikeita pohdintoja olemuksestaan. Myös *Die Mensch Maschine* oli alun perin amerikkalaisen konserttipromoottorin keksintö vuoden 1975 kiertueelta. Ks. tarkemmin Bussy 1993, 63–64, Flür 2003, 86.

88 Esim. Lynner ja Robbley 1976, 26, Andresen 1991, elektroninen lähde, Bohn 1981, elektroninen lähde.

89 Cunningham 2011, 57.

mieleen niin kansallissosialismin kuin neuvostososialisminkin tavan määritellä työläinen valtion hyväksi uhrautuvana yksilönä.

Volk- ja *Arbeiter*-sanojen ”pelastaminen” voidaan tulkita postmoderniksi sanoilla leikittelyksi ja provokaatioksi, mutta siinä on myös mahdollista nähdä tietoinen pyrkimys restauroida saksalaisuus jonakin muuna kuin natsien määrittelemänä, yksilön ylivertaisiin fyysisiin ja henkisiin ominaisuuksiin palautuvana ja muuttumatonta ylihistoriallista sie-lua ilmaisevana kansakuntana. Toisaalta Hütter myös totesi lakonisesti vuonna 1975, todennäköisesti provosoidakseen ylimielistä amerikkalaista haastattelijaansa, saksalaisten olevan ”edistyksellisin kansakunta”⁹⁰.

Richard Wittsin mukaan Hütter ja Schneider pyrkivät rakentamaan uuden yhteyden konseptissaan kolmen, toisistaan irrallisiksi väitetyn Saksan, Weimarin edistyksellisen Saksan, kansallissosialistisen totalitaristisen Saksan sekä Euroopan talousihmeeksi nousseen Länsi-Saksan välille.⁹¹ Kraftwerkin utopiassa saksalaisuus ja eurooppalaisuus rakentuivat tieteen ja teknisen osaamisen sekä sivistyksen ja sosiaalisen edistyksellisyyden varaan. Musiikissaan sekä niihin liittyvissä historiallisissa identifikaatioissa Kraftwerk rakensi omaa, modernismin ihanteiden läpäisemää kertomustaan saksalaisuudesta ja kansakunnasta.⁹²

Kraftwerkin monitulkintaisissa viesteissä sekä utooppisen modernismin ja nostalgian sekaisissa mielle yhtymissä oli jollain tasolla tietoinen pyrkimys murtaa Saksan liittotasavallassa omaksuttu virallinen käsitys uudesta saksalaisuudesta, joka alkoi vuoden 1945 nollapisteestä, *Nullpunkt*. Vuodesta 1975 eteenpäin Kraftwerk itse asiassa järkytti ja vieraannutti saksalaisyleisöä perusteellisesti pukemalla yllään vuoden 1968 sukupolvikapinallisten vihaamat porvarilliset puvut ja solmiot, nimeämällä esikuvikseen Saksan varhaisemman historian ilmiöitä ja henkilöitä sekä ryhtyessään tekemään popmusiikkia. Yhtye jäikin kotimaassaan suhteellisen vähälle mediahuomiolle 1970-luvun lopulla ja 1980-luvulla.

90 Esim. Bangs 1975, elektroninen lähde.

91 Witts 2011, 167–168.

92 Schiller 2014, 2, 16.

Historian haltuunottoa ja toiveikasta nostalgiaa

On ehkä mahdotonta erottaa selväpiirteisesti, mikä Kraftwerkin retrofuturismissa on utooppista ja restoratiivista nostalgiaa ja mikä taas tarkoituksellista ironista etäännyttämistä ja postmodernia historiakuville pelaamista. Varsinkaan, kun yhtyeen perustajajäsenet Hütter ja Schneider eivät ole koskaan antautuneet julkiseen keskusteluun tällä tasolla. On silti ilmeistä, haastatteluistakin päätellen, että Kraftwerkin jäsenet ovat poteneet 1960-luvun sukupolvikriisin, jaetun Saksan, kylmän sodan, ydintuhon uhkan ja energiakriisin tuottamaa jälkimodernia ahdistusta. Toisin kuin monet muut saksalaiset rockmuusikot ja taiteilijat, he näkivät toivon ja mahdollisuuden modernin projektissa, tieteessä, tekniikassa ja taiteessa, joiden he kokivat lähentävän sukupolvia, yhteiskuntaluokkia ja kansakuntia toisiinsa. He ovat ilmaisseet musiikissaan, visuaalisessa kuvastossaan ja teksteissään modernin kaupunkielämän kokemusta sekä massakulttuurin ja teknistyvän arjen kokemistapoja. Kraftwerkin retrofuturismi ja teknologien nostalgia ovat sekoitus yhtyeen jäsenten sukupolvea läpäisseistä kokemuksista ja muistoista sekä yritys osoittaa saksalaisille samastumiskohteita historiasta. Kraftwerkin projekti on yksi mahdollinen vastaus saksalaisia ahdistaneeseen kysymykseen: mitä historialle pitäisi tehdä?

Kraftwerkin nostalgian sävyttämä retrofuturismi ilmentää kaihoa sellaista tulevaisuutta kohtaan, joka ei koskaan toteutunut, mutta joka olisi silti mahdollista löytää uudelleen, kunhan totalitarismiin ja sotiin katkenneet yhteydet menneisyyden edistyksellisiin ilmiöihin voitaisiin palauttaa ja hyödyntää niiden tarjoamia ajatuksia ja ihanteita. Kraftwerkin perustajajäsenet ovat erityisesti panneet toivonsa eurooppalaisuuteen, jonka he ainakin vielä 1970- ja 1980-luvuilla näkivät tulevaisuuteen katsovana. Kraftwerkin suhdetta modernin projektiin luonnehtii parhaiten ehkä se, että yhtye on nähnyt modernisaation historiallisena ja alati kehittyvänä ilmiönä, eikä vain 1900-luvun alkupuolen ylioptimistisen edistysuskon tilapäisenä huipentumana. Kraftwerk yrittää vakuuttaa pop- ja rocksukupolvet siitä, että modernisaatio on jatkuvaa edistymistä, harha-askeleistaan ja ylilyönneistään huolimatta.

Lähteet

Alkuperäisaineisto

Äänitteet

- Kraftwerk: *Kraftwerk*. Philips 6305 058, 1970. LP.
 Kraftwerk: *Kraftwerk 2*. Philips 6305 117D, 1972. LP.
 Kraftwerk: *Ralf & Florian*. Philips 6305 197, 1973. LP.
 Kraftwerk: *Autobahn*. Philips 6305 231D, 1974. LP.
 Kraftwerk: *Radioaktivität*. EMI Electrola 1C 062-82 087, 1975. LP.
 Kraftwerk: *Trans Europa Express*. EMI Electrola 1C 064-82 306, 1977. LP.
 Kraftwerk: *Die Mensch-Maschine*. EMI Electrola 1C 058-32 843, 1978. LP.
 Kraftwerk: *Computerwelt*. EMI Electrola 1C 064-46 311, 1981. LP.
 Kraftwerk: *Electric Café*. EMI Electrola 1C 064-24 0654 1, 1986. LP.
 Kraftwerk: *Tour de France*. EMI Electrola 1C 006-16 52047, 1983. Single.

Julkaistut haastattelut ja aikalaiskirjallisuus

- Adrien, Yves: Interview de Ralf Hütter et Florian Schneider. *Rock & Folk* 137 1978. [27.2.2015] <http://kraftwerkonline.pagesperso-orange.fr/interview10.html>
- Aikin, Jim: Kraftwerk. Teoksessa *The Art of Electronic Music*, Toim. Greg Armstrong. New York, William Morrow and Company 1984.
- Alessandrini, Paul: Interview de Ralf Hütter & Florian Schneider. *Rock & Folk* 118 1976. [27.2.2015] <http://kraftwerkonline.pagesperso-orange.fr/interview1.html>
- Andresen, Willi: Computer Liebe. *Tip* 1991. [27.2.2015] <http://www.thing.de/delektro/interviews/eng/kraftwerk/kwx-91.html>
- Bald Singt Bei Uns Ein Computer!. *Bravo* 42 1975. Transkriptio MS Word -tiedostona tekijän hallussa.
- Bangs, Lester: Kraftwerk feature or how I learned to stop worrying and love the balm. Teoksessa *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*. Serpent's Tail, London 1996. Artikkelin on julkaistu alunperin artikkelina *Creem*-lehdessä (syyskuu 1975). Tässä on käytetty artikkelin verkkoversiota. [27.2.2015] <http://www.thing.de/delektro/kwbangs.html>
- BBC Radio 1: Kraftwerk (Ralf Hütterin haastattelu), toukokuu 1981. Transkriptio MS Word -tiedostona tekijän hallussa.
- Bohn, Chris: A computer date with a showroom dummy: Kraftwerk feature.

- New Musical Express*, 13.6.1981. [27.2.2015] <http://kraftwerklove.tumblr.com/post/40619222070/new-musical-express-ralf-hutter-june-1981>
- Bracewell, Michael: Road to nowhere. *Frieze* 54 2000. [27.2.2015] http://www.frieze.com/issue/article/road_to_nowhere/
- Bracewell, Michael: Wired for sound. *Frieze* 98 2006. [27.2.2015] http://www.frieze.com/issue/article/wired_for_sound/
- Caporale, Piergiuseppe: (Ralf Hütterin haastattelu) *Ciao 2001* marraskuu 1978. Transkriptio MS Word -tiedostona tekijän hallussa.
- Dery, Mark: Interview with Ralf Hütter. *Keyboard* lokakuu 1991. [27.2.2015] <http://www.rocksbackpages.com>
- Flür, Wolfgang: *Kraftwerk: I Was a Robot*. Second Edition. Sanctuary, London 2003.
- Gill, John: Return of the Kling Klang Gang: Kraftwerk interview. *Sounds* 17.7.1991. Transkriptio MS Word-tiedostona tekijän hallussa.
- Gorkow, Alexander: Wenn ich die Beatles höre, kommen mir die Tränen. Im Interview: Karl Bartos. *Süddeutsche Zeitung* 1.9.2003.
- Hoersch, Teddy: Kraftwerk – Menschenmaschine. *Keyboards* toukokuu 1987, 46–53. Transkriptio MS Word -tiedostona tekijän hallussa.
- Isleib, Dankmar: Elektronischer Lebensstil. *Musik Express* toukokuu 1981. [27.2.2015] <http://www.thing.de/delektro/interviews/dt/kraftwerk/kw5-81.html>
- Lynner, Doug, Robbley, Bryce: A conversation with Ralph Hutter and Florian Schneider of Kraftwerk. *Synapse* syyskuu/lokakuu 1976, 10–11, 24–27. [27.2.2015] <http://www.cyndustries.com/synapse/synapse.cfm?pc=35&folder=sept1976&pic=11>
- Sinker, Mark: Arts & krafts: Interview – Ralf Hütter. *Music Technology* joulukuu 1992.
- Schober, Ingeborg: Kraftwerk. Wir sind eine Radiostation. *Musik Express* 12 1976. Transkriptio MS Word -tiedostona tekijän hallussa.
- Trudgeon, Michael: Kraftwerk interview. *Fast Forward* 8 1981. Julkaistu alunperin audiona C-kasetilla. Transkriptio MS Word-tiedostona tekijän hallussa. Haastattelu julkaistu myös digitaalisena audiotallenteena. [27.2.2015] <http://spill-label.org/FastForward/ffo8/ffo8.php>
- Vance, Tommy: Kraftwerk interview. *BBC Radio 1* toukokuu 1981. Transkriptio (Harvey Williams) MS Word -tiedostona tekijän hallussa. Haastattelu julkaistu myös digitaalisena tallenteena. [27.2.2015] <https://soundcloud.com/strictly/tommy-vance-kraftwerk>
- Van Uem, Michael: Zum 60. Geburtstag von Ralf Hütter. *Die Heimat* (77)

2006. [27.2.2015] http://www.heimat-krefeld.de/website/dieheimat/2006/77_2006_gesamt/094-095_4c.pdf
- WSKU Radio / Kent (Ohio, Yhdysvallat): (Ralf Hütterin haastattelu) 19.6.1978. Transkriptio (MJ Klein) MS Word -tiedostona tekijän hallussa.

Tutkimuskirjallisuus

- Albiez, Sean: Europe Non-Stop: West Germany, Britain and the rise of synth-pop, 1975–1981 139–162. Teoksessa Kraftwerk: Music Non-Stop. Toim. Sean Albiez ja David Pattie. Continuum Books, London 2011, 139–162.
- Albiez, Sean, Lindvig, Kyrre Tromm: Autobahn and Heimatklänge: Soundtracking the FRG. Teoksessa *Kraftwerk: Music Non-Stop*. Toim. Sean Albiez ja David Pattie. Continuum Books, London 2011, 15–43.
- Bailey, Thomas Bey William: Interrogating tech-nostalgia. An exchange with Alexei Monroe. *Vague Terrain* 2010. [27.2.2015] <http://vagueterrain.net/content/2010/10/interrogating-tech-nostalgia-exchange-alexei-monroe>
- Barr, Tim: *Kraftwerk: From Düsseldorf to the Future*. Ebury, London 1998.
- Benjamin, Walter: On the concept of history (1940). Käänt. Dennis Redmond. Teoksessa *Walter Benjamin, Gesammelten Schriften*, I:2. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974. [27.2.2015] <http://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm>
- Bennett, Andrew: *The Author*. Routledge, London 2005.
- Boym, Svetlana: Estrangement as a lifestyle. Shklovsky and Brodsky. *Poetics Today* 17(4) 1996, 511–530.
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York 2001.
- Brocker, Carsten: Kraftwerk: Technology and composition. Teoksessa *Kraftwerk: Music Non-Stop*. Toim. Sean Albiez ja David Pattie. Continuum Books, London 2011, 97–111.
- Buckley, David: *Kraftwerk: Publikation*. A Biography by David Buckley in collaboration with Nigel Forrest. Omnibus Press, London 2012.
- Bullivant, Keith, C. Jane Rice: Reconstruction and integration: The culture of West German stabilization, 1945 to 1968. Teoksessa *German Cultural Studies: An Introduction*. Toim. Rob Burns. Oxford University Press, Oxford ym. 1995, 209–255.
- Bussy, Pascal: *Kraftwerk: Man, Machine and Music*. SAF Publishing, Wembley 1993.
- Cunningham, David: Kraftwerk and the image of the modern. Teoksessa *Kraftwerk: Music Non-Stop*. Toim. Sean Albiez ja David Pattie. Continuum Books, Lontoo 2011, 44–62.

- Danto, Arthur C.: History in a blur. *The Nation* 13.5.2002. [27.2.2015] <http://www.thenation.com/issue/may-13-2002>
- Griffin, Paul W.: *Modernism and Fascism*. Palgrave, Hammonds Worth 2007.
- Griffiths, Paul: *Musica nova. Modernin musiikin historia Debussystä Bouleziiin*. Suom. Jouko Laaksamo. Puijo 1992.
- Grönholm, Pertti: Kraftwerk: The decline of the pop star. Teoksessa *Kraftwerk: Music Non-Stop*. Toim. Sean Albiez ja David Pattie. Continuum Books, London 2011, 63–79.
- Grönholm, Pertti: When tomorrow began yesterday: Kraftwerk's nostalgia for the past futures. *Popular Music and Society* 38(5) 2015 (Tulossa). Tässä on käytetty artikkelin verkkoversiota, joka on julkaistu 27.10.2014. [27.2.2015] <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007766.2014.969034#.VPBkYvmUd8E>
- Hewitt, Andrew: *Fascist modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*. Stanford University Press, Stanford 1996.
- Hutcheon, Linda: *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*. 1998. [27.2.2015] <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>
- Littlejohn, John T., Putnam, Michael T.: Rammstein and Ostalgic: Longing for yesteryear. *Popular Music and Society* 33(1) 2010, 35–44.
- Lodder, Christina: The VKhUTEMAS and the Bauhaus. Teoksessa *The Avant-Garde Frontier. Russia Meets the West, 1910–1930*. Toim. Gail Harrison Roman ja Virginia Hagelstein Marquandt. University Press of Florida, Florida 1992, 196–240.
- Momus (Nick Currie): Kraftwerk: Group of the century. *Imomus* 1.8.1999. [27.2.2015] <http://imomus.com/thoughtto10899.html>
- Radstone, Susannah: *The Sexual Politics of Time. Confession, Nostalgia, Memory*. Routledge, London 2007.
- Reynolds, Simon: *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber and Faber, London 2011.
- Schiller, Melanie: "Fun fun fun on the Autobahn": Kraftwerk challenging Germanness. *Popular Music and Society* 38(5) 2015 (Tulossa). Tässä on käytetty artikkelin verkkoversiota, joka on julkaistu 27.10.2014. [27.2.2015] <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007766.2014.908522#.VPR1d-HysVik>
- Stites, Richard: *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford University Press, Oxford ym. 1989.
- Witts, Richard: Vorsprung durch Technik: Kraftwerk and the British fixation with Germany. Teoksessa *Kraftwerk. Music Non-Stop*. Toim. Sean Albiez ja David Pattie. Continuum Books, London 2011, 163–180.