

Ultra

=

No Future?

Een studie naar de Nederlandse jeugdcultuur van de vroege jaren tachtig



Bachelorwerkstuk

Janne Pisters

S4141962

Begeleider: Remco Ensel

15-01-2015

Inhoudsopgave

Inleiding <i>Popmuziek en Jeugdcultuur = Samen één heel ei</i>	4 - 6
Status Quaestionis <i>Punk, Postpunk en Ultra</i>	7 - 14
Hoofdstuk 1 <i>Ultramoderne Muziek = Experimenteel, Elektronisch, Heterogeen en Kunstzinnig</i>	15 - 17
Hoofdstuk 2 <i>Ultramoderne Boodschap = Onbewogen en Vernieuwend</i>	18 - 23
Hoofdstuk 3 <i>De Minny Pops = Een Geoliede Machine</i>	24 - 31
Conclusie <i>Ultra = Uiterst Toekomstgericht</i>	32 - 33
Bibliografie	34 - 38

Inleiding

Popmuziek en Jeugdcultuur

=

Samen één heel ei

Wie aan jeugdcultuur denkt, denkt vaak automatisch aan de jeugdcultuur van de jaren zestig. Hierbij wordt vooral gedacht aan het tegendraadse karakter van die jeugd: de Nozemrellen, de Provobeweging, de studentenprotesten en de hippiemuziek. Waar eigenlijk nooit aan wordt gedacht is de jeugdcultuur van de jaren tachtig, terwijl deze lichterling ook genoeg teweeg heeft gebracht. De onderbelichting van de jeugdcultuur in de jaren tachtig is ook terug te zien in het historisch onderzoek, want er is nog maar weinig geschreven over de jeugdcultuur in deze jaren.

In de jaren tachtig wordt het woord ‘doemdenken’ geïntroduceerd door Van Kooten en De Bie.¹ Dit zegt alles over de sombere tijd waarin de jongeren opgroeiden, Nederland verkeerde namelijk in een economische crisis. De arbeidsmarkt verzwakte en er waren oplopende begrotingstekorten. De inkomens van jongeren werden verlaagd, hun rechten afgezwakt en hun plichten versterkt, met jeugdwerkloosheid tot gevolg.² In het internationale politieke klimaat was er spanning vanwege de Koude Oorlog. Met name de dreiging van de atoombom maakte veel mensen bang. Dit is te zien aan het feit dat het protest tegen de atoombommen zich niet alleen beperkte tot de traditionele vredesactivisten, maar het zich ook uitbreidde naar andere delen van de bevolking. Dit is bijvoorbeeld te zien aan de hoeveelheid demonstranten die er op de been waren in 1981 in Amsterdam en 1983 in Den Haag.³ In de nationale politiek ontstonden er begin jaren tachtig zachte vormen van antiliberalisme. In sociaal opzicht veranderde de maatschappij van een meer collectief gerichte maatschappij naar een meer individualistische maatschappij.⁴ Voornamelijk de oudere generatie van de jaren tachtig leefde in de tijd van economische malaise en jeugdwerkloosheid. De jongere generatie groeide op in een tijd van zelfontplooiing en verbeterde economische

¹ Voor het eerst geïntroduceerd op 2 maart 1980.

² Hans van Ewijk, *De verschuiving: de veranderende status van jongeren in de jaren tachtig* (Amersfoort, 1994), 73.

³ Remco van Diepen, ‘Dutch Disease is Better for Peace’. Nederland en het ‘kruisrakettendeбат’, 1979-1986.’ In: Jan Hoffenaar, Jan van der Meulen, Rolf de Winter (red.), *Confrontatie en Ontspanning: Maatschappij en krijgsmacht in de Koude Oorlog 1966-1989* (Den Haag, 2004), 189-205, alhier 189-199.

⁴ C.J.M. Schuyt, ‘Sociaal-culturele golfbewegingen in de twintigste eeuw’, in: Corrie van Eijl, Lex Heerma van Voss en Piet de Rooy (red.), *Sociaal Nederland: contouren van de twintigste eeuw* (Amsterdam, 2001), 25-34, alhier 28-31.

omstandigheden. In dit onderzoek wordt gefocust op de oudste groep die jong was in de jaren tussen 1975 en 1985.⁵

Deze groep jongeren wordt vanwege de historische omstandigheden, waarin zij een pessimistisch toekomstbeeld hebben, vaak aangeduid met de begrippen: *No Future*-generatie of *Lost Generation*. Het begrip *No Future* heeft echter nog een andere betekenis, het was namelijk het credo van de punkwereld. Het werd gebruikt in een nummer van de Sex Pistols gezongen door Johnny Rotten (John Lydon).⁶ Het idee van *No Future* was volgens hem hetgeen dat de overheid voor mensen van de werkende klasse in petto had. Het werd door de klassenmaatschappij in stand gehouden. Hij bedoelde echter met deze term niet letterlijk dat er geen toekomst was, maar dat dit vooral het gevolg kon zijn als je er zelf niks aan deed.⁷ Veel mensen hebben het idee van *No Future* echter anders geïnterpreteerd. Het idee van *No Future* wordt vaak juist wel letterlijk opgevat. De laatste betekenis wordt gebruikt om de jeugdcultuur van de jaren tachtig aan te duiden.

Johnny Rotten en zijn opvatting over het begrip *No Future* geven aan dat muziek samenhangt met de historische context. Zoals één van de initiatiefnemers van de Nederlandse postpunk beweging, Harold Schellinx, het in het volgende citaat mooi beschrijft:

*Popmuziek zonder verhaal en
zonder sociaal kader is maar een half ei.
Dat is geen ei.
En geen ei is geen popmuziek.*⁸

Schellinx geeft aan dat bij popmuziek een verhaal en sociaal kader hoort. Hij stelt ook dat er een bepaalde groep mensen bij muziek hoort, die het maken en beluisteren. Dit zijn meestal de jongeren.⁹ In wetenschappelijk onderzoek is dit sterke verband tussen popmuziek en

⁵ Henk Vinken, Isabelle Diepstraten, Peter Ester, *Mijn generatie, tien jaar later. Generatiebesef, jeugdervaringen en levenslopen in Nederland* (Amsterdam, 2008), 25-26.

⁶ De woorden kwamen uit het nummer *God Save The Queen (No Future)* van het album *No Future U.K.?*. In de tekst wordt herhaaldelijk “*There is no future in England’s dreaming*” en: “*No Future*” (“*For you*” en ook “*For me*”) gezongen.

⁷ Stéphane Davet, ‘Johnny Rotten: ‘Le punk n’était ni un manifeste ni une mode’, *Le Monde*, 16 oktober 2013 <http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/16/le-punk-n-etait-ni-un-manifeste-ni-une-mode_3496324_3246.html> [geraadpleegd op 12-12-2014].

⁸ Harold Schellinx was betrokken bij de postpunk beweging in Nederland: de ultra. Hij speelde in de ultraband The Young Lions en was redacteur van het blad *Vinyl*.

Harold Schellinx, *Ultra, Opkomst en ondergang van de Ultramodernen, een unieke Nederlandse muziekstroming (1978-1983)* (Amsterdam, 2012), 38.

⁹ *Ibidem*, 38.

jongeren aangetoond.¹⁰ Het zou komen doordat zij minder vervlochten zijn met het maatschappelijk leven dan volwassenen. Bovendien zijn jongeren meer op zoek naar een eigen, persoonlijke identiteit en kunnen ze elkaar vinden in hun gezamenlijke ideeën en opvattingen over muziek.¹¹ Jongeren kunnen zich zo via de muziek identificeren en zich emotioneel uiten.¹² Zo uitte Rotten zijn onvrede over de Engelse maatschappij in de nummers van de Sex Pistols.

In de jaren tachtig was het hoogtij van de punk alweer voorbij en kwamen er nieuwe soorten muziek op die door de punk werden beïnvloed. Een begrip dat voor deze ontwikkeling vaak wordt gebruikt, is het begrip postpunk. In Nederland ontstond in deze postpunktijd de “Ultra”, oftewel de “Ultramodernen”. In dit onderzoek wordt de jeugdcultuur van de jaren tachtig, die als *No Future* getypeerd wordt, via deze ultramuziek bestudeerd. De jeugdcultuur wordt dus via de muziek bestudeerd, vanwege het belang van de relatie tussen jongeren en muziek. De vraag die in dit onderzoek centraal staat is: hoe past de ultramoderne beweging binnen de *No Future*-jeugdcultuur van Nederland in de jaren tachtig? Hierbij wordt de algemeen aangenomen letterlijke betekenis van *No Future* gehanteerd: het idee dat de jongeren een pessimistisch toekomstbeeld hebben. Het volgende hoofdstuk zal eerst de stand van zaken in het onderzoek presenteren. Om op de vraag antwoord te kunnen geven, moet echter eerst de ultra geschetst en gekarakteriseerd worden, want ook naar de ultra is nog weinig onderzoek gedaan. Dit wordt gedaan aan de hand van de ontwikkelingen binnen punk en de postpunk. Tegelijkertijd zal er hier ook al gekeken worden naar hoe deze muzieksoort past binnen het idee van *No Future*. Vervolgens zal getoetst worden aan de hand van een case study of deze bevindingen kloppen bij de band de Minny Pops. Er wordt eveneens gekeken of nog een bepaalde methode met een bepaald idee van *No Future* achter de ultramuziek steekt.

¹⁰ Met name hoogleraar Tom ter Bogt heeft zich gespecialiseerd in de connectie tussen populaire muziek en jeugdcultuur aan de universiteit van Utrecht. Hij geeft ook in zijn studies aan dat popmuziek belangrijk is voor de jongeren.

¹¹ Tom ter Bogt en Belinda Hibbel, *De wilde jaren: een eeuw jeugdcultuur* (Utrecht, 2000), 7.

¹² Tom ter Bogt, *Tijd onthult alles... Popmuziek, ontwikkeling, carrières* (Amsterdam, 2005), 20.

Status Quaestionis

Punk, Postpunk en de Ultra

Deze status quaestionis focust op de punk, de postpunk en de ultra. Om de postpunk te begrijpen is het belangrijk om eerst de punk uit te leggen. De ontwikkelingen van de punk in Engeland en Amerika worden eerst beschreven, omdat het vanuit hier is overgewaaid naar Nederland. In deze gebieden is er tevens veel onderzoek gedaan naar dit fenomeen, omdat het een grote beweging betrof en een grote impact heeft gehad op de samenleving. De belangrijkste werken zullen hier worden behandeld. Er zal daarna ingegaan worden op de ontwikkelingen binnen het onderzoek over de punk in Nederland. Vervolgens zal de postpunk hier al kort worden gedefinieerd en het belangrijkste werk zal worden gepresenteerd. In de rest van dit onderzoek zal het begrip verder worden uitgediept door de Nederlandse ultra binnen de postpunk te plaatsen en zo te duiden. Er dient rekening mee gehouden te worden dat de postpunk en de ultra nog weinig zijn onderzocht als historische fenomenen binnen de internationale geschiedschrijving. Het is namelijk een recent onderwerp en daarmee nog moeilijk te onderzoeken voor historici.

Geschiedenis van de punk in Engeland, Amerika en Nederland

De punk ontstond in Engeland en Amerika, welk land eerder was staat nog ter discussie. Wat in ieder geval wel met zekerheid te zeggen valt, is het feit dat rond 1975 Engelse en Amerikaanse bands zich gingen afzetten tegen symfonische rock van bands als Genesis, Yes, Queen en Led Zeppelin.¹³ In Amerika manifesteerde deze tegenreactie zich in een hernieuwde interesse in de prepsychedelische muziek.¹⁴ In de Verenigde Staten hadden het idealisme en de sociale bewegingen in de jaren zestig ervoor gezorgd dat de bemoeienis van Amerika in Vietnam eindelijk ten einde was gekomen in 1973. De countercultuur die hiervoor bestond, was ondertussen mainstream geworden. Langzaam was er wel weer een grote ontevredenheid in het land te bespeuren: de economie stagneerde, er was sprake van inflatie en er was een grote werkeloosheid. Deze groter wordende onvrede zorgde voor de ontwikkeling van de punk, waarin dit onbehagen geuit werd.¹⁵ Om dit gevoel tot uitdrukking te brengen speelden de muzikanten die als punk bestempeld werden met het fanatieke ritme van de jaren vijftig

¹³ Frans Steensma, *Oor's Eerste Nederlandse Pop-encyclopedie 2006* ('s-Gravenhage, 2006), 302.

¹⁴ De psychedelische rock is een muziekstijl in de jaren zestig waarin hallucinogene drugs (zoals LSD) een belangrijke plaats innemen. De punks grepen terug naar de muziek die hiervoor bestond, R&B. Steensma, *Oor's Eerste Nederlandse Pop-encyclopedie 2006*, 300.

¹⁵ Chris Smith, John Borgmeyer, Richard Skanse en Rob Patterson, *The Greenwood Encyclopedia of Rock History*, 6dln (Londen, 2006), IV *From Arenas to the Underground 1974-1980*: 134-135.

rock ‘n’ roll en met basisakkoorden. De punk was geënt op prepsychedelische rock en rhythm & blues (R&B).¹⁶

In Engeland werd de pubrock belangrijk als tegenhanger van de symfonische rock en fungeerde als de bakermat van de Britse punk.¹⁷ Ook was er in Engeland rond 1975 sprake van een ontzettend slechte economische situatie en een hoge werkeloosheid.¹⁸ De samenleving was een klassenmaatschappij waarin de kloof tussen arm en rijk steeds groter werd. Daardoor werd het ook moeilijk om te stijgen of te dalen op de maatschappelijke ladder. Deze economische en sociale situatie zorgde in Engeland mede voor het ontstaan van de punk. Punkbands, waarvan de Sex Pistols het meest bekende voorbeeld is, begonnen ook hier hun ongenoegen te uiten rond 1976. In Engeland en Amerika ontstond om de punk heen al snel een hele jeugdcultuur.¹⁹

In Nederland was er eveneens een afzetting te bespeuren tegen de symfonische rock. Net als in de Verenigde Staten werd hier gekeken naar het prepsychedelische tijdperk. Er heerste niet zozeer een klassenstrijd zoals in Engeland, maar er was wel sprake van een generatiespanning. Deze was al tot uiting gekomen in de jaren zestig met de Nozemrellen, de Provo en studentenprotesten. De punk in Nederland moet vooral binnen dit kader van de jaren zestig, toen deze generatiespanning hoog opliep, worden begrepen. De idealen van de jaren zestig hadden afgedaan en hier zette de punk zich ook tegen af. Dit protest van de punks kwam echter ook voort uit de teleurstelling dat de droom van de jaren zestig niet was waargemaakt. De optredens van de Sex Pistols in het Paradiso in 1977 zorgden ervoor dat het psychedelische bolkwerk van de jaren zestig, dat hier nog steeds belangrijk was, omsloeg naar een revolutionaire punkscene. In de jaren zeventig breidde het zich uit tot een relatief grote subcultuur.²⁰ Over het algemeen valt dus te stellen dat de ontevredenheid in de maatschappij en de bestaande muzikale orde, zorgde voor de opkomst van de punk.

¹⁶ Leonoor Jonker, *No Future Nu: Punk in Nederland 1977-2012* (Amsterdam, 2011), 17.

De term R&B werd in 1949 bedacht door het Amerikaanse vakblad *Billboard* voor de zwarte hitlijsten. Het was de vervanger voor de term Race Music. Het was een ritmische variant van blues waarbij de bluesakkoorden met een bevlogen beat gespeeld werden.

Steensma, *Oor's Eerste Nederlandse Pop-encyclopedie 2006*, 308; Muziekencyclopedie Beeld en Geluid, ‘Geschiedenis van rhythm & blues’, <<http://www.muziekencyclopedie.nl/action/genre/rhythm+%26+blues>> [geraadpleegd op 14-12-2014].

¹⁷ De pubrock was een muziekstijl die terug ging naar de basis. De muzikanten speelden simpelere, oudere, en meer op de wortels georiënteerde muziek

Smith, Borgmeyer, Skanse en Patterson (red), *The Greenwood Encyclopedia of Rock History*, IV: 171.

¹⁸ Ibidem, IV:135.

¹⁹ Jonker, *No Future Nu*, 18-22.

²⁰ Ibidem, 25, 28-30, 38, 40-46.

Engels en Amerikaans onderzoek naar de punk

De Sex Pistols fungeren vaak als onderwerp van historisch onderzoek of als een katalysator voor onderzoek vanwege hun belangrijke rol in de beginfase van de punk en dan voornamelijk in Engeland. Het eerste omvangrijke werk dat de geschiedenis van de punk in Engeland beschrijft, is het boek van de Engelse schrijver en muziekjournalist: Jon Savage, *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*.²¹ De nadruk wordt gelegd op de ontstaansgeschiedenis van de Sex Pistols en de ontwikkeling van de band. Aan de hand daarvan wordt ook het verdere verloop van de punkgeschiedenis geschetst. De belangrijkste spelers in het veld worden geïnterviewd. Zo komen de visies van John Lydon (oftewel Johnny Rotten, zanger van de Sex Pistols) en Malcolm McLaren (manager van de band) naar voren. Ook andersoortig bronmateriaal wordt gebruikt voor de beschrijving van de geschiedenis, zoals beschrijvingen van gesprekken uit het verleden, foto's en er worden zelfs af en toe dagboekfragmenten van de Savage zelf gebruikt. Het begin, het hoogtepunt en het einde van de band worden besproken. Daarnaast toont Savage het bredere historische kader binnen het onderzoek en laat hij bovendien zien hoe de punk verbonden was met kunst, al is dit niet het absolute hoofddoel van het werk. Het boek eindigt logischerwijs met het einde van de Sex Pistols en met de les die de punk ons zou hebben geleerd en dat is het idee dat geschiedenis wordt gemaakt door degenen die nee, oftewel "NO", durven te zeggen.²² Dat deden de punks namelijk bij uitstek.

Amerikaans muziekjournalist en cultureelcriticus Greil Marcus gaat met zijn boek: *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* een stapje verder met het leggen van verbanden tussen de kunstwereld en de punk.²³ Het is tegelijkertijd het hoofddoel. Het gaat hier namelijk niet zozeer over de muziekgeschiedenis op zich, maar over de cultuurhistorische ontwikkelingen die ermee te maken hebben. Hij maakt een connectie met de punk en allerlei kunststromingen van de twintigste eeuw, zoals: het Dadaïsme en het Situationisme.²⁴ De punk werd in het historisch onderzoek nog vaker in verband gebracht met

²¹ Jon Savage, *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock* (Londen, 1991).

²² Savage, *England's Dreaming*, 541.

²³ Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (Harmondsworth, 1993).

²⁴ Het Dadaïsme of de Dada wordt vaak antiekunst genoemd. Het heeft namelijk een niet esthetisch karakter en fungeert vaak als een protestuiting. Het was niet een traditionele artistieke stijl, maar het werd bepaald door samenwerking met anderen, spontaniteit en het gebruikte originele methodes als collage of fotomontage. Situationisme is afgeleid van de term *Situationist International* (SI). Deze stroming kwam voort uit de Dada en gebruikte de artistieke methode: happenings. Een happening was een kunstwerk waarin verschillende kunstelementen zoals schilderijen, dichtkunst, dans of zelfs theater samenkwamen. De toeschouwer wordt vaak betrokken in het schouwspel. Encyclopaedia Britannica: 'Dada': <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/149499/Dada>. 'Happening': <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/254739/Happening> [geraadpleegd op 15-12-2015]

deze stromingen, maar Marcus was de eerste die het echt begrijpelijk in samenhang probeerde te duiden. De reden hiervoor is dat punk een primitief, rebels en een antimatenschappelijk karakter met deze kunststromingen zou delen.²⁵ Marcus geeft in zijn bredere benadering van de punk ook de geschiedenis weer van de twintigste eeuw. De cultuurcriticus heeft daarnaast een boek geschreven waarin hij juist de muziekkant van het punkverhaal behandelt: *In the Fascist Bathroom: Punk in Pop Music 1977-1992*.²⁶ Het bespreekt muziekalbums van verschillende bands, de optredens van bands en de ontwikkelingen op de radio tussen de jaren zestig en de jaren negentig. Marcus stapt echter in dit werk evengoed buiten de gebruikelijke punkkaders. Hij schrijft namelijk niet alleen over het hoogtepunt van de punk in de jaren zeventig, maar hanteert een bredere tijdsperiode. Daarnaast gebruikt Marcus een brede betekenis van de muzieksoort, veel van de muziek die hij erbinnen plaatst, worden over het algemeen niet als punk beschouwd. Hij ziet de punk dan ook meer als een levenshouding dan een muzikale stijl. Voor hem geldt de punk als een gebeurtenis die het totale culturele historische landschap veranderde.²⁷

Nederlands onderzoek naar de punk

De studies die de Nederlandse punk als onderwerp hebben, zijn relatief schaars. Het werk: *Het gejuich was massaal* van muziekliefhebbers Jerry Goossens en Jeroen Vedder was het eerste overzichtswerk van de Nederpunk.²⁸ Ook zij beschrijven, net als Savage, de algemene geschiedenis van de punk in Nederland aan de hand van interviews met mensen uit de punkscene. De tijdsperiode in het onderzoek is afgebakend van 1976 tot 1982, de zogenaamde “*formative years*” van de Nederpunk.²⁹ Het onderzoek begint in de tijd dat Sex Pistols in Nederland optreden en zo de Nederpunk initiëren in 1977. Voor de optredens van de Sex Pistols waren er wel al bandjes die later als punk bestempeld werden, zoals Ivy Green.³⁰ Het eerste deel van het onderzoek wordt afgesloten met het jaartal 1979: na de hoogtijd van de Nederpunk en het jaar waarin de punk dood wordt verklaard. In het tweede deel beschrijven ze de punk na deze tijd, waarin de punk toch nog steeds voortleefde. Zo wordt de punk in

²⁵ Jerry Goossens en Jeroen Vedder, *Het gejuich was massaal* (Amsterdam, 1996), 38.

²⁶ Greil Marcus, *In the Fascist Bathroom (voorheen Ranters and Crowd Pleasers): Punk in Pop Music 1977-1992* (Cambridge, 1999).

²⁷ Ibidem, 5-7.

²⁸ Goossens en Vedder waren allebei actief geweest in de punkwereld. Jeroen Vedder was grondlegger van punkfanzine *Orgie* en gelijknamig platen en cassetlabel. Hij speelde daarnaast ook in enige punkgroepen. Jerry Goossens is ook actief geweest in punkbands en schreef als freelance (pop)journalist voor onder meer *Het Parool* en *Trouw*.

Jerry Goossens en Jeroen Vedder, *Het gejuich was massaal* (Amsterdam, 1996).

²⁹ Ibidem, 5.

³⁰ Jan van der Plas, *50 jaar Nederpop: een geschiedenis van de Nederlandse popmuziek* (Amsterdam, 2008), 95.

combinatie met de kraakbeweging in de vroege jaren tachtig beschreven en wordt de Rotterdamse punkscene met de belangrijkste band de Rondos beschreven. Het eindigt bij het fenomeen van de hardcore: een extreme vorm van punk.³¹

Een aantal jaren later beschrijft de historica Leonoor Jonker de punk. Niet alleen beschrijft ze de muziekgeschiedenis in haar boek *No Future Nu*, maar ook de invloed van de Nederlandse punkjaren op de samenleving wordt beschreven.³² Ze hanteert een breder tijdspectief dan Goos en Vedder neemt ook andere historische ontwikkelingen mee: de verslechterde situatie in de late jaren zeventig en tachtig en de daardoor politiserende punkbeweging. Jonker diept verder echter niet de actiegerichte of politieke kant van de punk uit in haar werk.³³ Ze gaat meer in op de culturele impact van de punk op de Nederlandse samenleving, zo verbindt zij de punk met andere cultureel-historische ontwikkelingen, net als Marcus. Op die manier verbindt zij het ontstaan van de punk ook aan de Fluxus en Dada en behandelt ze kunstuitingen als mode, graffiti en dans in haar werk.³⁴ Het onderzoek start met een Engelse en Amerikaanse voorgeschiedenis en met de Sex Pistols, maar focust daarna vooral op Nederland. Zij geeft ook het belang aan van de jaren zestig, het kader waarin de punk begrepen moet worden. Vervolgens behandelt ze de explosie van punk in 1977 en kijkt ze daarbij naar de genoemde (anti)kunstuitingen van de punk. Het onderzoek eindigt met de technologische ontwikkelingen binnen de punk en hoe de punk er nu voorstaat.

Tijdens het hoogtepunt en in de latere jaren van de punk ontstond de postpunk. Om het onderzoek naar de postpunk beter te kunnen begrijpen, is het noodzakelijk eerst het begrip “postpunk” te definiëren, waarbij ook aandacht wordt besteed aan de “new wave”.

Definiëring van de postpunk

De begrippen new wave en postpunk worden in eerste instantie allebei gebruikt voor de ontwikkeling van de veelheid aan experimentele muziek die tijdens en na het hoogtepunt van de punk ontstaat. In eerste instantie zijn dit inwisselbare begrippen. New wave wordt echter steeds meer het koepelbegrip voor de nieuwe, moderne popmuziek die ontstaat tijdens en na

³¹ Steensma, *Oor's Eerste Nederlandse Pop-encyclopedie 2006*, 302.

³² Leonoor Jonker, *No Future nu: Punk in Nederland 1977-2012*(Amsterdam, 2011).

³³ Radiofragment met Lotje Ijzermans, ‘Punkcultuur in Nederland: Ultra en No Future nu’, in: *Nooit meer Slapen VPRO 02* maart 2012 <http://www.vpro.nl/nooitmeerslapen/speel.POMS_VPRO_215585.html>. [geraadpleegd op 20-12-2014].

³⁴ Fluxus was een vernieuwende stroming binnen de kunst die de gebruikelijke genregrenzen doorbrak en verschillende media, als theater, muziek, film, beeldende kunst, literatuur en elektronica ging combineren in de vorm van *events*. Het kwam voort uit de ideeën van de Dada. Jonker, *No Future Nu*, 30-32.

het hoogtepunt punk rond 1978-1979.³⁵ Het is toegankelijker dan punk en in commercieel opzicht meer succesvol. Het wordt gezien als muziek die tussen de artistieke pop en de rebellie van de punk zit. Het is een verscheidenheid aan muziekstijlen, maar wat alle muziek in ieder geval gemeen heeft, is dat het een moderne popmuzieksoort is en dat daarbij de synthesizer een belangrijk instrument is.³⁶ De postpunk is één van de stromingen die weer onder de new wave valt en is een verzamelbegrip voor de meer experimentele en avant-garde muziek binnen de moderne popmuziek.³⁷

De postpunk had elementen overgenomen van de punk, maar verschilde tegelijkertijd op sommige punten ook weer van de punk. Wat beide stromingen gemeen hadden was de *Do-It-Yourself*-instelling en de wil om de status quo binnen de muziek omver te werpen.³⁸ De postpunk was dan ook voornamelijk tegen het feit dat de rockwereld door routine werd bepaald en hierdoor werd beperkt in creativiteit. Hier had ook de punk in eerste instantie kritiek op.³⁹ De muzikanten van beide stromingen werden beïnvloed door andere muzieksoorten. De punk haalde de inspiratie dus meer uit de ‘zwarte’ muziek en R&B. De postpunk keek op haar beurt meer naar reggae, dansmuziek als disco, muziek van Afro Amerikanen en glamrock van de jaren zestig. Voornamelijk dansmuziek en de glamrock van de jaren zestig werden door de punks verworpen.⁴⁰

Onder invloed van de ontwikkelingen van de punk en postpunk in onder andere Engeland en Amerika waren er in Nederland ook nieuwe tendensen binnen de muziek te onderscheiden.⁴¹ Dit zal verder worden uitgediept in de rest van het werk.

Engels onderzoek naar de postpunk

De postpunk is als historisch fenomeen in de muziekgeschiedenis veel minder onderzocht dan de punk. In werken van de punk wordt de periode nog weleens aangehaald, maar het wordt dan vaak bekeken vanuit het perspectief van de punk en wordt niet beschouwd als een onderwerp op zich. Geschiedenissen in de vorm van biografieën of beschrijvingen van bands van de postpunk periode zijn wel geschreven, maar een omvangrijk werk die de postpunk duidde als een beweging op zich, werd pas in 2006 gepubliceerd door de Engelsman Simon Reynolds.

³⁵ De ‘echte’ punk ontwikkelde zich overigens wel door. Het evalueerde in Oi! en andere hardcore bewegingen.

³⁶ Theo Cateforis, *Are We Not New Wave?: Modern Pop at the Turn of the 1980s* (Michigan, 2011) 9-10.

³⁷ Jonker, *No Future Nu*, 102.

³⁸ Dit begrip kan heel letterlijk genomen worden: een mentaliteit hebben van het zelfdoen.

³⁹ Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again: Post-punk 1978-1984* (Londen, 2006), 8.

⁴⁰ *Ibidem*, 4.

⁴¹ Schellinx, *Ultra*, 84

Dit werk van muziekcriticus Reynolds heet: *Rip It Up and Start Again: Post-punk 1978-1984*.⁴² De postpunk in Engeland en de Verenigde Staten staat centraal. Hij beschrijft de postpunk als een countercultuur die gefragmenteerd was, maar toch een gemeenschappelijk ideaal had en dat was het idee dat er nog nieuwe wegen te bewandelen waren binnen de muziek. In het eerste gedeelte van het boek wordt er een uiteenzetting gegeven over de postpunk. In het tweede gedeelte wordt er over de nieuwe pop en rockmuziek gesproken. Reynolds begint bij het einde van het hoogtepunt van punk en beschrijft de postpunk door middel van verschillende thema's met bijbehorende bands. Naast het idee dat er nog vernieuwing kon worden gebracht binnen de muziek, was er voor Reynolds nog een belangrijk punt dat benadrukt moest worden, namelijk: het geloof dat de muziek verandering kon brengen. Al was het maar om een individu van perceptie te laten veranderen of iemand het gevoel te geven dat er toch nog mogelijkheden zijn.⁴³ Reynolds heeft naast dit werk ook nog andere boeken geschreven over de postpunk, zoals *Totally Wired: Postpunk Interviews and Overviews*. Zoals de titel al zegt, bevat het boek interviews met belangrijke personen uit de postpunkscene. Verder worden er de ideeën van Reynolds over de belangrijkste “scenes” van de postpunk gepresenteerd.⁴⁴

Na Reynolds is er in de historiografie een opleving geweest van voornamelijk de punk, maar ook de postpunk rond 2012. Deze opleving resulteerde in een tijdschrift met het onderwerp: *Punk & Post-Punk*. Dit is het eerste forum dat punk en postpunk in historische en kritisch theoretische termen bekijkt. Het tijdschrift heeft niet louter een historische invalshoek. Er worden ook contemporaine onderwerpen behandeld. De muziek is bij het schrijven van de artikelen belangrijk en dient als een breder kader waarbinnen een onderwerp wordt geplaatst. Het tijdschrift heeft dan ook een interdisciplinaire benadering. Zo is er in de onderwerpen van de artikelen te zien dat er ook wordt gekeken naar sociale en politieke verhoudingen.⁴⁵

Nederlands onderzoek naar de postpunk

In Nederland is de postpunk als onderwerp op zich nog niet bestudeerd. Het fenomeen wordt wel benoemd in algemene overzichtswerken van de muziekgeschiedenis van Nederland.

⁴² Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again: Post-punk 1978-1984*(Londen, 2006).

⁴³ Ibidem, 28, 398-399.

⁴⁴ Simon Reynolds, *Totally Wired: Postpunk Interviews and Overviews* (Londen, 2009).

⁴⁵ Voor meer informatie: <<http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Journal,id=200/view,page=2/>> [geraadpleegd op 20-12-2014].

Jonker, Goossens en Vedder besteden wel aandacht aan deze periode in hun studies, maar het is hier echter een onderdeel van een onderzoek naar punk en niet naar het onderwerp postpunk op zich. Rond 2012 was er ook in Nederland hernieuwde aandacht voor de jaren tachtig. Bij het samenwerkingsproject *77-84: No Future* waaraan verschillende Nederlandse media, het Centraal Museum in Utrecht en Lebowski Publishers meewerkte, werd een belangrijke hoeveelheid aan bronnenmateriaal en literatuur verzameld over de jaren tachtig. Hierbij was de muziek en de jeugdcultuur ook een onderwerp.⁴⁶ Zo was eerder genoemde historica Jonker met haar boek *No Future Nu* ook bij deze onderneming betrokken.

Aan dit project nam eveneens Harold Schellinx deel. Hij had een boek geschreven dat over de eerder genoemde Nederlandse postpunk variant: de ultra ging. Hij beschrijft de ultra voor het eerst als een fenomeen op zich. Er was wel al een scriptie geschreven over het onderwerp door Jos van den Bogert, volgens Schellinx stonden daar echter teveel onjuistheden in. De reden hiervoor geeft hij overigens niet aan.⁴⁷ De opkomst en ondergang van de ultra worden gepresenteerd. Stukjes van de puzzel van de ultra worden aangeboden op basis van zijn eigen ervaringen binnen de ultra en gesprekken met andere belangrijke personen uit de subcultuur.⁴⁸ Het boek is niet chronologisch ingestoken en is sterk biografisch.

In mijn onderzoek zal ik proberen trouw te blijven aan de definitie die Schellinx aan de ultra geeft, zodat ik zo dicht mogelijk bij het originele idee van de ultra blijf, aangezien hij een van de hoofdrolspelers was binnen de ultra. Omdat er zo weinig is geschreven over de Nederlandse variant van de postpunk, zal ik het plaatsen binnen het bredere muziekhistorische kader van de postpunk en de punk in Engeland en Amerika (en eventueel andere invloeden). Aan de hand van de bestudering van de muziek van de ultra wordt bekeken hoe dit past binnen het idee van een *No Future*-jeugdcultuur. Er wordt gekeken naar het soort muziek, naar de boodschap die de muziek probeert over te brengen en het idee dat achter de muziekstroming heerst.

⁴⁶ Het was een samenwerkingsproject van Holland Doc 21, Geschiedenis24.nl, 3VOOR12, VPRO, Lebowski Publishers en Centraal Museum Utrecht.

Op de site: www.nofuture.nu / www.vpro.nl/nofuture is meer informatie te vinden over dit project.

⁴⁷ Ongepubliceerde scriptie genaamd: Jos van den Bogert, *Ultra als Traditiebreuk. Nederlandse Experimentele Popmuziek tussen Post-Punk en Pre-Dance 1979-1981*. Deze scriptie is ongepubliceerd met een muzikale invalshoek.

⁴⁸ Harold Schellinx, *Ultra: Opkomst en ondergang van de Ultramodernen, een unieke Nederlandse muziekstroming (1978-1983)* (Amsterdam, 2012).

Hoofdstuk 1

Ultramoderne Muziek

=

Experimenteel, Elektronisch, Heterogeen en Kunstzinnig

In dit hoofdstuk zal de soort muziek van de ultra worden beschreven. De ultra wordt binnen het kader van Engelse, Amerikaanse en Duitse postpunk geplaatst. Binnen dit kader van de postpunk is de ultra beter te begrijpen. Verder zal er vooral gefocust worden op het soort muziek, hoe deze klonk, wat voor instrumenten ze gebruikten en wat belangrijke inspiratiebronnen waren. Bovendien wordt uiteraard aangegeven welke bands en personen belangrijk waren.

De Nederlandse postpunk was niet zo groot als in Engeland, Amerika of Duitsland. Zoals gezegd was het de meer avant-garde en de meer experimentele muziek die werd gemaakt na het hoogtepunt van de punkbeweging. De muziek klonk zeker niet zoals in de punkperiode, waarbij ze veel basisakkoorden en gedreven ritmes gebruikten. De postpunk had eveneens een eenvoudig ritme, maar het had een meer hoekig gitaargeluid, waarbij solo's uit den boze waren, en de basgitaar een veel belangrijkere rol speelde. Bovendien werden elektronische instrumenten zeer belangrijk in de postpunk.⁴⁹ Door dit gebruik van instrumenten en de andere bovenstaande eigenschappen klinkt de muziek vaak niet al te vrolijk. De klanken worden vaak geassocieerd met het uiten van doemgevoelens.⁵⁰ De postpunk was echter ook een tijd, zoals Reynolds al aangeeft, dat er in geloof was, dat de muziek nog veranderlijk kon zijn.⁵¹ Alleen deden ze dit niet, zoals de punk, door terug te gaan naar oude muziek, maar door te experimenteren met elektronische middelen. De Engelse en Amerikaanse muzikanten keken hiervoor naar Europa en dan voornamelijk door de ontwikkelingen in Duitsland, waar bands als Kraftwerk en Neu! al bezig waren met het experimenteren met elektronica.⁵²

De ultramuzikanten in Nederland gooiden de muzikeregels overboord: geen vaste schema's van coupletten en refreinen. Net zoals in de postpunk in Engeland of Amerika gebruikten zij geen gitaarsolo's. Bovendien waren de ultramoderne muzikanten de eersten, die

⁴⁹ Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, 3.

⁵⁰ Zo definieert de muziekencyclopedie van Beeld en Geluid het: als een muzieksoort waarbij expressie belangrijk is en de gevoelsuitingen van ingetogen sober (doem) tot uitbundig woedend kan gaan (wat oorspronkelijk binnen de punk belangrijk was).

Muziekencyclopedie Beeld en Geluid 'De geschiedenis van new wave'. <<http://www.muziekencyclopedie.nl/action/genre/new+wave>> [geraadpleegd op 04-01-2015].

⁵¹ Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, 3.

⁵² Ibidem, 5.

net zoals de Duitsers, er op los experimenteerden met elektronische instrumenten, zoals synthesizers en drumcomputers. Deze kwamen in deze tijd namelijk op grote schaal commercieel beschikbaar.⁵³ De ultra ging dus een zeer vernieuwende richting op met de muziek.

De ultra is soms moeilijk te duiden, omdat de stroming nogal heterogeen is. Dit past binnen de definitie van de postpunk en de new wave, omdat hier ook zeer uiteenlopende muziek onder wordt gevat. Het past niet bij de geest die er bij deze groep mensen heerste om ze een beweging of stijl te noemen. Alle bands wilden juist grensverleggend bezig zijn met hun experimenten met elektronische muziek. Enkele belangrijke bands van de stroming, die desondanks toch allemaal het ultralabel dragen, zijn: Minny Pops, Mekanik Kommando, Mecano, Nits, The Young Lions, Nasmak, Interior, Tox Modell, The Tapes, en B&T Instruments. De heterogeniteit is te zien aan dat al deze bands een ander geluid hadden en op andere aspecten de nadruk legden. Zo speelden de gitaristen van Tox Modell vooral rifjes, zonder overgangen en uiteraard geen solo's, want dat mag niet in de postpunk. Bij Mekanik Kommando was juist de bas, een ritmebox, en de mechanische ritmiek van de elektronische percussie en de synthesizer heel belangrijk.⁵⁴

Wat alle bands echter wel gemeen hadden was dat ze met hun "vreemde" muziek niet zomaar terecht konden bij de Nederlandse poppodia. Vandaar dat Harold Schellinx, Rob Scholte (beiden van de band The Young Lions) samen met Wally van Middendorp speciale avonden gingen organiseren voor de nieuw klinkende bands in het jongeren centrum de Oktopus in Amsterdam: volledig passend in de *Do-It-Yourself* houding van de punk. Wally van Middendorp noemde het: "Ultra". Van Middendorp was de spin in het ultraweb. Hij gaf met de organisatie van deze avonden en de band de Minny Pops het goede voorbeeld voor de nieuwe muziek. Naast de platen van zijn eigen band, gaf hij via zijn eigen opgerichte platenlabel, ook platen van andere ultrabands uit, zoals: Nasmak, The Young Lions, en The Tapes. Zodoende werd hij het aanspreekpunt voor de verschillende ultramuzikanten. Dirk Maurits Polak was binnen de ultra ook zo een *Do-It-Yourself*-er. Hij speelde ook in een band, Mecano, en had ook zijn eigen platenlabel opgezet: Torso.⁵⁵ Hij was echter niet zo iconisch

⁵³ Di-Lan Sun, 'Ultra: een puur Nederlandse stroming?', *Fret* 19:2 (2012), 28-33, alhier 29; Schellinx, *Ultra*, 84.

⁵⁴ Edwin Hofman, 'Mekanik Kommando: Geluidsmagie' *Written in Music* 24 mei 2011. <<http://www.writteninmusic.com/alternative/mekanik-kommando-geluidsmagie/lang/nl/>> [geraadpleegd op 29-12-2014]

⁵⁵ Dirk Polak was daarnaast een lid van de band *Minimal Compact*. Hij was producent, schilder, schrijver, en liet zich inspireren door allerlei kunstzinnigheden, zoals het surrealisme en de Russische poëzie. <<http://www.lebowski publishers.nl/boek/Mecano-een-muzikaal-egodocument-T2510.html>> [geraadpleegd op 29-12-2014].

als Wally. Overigens fungeerden Van Middendorp en Polak niet als grote postpunkproducers, zoals dit wel meer het geval was in Engeland.⁵⁶

De artiesten van de ultra waren niet alleen creatief in het principe dat zij zelf een poppodium organiseerden en platen uitgaven. Net als de “no wave” beweging in de Verenigde Staten waren de muzikanten van de ultra namelijk vaak verbonden aan kunstzinnige of creatieve instellingen.⁵⁷ Zo zaten Rob Scholte (van de band The Young Lions en later van de band Suspect), Peter Klashorst en Maarten van der Ploeg (beiden van de band Interior) op de Gerrit Rietveldacademie. Eerder genoemde Polak was ook schilder en schrijver. Hij putte inspiratie uit het dadaïsme, Franse en Russische literatuur en liet zich bij de muziek beïnvloeden door de mechanisatie van de samenleving die vanaf de jaren vijftig was ingezet.⁵⁸

Concluderend kan dus gesteld worden dat de ultra past binnen de verschillende vormen van postpunk van verschillende landen. Het is experimenteel, elektronisch, kunstzinnig en heterogeen.⁵⁹ Daarnaast heeft de ultra kenmerken van de punk: het zet zich af tegen de bestaande muziekregels door het onorthodoxe karakter en de muzikanten passen de *Do-It-Yourself*-mentaliteit toe. De muzieksoort wordt vaak als doem gekarakteriseerd, wat volledig binnen *No Future* past, maar is door het experimentele karakter en het gebruik van elektronische apparaten zeer vernieuwend te noemen. Om verder te kunnen achterhalen hoe de muziek past binnen de *No Future*-jeugdcultuur, zal in het volgende hoofdstuk worden bekeken. Er wordt gekeken naar wat de boodschap is van de muziek; wat willen de ultra's met hun muziek overbrengen?

⁵⁶ Schellinx, *Ultra*, 182.

⁵⁷ Kort gezegd is no wave een soort kortstondige kunstzinnige postpunk scene die ontstaat in 1976-1980. Het zet zich af (met het woordje “No”) tegen het commerciële karakter van de new wave.

Marc Masters, ‘NO!: The Origins of No Wave’, *Pitchfork* 15 januari 2008 <<http://pitchfork.com/features/articles/6764-no-the-origins-of-no-wave/>> [geraadpleegd 30-12-2014].

Marc Masters, *No Wave* (Londen, 2007).

⁵⁸ Edwin Hofman, ‘Mecano: Muziek, Schilderkunst, Literatuur’, *Written in Music* 16 maart 2011. <<http://www.writteninmusic.com/alternative/mecano-muziek-schilderkunst-literatuur/lang/nl/>> [geraadpleegd op 29-12-2014]

⁵⁹ Zegt ook Wally van Middendorp in een interview met Richard Foster:

Richard Foster, ‘Digging up Dutch Undergrounds: Interview with Wally van Middendorp from Minny Pops’, *Luifabriek* 15 februari 2014 <<http://luifabriek.com/2014/02/interview-wally/>> [geraadpleegd op 29-12-2015].

Hoofdstuk 2

Ultramoderne Boodschap

=

Onbewogen en Vernieuwend

In dit hoofdstuk zal er gekeken worden of de ultramuziek een *No Future*-boodschap heeft. De postpunk vormt wederom de rode draad in het verhaal. Er zal gekeken worden naar de inspiratiebronnen van de liedteksten in de muziek en de liedteksten zelf, maar vooral ook naar het tijdschrift *Vinyl* dat als spreekbuis voor de beweging fungeerde. De vraag is of zij een bepaalde boodschap mee wilden overbrengen en hoe deze boodschap dan past binnen de definitie van *No Future*.

Message in a Bottle

De boodschap en de vormgeving van de liedtekst

Een belangrijk onderdeel van de punk was het direct articuleren van politieke boodschappen in hun teksten. De postpunk staat over het algemeen wat meer onbewogen tegenover dat activisme. Bij de ultra was namelijk het directe articuleren van politiek protest over het algemeen minder belangrijk dan het muzikale aspect. Behalve dat Mike von Bibikov, van de politieke partij De Reagering, vaak bij de ultra-avonden aanwezig was en daar soms ongevraagd luidruchtig zijn verhaal kwam doen, lijkt de muziek niet te draaien om de politieke boodschap die zij uitdraagt.⁶⁰ Er waren natuurlijk wel enkele uitzonderingen, gezien de verscheidenheid binnen de ultra. Zo heeft de band Tox Modell wel sociaal of politiek georiënteerde teksten, die konden variëren van een uiterst links tot een bijna anarchistisch karakter.⁶¹ Ad de Jong van de band Gulf Pressure Ais laat zich ook inspireren door de buurt waarin ze leefden, de Wallen, de woonsituatie en de leefomgeving: het kraakcircuit. Ze lieten zich ook vaak inspireren door iets dat ze daar beleefd hadden, zoals: krakersrellen. Dit kan als politiek worden opgevat.⁶²

De ultramuzikanten lieten zich dus ook door hun directe omgeving inspireren. Peter van Vliet van Mekanik Kommando laat zich in zeer letterlijke zin inspireren door de

⁶⁰ Mike von Bibikov had rond 1981-1982 een politieke partij genaamd De Reagering, waarin de oneliner erg belangrijk was. Hij kwam bij allerlei evenementen zijn verhaal verkondigen, zo ook bij de ultra-avonden. Martijn Haas heeft hierover een boek geschreven. Haas is met dit boek verbonden aan het *77-84: No Future* project:

Martijn Haas, *Politiek, Poëzie en Performance 1981-1982* (Amsterdam, 2012).

⁶¹ Schellinx, *Ultra*, 166.

⁶² 'No Future Nu (6) Ad de Jong', *VPRO* 2 maart 2012 <http://www.vpro.nl/metropolis/speel.WO_VPRO_032288.html> [geraadpleegd op 05-01-2015].

omgeving. Zo haalt hij zijn teksten uit handleidingen, kleine gevonden boodschappen of waarschuwingen. Zo heeft hij de volgende zin in één van zijn teksten gebruikt: *Plastic bags can be dangerous / To avoid the danger of suffocation / keep this bag away from babies and children.*⁶³ Maar er worden ook teksten gehaald uit films, boeken of andere culturele uitingen. De band Gdansk heeft de tekst van het nummer *Jerusalem 1912* uit een Baedeker reisgids van 1912 gehaald: *'At First sight you might be disappointed by the modern town. Penetrate patiently beneath the modern crust of rubbish and decay. Material and moral decline. Everything has its religious tinge. Jealous exclusiveness of the numerous religious communities. Bitter war that rages among them, carried out with very foul weapons. Hardly a town for amusement. Anything but pleasant.'*⁶⁴

Bij sommige teksten zullen ongetwijfeld politieke ideeën wel een rol hebben gespeeld, maar over het algemeen genomen is de politieke, maatschappelijke context minder belangrijk. In ieder geval minder belangrijk dan het bij de punkbeweging was.

Wat niet onopgemerkt kan blijven bij de ultra is dat de liedteksten vaak experimenteel en vernieuwend gebracht werden. Zo bracht de band Tox Modell, die wel meer politieke boodschappen verkondigden, hun lyrics met een onnavolgbaar mengelmoesje van Frans, Engels en Nederlands. Daarnaast zijn de teksten vaak ontzettend onsamenhangend en lijken het maar aan elkaar geplakte zinnen zonder samenhang. Zo heeft Mekanik Kommando een nummer met maar één woord, *Factory Pop*, en dat alsmaar herhalend. Soms is het zelfs niet eens verstaanbaar door alle andere geluiden die bij de muziek te pas komen. Op deze manier lijkt de politieke boodschap helemaal van ondergeschikt belang en lijkt de vormgeving dus meer van betekenis te zijn dan een daadwerkelijke politieke boodschap die dus wel gearticuleerd werd in de punkmuziek.

Vinyl: the Bottle of the Message

De pers ten tijde van de postpunk

Tijdens de punk had de pers geen stimulerende werking op de muziek. Omdat de punk vaak niet binnen de reguliere pers behandeld werd, richtten ze ook in Nederland hun eigen

⁶³Uit Mekanik Kommando nummer *Plastic Bags*. Te beluisteren via:

Archiefopname van Ultra live Oktopus Amsterdam 1 oktober 1980: Bob Rusche en Oscar Smit, 'X-Rated: thema Dokument ULTRA deel 3', *Concertzender*. <<http://www.concertzender.nl/schedule/?detail=54894> / <http://www.concertzender.nl/wp-content/themes/cz-theme/swfplayer/newplayer.php?mode=rod&provider=cz&program=rod&date=20120229&hour=23&pid=54894>> 10:39. [geraadpleegd op 05-01-2015].

Naast *Plastic Bags* zijn de nummers *Blue Bananas*, *Factory Pop*, en *Radio Mekanik* van Mekanik Kommando te beluisteren. Sets van Tox Modell en The Young Lions zijn hier ook te beluisteren.

⁶⁴ Gdansk, *Jerusalem 1912* is te beluisteren via: <<http://mp3.pm/s/f/gdansk/page/4/>> [geraadpleegd 05-01-2015].

“fanzines” op, zoals de *KoeCrandt*, *Raket* en *Aambeeld*. De Engelse tijdschriften werden hierbij vaak als voorbeeld genomen zoals het blad *Sniffin’ Glue*.⁶⁵ In Engeland en Amerika was de muziekers tijdens de postpunkperiode wel weer een aansporende factor. Het hield de ontwikkelingen binnen de postpunkbands nauwlettend in de gaten. Daarnaast beschreven ze de ongeschreven regels binnen de muziek. Dit allemaal zorgde weer voor vernieuwing binnen de muziek. De schrijfstijl werd ook anders, die werd meer gelijk aan het vernieuwende karakter van de muziekstroming. De traditioneel kritische informele schrijfstijl werd ingewisseld voor een meer strak en urgent proza. Bovendien werd de positie van muzikant en criticus steeds meer inwisselbaar.⁶⁶

In Nederland was deze stimulerende werking van de pers echter veel minder. Wat dat betreft was de Nederlandse muziekers nog in de punkfase. Er werd weinig aandacht besteed aan de nieuwe richtingen binnen de muziek. Fer Abrahams besteedde nog wel eens een artikel aan de ultra in het muziek magazine *Oor*, maar dat was lang niet altijd even positief was. Joost Niemöller was met zijn recensies en stukjes in de *Plug* en het *Haarlems Dagblad* één van de eersten geweest met aandacht en ook hart voor de nieuwe experimentele Nederlandse popgeluiden.⁶⁷ Verder kreeg de ultra bijna geen aandacht. Althans, in Nederland, want de Engelsen hadden wel aandacht voor de ultrascene in Nederland. Zo schreef Andy Gill een artikel voor the *New Musical Express*.⁶⁸

Er was dus wel een nieuwe vorm van muziek, maar deze werd niet behandeld in de muziektijdschriften. Als het al behandeld werd, werd dat zeer zeker niet gedaan op de manier dat zij dat wilden. Met de *Do-It-Yourself*-mentaliteit, zonder enige kennis over het maken van tijdschriften, richtten ze in 1981 het tijdschrift *Vinyl* op. Hiermee sloten ze wederom aan op de ontwikkelingen in Engeland, zoals het blad *The Face*.⁶⁹

Vinyl

Stephen Emmer (gitarist Minny Pops) en Arjen Schrama (gitarist van Tox Modell) waren de stichters van het blad. Emmer zorgde voor de inhoudelijke kant, Schrama nam de zakelijke kant op zich. André Bach en Mark Tegefoss (ook van Tox Modell) en Harold Schellinx

⁶⁵ Jonker, *No Future Nu*, 46-47.

⁶⁶ Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, 8-10.

⁶⁷ Schellinx, *Ultra*, 250.

⁶⁸ Andy Gill, ‘Why not to hate the Dutch’ in: *New Musical Express* 22 november 1980; Schellinx, *Ultra*, 228.

In dit artikel zette hij uiteen waarom de nieuwe Nederlandse popmuziek een interessante ontwikkeling binnen de popmuziek was. Met Andy Gill wordt hier de muziekcriticus bedoeld en niet de gitarist van de band Gang Of Four. Gill schreef voor onder andere: *New Musical Express*, *Q*, *Mojo*, *The Independent*.

⁶⁹Radiodocumentaire door Kirsten Algera, ‘Vinyl magazine 1981-1988’ in: *De Avonden VPRO* 14 juni 2011 <http://www.vpro.nl/speel.POMS_VPRO_218399.html> [geraadpleegd op 05-01-2015].

werden er ook bij betrokken. Er was een nieuwe muziekstijl en dat moest terug te zien zijn in de schrijfstijl. De schrijfstijl van tijdschriften als *Oor* was niet meer toepasselijk en daarom moesten er nieuwe principes van schrijven komen. Hun ambitie was daarom ‘new journalism’, maar vanuit chaos en ongeschooldheid.⁷⁰ De stijl werd persoonlijker, associatiever, en er werd verwezen naar de poëzie. Tegelijkertijd wilde Emmer niet de barokke journalistiek die *Oor* had, hij streefde een bijzondere vormgeving en sobere taal na.⁷¹

Niet alleen de schrijfstijl moest vernieuwd worden, de vormgeving moest net zo experimenteel worden als de muziek waarover werd geschreven. De grafiek was strak en zakelijk. De pagina’s waren vormgegeven alsof de vorm van de tekst even belangrijk was als de inhoud. Soms waren de woorden niet meer leesbaar, zo wild waren er strepen doorheen gedrukt, of zo donker waren de kleurvakken die over de tekst heen zaten.⁷² In de beginperiode heerste er dan ook veel artistieke vrijheid. Rob van Middendorp, de broer van Wally van Middendorp, deed samen met Tony Mulder de vormgeving. Er werd veel gedaan wat tot dan toe “not done” was. Zo werden er foto’s verknipt of er werd overheen getekend met wasco en krijt. Dit zorgde uiteraard vaak voor strijd tussen de vormgevers en de fotografen en de redactie. Hier blijkt dat de vormgeving voornamelijk in de beginfase doorslaggevend was. Het belangrijkste was om te laten zien dat de muziek veranderlijk was, en dat lieten ze thematisch in de vormgeving naar voren komen.⁷³

Langzaam werd het blad serieus genomen en dat bracht met zich mee dat ze gingen professionaliseren. Mensen van het eerste uur trokken zich hierdoor terug. Er werd een poging gedaan om de kwaliteit van de journalistiek te verbeteren en de nieuwe schrijvers werden hierdoor traditioneler en degelijker. Inmiddels werden er ook bij de vormgeving meer beperkingen opgelegd. Eerste vormgevers Rob van Middendorp en Tony Mulder vertrokken hierdoor. Ze werden vervangen door Max Kisman en Ronald Timmermans. Nadat het tijdschrift in 1983 werd overgenomen door de werkbladpers, moest het verder verbreed en toegankelijker worden, zowel in vormgeving als in bandkeuze. Het ging volledig in tegen de

⁷⁰Radiodocumentaire door Algera, ‘*Vinyl magazine 1981-1988*’ in: *De Avonden VPRO* 14 juni 2011 <http://www.vpro.nl/speel.POMS_VPRO_218399.html> [05-01-2015].

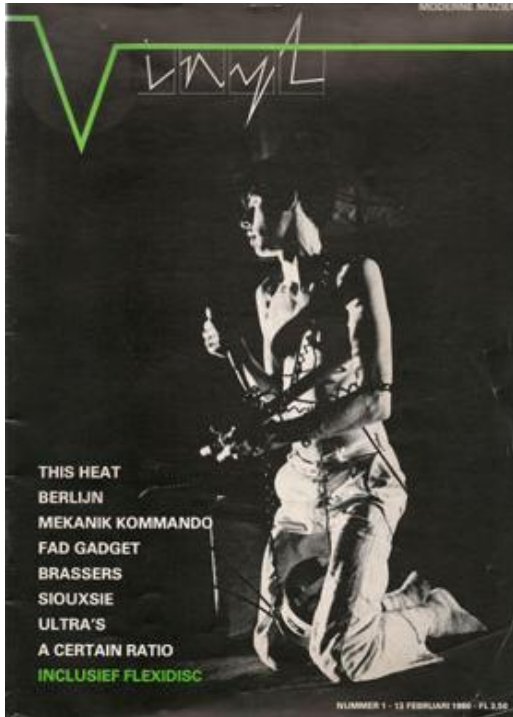
Met *New Journalism* wordt bedoeld dat er een onderzoek werd gedaan door de journalistiek. Dit werd gecombineerd met technieken van schrijven die in de fictie werden gehanteerd, zoals het rapporteren over “real-life” gebeurtenissen. Het was tevens een Amerikaanse literaire beweging in de zestiger en zeventiger jaren. Encyclopaedia Britannica: ‘New Journalism’ < <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/411713/New-Journalism>> [geraadpleegd 04-01-2015].

⁷¹ Henk van Gelder en Hester Carvalho, *Gouden Tijden: vijftig jaar Nederlandse popbladen* (Amsterdam, 1994), 76

⁷² Ibidem, 74.

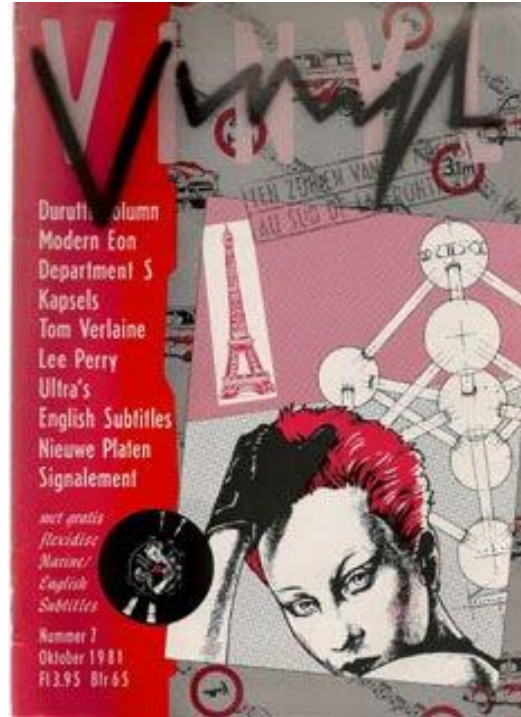
⁷³ Radiodocumentaire door Algera, ‘*Vinyl magazine 1981-1988*’ in: *De Avonden VPRO* 14 juni 2011 <http://www.vpro.nl/speel.POMS_VPRO_218399.html> [05-01-2015].

oorspronkelijke ideeën: de ontwikkeling van een nieuwe taal en vormgeving om de onconventionele nieuwe muziek onder de aandacht te brengen. Uiteindelijk ging het magazine ten onder aan deze vele veranderingen en aan het wispelturige publiek.⁷⁴



Afb. 1.

Jaargang 1 nummer 1 februari 1981



Afb. 2.

Jaargang 1, nummer 7 oktober 1981

Het blijkt dus dat er in de teksten van de liedjes van de ultra geen pessimistische maatschappijkritiek naar voren komt. Dit past bij het feit dat de postpunk überhaupt wat minder direct was in het articuleren van maatschappijkritiek. De leden van de ultra staan er wat onbewogen in, ze tonen namelijk hier niet bij uitstek emoties en gevoelens. Over het algemeen is de boodschap dus niet te bestempelen als *No Future*. Een overeenkomst tussen de Nederlandse ultrabeweging en de punkbeweging kan wel weer gevonden worden in het gebrek aan aandacht voor de muziek door de reguliere pers. Deze *Do-It-Yourself*-mentaliteit samen met de innovatieve vormgeving waarmee de boodschap wordt overgebracht, in de liedteksten en in het tijdschrift *Vinyl*, getuigen ook niet van een negatief toekomstbeeld, maar juist van creativiteit en vernieuwing die juist het soort muziek ondersteunt. De muziek die zelf ook vernieuwend en veranderlijk is. Op deze manier lijkt de ultrajeugdcultuur niet binnen het *No Future*-credo te passen.

⁷⁴ Radiodocumentaire door Algera, 'Vinyl magazine 1981-1988' in: *De Avonden VPRO* 14 juni 2011 <http://www.vpro.nl/speel.POMS_VPRO_218399.html> [05-01-2015]; Gelder en Carvalho, *Gouden Tijden*, 77-79.

Wat echter nog niet duidelijk naar voren is gekomen, is welke mentaliteit er achter de muziek schuilging. Handelden de jongeren vanuit een *No Future*-mentaliteit en wilden zij dit ook uitstralen? Wat was hun idee achter de muziek? Was er eigenlijk wel een idee of wilden zij gewoon lukraak experimenteren? Aan de hand van de case study van de belangrijkste band van de ultra, de Minny Pops, en de initiator van de muziekbeweging, Wally van Middendorp, zal dit getoetst worden. Niet alleen zal er gekeken worden naar net zoals in voorgaande hoofdstukken de soort muziek en de boodschap, maar ook vooral naar de methode en het idee dat erachter zit.

Hoofdstuk 3

De Minny Pops

=

Een Geoliede Machine

In de vorige hoofdstukken is er gekeken naar het soort muziek en de boodschap die de muziek wil overbrengen en hoe dit allemaal past binnen het *No Future*-idee. In dit hoofdstuk zal opnieuw gekeken worden naar het soort muziek en de boodschap om te toetsen of de bevindingen in hoofdstuk één en twee kloppen. Dit keer wordt er specifiek naar de muziek van de band de Minny Pops gekeken. Ook wordt er naar hun boodschap gekeken. De boodschap wordt niet alleen tekstueel bestudeerd aan de hand van liedteksten, maar ook visueel in de vorm van performance en videoclip van de Minny Pops. Hierdoor zal er ook ontwaart worden of er een bepaald idee achter de muziek steekt. Voor dit doel wordt eveneens gekeken naar de ideeën en methodes van de hoofdpersoon van de Minny Pops: Wally van Middendorp. Er wordt naar de Minny Pops gekeken, omdat deze band bij uitstek een voorbeeld is van de ultrabeweging. Sterker nog, het was de voortrekker van de beweging te noemen. Wally van Middendorp was, zoals eerder aangegeven, zeer belangrijk voor de ultrascene. Hij was degene die met de Minny Pops iets teweeg bracht, waar andere muzikanten op reageerden. Om de mentaliteit achter de muziekstroming te ontwaren zijn de Minny Pops daarom de beste keus om te onderzoeken en kan er aan de hand hiervan gekeken worden hoe dit past binnen de *No Future*-jeugdcultuur.

Biografie

De band Minny Pops, is vernoemd naar een Korg ritmebox die Mini Pops heette. Rond de constante factor in de band, Wally van Middendorp, waren er in het korte bestaan van de Minny Pops veel verschillende bezettingen. Met zijn eigen platenlabel bracht Wally van Middendorp (vocals en bespeler ritmebox) samen met Frans Hagenaars (bas), Stef Emmer (gitaar) en Dennis Duchhart (gitaar), het eerste album van de Minny Pops uit: *Drastic Measures, Drastic Movements* (1979).⁷⁵

⁷⁵ Voor de informatie van de biografie is uitgegaan van de biografische sites waarnaar wordt verwezen op de officiële site van de Minny Pops: een artikel van James Nice van LTM recordings (LTM Publishing heeft de albums van de Minny Pops in 2003-2004 op cd uitgegeven) en Jim Wirth over *Standstill to motion*.

James Nice, 'Minny Pops / Biography' <http://www.ltmrecordings.com/minny_pops.html> [geraadpleegd op 09-01-2015].

Jim Wirth, 'Minny Pops: Standstill to Motion' <<http://www.minnypops.com/MinnyPopsbio1111.pdf>> [geraadpleegd op 09-01-2015].

In het eerste jaar van het bestaan waren de Minny Pops nog vooral in Nederland te vinden. Naast de optredens die ze onder andere deden in de Oktopus tijdens de ultra-avonden, tourden ze rond 1979 met de Engelse postpunk band Comsat Angels door Nederland. Dit zorgde voor connecties in Engeland, want ze werden rond januari 1980 geboekt om in het voorprogramma te spelen van de bekende band Joy Division in Nederland en in Engeland. Met deze connecties kwamen ze ook terecht bij het Engelse platenlabel Factory Records en namen hier een single op met de nummers *Dolphin's Spurt* (van het album *Drastic Measures, Drastic Movements*) en *Goddess* (een nieuw nummer) in 1981.⁷⁶ In 1980 waren ze de eerste band uit Nederland die bij het radioprogramma van John Peel: *BBC Peel Sessions* speelde.⁷⁷ Hierna zijn ze ook in de Verenigde Staten op tournee geweest (in New York en Hoboken, Toronto en Boston). Aan de geschiedenis van de Minny Pops is dus duidelijk te zien dat de ideeën van de muziek van de Minny Pops in de smaak vielen in Engeland en in de Verenigde Staten.

Een nieuw album: *Sparks in a Dark Room* werd uitgegeven in 1982 door Factory Benelux.⁷⁸ Dit album klonk heel anders dan het eerste album, onder andere omdat de line-up van de band ondertussen was veranderd. Rond 1982 viel de groep langzaam uit elkaar. Wally gaf nog samen met Wim Dekker, die de synthesizer bespeelde vanaf 1980, *Poste Restante* uit en een reünie album *Fourth Floor* in 1985.

De muziek: een machinale ervaring

Om de muziek van de Minny Pops te bestuderen wordt er gekeken naar het eerste album *Drastic Measures, Drastic Movements*.⁷⁹ De reden hiervoor is dat juist dit album fungeerde als inspiratiebron voor veel muzikanten. De muzikanten schreven niet voor niets Wally van Middendorp aan om hun platen uit te geven. Zij herkenden namelijk de verandering in de muziek en wilden hier ook een deel van uitmaken. Bovendien waren de Minny Pops in deze

⁷⁶ Bij Factory Records hebben de Minny Pops nog het nummer *Secret Story* uitgebracht in 1982. Bij Factory Records Benelux (Europese afdeling van Factory Records voor België, Nederland en Luxemburg) hebben ze in dat jaar ook nog *Time* en *Lights* uitgegeven als single.

Catalogus te vinden op de volgende site: <http://factoryrecords.org>

⁷⁷ *Peel Sessions* was een progressief radioprogramma op BBC Radio 1 die met de bestaande regels probeerde te breken en die muziek liet horen van de meest uitgesproken vernieuwende bands. John Peel liet dan ook voornamelijk grote hoeveelheid aan niet uitgebrachte muziek horen. <<http://www.bbc.co.uk/radio1/johnpeel/sessions/>>.

Minny Pops radio sessie te beluisteren via youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=UrLU0McKRd4>>.

⁷⁸ Zie noot 77.

⁷⁹ Hier wordt uitgegaan van het album zoals het is uitgegeven in 1979 onder het Plurex label. Gehele album valt te beluisteren via de luisterpaal van 3voor12. <<http://3voor12.vpro.nl/lokaal/amsterdam/feed/2012/ultra-einde.html>> [geraadpleegd 09-01-2015].

tijd nog veel te vinden in Nederland in het jongeren centrum de Oktopus. Hierdoor kan er meer gezegd worden over de Nederlandse muziek.

De naam van het album doet al enigszins vermoeden dat het geen rustige en kalme muziek gaat worden. Er worden drastisch maatregelen genomen en er worden drastische bewegingen gemaakt. De muziek verschilt nogal van de tot dan toe gangbare popmuziek. Wat bij het beluisteren meteen duidelijk wordt, is dat dit geen doorsnee muziek is. Er worden geen vaste schema's van coupletten, refreinen of vaste akkoorden gebruikt. Het eerste dat je hoort op het album zijn dan ook geen gitaartonen of frisse drumbeats, zoals je zou verwachten bij de naam van het eerste nummer: *Springtime I*. Het album begint juist met een drillboor met veel ruis en een piepton, een dikke minuut lang. De andere kant van de plaat begint met hetzelfde soort geluid, *Springtime II*. Meerdere nummers blijken alleen instrumentaal te zijn. De nummers *Minsky Pops*, *Hologram*, *Flash Goes the Eye*, en *New Muzak* zijn ook een dergelijke verzameling van verschillende machinale geluiden. Soms kun je wel een vreemde machinale onverstanebare stem onderscheiden (*Hologram*) of een soort hoog gekrijs (*Flash Goes the Eye*). In het nummer *Minsky Pops*, maar ook in het nummer *Flash Goes the Eye* (waarbij de Mini Pops bijna uit elkaar springt van het hoge tempo) is duidelijk te horen dat de ritmebox van de Minsky Pops, de Mini Pops, als een machine wordt voorgesteld. De Minsky Pops werkten dus muzikaal gezien vanuit het extreme, met de ritmebox als een machine.⁸⁰

Het is dan ook niet verwonderlijk dat de daadwerkelijke muziekinstrumenten die gebruikt worden vaak niet op een normale manier bespeeld werden. Het experimenteren wordt in het extreme doorgevoerd. De gitaarlijnen lopen soms volledig tegen de ritmes in, de gitaren zijn ontstemd of beginnen spontaan te piepen. Bovendien worden de gitaren voornamelijk met een “*distorted-effect*” bespeeld, wat voor de muziek in Nederland in de jaren tachtig nogal modern was.⁸¹ Door al die geluiden en effecten door is echter toch te horen dat Duchhart en Emmer de instrumenten wel degelijk beheersen. Zij hadden dan ook een meer symfonische rock achtergrond en dat maakt het geheel muzikaler, terwijl Van Middendorp eigenlijk wilde dat zij vooral moesten vergeten dat ze gitaristen waren. Het moest allemaal heel speels en experimenteel zijn.⁸²

⁸⁰ Stan Rijven, ‘Alles wat je echt wilt kun je verwezenlijken: Interview met Wally van Middendorp’ In: Boudewijn Klap, Stan Rijven, Paul Rutten (red.), *De Tachtigers: glimp van een generatie* (Hilversum, 1987), 175-184, alhier 181.

⁸¹ Een gitaareffect waarbij de gitaar wordt vervormd.

⁸² ‘De Ultra-modernisten van Minsky Pops’, *Oor* (editie 50 jaar Nederpop), 11:editie 50 jaar Nederpop (2008), 63-67, alhier 64; Schellinx, *Ultra*, 119.

Zodoende is het album dus soms ook in een meer traditionele zin, een muzikale plaat te noemen.⁸³ Het label “traditioneel popnummer” kan er niet opgeplakt worden, maar in sommige nummers zijn de gitaarpartijen wel beter te onderscheiden. Ook de ritmebox, de baslijn, en de zang, zorgen voor een ritmische ondertoon. Zo lijken de nummers *Monica* en *R.U. 21*, bijna normale popnummers. De zang maakt het geheel dan toch wat vreemder en soms onsamenhangender. Het is staccato, ritmisch, monotoon, expressieloos, altijd op dezelfde toonhoogte, en met zwaar Nederlands accent. Het is dus niet een gebruikelijke zangstem binnen de popmuziek. Het geeft het geheel een soort ironisch, dadaïstisch effect.⁸⁴

Door het vreemde gebruik van elektronische apparaten in de muziek (zoals de ritmebox), de onconventionele manier waarop de instrumenten gebruikt worden en het monotone staccato gezang van Van Middendorp, klinkt het geheel zeer machinaal.

Een machinale boodschap

Maar wat moet die monotone stem dan verkondigen? In de liedteksten zie je ook vaak verwijzingen naar het machinale of is het juist weer een meer traditioneel popnummer. In het nummer *Minny Pops* heeft Wally het over het feit dat hijzelf, en anderen een machine willen zijn en een Minny Pop willen zijn. Of het nummer *Total Confusion* dat de snelheid en de verwarring die de TV veroorzaakt weergeeft:

Minny Pops

*I want to be a machine, I want to be
a Minny Pop, I want to be a machine,
I want to be a Minny Pop, I want to be
a machine, I want to be a Minny Pop.*

Total Confusion

*Fast white instant repeat.
Finally there's only grey go to bed / I hope
you don't dream / good night your mind
needs to rest... Rest.*

In andere nummers zit juist weer dat “poppy” element, zoals het duidelijkst naar voren komt in de nummers *Monica* en *R.U. 21*. Deze nummers lijken te gaan over de persoonlijke aangelegenheden van een jongen die kijkt naar zijn omgeving. *R.U. 21* gaat onder andere over een jongere die zich aangetrokken voelt door meisjes. *Monica* lijkt in het begin een nummer met een maatschappelijk thema: “*living in Bolivia ain't so pretty*”. Daarna blijkt het echter toch te gaan over een liefde in München, waar hij naar terug wil. Hoe popmuziekachtig de teksten lijken, vaak krijgen ze toch een vreemde wending in de inhoud en is de manier waarop

⁸³ Schellinx, *Ultra*, 116.

⁸⁴ *Ibidem*, 116.

het wordt overgebracht hoogstens ongebruikelijk met de monotone en staccato stem van Van Middendorp. Het kan niet eens echt zingen genoemd worden. Het wordt namelijk meer opgezegd dan gezongen. Er worden vaak ook nog verschillende talen door elkaar gebruikt, dat het bevreemdende effect verder versterkt.

R.U. 21

R.U. 21? (x2) / We can have some fun/ If you're 21/ you can be someone/ if you're 21 / most of life is done/ if you're 21. You're so fine, it's blowing my mind/ you're so keen it's almost obscene/ you're so mean, they're playing in repeat/ I'm so hot, I don't know how to stop.

Monica

*Living in Bolivia ain't so pretty (3x)
Back to Deutschland / where all started(3x)
Ich will nach die Heimat/wo alles starttet(3x)
Back to Munich/ where all started (3x)
Monica from Munich she's my lover*

Over het algemeen bevatten de liedteksten dus een machinale boodschap, ook al wordt het soms niet gezegd in woorden, het wordt zeer zeker ondersteund in de muziek en de manier waarop het gezongen wordt. De algehele vormgeving van de boodschap wordt dus gegoten in een gerobotiseerd geheel.

De vormgeving van de boodschap: een robotachtige performance

De jaren tachtig is de tijd dat voor het eerst videoclippen opkamen. Artiesten gingen hierbij nadenken over wat ze wilden uitstralen en wat hun 'image' was. Frank Berger die destijds op de filmacademie in Amsterdam zat, heeft in 1979 bij een aantal nummers (*New Muzak, Dolphin's Spurt, Mono, Total Confusion, M.D. Mania*) videoclippen opgenomen.⁸⁵ Ze zijn allemaal in eenzelfde stijl opgenomen, zwart-wit met dezelfde soort omgeving. De filmpjes laten een soort onbevagenheid zien die eigenlijk in schril contrast staan met de grimmige samenleving.⁸⁶

⁸⁵ Videoclips van Frank Berger 1979:

Dolphin's Spurt: <https://www.youtube.com/watch?v=7nEVwZdmraQ>

Mono: <https://www.youtube.com/watch?v=J7TxsTbogaU>

Total Confusion: <https://www.youtube.com/watch?v=t7w6qkeNu9U>

M.D. Mania: <https://www.youtube.com/watch?v=h799mnrwKcU> [geraadpleegd op 08-01-2015].

⁸⁶ Di-Lan Sun, 'Ultra: een puur Nederlandse stroming', 31.

Niet alleen de filmpjes zijn qua vormgeving op elkaar afgestemd ook de kleding was heel goed op elkaar afgestemd. De mannen droegen meestal zwarte, Oost-Duitse pakken die weer paste in het modebeeld van die tijd: de new wave stijl met de korte haren en Oost-Duitse pakken.⁸⁷ Het was een soort uniform te noemen (zie afbeelding 3).



Afb. 3.

Strak in het pak. Eerste Optreden,
Maart 1979 Amsterdam



Afb. 4.

Momentopname uit videoclip *Total Confusion* met
dansers Rob van Middendorp en Esther Laseur

De bandleden vormen daarnaast één geheel in de filmpjes, omdat ze allemaal nauwelijks tot niet bewegen. De enige personen die af en toe bewegen zijn Wally van Middendorp en de twee dansers Rob van Middendorp en Esther Laseur. Maar dit is geen dansen in de normale zin van het woord (zie afbeelding 4). Het ziet er stijf en een beetje ongemakkelijk uit. Het zijn starre consequente en soms onverwachte bewegingen. De handen van Wally die op de maat van een distorted gitaar strak op en neer bewegen, of het hoofd dat plotseling met een zwiep strak naar links, naar rechts of naar boven wordt gegooid (afbeelding 6 en 7) en vervolgens zo een tijdlang stokstijf blijft staat. In hun liveoptredens wordt dezelfde formule gebruikt. De eerste optredens waren vaak erg star, met lange pauzes tussen de nummers, waarin ze minutenlang het publiek strak aankeken. Dit was allemaal erg ongewoon en bevreemdend en resulteerde dan ook vaak in boze reacties van het publiek.⁸⁸ Al met al kon de performance dus niet achterblijven in het thema. Het is in opzet strak en mechanisch te noemen. Het lijken bijna robots op het podium.

⁸⁷ Rijven, 'Alles wat je echt wilt kun je verwezenlijken: Interview met Wally van Middendorp', 181; Schellinx, *Ultra*, 108.

⁸⁸ Rijven, 'Alles wat je echt wilt kun je verwezenlijken: Interview met Wally van Middendorp', 181.

Afb. 5. Liveoptreden Melkweg
Van Middendorp en Esther Laseur
29 september 1979
(onder)



Afb. 6. Momentopname uit
Liveoptreden ultra-avond *Kogel*
Wally van Middendorp in Oktopus
11 februari 1981
(onder)

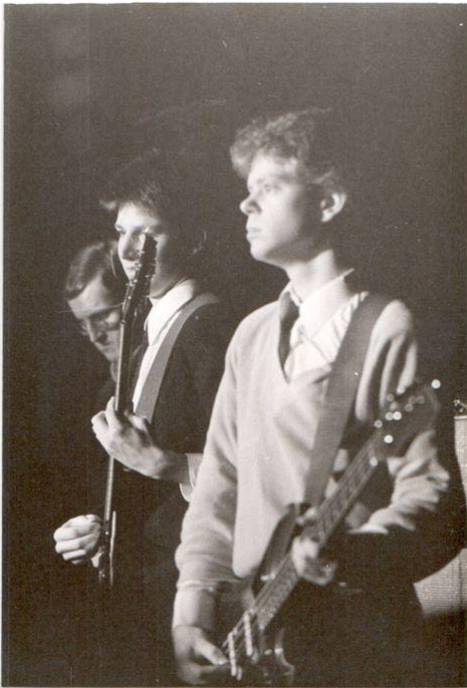


Afb. 7.
Momentopname uit *M.D. Mania*
(boven)

Methode: conceptuele kunst

Het soort muziek, de performance en de vormgeving vormen één geheel en komen samen als een soort geoliede machine. Het statement is duidelijk: de Minny Pops creëerden een machinale bevreemdende ervaring.

Het ging Van Middendorp vooral om het maken van muziek met mechanische middelen, op basis van die ene eenvoudige drummachine waarmee monotone muziek werd



Afb. 8.
Minny Pops live in de Melkweg
14 april 1979.

gemaakt. Hierbij hoorde een extreem statement van vervreemding. De mensen moesten zich er niet gemakkelijk bij voelen en moesten uit hun comfortzone getrokken worden. Het moment moest verwarring scheppen, om mensen te laten nadenken over wat er gebeurt.⁸⁹ Hij beschrijft het dan ook meer als een project dan een band. Hij wisselde vaak van line-up, om het project steeds anders te kunnen insteken.⁹⁰ Hier komt de geest van verandering terug die zo belangrijk was in die tijd.

Doordat het idee dat er achter steekt zo belangrijk is en ook in de vormgeving wordt doorgevoerd, lijkt het af en toe meer op conceptueel kunstwerk dan een band.

Volgens Van Middendorp is dat ook niet voor niets.

Deze conceptuele benadering van de muziek, waarbij

er duidelijk wordt nagedacht over het idee (statement) achter de muziek en het daarbij hanteren van vooraf bedachte ideeën over vorm en uitvoering, zijn volgens hem ontstaan door de connectie van de kunstwereld en ultramuzikanten.⁹¹

Het blijkt dus dat de band niet zomaar vernieuwend en experimenteel bezig was, er zat ook een idee achter: het geheel moest een statement zijn. Het feit dat ze mensen uit hun comfortzone wilden trekken en wilden aanzetten tot nadenken, geeft aan dat ze geloofden dat ze iets teweeg konden brengen met hun muziek. Dit klinkt helemaal niet zo pessimistisch als dat het *No Future*-begrip van de jeugdcultuur impliceert, terwijl deze band van de ultra toch deel uitmaakte van deze jeugdcultuur in de jaren tachtig.

⁸⁹ 'No Future Nu (4) Wally van Middendorp', *VPRO* 01 maart 2012 <http://www.vpro.nl/nooitmeerslapen/speel.WO_VPRO_032291.html>. [laatst geraadpleegd op 06-01-2015].

⁹⁰ R. Foster, 'Incendiary interview Wally van Middendorp', *Incendiary Magazine*, 18 november 2012 <http://www.incendiarymag.com/interviews/minnypops/incendiary_interview_wally_van_middendorp> [geraadpleegd op 03-01-2015].

⁹¹ Schellinx, *Ultra*, 86.

Conclusie

Ultra

=

Uiterst Toekomstgericht

In dit onderzoek werd de jeugdcultuur van de jaren tachtig, die als *No Future* getypeerd wordt, via de ultramuziek bestudeerd. De jeugdcultuur van de jaren tachtig en de Nederlandse postpunk variant, de ultra, zijn nog weinig bestudeerd binnen de historiografie. Door de ultra binnen de punk en de postpunk te plaatsen en de jeugdcultuur van de jaren tachtig via deze ultra te bestuderen, hoop ik beide onderbelichte thema's op de historiografische kaart te hebben gezet. De vraag die gedurende het gehele werk centraal stond was: hoe past de ultramoderne beweging binnen de *No Future*-jeugdcultuur van Nederland in de jaren tachtig? Met *No Future* wordt bedoeld dat de jongeren een pessimistisch toekomstbeeld hebben. Naar aanleiding van mijn onderzoek, kan gesteld worden dat de ultra een sprankje hoop was in deze donkere tijden. Zoals Peter van Vliet van Mekanik Kommando het zo mooi verwoord, terugkijkend op zijn tijd binnen de ultra: “*Een positieve tijd met de grauwsluier van de jaren tachtig*”.⁹²

De muziek van de ultra is elektronisch, avant-gardistisch en heterogeen. Het was erg vernieuwend door het gebruik van elektronische apparaten, onconventionele muziekschema's, en het onorthodoxe gebruik van instrumenten. Het feit dat de muziek experimenteel was, was echter het belangrijkste en dat hadden alle bands in hun heterogeniteit gemeen. Door deze experimentaliteit was de muziek ook zeer veranderingsgevoelig. Dit sluit aan bij het gemeenschappelijk ideaal dat Reynolds ontwaart bij de postpunk, namelijk: het idee dat er nog nieuwe wegen te bewandelen waren binnen de muziek. Ook al zijn de klanken van de muziek niet altijd even vrolijk, het is door het geloof dat de bestaande situatie binnen de muziek nog omvergeworpen kon worden, geen doemmuziek te noemen.

In de liedteksten is er geen maatschappijkritische houding te vinden, doordat de ultra's niet direct zijn in het articuleren van maatschappijkritische boodschappen. Dit is ook weer kenmerkend voor de postpunk. Bij de liedteksten wordt eveneens opnieuw duidelijk dat de manier waarop het overgebracht werd zeer vernieuwend en grensverleggend was. Deze vormgeving was vaak nog belangrijker dan de daadwerkelijke boodschap. Zo werden de teksten op een bevreedende manier gebracht. In het tijdschrift *Vinyl* moest op dezelfde wijze

⁹² Alex van der Hulst, 'Ultra herleeft één avond in Extrapool Nijmegen', in: *De Gelderlander* 08 maart 2012.

de schrijfstijl en het design worden vernieuwd en passend worden gemaakt aan de grote creativiteit die binnen dit muziekgenre heerste. Hier is dus ook weer dat geloof in de veranderlijkheid te bespeuren, dit keer in de vormgeving van de liedteksten, de schrijfstijl en het design van tijdschriften.

Bovenstaande bevindingen zijn bevestigd in de studie naar de Minny Pops. Daarnaast blijkt uit de case study van de Minny Pops dat de ultra een conceptuele benadering van de muziek had. Er werd namelijk uiterst goed van tevoren nagedacht over het soort muziek, de vormgeving van de muziek en hetgeen wat de band wilde overbrengen. Dit concept komt naar voren in het statement dat er wordt gemaakt door de band en dat statement zet het publiek van de ultra aan tot nadenken. Dit was de boodschap van de ultramuziek die niet per se in de woorden van de teksten te vinden waren. Het moest namelijk wel iets in beweging brengen, namelijk: een individu uit de comfortzone te trekken. Deze conceptuele benadering laat het andere hoofdpunt van Reynolds onderzoek zien: de postpunk was een stroming die geloofde dat de muziek verandering kon brengen, al was het maar om een individu van perceptie te laten veranderen. De ultra's deden dit bij uitstek: zij schudden individuen wakker met hun nieuwe soorten muziek en maakten statements door de conceptuele benadering van de muziek.

Deze mentaliteit met het geloof in de veranderlijkheid van de muziek en het idee dat de muziek verandering kan brengen, past niet binnen de kaders van het *No Future*-credo. Er is nog een ander aspect dat nog niet benoemd is, namelijk: de mentaliteit van het zelfdoen. De ultra's lieten zich namelijk net als de punks niet beperken door allerlei omstandigheden. Lukte het niet binnen de reguliere wegen, dan deden ze het gewoon zelf, door het oprichten van een eigen podium of tijdschrift. Deze *Do-It-Yourself*-mentaliteit gecombineerd met het bovenstaande maakt dat de ultra's juist progressief te noemen is en dat er een zeker optimisme en toekomstgerichtheid te onderscheiden is binnen deze muziekwereld.

Natuurlijk kan het *No Future* label niet geheel van de jeugdcultuur losgekoppeld worden, aangezien de historische context nog steeds somber is en er wellicht groepen jongeren waren die wel uitgingen van een meer pessimistisch toekomstbeeld en die dit ook op die manier uitten. Wel kan aan de hand van dit onderzoek het *No Future*-label enigszins genuanceerd worden. In ieder geval moet het begrip meer in de betekenis geplaatst van hoe het oorspronkelijk door Johnny Rotten bedoeld was: niet bij de pakken neerzitten en er wel wat van maken, ondanks de slechte omstandigheden, want geen toekomst hebben, is alleen het gevolg van als je er zelf niets van maakt.

Bibliografie

Literatuur

- Bogt, Tom F.M. ter, *Tijd onthult alles... Popmuziek, ontwikkeling, carrières* (Amsterdam, 2005).
- Bogt, Tom F.M ter en Belinda Hibbel, *De wilde jaren: een eeuw jeugdcultuur* (Utrecht, 2000).
- Cateforis, Theo, *Are We Not New Wave?: Modern Pop at the Turn of the 1980s* (Michigan, 2011).
- Diepen, Remco van, 'Dutch Disease is Better for Peace'. Nederland en het 'kruisrakettendebat', 1979-1986. In: Jan Hoffenaar, Jan van der Meulen, Rolf de Winter (red.), *Confrontatie en Ontspanning: Maatschappij en krijgsmacht in de Koude Oorlog 1966-1989* (Den Haag, 2004), 189-205.
- Ewijk, Johannes (Hans) Pieter van, *De verschuiving: de veranderende status van jongeren in de jaren tachtig* (Amersfoort, 1994).
- Gelder, Henk van en Hester Carvalho, *Gouden Tijden: vijftig jaar Nederlandse popbladen* (Amsterdam, 1994).
- Goossens, Jerry en Jeroen Vedder, *Het gejuich was massaal* (Amsterdam, 1996).
- Jonker, Leonoor, *No Future nu: Punk in Nederland 1977-2012*(Amsterdam, 2011).
- Marcus, Greil, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (Harmondsworth, 1993).
- Marcus, Greil, *In the Fascist Bathroom (Ranters and Crowd Pleasers): Punk in Pop Music 1977-1992* (Cambridge, 1994).
- Plas van der, Jan, *50 jaar Nederpop: een geschiedenis van de Nederlandse popmuziek* (Amsterdam, 2008).
- Reynolds, Simon, *Rip It Up and Start Again: Post-punk 1978-1984* (London, 2006).
- Rijven, Stan, 'alles wat je echt wilt kun je verwezenlijken: Interview met Wally van Middendrop' in: Boudewijn Klap, Stan Rijven, Paul Rutten (red.), *De Tachtigers: glimp van een generatie* (Hilversum, 1987), 175-184.
- Savage, Jon, *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock* (Londen, 1991).
- Schellinx, Harold, *Ultra: Opkomst en ondergang van de Ultramodernen, een unieke Nederlandse muziekstroming (1978-1983)* (Amsterdam, 2012).

- Schuyt, C.J.M. ‘Sociaal-culturele golfbewegingen in de twintigste eeuw’, in: Corrie van Eijl, Lex Heerma van Voss en Piet de Rooy (red.), *Sociaal Nederland: contouren van de twintigste eeuw* (Amsterdam, 2001) 25-34.
- Smith, Chris, John Borgmeyer, Richard Skanse en Rob Patterson, *The Greenwood Encyclopedia of Rock History*, 6dln (Londen, 2006), IV *From Arenas to the Underground* (Londen, 2006).
- Steensma, Frans, *Oor’s Eerste Nederlandse Pop-encyclopedie 2006* (’s-Gravenhage, 2006).
- Sun, Di-Lan, ‘Ultra: een puur Nederlandse stroming’, *Fret* 19:2 (2012), 28-33.
- Vinken, Henk, Isabelle Diepstraten, Peter Ester, *Mijn generatie, tien jaar later. Generatiebesef, jeugdervaringen en levenslopen in Nederland* (Amsterdam, 2008).
- ‘De Ultra-modernisten van Minny Pops’, *Oor* 11:editie 50 jaar Nederpop (2008), 63-67.

Krantenartikelen

- Carvalho, Hester, ‘De regels lapte je aan je laars’, in: *NRC Handelsblad* (cultuursectie) 01 maart 2012.
- Stéphane Davet, ‘Johnny Rotten: “Le punk n’était ni un manifeste ni une mode’’, *Le Monde* 16 oktober 2013 <http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/16/le-punk-n-etait-ni-un-manifeste-ni-une-mode_3496324_3246.html> [geraadpleegd op 12-12-2014].

Artikelen op websites

- Foster Richard, ‘Digging up Dutch Undergrounds: Interview with Wally van Middendorp from Minny Pops’, *Luifabriek* 15 februari 2014. <<http://luifabriek.com/2014/02/interview-wally/>> [geraadpleegd op 03-01-2015].
- Hofman, Edwin, ‘Mekanik Kommando: Geluidsmagie’ *Written in Music* 24 mei 2011 <<http://www.writteninmusic.com/alternative/mekanik-kommando-geluidsmagie/lang/nl/>> [geraadpleegd op 29-12-2014].
- Hofman, Edwin, ‘Mecano: muziek, schilderkunst, literatuur’, *Written in Music* 16 maart 2011 <<http://www.writteninmusic.com/alternative/mecano-muziek-schilderkunst-literatuur/lang/nl/>> [geraadpleegd op 29-12-2014].

- Marc Masters, 'NO!: The Origins of No Wave', *Pitchfork* 15 januari 2008 <<http://pitchfork.com/features/articles/6764-no-the-origins-of-no-wave/>> [geraadpleegd op 30-12-2014].
- James Nice, 'Minny Pops / Biography' <http://www.ltmrecordings.com/minny_pops.html> [geraadpleegd op 09-01-2015].
- Jim Wirth, 'Minny Pops: Standstill to Motion' <<http://www.minnypops.com/MinnyPopsbio1111.pdf>> [geraadpleegd op 09-01-2015].

Radio- en beeldmateriaal

- Radiodocumentaire door Kirsten Algera, 'Vinyl magazine 1981-1988' in: *De Avonden VPRO* 14 juni 2011 <http://www.vpro.nl/speel.POMS_VPRO_218399.html>. <http://www.vpro.nl/speel.POMS_VPRO_218399.html> [geraadpleegd op 05-01-2015].
Kirsten Algera maakte de radiodocumentaire 'Vinyl Magazine 1981-1988' over de chemie tussen muziek en beeld in het muziektijdschrift 'Vinyl' dat zich begin jaren tachtig ontwikkelt tot spreekbuis voor de subcultuur. Onder andere vormgever Stephen Emmer en redacteur Gerard Walhof worden geïnterviewd.
- Radiofragment met Lotje Ijzermans, 'Punkcultuur in Nederland: Ultra en No Future nu', in: *Nooit meer Slapen VPRO* 02 maart 2012 <http://www.vpro.nl/nooitmeerslapen/speel.POMS_VPRO_215585.html> [geraadpleegd op 20-12-2015].
Radioprogramma waarin gesproken wordt met auteurs Leonoor Jonker en Harold Schellinx.
- 'No Future Nu (4) Wally van Middendorp', *VPRO* 1 maart 2012 <http://www.vpro.nl/nooitmeerslapen/speel.WO_VPRO_032291.html> [geraadpleegd op 06-01-2015].
- 'No Future Nu (6) Ad de Jong', *VPRO* 2 maart 2012 <http://www.vpro.nl/metropolis/speel.WO_VPRO_032288.html> [geraadpleegd op 05-01-2015].

Bronnen

- Radio opname van de Oktopus live Amsterdam 1 oktober 1980: Bob Rusche en Oscar Smit, 'X-Rated: thema Dokument ULTRA deel 3' *Concertzender*. <<http://www.concertzender.nl/schedule/?detail=54894/http://www.concertzender.nl/wpcontent/themes/cztheme/swfplayer/newplayer.php?mode=rod&provider=cz&program=rod&date=20120229&hour=23&pid=54894>> [geraadpleegd op 05-01-2015].
- Videoclips van Frank Berger 1979:
Dolphin's Spurt: <https://www.youtube.com/watch?v=7nEVwZdmraQ>
Mono: <https://www.youtube.com/watch?v=J7TxsTbogaU>
Total Confusion: <https://www.youtube.com/watch?v=t7w6qkeNu9U>
M.D. Mania: <https://www.youtube.com/watch?v=h799mnrwKcU>
[geraadpleegd op 08-01-2015]

Discografie

- Sex Pistols, *God Save The Queen (No Future)* <<https://www.youtube.com/watch?v=dtUH2YSFIVU>> [geraadpleegd op 10-12-2014].
- Album Minny Pops, *Drastic Measures, Drastic Movement* (originele versie 1979): <<http://3voor12.vpro.nl/lokaal/amsterdam/feed/2012/ultra-einde.html>> [geraadpleegd op 09-01-2015].
Nummers: *Springtime I, Minny Pops, Hologram, Total Confusion, Dolphin's Spurt, Motor City, Springtime II, Monica, Flash Goes The Eye, M.D. Mania, R.U. 21, Mono, New Muzak*.
- Gdansk, *Jerusalem 1912* <<http://mp3.pm/s/f/gdansk/page/4/>>
- Mekanik Kommando, *Plastic Bag* <<http://www.concertzender.nl/wp-content/themes/cztheme/swfplayer/newplayer.php?mode=rod&provider=cz&program=rod&date=20120229&hour=23&pid=54894>> 10:39.
- Liedteksten zijn of zelf geformuleerd (voornamelijk bij de nummers van de Minny Pops) of zijn afkomstig uit het boek van Harold Schellinx na het intensief beluisteren van de muziek.

Geraadpleegde websites

- Tijdschrift Punk & Post-Punk <<http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Journal.id=200/view,page=2/>> [geraadpleegd op 20-12-2014].
- 77-84: *No Future*:
Gezamenlijk project 77-84: *No Future* van Holland Doc 21, Geschiedenis24.nl, 3VOOR12, VPRO, Lebowski Publishers en Centraal Museum Utrecht.
www.nofuture.nu / www.vpro.nl/nofuture

Verantwoording afbeeldingen

Veel van het beeldmateriaal van de ultra is nog niet via het archief te vinden. Daarom heb ik via moderne platformen gezocht, waar soms ook de leden van de ultra zelf nog actief zijn. Zo is de band Minny Pops op Facebook nog zeer actief en werd hier historisch beeldmateriaal gepubliceerd dat ik heb gebruikt in dit Bachelorwerkstuk.

- Afbeeldingen 1 en 2 van het tijdschrift *Vinyl* zijn op de volgende site te vinden: <<http://vinyltijdschrift.blogspot.nl/>> [geraadpleegd op 03-01-2015].
- Afbeelding 3, 5 en 8 zijn historische foto's gepubliceerd op de officiële Facebookpagina van de Minny Pops:
<https://www.facebook.com/pages/MinnyPops/199070713449716?sk=photos_stream> [geraadpleegd op 10-01-2015].
- Afbeeldingen 6 en 7 zijn afkomstig uit momentopnames van de clip van Fank Berger M.D. Mania (link is hierboven aangeven) en een live optreden van de Minny Pops in de Oktopus:
Minny Pops, 'Kogel' live bij Ultra's Oktopus Amsterdam 11 februari 1981: <<https://www.youtube.com/watch?v=YUw0cXIZEJc>> [geraadpleegd op 08-01-2015].
- Afbeeldingen op de kافت zijn gepubliceerd door de Facebookpagina die in het leven is geroepen tijdens het project *ULTRA 2012*, waarin de bands van de ultra opnieuw optraden. Daarnaast zijn ze te vinden in het boek van Harold Schellinx op pagina 51, 212, 225, 236, en 252.
<<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.206613292739045.54043.200494193350955&type=3>> [geraadpleegd op 01-01-2015].