

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Teja Or

**Einstürzende Neubauten:**  
**ikone iz (zahodno)berlinskega glasbenega podtalja**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Teja Or

Mentor: red. prof. dr. Aleš Debeljak

**Einstürzende Neubauten:**  
**ikone iz (zahodno)berlinskega glasbenega podtalja**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

## **Einstürzende Neubauten: ikone iz (zahodno)berlinskega glasbenega podtalja**

Diplomsko delo se ukvarja s kontekstualnim ozadjem, filozofijo in delovanjem zahodnoberlinske glasbene zasedbe *Einstürzende Neubauten* (1980- ), katere primarni milje je glasbeno podtalje. V prvem poglavju oriše družbeno-zgodovinski kontekst, ki je vplival na *Einstürzende Neubauten*. Nemška kultura (glasba) je namreč, zaradi krute politike nacionalsocializma med II. svetovno vojno, doživela nevralgičen kratek stik in bila močno prizadeta; nemški (popularni) glasbi po II. svetovni vojni ter sredi hladne vojne, pa se ni obetalo nič pozitivnega, saj je pričela podlegati vplivom tujine in kapitalistične logike. Nato skozi naslednji dve poglavji sledi filozofiji in delovanju *Einstürzende Neubauten*, v luči njihovega inovativnega »izumljanja na novo«, tako na področju osebnega kot glasbe *via* hrup. Tako predstavi takratno novo zahodnoberlinsko glasbeno dogajanje, njihovo filozofijo in delovanje: »na novo izumljanje« samih sebe, glasbe, glasbenih instrumentov, prostorov, glasbenih besedil in nemškega jezika. V zadnjem poglavju navede še nekatere ostale relevantne točke na njihovi izjemno produktivni ustvarjalni poti oziroma le-to strne; kot tudi obeleži njihov pomen za oživitev nemške glasbe in nemškega jezika, ter njihov (širši) vpliv, tako na podtalno kot mainstream glasbeno sceno širom sveta, saj so *Einstürzende Neubauten*, ikone iz (zahodno)berlinskega glasbenega podtalja, odprli vrata novim možnostim v glasbi in utrdili novo glasbo, bazirajočo na hrupu.

**Ključne besede:** II. svetovna vojna, (Zahodni) Berlin, glasba, hrup, *Einstürzende Neubauten*.

## **Einstürzende Neubauten: the icons from (West) Berlin music underground**

Thesis deals with the contextual background, philosophy and the activity of West Berlin music band *Einstürzende Neubauten* (1980- ), whose primary milieu is music underground. In the first chapter outlines the socio-historical context that influenced the *Einstürzende Neubauten*. German culture (music) has namely, due to ferocious policy of National Socialism during World War II, experienced neuralgic short circuit and was greatly affected; and German (popular) music after the World War II, and midst of the Cold War did not give hope for anything positive, since it began to succumb to the influences from abroad and capitalist logic. Then through the next two chapters follows the philosophy and the activity of the *Einstürzende Neubauten*, in the light of their innovative »reinventing«, both on the field of personal and music *via* noise. Thus it presents new musical happening of that time West Berlin, their philosophy and activity: »new invention« of themselves, of music, of musical instruments, of spaces, lyrics, and of German language. In the last chapter alleges some other relevant points on their exceptionally productive creative path, respectively it condense it; as well as marks their importance for the revival of German music and German language, and their (wider) impact, both on underground as well as on mainstream music scene around the world, since *Einstürzende Neubauten*, the icons from (West) Berlin music underground, opened the door for new possibilities in music, and consolidated new music, based on noise.

**Key words:** World War II, (West) Berlin, music, noise, *Einstürzende Neubauten*.

## KAZALO

1 Uvod.....	5
2 Preden začnemo.....	7
3 Oris družbeno-zgodovinskega konteksta, ki je vplival na <i>Einstürzende Neubauten</i> .....	8
4 <i>Einstürzende Neubauten</i> : (z)rušenje gradnje... / <i>to destroy</i> ... / <i>Ende</i> .....	14
5 <i>Einstürzende Neubauten</i> : začetek gradnje... / <i>to build</i> ... / <i>Neu (erfinden)</i> .....	32
5.1 »Neu erfinden...«.....	32
5.2 Kot (z) instrumentarij(em) (orodij) .....	33
5.3 V (ne)urbanih zvočnih pokrajinah.....	42
5.4 V (ne)urbanih miselnih pokrajinah .....	45
6 <i>Einstürzende Neubauten</i> .....	52
7 Sklep.....	58
8 Literatura .....	63

# 1 Uvod

Zahodnoberlinska glasbena zasedba *Einstürzende Neubauten* je lansko leto obeležila tridesetletnico svojega izjemno produktivnega glasbenega udejstvovanja. V tej dolgi periodi je bila *agens movens* premikov na področju (nemških) kulture, glasbe, jezika in družbe. Njena filozofija in delovanje sta vsa ta leta, in v vseh aspektih, sistematično zasledovali njej lastno idejo stalnega preminjanja, spreminjanja, »izumljanja na novo« [*»neu erfinden«*], ki je izvirala v njenem imenu, a še bolj kot to, v njeni družbeno-zgodovinski predispoziciji. Kulturna, glasbena in jezikovna kontinuiteta je bila v Nemčiji namreč med II. svetovno vojno, zaradi ostre politike nacionalsocialističnega režima, prekinjena, in se bila zato, *post bellum*, primorana rehabilitirati in rekonstruirati. Vendar pa sta se takoj po II. svetovni vojni, Nemčija oz. Berlin znašla *in medias res* nove vojne – hladne vojne. Nemška glasba takrat, zaradi globoke zevi v njej, sprva ni bila sposobna samostojne rehabilitacije, saj se je začela polniti z glasbenimi vplivi iz tujine in opirati na logiko kapitalizma. Kar je bilo zaskrbljujoče, saj pa je bila nemška identiteta tista, ki se je vedno močno opirala na glasbo. To se je začelo v pozitivni smeri spreminjati šele na začetku 70ih; na koncu 70ih, začetku 80ih, pa je emancipacija nemške glasbe končno postala bolj očitna, ko se je v »umetniškem« Zahodnem Berlinu začel prebujati nov val ustvarjalcev nove glasbe – to je bilo obdobje ustanovite *Einstürzende Neubauten*.

V diplomskem delu tako *Einstürzende Neubauten* umeščamo v širše (povojno stanje Nemčije in Berlina, nemške kulture, glasbe in jezika) in ožje (takratno (zahodno)berlinsko (podtalno) glasbeno dogajanje, skvotersko skupnost) kontekstualno ozadje; predstavljamo filozofijo in delovanje *Einstürzende Neubauten*, katerih primarni milje je glasbeno podtalje, čeprav so pokukali tudi v mainstream in visoko kulturo ter posredno v politiko, kateri pa se nikoli niso pustili polastiti – tako kot ne popularni glasbi in kapitalizmu, saj so obema eksplicitno nasprotovali s svojim radikalnim, anarhističnim in destruktivnim ustvarjanjem glasbe, temelječe na hrupu *via* njihovo novotarniško in neobičajno muziciranje, tako z njihovim instrumentarijem, drugimi pripomočki in zvoki, neobičajnimi za glasbo, kot novimi glasbenimi tehnikami; filozofija in delovanje *Einstürzende Neubauten* sta namreč – kot omenjeno – temeljila na logiki »izumljanja na novo«, ki se je odražala tako na ravni osebnega kot glasbe: »na novo izumljanje« samih sebe, glasbe, glasbenih instrumentov, prostorov in glasbenih besedil in nemškega jezika; tako pa *opozarjamo* tudi na relevantnost *Einstürzende Neubauten* za oživitev nemške glasbe in nemškega jezika, ter njihov (širši) vpliv, tako na

podtalno kot mainstream glasbeno sceno širom sveta, saj so *Einstürzende Neubauten*, odprli vrata novim možnostim v glasbi in utrdili novo glasbo, bazirajočo na hrupu.

V diplomskem delu torej brskamo po zapuščini *Einstürzende Neubauten* in skupaj zlagamo njene koščke; kot ga, tako vsebinsko kot oblikovno, do neke mere, zastavljamo v njihovem anarhističnem duhu. Diplomsko delo namreč ni klasično zasnovano, strukturirano oz. razdeljeno na teorijo, kateri sledi aplikacija primera; teoretske niti torej ne splete najprej v več strani obsegajoč pravokotnik, ampak (večinoma) vozla, dela teoretske vozle vmes, med pisanjem o *Einstürzende Neubauten*. Vendar pa pri tem nismo mogli prezreti popularne glasbe/kulture (oz. kakšnega koncepta izvirajočega iz nje, ali pa kakšnega, ki ga je posvojila), katero so prezirali *Einstürzende Neubauten*, saj je ta pač prevzela kulturo in družbo; res pa je, da le-to (te) (tudi mi) kritično premeljemo in postavimo v opozicijo (odnos) z *Einstürzende Neubauten*.

Diplomsko delo tudi ni strukturirano tako, da bi imela (sicer tudi daljša) poglavja podpoglavja – z izjemo petega –, saj relevantne točke/koncepte, o katerih bo tekla beseda, ločimo tako, da jih označimo z odebeljenimi črkami. Predvsem pa je v duhu *Einstürzende Neubauten* zato, ker njihovi ideji »izumljanja na novo« posveti dve poglavji (četrt in peto). – Ta ideja namreč predpostavlja dve fazi: (z)rušenje in gradnjo; da bi lahko začeli izumljati, graditi nekaj novega, moramo za to najprej narediti prostor, ustvariti pogoje in obstoječe tako zrušiti, odstraniti.

V prvem poglavju<sup>1</sup> tako (med drugim) poudarjamo točke: Nemčija, Berlin, glasba, Zahodni Berlin; v drugem: *Blixa Bargeld*, mladi, (protihegemonski) antipop, (Zahodni) Berlin, (zahodno)berlinsko (glasbeno) podtalje, scena, *Neue Deutsche Welle*, punk, podtalje, *Geniale Dilletanten*, skvoterska skupnost, vpliv, *Destruktivni karakter*, razlog, hrup, (post)industrial, oznake, ime *Einstürzende Neubauten*, arhitektura; v prvem podpoglavju tretjega: imena, stil/imidž; v drugem podpoglavju tretjega: brkljanje, DIY, kontekst (1), instrumentarij, elektronska manipulacija zvoka, performans, odziv; v tretjem podpoglavju tretjega: kontekst (2), in/eksterierji; v četrtem podpoglavju tretjega: vokal, besedila, droge, individualizem, romanticizem, eksistencializem, jezik; v zadnjem<sup>2</sup> pa še: trideseta obletnica obstoja, izdali, posneli, sodelovali, albumi, založbe, logotip, predstave, padec berlinskega zidu, koncert v Vzhodnem Berlinu, odnos z Nemčijo, internacionalno, koncerti, Expo, videospoti, vpliv, 90a, danes.

---

<sup>1</sup> Pri čemer ne štejemo uvoda in poglavja Preden začnemo...; če ta dva štejemo pa v tretjem.

<sup>2</sup> Če ne štejemo sklepa.

## 2 Preden začnemo...

predstavimo koncepte: kultura, jezik, identiteta in glasba.

Pojem **kultura** je dvoumen in spreminjajoč se pojem. Danes besedo kultura uporabljamo v »dveh smislih: predstavlja nam celoten način življenja [materialen, intelektualen in duhoven] – to so skupni pomeni; in predstavlja nam umetnost in znanje – to so posebni procesi odkrivanja in ustvarjalnega naprežanja« (Williams 2005, 7; Williams 1983, xvi).

»**Jezik** je prednostni medij, v katerem so izoblikovani in sporočani kulturni pomeni« (Barker 2001, 66); »[j]ezik je sredstvo in medij, skozi katerega si izoblikujemo védenje o samih sebi in o družbenem svetu« (Barker 2001, 66). A jezik ni nevtralen medij, temveč konstitutiven del vrednot, pomenov in znanj. Zato moramo, če želimo razumeti kulturo, raziskati, kako je pomen izoblikovan »simbolično, skozi označevalske prakse jezika« (Barker 2001, 66).

Jezik ima središčno vlogo pri izoblikovanju etnije; še posebej, če je kontrasten glede na druge jezike, je jezik ločnica med različno govorečimi skupinami ljudi (Južnič 1993, 280).

**Identiteta** je »začasna stabilizacija pomena, prej postajanje kot fiksna entiteta. Spajanje ali šivanje diskurzivne `zunanosti` z `notranjimi` procesi subjektivnosti« (Barker 2001, 386). Pri identiteti se gre za družbeno in za osebno, za enakost in za različnost (Barker 2001, 168). Ena bolj trajnih identitet pa je (kolektivna) nacionalna identiteta. V primeru nacionalne identitete »gre predvsem za ozemlje, jezik, kulturo in fiktivni ali dejanski skupni izvor, na podlagi česar nacionalna identiteta navznoter združuje njene nosilce in obenem navzven ločuje od nosilcev drugih nacionalnih identitet« (Šabec 2006, 46).

»**Glasbo** bi lahko opredelili kot umetno ustvarjene zvoke, ki so prijetni za uho sami po sebi, ne zgolj zaradi svojega sporočila« (Cook 2009, 14). A »glasba v resnici pomeni množico različnih dejavnosti in izkušenj; skupaj spadajo samo zato, ker jih vse imenujemo z isto besedo – glasba« (Cook 2009, 15). In ker se »glasba in njene asociacije zelo razlikujejo od kraja do kraja [...], ima vlogo simbola nacionalne [...] identitete« (Cook 2009, 14), saj jo glasba pomaga izoblikovati (Cook 2009, 15).

»Politične ideologije so glasbe postale sredi devetnajstega stoletja s tem, da so dale poudarek nacionalnim značilnostim, nastopale kot reprezentacije narodov in vsepovsod potrjevale nacionalno načelo« (Adorno 1986, 203). Glasba ima tako, kljub temu, da je univerzalen jezik, nacionalne elemente, značilnosti, »kolikor jih ima meščanska družba nasploh; njena zgodovina in zgodovina njenih organizacijskih oblik je potekala predvsem v nacionalističnih mejah« (Adorno 1986, 203).

### 3 Oris družbeno-zgodovinskega konteksta, ki je vplival na *Einstürzende Neubauten*

“ Über dem Narbengelände  
das langsam verschwindet  
so nur Phantomschmerz bleibt  
es dringt kaum hörbar ein fieses Lachen  
aus der roten Info-Box  
und in den Gräbern wird leise rotiert  
Alles nur künftige Ruinen  
Material für die nächste Schicht  
Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia  
Melancholia, mon cher  
Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia  
schwebt über der neuer Stadt  
und über dem Land”<sup>1</sup>

(Bargeld 2000, *Die Befindlichkeit des Landes*).

Po koncu II. svetovne vojne, leta 1945, v **Nemčiji** ni nastopilo le dolgo obdobje celjenja njene (ne)urbane krajine, rehabilitirati in rekonstruirati sta se morala tudi nemški jezik in nemška kultura.

Vojna, katere krivec in glavno zlo je bil, od leta 1933 na oblasti, *Adolf Hitler* (Hobsbawm 2000, 33), s svojimi pribočniki, združenimi pod ideologijo »nacionalsocializma«, udejanjeno z »morilsko demografsko politiko« (Arendt 1950, 342), je Nemčijo prav zaradi teh dejstev, naredila za krivo in zaznamovala za vedno. »V manj kot šestih letih je Nemčija zapravila moralno strukturo zahodne družbe, zakrivljajoča zločine, za katere ne bi nihče verjel, da so mogoči, medtem ko so njeni zavojevalci v grušč pokopali vidne sledi, več kot tisočletne nemške zgodovine« (Arendt 1950, 342). Rezultat je bil mračen. »Prizor nemških uničenih mest in védenje o nemških koncentracijskih in iztrebljevalnih taboriščih, je Evropo prekril z oblakom melanholije« (Arendt 1950, 342). In Nemčijo še toliko bolj gosto.

---

<sup>1</sup> Bageld, *Die Befindlichkeit des Landes; Silence is sexy* (2000), Zomba/Rough Trade. (Glede navajanja založb: navajamo prvo izdajo albuma in sicer v Nemčiji; če v Nemčiji album ni izšel pa prvo izdajo drugje; pri čemer se sklicujemo na Stahlmusik (stahlmusik.de).

Prevod: »Čez brazgotinast teren / ki počasi izginja / tako, da obstaja le še fantomska bolečina / izsili, komaj slišno, zoprni smeh / iz rdečega info-boxa / in v grobovih bo tiho vrten / Vse zgolj prihodnje razvaline / material za naslednji sloj / mela, mela, mela, mela, melanholija / melanholija, moja draga / mela, mela, mela, mela, melanholija / lebdi nad novim mestom / in nad deželo.«



Nemci so morali »predelati preteklost« [*»working through the past«*]; se osvoboditi od preteklosti; »zapreti knjige o preteklosti in [jih], [po možnosti], celo odstraniti iz spomina« (Adorno 2003, 3). Osvoboditi so se morali od kolektivnega spomina in kolektivne krivde, kompleksa krivde (Adorno 2003, 4). »Nikoli več Auschwitza« (Adorno 2006, 19). – Kateri se ne bi smel nikoli zgoditi. In če se ne bi zgodil Auschwitz, se ne bi zgodila niti katastrofa nemške kulture/umetnosti.

Namreč: že do začetka I. svetovne vojne, leta 1914, je v Evropi začel počasi cveteti *modernizem*; in tako so »ekspresionizem; futurizem; gola abstrakcija v slikarstvu; funkcionalizem in beg pred ornamenti v arhitekturi; opustitev tonalnosti v glasbi [in] prelom s tradicijo v književnosti« (Hobsbawm 2000, 185) že prevzemali njeno kulturo/umetnost. In avantgarda ravno tako: *dadaizem*, ki se je v Zahodni Evropi prevesil v/predvidel nadrealizem in *konstruktivizem* v Vzhodni Evropi. Berlinu je nekaj časa še uspevalo dohitevati kulturno metropolo zahodne polovice Evrope, Pariz, dokler se ni to drastično spremenilo, ko je prišel na oblast Hitler in utišal ter razkropil nemške avantgarde (Hobsbawm 2000, 186 in 189). Nemčija, ki je bila (poleg Rusije, katero je doletela podobna usoda z *Josipom Stalinom*) »v dvajsetih letih 20. stoletja na čelu vsega, kar je bilo napredno in izborno v umetnosti, [je] skoraj izginil[a] s kulturnega prizorišča« (Hobsbawm 2000, 194).

In če ne bi bilo radia, se ne bi zgodil Hitler; ta je namreč nekoč izjavil: »Brez zvočnika ne bi nikoli zavzeli Nemčije« (Attali 2008, 109). Radio, ki je takrat prišel na trg in v številna gospodinjstva, je namreč deloval kot politični instrument in kot informacijski medij (Hobsbawm 2000, 202), kot tak pa je imel veliko moč pri nagovarjanju milijonov pripadnikov ljudstva, ki je nato podleglo slišnemu, zavitemu v ideološki šum. Kar pa je imelo za rezultat (seveda ne izključno v korist radia), deformiran in zmanipuliran nemški nacionalni značaj in nemški jezik (Shryane 2009, 12).

In če ne se ne bi zgodil radio, ne bi bilo glasbe. Kar seveda ni res; je pa res, da le-te ne bi bilo v »vseh« domovih, saj je radio odpravil »akustične in mehanične omejitve posredovanja zvoka« (Hobsbawm 2000, 203) ter tako – čeprav je bila Nemčija sredi totalitarizma – glasbo demokratiziral. To pa je pomembno, saj je glasba na Nemce, od vseh umetnosti, najbolj vplivala; tudi pri doseganju stopnje zamišljene skupnosti in izoblikovanju kolektivne identitete (Applegate in Potter 2002, 2); in Hitler je (tako tudi) s premišljenim in ostrim nadzorom (tudi cenzuro seveda) nad glasbo<sup>2</sup> »zgradil svoj nemški Volk« [*»Volksbildung«*]. A kljub temu oz. dejstvu, da je imela Nemčija dolgoletno in bogato glasbeno tradicijo,

---

<sup>2</sup> In vemo, da se je Hitler navduševal nad klasično glasbo.

zahvaljujoč vodilnim izvajalcem *klasične glasbe/komponistom* (Bach, Brahms, Wagner itd. itd.), izvajalcem *ljudske/folk glasbe* in izvajalcem *zgodnje/predvojne popularne glasbe* (jazz, swing, kabaret) (Fuld 2000; Thacker 2007), kot tudi dolgoletno in bogato pesniško tradicijo, zahvaljujoč vplivnim *pesnikom* (Goethe, Herder, Schiller itd. itd.), pa po II. sv. vojni, kar naenkrat (?), glasba in poezija nista bili več možni – »Pisati poezijo po Auschwitzu je barbarsko« (Adorno 2006, 162), je slavni stavek *Theodorja Adorna*, s katerim pa je imel v mislih tako umetnost (kot tako) kot kulturo (kot celoto) (Tiedemann 2006, xvi).

»S propadom nacizma, so se Nemci [tako] znašli izpostavljeni dejstvu in realnosti. A izkušnja totalitarizma jih je oropala vsega spontanega govorjenja in razumevanja, tako da so [ostali] brez uradne linije, ki bi jih vodila, [bili so] kot bi bili onemeli, nezmožni artikuliranja misli in ustreznega izražanja njihovih občutij« (Arendt 1950, 344-345); in to kljub dolgoletni obilici besed mnogih vplivnih nemških *mislecev* (Marx, Nietzsche, Kant itd. itd.). Nemci so morali rekonstruirati kulturo – kulturo, ki ni preprečila storjenega in kulturno luknjo – oz. se lotiti rekonstrukcije na vseh področjih, in morali so se vrniti k vsakdanjemu, normalnemu življenju. Kar pa so storili rapidno, saj »ljudje nikjer ne delajo tako trdo in tako dolgo kot v Nemčiji« (Arendt 1950, 345). In tako je pravzaprav njihova »glavna obramba proti realnosti«, postal posel (Arendt 1950, 345); in poleg popravljanja svoje podobe v očeh tujine, ki Nemcem (med drugim) naleplja naslednje stereotipe (ki se jih držijo še danes): hladno sistematični in precizni, disciplinirani in nezmožni (avto)humorja (Shryane 2009, 12; Šabec 2006, 107), so morali ti dokazovati, da kot Nемец, nekaj početi, ni »a priori definirano kot posel«; kot tudi, da so zmožni demokracije (Adorno 2006, 6-7).

In Berlin? **Berlin** je bil, v nekaterih pogledih – od Nemčije – drugačen. *Hannah Arendt* (Arendt 1950) je leta 1950 povojno vzdušje v njem opisala takole:

Berlin, katerega ljudje, v srčiki najbolj grozovite psihične destrukcije, so ostali nedotaknjeni. Ne vem zakaj bi bilo tako, ampak običaji, vedénje, govor, pristopi k ljudem, so v najmanjših podrobnostih tako absolutno drugačni od vsega, kar človek vidi in s čimer se mora soočiti v preostali Nemčiji, da se Berlin zdi skoraj kot druga dežela. [...] Berlinčani delajo prav tako trdo kot ostali ljudje v Nemčiji, ampak so manj zaposleni, vzeli si bodo čas, da razkažejo ruševine in bodo, do neke mere, naštevili imena cest, ki jih ni več. Težko je verjeti, ampak zdi se, da je nekaj v trditvi Berlinčanov, da jih Hitler nikoli ni uspel popolnoma osvojiti. So izredno dobro informirani in obdržali so svoj smisel za humor ter njihovo značajsko ironično prijaznost. Edina sprememba v ljudeh – razen tega, da so postali nekoliko bolj žalostni in manj pripravljeni za smeh – je, da je sedaj 'Rdeči Berlin' silovito antikomunističen (Arendt 1950, 345-346).

*Ad fundum* demoliran Berlin je bil namreč takoj po končani II. sv. vojni razdeljen v štiri sektorje: tri zahodne, katere so upravljale Združene države Amerike, Velika Britanija in Francija, in ki so bili ločeni od preostale Zahodne Nemčije; ter vzhodnega, večjega, katerega je nadzorovala Sovjetska zveza. A zaradi kolizije interesov teh držav okupatorok, glede tako berlinskega, kot evropskega oz. kar svetovnega povojnega ordna, se je Berlin leta 1946 znašel v samem žarišču še ene vojne – »tretje svetovne vojne« oz. *hladne vojne* – vojne med supermočmi. Berlin, Evropa in Svet so bili razdeljeni na Zahod in Vzhod; na zahodne velesile in vzhodni blok; na demokracijo in socializem; na »dobro« in »zlo«. In ker si »zla« ne želi nihče, so se mase Vzhodnih Berlinčanov trdi roki diktature začele upirati in množično bežati v zahodni del Berlina. Leta 1961 (zgolj v mesecu juliju) jih je prebežalo največ (od leta 1953); kar pa je bil le preludij za postavitvev *berlinskega zidu* (gradnja se je začela istega leta), ki bi preprečil migracije in odbil »preostalo nevarnost« z Vzhoda. Berlinski zid je potekal po mejah sektorjev in Zahodni Berlin popolnoma ločil od Zahodne Nemčije in Vzhodnega Berlina. Nemci so bili torej ločeni fizično in (še bolj) nasilno, agresivno, surovo: na zahodu je bila ZRN (Zvezna republika Nemčija) in na vzhodu NDR (Nemška demokratična republika); na zahodu Zahodni Nemci in na vzhodu Vzhodni Nemci, Zahodni Berlinčani in Vzhodni Berlinčani. Vsi pospravljeni v svojo »škaflo«; vsi s svojim načinom življenja, prilagojenim njeni (možganski) materiji (Berlin 2006).

In Vzhodni Berlin je pričel v razvoju vedno bolj močno zaostajati, saj je na zahodni strani zidu že paradiral kapitalizem (medtem ko so imeli v NDR plansko gospodarstvo). In kapitalizem je bil seveda takrat pravi *boom*; vsi so se navduševali nad njim in hiteli koristiti njegove produkte. Medtem ko je trgovinske police na zahodni strani preplavila pisana in obilna ponudba raznoraznih uvoženih izdelkov in so Zahodne Berlinčane že osvajali Coca-Cola in razni mcdonald'si; so Vzhodni Berlinčani še vedno jedli svoje kisle kumarice iz Spreewalda in doma narejeno gorčico. Medtem ko so se na zahodnem delu odločali za nakup novih, »boljših« avtomobov, domačih volkswagnov, audijev in iz zahodne tujine uvoženih fordov, fiatov ipd.; so se po vzhodnih cestah vozili s trabanti, wartburgi in avtomobili iz Sovjetske zveze (škoda lada, tatra). In medtem ko so »otroci kapitalizma« v Zahodnem Berlinu hiteli kupovat najnovejše kasete tujih in nekonvencionalnih glasbenih skupin, ki so jih nato poslušali na svojih walkmanih; so »otroci socializma«, v vzhodnem delu istega mesta, ki pa je bil pod striktnim nadzorom samoizražanja in tudi cenzuro, še vedno poslušali stare, »odobrene« vinilke, vrteče se na gramofonih.

Po vojni pa se je rekonstrukcija tako začela tudi na področju **glasbe**. »Po zevi v avantgardi, je, v dveh dekadah, ki sta sledili II. svetovni vojni, obilje umetniških dejavnosti vključilo nove

pristope k zvoku« (Kahn 1999, 12). Nove tehnologije so namreč ponudile nove možnosti, množičnost in snovnost zvoka, saj se, kljub temu, da je bila tu velika zev v avantgardi, primerljiva prekinitev ni zgodila s slušnimi množičnimi mediji. V glasbi pa je (poleg telesa) postalo pomembno tudi okolje (Kahn 1999, 12).

Vendar pa se je Zahodni Nemčiji oz. **Zahodnem Berlinu**, pri iskanju postnacistične identitete oz. pri njeni rekonstrukciji glasbe, na obzorju tako zarisoval nov problem – Združene države Amerike (nov politični in vojaški hegemon zahodnega sveta), ki so s svojo »vplivno kombinacijo razuzdanega in neskesanega komercializma, populizma in kozumerizma« (Larkey 2003, 131) *via* kapitalizem, izzvale in napadle ošibljeno nemško kulturo. Uspešno. Skrizirana nemška kultura oz. popularna glasba je sprejela spremembe v izbiri jezika in lirični vsebini; čeprav pa se jim je uspešno upirala do poznih 60ih, ko so povojni nemški popularni glasbi dominirale tri zvrsti, (načeloma) prisegajoče na nemški jezik: »*Schlager*«, ki je (bil prisoten tudi že v 20ih in 30ih) izviral iz operet in plesnih tradicij 19. st. in za katerega je bilo značilno izražanje množstva čustev (izgube, osamljenosti, upanja ipd.); »*volkstümliche*«, ki je izviral iz »*Heimat* filmov«, popularnih v 50ih, in za katero so bili značilni romantičen zaplet, idilično okolje planin, glavni junak reši podeželane pred industrijsko civilizacijo, in katera je vsebovala nekatere vzorce ljudske glasbe, zaradi česar je bila podobna »*Volkmusik*«, »avtentični« ljudski glasbi. A – kot rečeno – »problemi« v nemški popularni glasbi so se začeli v poznih 60ih, ko so na valovih popularne glasbe iz ZDA in Velike Britanije, v Nemčijo prispeli novi žanri (rock in kasneje rap), ki so nemško glasbo ovili v angleške tekste in nove vsebine (Larkey 2003, 131).

Najbolj propulziven je bil tako rock, ki je – medtem ko se konservativni, pravoverni in zastareli *Schlager* ni loteval družbene kritike – »naznanjal nepokoren, uporniški vidik avantgarde ali drugoverske vidike popularne glasbe« (Larkey 2003, 135); (množična) uporaba angleškega jezika pri tem, pa je »postala znak umetniške hrabrosti in namen demonstracije globalne konkurenčnosti in legitimnosti« (Larkey 2003, 135). Tudi nemški rock bendi pa so se znašli v fazi imitiranja svojih idolov iz ZDA in Britanije. – Za katero pa je, zaradi vpliva študentske in kontrakturne mladine (in gibanj), ki je – poleg skvoterjev – v nemški recentni zgodovini tudi sicer odigrala pomembno vlogo, nastopil čas, ko so tudi rock bendi začeli uporabljati nemški jezik – kot formo boja. Na začetku 70ih so ti bendi že pridobili koncertne izkušnje, občinstvo in pogodbe z (velikimi) glasbenimi založbami; in pomembno so vplivali na bende pod oznako »*Neue Deutsche Welle*«<sup>3</sup>, ki so sledili... (Larkey 2003, 135-136).

---

<sup>3</sup> S tem bomo nadaljevali v naslednjem poglavju, saj se v *Neue Deutsche Welle* umešča *Einstürzende Neubauten*.

A življenja, kot so ga imeli Zahodni Berlinčani/Nemci, so si vedno bolj želeli tudi Vzhodni Berlinčani/Nemci. Neizmerna svoboda (?) zahajajočega sonca, se je smejala vzhajajočemu soncu v obraz. Vendar pa je bilo (vzajemno) nezadovoljstvo *vseh* Berlinčanov/Nemcev<sup>4</sup> tisto, ki je, kot že močno brbotajoče na gladini zavednega in butajoče po tisti eni tretjini, ki je gledala na plano, moto oblastnih struktur »*Ignorantia victoria est!*« končno tako načelo, da je ta začel izgubljati in popuščati pod pritiskom. Berlinčani/Nemci so se hoteli ponovno srečati; Vzhod in Zahod sta se želela zopet združiti. In leta 1989 – po kar osemindvajsetih letih! – so stvari končno pripeljale do klimaksa, še enega ključnega nemškega/svetovnega zgodovinskega Dogodka, in Praznika – padca berlinskega zidu, ki je omogočil tako zelo in tako dolgo želeno srečanje/združitev vseh Berlinčanov, vseh Nemcev – »*Wir sind ein/das Volk!*«<sup>5</sup>; in ko je pljusk končno odplaval še zadnje ostanke socializma (*die Wende*) oz. je to začel, saj se je takrat razgrnila tudi železna zavesa in tako zgodila (postopna) združitev Zahoda in Vzhoda, konec hladne vojne.

A oder »zaznamovanih« z (zahodno)berlinsko/(zahodno)nemško zgodovino, postavljen sredi vseobsežne pustinje, katere ozračje pa je bilo že močno naelektreno z ustvarjalnostjo, je bil na nove predstave, katerih režiserji in igralci so bili predvsem mladi – zdolgočaseni mladi, ki so iskali ventil, za odprtje in materializacijo te, njihove, kreativnosti, idej – pripravljen že prej; odpirale so se neskončne možnosti (?) za samouresničitev; in (zahodno) berlinska podtalna scena je že začela cveteti. (Mi se zato v naslednjem poglavju selimo v Zahodni Berlin, v leto '80.)

---

<sup>4</sup> Seveda ne smemo zapostaviti tudi drugih »udeležencev«, ki so si želeli konec te torture in vedno globljega potapljanja v (ekonomsko) bedo ter k temu tudi pomembno prispevali (npr. glasnost in perestrojka).

<sup>5</sup> Prevod: »Smo (eno) ljudstvo!«

#### 4 *Einstürzende Neubauten*: (z)rušenje gradnje... / *to destroy...*<sup>1</sup> / *Ende*<sup>2</sup>

“Kollaps / bis zum Kollaps  
nicht viel Zeit  
[...]  
Kollaps / Unsere Irrfahrten  
zerstören die Städte  
und nächtliches Wandern  
macht sie dem Erdboden gleich  
[...]  
Kollaps / süßer Kollaps  
[...]  
Kollaps sei mein Kollaps  
Kollaps / nicht viel Zeit / nicht viel Zeit  
schlag schneller schrei lauter  
leb schneller / bis zum Kollaps nicht viel Zeit”<sup>3</sup>  
(Bargeld 1981, *Kollaps*).

Naokrog po Zahodnem Berlinu takrat postopa tudi enaindvajsetletni **Blixa Bargeld**. A Blixa se nikoli ni imel za punkerja<sup>4</sup> (Bargeld v Hoch 2009)<sup>5</sup>, temveč za skvoterja<sup>6</sup> z anarhističnim samorazumevanjem (Bargeld v Dallach in Wellershoff 2000). Nekje pri sedemnajstih, osemnajstih letih je zapustil štiri stene enoumja (proletarskega) doma, saj je bil že *ab initio* libertinski človek, *freigeist*, prezirajoč apologete tradicionalnega in obstoječega (Bargeld v Herdlitschke 2008). Ko je v desetem razredu sprejel *fait accompli*, da je njegova pot skozi institucijo šole *passé*<sup>7</sup> (Bargeld v Dallach in Wellershoff 2000), mu je postalo jasno, da je *facit*

---

<sup>1</sup> Rušiti/uničevati...

<sup>2</sup> Konec.

<sup>3</sup> Bargeld *Kollaps*; *Kollaps* (1981), ZickZack/Rip Off. Prevod: »Kolaps / do kolapsa / ni veliko časa / [...] / kolaps / naša blodenja / uničujejo mesta / in naslednje potovanje / jih izravna z zemljo / [...] / kolaps / sladki kolaps / [...] / kolaps bodi moj kolaps / kolaps / ni veliko časa / ni veliko časa / udarjaj močnejše kriči glasneje / živi hitreje / do kolapsa ni veliko časa.«

<sup>4</sup> Punk (rock) glasba je namreč tiste čase nase »navlekla« množstvo mladih.

<sup>5</sup> Od tega mesta naprej, se bo velikokrat zdelo, da navajamo sekundarni vir, a velikokrat bo tako zgolj zaradi pogostega sklicevanja na intervjuje s člani ali sodelavci benda oz. na njihovo uradno biografijo, ki predstavlja kolaž intervjujev; saj so člani benda, ki je v tem spisu glavni predmet obravnave, tudi sami opozarjali na kup nepravilnih informacij, povezanih (?) z njimi. – Upamo, da ne bomo, nehote, na ta kup pridodali kakšnega koščka, ali celo kosa.

<sup>6</sup> Skvoterji so tisti, ki si za svoje prebivanje (in umetniško ustvarjanje) »uzurpirajo« zapuščeno stavbo, proti volji/vednosti njenega lastnika, ali več njih.

<sup>7</sup> Blixa je sicer – zaradi vpliva doma – vedno mislil, da bo študiral naravoslovje in postal raziskovalec (Bargeld v Herdlitschke 2008).

njegovih perspektiv – zaradi njegovega bianco družinskega in družbenega ozadja – praktično nič; in zato, ker ni imel ničesar za izgubiti, je Blixa v široko frontalno praznino (ne)možnosti, zakorakal po odločni maršruti: »ali vse ali nič«<sup>8</sup> (Bargeld v Herdlitschke 2008); »*wir sind leer, ohne Angst*«<sup>9</sup>. A čeprav je prihajal iz zadušljivega miljeja umetniškega vakuuma, si je Blixa, na tej nevralgični točki, vseeno (za)želel postati umetnik – in ker so takrat »vsi« **mladi** in revni obenem stopili na platformo logike komada *Rolling Stonesov* »*Street fighting man*« – »*Everywhere I hear the sound of marching, charging feet, boy / 'Cause summer's here and the time is right for fighting in the street, boy / But what can a poor boy do / Except to sing for a rock'n'roll band*«<sup>10</sup> – Blixi ni preostalo nič drugega, kot da poje v bendu<sup>11</sup> (Bargeld v Dallach in Wellershoff 2000).

Za mlade je značilna zavest o pripadnosti skupini iste generacije. Vendar pa se mladina kot splošni pojem oz. pojem, ki se ga prične raziskovati intenzivneje in iz novih perspektiv, pojavi šele po letu 1945 oz. šele v 60ih letih prejšnjega stoletja (Bennett 2000, 11; Frith 1986, 181; Tomc 1994, 179), ko temu botrujejo npr.: »podaljšano odraščanje, urbanizacija, razvoj industrije zabave, porast materialnega standarda, nezaupanje v svet odraslih, nove glasbene tehnologije itd.« (Tomc 1994, 179). Tako razumljeni mladi so predvsem mladi delavskega razreda, z veliko prostega časa in nič manjšo željo po užitku, kar jih dela za potrošnike *par excellence* (Frith 1986, 182; Bennett 2000); ki pa, zelo pogosto, konzumirajo tudi glasbo – in jo prakticirajo. – Prav mladi so namreč tisti, ki se zanjo – *en gros* – najbolj zanimajo (Frith 1987, 76), saj (tudi) preko nje razvijejo lastno identiteto in občutek pripadnosti skupnosti ter se z njo (lahko) tudi izražajo (DeNora 2006; Frith 1986, 218). »Kaj poslušas?« je (bilo?) načeloma prvo vprašanje mladega mlademu. In mladi so bili v glasbi in v družbi, zaradi svoje kritičnosti, uporništvu, življenjskega sloga, kreativnosti in obilice idej, vedno tudi rotor sprememb. – Stari revolucionarji namreč ne obstajajo (Južnič 1989).

Blixa je sicer resda imel veliko časa, a nikakor *ni bil pro* potrošništvo, kar je potrjeval tudi s svojimi dejanji (niti ni imel finančnih sredstev za kaj takega); je pa prav on – skupaj s svojimi somišljeniki/prijatelji –, zaradi vsega zgoraj naštetega, postal del rotorja, ki je pognal in utrdil spremembe – tako v glasbi kot v družbi.

---

<sup>8</sup> Zaradi Blixine osebne biografije in ekonomskega ozadja lahko torej razumemo, zakaj je postal tako radikalen (?) (Bargeld v Herdlitschke 2008); kot bomo videli kmalu.

<sup>9</sup> Bargeld, *Abstieg & Zerfall; Kollaps* (1981), ZickZack/Rip Off. Prevod: »Smo prazni, brez strahu.« Ali če navedemo še *Borghesia*: »Ni upanja, ni strahu.« (*Borghesia, Ni upanja, ni strahu; Ogolelo mesto* (1988), FV založba).

<sup>10</sup> Jagger, *Street Fighting Man; Beggars Banquet* (1968), Decca. Prevod: »Vsepovsod slišim zvok korakanja, napotitve nog, fant / Saj poletje je tu in čas je pravi za borbo na ulici, fant / Ampak, kaj lahko stori mlad fant / Kot da poje za rock'n'roll bend.«

<sup>11</sup> A nikakor ne v rock'n'roll bendu.

Nekega dne je tako Blixo nekdo, ki ga je sicer bežno poznal, a ne dovolj, da bi vedel s čim troši ure, minute in sekunde svojega življenja, povprašal, če bi želel *in vivo* nastopiti v njegovem klubu<sup>12</sup>. In ko je od Blixu želel izvedeti še ime njegovega benda, je ta, čisto spontano, nekje iz zaumja in jezika odlepil: »*Einstürzende Neubauten*«<sup>13</sup>; fakt pa je, da bend *per sé* sploh še ni obstajal! A Blixu je uspelo kar takrat sploh ni bilo nemogoče: v roku enega tedna je skupaj zbobnal kolege/člane, in bend, ki se je *de facto* krstil za *Einstürzende Neubauten*<sup>14</sup> je nastopil kot je bilo načrtovano (Bargeld v Dallach in Wellershoff 2000; Bargeld v Dax in Defcon 2006, 43).

EN so bili torej **ustanovljeni** tik preden so 1. aprila 1980, na koncertnem odru v legendarnem (zahodno)berlinskem klubu »*Moon*«, prvič pogledali v (odrske) reflektorje. Takrat je Blixu Bargeld (»*A und O*«<sup>15</sup>/strategik/ideolog, pevec in tekstopisec, kitarist EN *et cetera*) k sodelovanju povabil *Beate Bartel* (basistka), *Gudrun Gut* (klaviaturistka) in *Andrewja Unruha/N.U. Unruha/Chudyja* (raziskovalec zvokov/zvenov in izdelovalec instrumentov EN); a dami sta pri EN ostali le tisto leto. Naslednje leto so bili tako Bargeld, Unruh in *FM Einheit/Mufty* (izdelovalec instrumentov EN), tisti, ki so, z izdajo debitantskega albuma »*Kollaps*«<sup>16</sup>, napovedali »vojno konvencionalnim navadam poslušanja« (*Einstürzende Neubauten*; Dax in Defcon 2006), saj so prestrašenim, paraliziranim in od medijev zapeljanim masam, predpisali protistrup v notah (?) izjemno hrupno-intenzivnega in ritmično-ritualnega (**protihegemonskega**) **antipopa** (*Einstürzende Neubauten*). A EN so doživeli še tretjo in četrto premeno članov, saj so leta 1981/2, ko so bili že bolj etablirani, EN tvorili Bargeld, Unruh, *Alexander Hacke/von Borsing* (manipulator zvoka, kitarist in basist; pridružil '80), *Mark Chung* (basist; pridružil '81) in *FM Einheit*; a slednja dva sta bend med letoma '94 (Chung) in '95 (*Einheit*) zapustila; leta '96 pa sta se pridružila *Jochen Arbeit* (kitarist) in *Rudi Moser*<sup>17</sup> (bobnar in raziskovalec zvokov/zvenov)<sup>18</sup> (Dax in Defcon 2006; Shryane 2009, 10).

Pop(ularna) glasba je sestavni del preučevanja popularne kulture kot družbenega fenomena sodobne družbe; pravzaprav pomeni preučevanje ene, hkrati preučevanje druge (Shuker 1994, 1). Popularna kultura je del *mainstreama* oz. množične oz. komercialne kulture in je namenjena izključno trgu (Stanković 2002, 15; Bulc 2004, 18). In tako je bila popularna glasba predvsem kritizirana – zaradi njene »moralne neresnosti« in »estetske brezvrednosti«

---

<sup>12</sup> To je bil klub *Moon*.

<sup>13</sup> O imenu *Einstürzende Neubauten* več kasneje.

<sup>14</sup> V prihodnje bomo, namesto celotnega zapisa imena *Einstürzende Neubauten*, uporabljali okrajšavo EN.

<sup>15</sup> »A in O« = alfa in omega.

<sup>16</sup> *Kollaps* (1981), ZickZack/Rip Off.

<sup>17</sup> Ime EN se tako uporablja v vseh kombinacijah članov. EN pa so v zadnji zasedbi dejavni še danes, po več kot treh dekadah delovanja. O tem več kasneje.

<sup>18</sup> Vsi pa so se takrat udejstvovali že v kakšnem drugem bendu.



(Turner v Stanković 2002, 15) – napadalo se jo je zaradi njenih retrogardnih idej o npr. rasi in spolu (Longhurst 2007, 1); zaradi njene množične/industrijske proizvodnje za množice; zaradi njene vsebinske nezahtevnosti, trivialnosti in banalnosti; zaradi neavtentičnosti, saj je narejena zgolj za profit; in zaradi fakta, da je narejena po receptu (slabega) okusa množic<sup>19</sup> (Strinati v Stanković 2002, 15) – torej napad z vidika politike in z vidika estetike (Longhurst 2007, 1). In vedno se je popularno kulturo postavljalo *vis-a-vis* klasični/»visoki« kulturi (Stanković 2002, 15).

Poleg tega naj bi bila popularna glasba – podobno kot pred tem visoka kultura – tudi sluga oz. instrument oblasti, katera se vedno z vsemi sredstvi bori za ohranitev *statusa quo*. In tudi zaradi tega so EN udarili s svojim *protihegemonskim* antipopom, ki je prepoznal idejo hegemonске<sup>20</sup> ukane, ki »izhaja iz teze, da kulturno vodstvo določenih slojev, ni doseženo s silo ali prisilo, ampak je v bistvu zagotovljeno s *strinjanjem* podrejenih« (Stanković 2002, 24). In popularna glasba/kultura je spolzko področje za kaj takega; je polje, kjer se, s »kontradiktornimi pritiski in tendencami«, oblikujejo razmerja moči (Bennett 2006b, 95); s pomočjo ideologije se podrejenim/podvrženim »vsili poslušnost `brez diskusije`« (Althusser 2006, 97); zaradi česar je bila popularna kultura odpravljena tudi »kot zadev[a] narkotizacije ljudstva« (Debeljak 2002, 94).

In glede na izjemno negativen facit uspavanja Nemcev s (klasično) glasbo med vladavino tretjega rajha; in glede na to, da se nemški povojni glasbi ni obetala ravno viharna prevetritev, v smeri avtonomnega, avtentičnega, svežega in provokativnega, saj sta si takrat nasproti stali: glasba, ki sicer ni sprejemala tujega, a obstoječega tudi ni kritično reflektirala – *ne*; in glasba, ki sicer je bila bolj kritična, a je tudi vsa že(lj)na vsrkavala tuje – tudi *ne*. In kje je tu tretja pot? – Glasba, ki bi črpala iz svojega okolja in le-tega kritično prespraševala; glasba, ki ne bi bila retrogardna ampak usmerjena v *danes*; glasba, ki bi bila inventivna, avtentična, avtonomna in *a priori nestatusquojevska*. No, na to glasbeno pot so stopili EN.

EN so (kljub temu, da so nekateri že »uživali« v ponudbi kapitalizma) nastali iz ekonomskega Niča, a raje so nekaj počeli, kot pa postopali naokoli in se pritoževali (Bargeld v Dallach in Wellershoff 2000). **(Zahodni) Berlin** je bil močno razdejan od vojne in tam se je raztezala več kvadratnih kilometrov obsegajoča nikogaršnja zemlja. Pa vendar so se EN – tudi zaradi *Georgea Orwella* –, prepričani, da bodo lahko *oni sami* priča koncu sveta, ob celotnem

---

<sup>19</sup> Te, zadnje štiri, razloge so podali *leavisovci*, britanska intelektualna struja iz dvajsetih in iz tridesetih let prejšnjega stoletja (Stanković 2002, 15).

<sup>20</sup> Koncept hegemonije je razvijal *Antonio Gramsci*.

vzdušji propada precej (nenihilistično) zabavali in z njim koketirali<sup>21</sup> (Hacke v Dax in Defcon 2006, 15). Nenazadnje je bil Zahodni Berlin (»vas«, fejk mesto s pretežno študentsko, upokojsko in antivojsko populacijo (Gut; Unruh v Dax in Defcon 2006, 16)) takrat tudi raj za umetnike (Gut v Dax in Defcon 2006, 16); in na koncu 70ih, začetku 80ih se je tako zanj zdelo, da je možno vse. Ljudje so si upali početi nove stvari, s čimer so odpirali vrata za vstop novih možnosti izražanja in privabljali vedno več sledbenikov (Bargeld v Herdlitschke 2008). In ravno »[t]a atmosfera, v kateri je vsakdo želel ves čas nekaj početi, je bila eden večjih kulturnih dosežkov Berlina« (Bargeld v Dallach in Wellershoff 2000).

Prav ta skupek vseh izjemnih situacij pa je bila torej predispozicija za nastanek EN, ki so *ab initio* veljali za odsev **(zahodno)berlinskega (glasbenega) podtalja** (Hilsberg v Dax in Defcon 2006, 16). Res pa je tudi, da so EN lahko nastali zgolj v Zahodnem Berlinu, saj je bil ta, zaradi interdisciplinarnosti kulturnih oblik in scen (FM Einheit v Dax in Defcon 2006, 59), že »toleranten sociotop« (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 60).

(Prvotni) člani EN so se srečevali in poznali z ene od takšnih **scen** – za sceno je značilen »širši spekter glasbenih aktivnosti, ki vključujejo tudi performans, produkcijo, marketing, promocijo in distribucijo« (Bennett 2006a, 96) *versus* npr. subkultura. Srečevali so se po takratnih popularnih klubih, diskotekah, barih, kinu, trgovinah z glasbenimi kasetami – nekatere izmed njih so člani EN tudi upravljali, v njih delali – (tudi) za zaslužek –, igrali<sup>22</sup>, prebivali, ali pa vse od naštetega hkrati (člani/sodelavci EN v Dax in Defcon 2006, 25-26); in drugih krajih. Povrhu vsega pa so bili takrat skoraj vsi bendi podobne provenience oz. baže pri založbi *ZickZack*. Skratka, vsi ti somišljeniki so zahajali na iste place (Arbeit v Dax in Defcon 2006, 28) – katerih (torej) sploh ni bilo kot železja in betona (okoli njih) –, ki so na svojem pomenu pridobili zaradi teh istih *ljudi*<sup>23</sup> (Gut v Dax in Defcon 2006, 20). »Umetnost in resničnost sta hodili z roko v roki« (Hilsberg v Dax in Defcon 2006, 22).

In EN so bili tako del novega zahodnonemškega oz. zahodnoberlinskega glasbenega dogajanja, poznanega pod imenom »*Neue Deutsche Welle*«<sup>24</sup> (NDW). Ta je nastal na pogorišču **punka**; bil je povezan s postpunkom, novim valom in industrialom; a nekateri so ga še vedno imenovali punk oz. »nemški punk« (Hilsberg 1979; Shryane 2009, 76-86). Punk, ki je v okviru rock'n'rolla (med '45 in '89), kot glasbena zvrst oz. »fenomen popularne kulture, s političnimi vzroki« (Gericke 2005), prevzel mlade v Angliji, drugod po Evropi in v ZDA, je namreč trajal zgolj od leta '76 pa do leta '79 (Strongman 2007, 11) – zato, ker je začel rušiti

---

<sup>21</sup> Takrat naj bi sicer pomenilo nekaj reči, a pri tem misliti ravno nasprotno (Hacke v Dax in Defcon 2006, 15).

<sup>22</sup> V sklopu drugih glasbenih projektov.

<sup>23</sup> Predvsem mladih aktivistov in bivših punkerjev (Gut v Dax in Defcon 2006, 20).

<sup>24</sup> Prevod: »Novi nemški val«.

svoja lastna »pravila«, družbena pravila pa ne; požrl je namreč lastne besede o anarhističnosti, o antikomercialnosti, o antikapitalističnosti, o antiestebleshmentu in še in še; in čeprav se je, na začetku, zdelo, da mu slednje vendarle uspeva, pa pravil v glasbi pravzaprav ni nikoli ravno prekršil, saj so mladi/bendi kmalu ugotovili, da je punk zgolj na *fast forward* prevrteni rock, in se ga, posledično, naveličali. Skratka totalno razočaranje in odčaranje. Je pa punk, kateremu je bila očitana tudi revna, da ne rečemo neintelektualna (ne)vsebinskost, vsekakor, s svojo revolucionarnostjo, odprl vrata novim možnostim izražanja, kreativnosti in sploh zanosu po nečem *drugačnem*. Takoj za njim tako pridejo postpunk, new wave oz. no wave bendi, ki iščejo »več vsebine, več glasbenih eksperimentov, več politike, več umetnosti, več prihodnosti« (Herdlitschke 2009). Pri postpunku se je tako šlo »za biti ekstremen, iti v vse smeri hkrati. Z eksplozivno hitrostjo so nastali iznajdbe in eksperimenti. Vsi so tekmovali, da bi iznašli zvok prihodnost. Bilo je kot tekmovanje – komu uspe prej priti v prihodnost« (Reynolds v Herdlitschke 2009).

A, medtem ko so v Vzhodni/em Nemčiji/Berlinu punk odkrili šele tistega leta, ko je na Zahodu – skupaj s soncem – že zatonil, NDW »že dolgo ni [bil] več privesek angloameriške rock-/punk tradicije. Spoprijemanje s samim seboj, z življenjem tu in zdaj, [je] ustvarja[lo] nove vsebine/forme« (Hilsberg 1979). Ime NDW, – ki se je, kljub vsemu, dobro prijelo –, je pravzaprav miselni produkt *Alfreda Hilsberga*, ustanovitelja založb *What's-So-Funny-About...* in *ZickZack*, ter tako tudi sodelavca/prijatelja EN (Dax in Defcon 2006, 320). NDW je Zahodni Berlin, Hamburg, Düsseldorf, Hannover in tudi manjše kraje – plus Avstrijo – preplavljal nekje med letoma '77 in '83 (Shryane 2009, 86; Herdlitschke 2009) – in iz *undergrounda/Untergrunda/podtalja* je kasneje izbruhnil v *mainstream*.

*Undergoround* ((kultura) oz. alternativna kultura oz. nekomercialna kultura) oz. podtalje je – drugače kot *mainstream* – od trga neodvisen in namenjen predvsem izbrani manjšini (Bulc 2004, 18), ki je ponavadi v njej tudi aktivno udeležen; *underground* tako lahko razumemo tudi kot nek »intelektualni subkulturni tok« (Schwanhäußer 2002, 19). *Underground* kultura torej ponuja »alternativo, način razumevanja in delovanja v svetu, ki deluje z drugačnimi pravili in na osnovi drugačnih vrednot, kot tisto potrošniškega kapitalizma« (Dunchombe 1997, 6). In tako se *underground* pogosto povezuje tudi s kontrakulturo, saj tudi ta deluje »izven, in včasih v opoziciji, družbenemu in ekonomskemu mainstreamu« (Shuker 2002, 71). Beseda *underground* je torej nekakšna metafora, ki sugerira na »pozicijo pod bolj vplivno in vidno entiteto« (Szemere 2001, 16). A *underground* kaj hitro lahko postane tudi del avantgarde.

Članek nemškega tednika *Der Spiegel* iz leta '81, ki je opisoval takratno glasbeno dogajanje oz. NDW se je tako začel z: »Nemški rock glasbeniki svojih idolov ne iščejo več zgolj v tujini – postavljajo se na svoje lastne noge«<sup>25</sup> (Spiegel.de 1981). – Čeprav pa ne smemo spregledati (zahodno)nemških rock skupin, ki so ustvarjale pred NDW, oz. (zahodno)nemške rock glasbe, ki je predhodila NDW in tako nanj tudi vplivala ter sploh bila prva rock glasba v Nemčiji<sup>26</sup>. Ti bendi so s svojo glasbo deljeni v »*Polit-Rock Musik*« in v »*Kosmische Musik*«, nastali pa so nekje v času političnih dogodkov med letoma '67 in '68. Njihov jezik je ostajal nemški. Eden najbolj znanih takšnih Polit-Rock bendov je bil *TonSteineScherben*, ki velja za enega prvih pravih rock bendov, ki je operiral z nemškim jezikom. A bend, ki je bil znan (tudi) po svojem agitprop teatrskem rocku, je postal nekakšen glasbeni predstavnik zahodnoberlinskega levega krila, ko je zavzel močno antikapitalistično držo, njegova besedila pa so se potapljala v utopično anarhistično solidarnost – njihov komad »*Macht kaputt, was euch kaputt macht*«<sup>27</sup> je tako postal himna na protestih študentov – ti imajo sicer v Nemčiji dolgo zgodovino: najprej so izražali nezadovoljstvo z novo univerzo *Freie Universität*, nato pa še z nacistično preteklostjo in vojno v Vietnamu; klimaks so doživeli leta '68 (a se niso končali) – njihov produkt pa je bil tudi *Rote Armee Fraktion* (RAF) (Shryane 2009, 77-79; Kundnani 2009, 25). *Kosmische Musik*, ki je bil v tujini znan kot »*Krautrock*«, pa je črpal iz avantgardne elektronike in skupinske improvizacije – njihovi glavni reprezentanti so bili *Kraftwerk*. In če so prvi bendi prakticirali politični aktivizem; so se drugi obračali k »osebnemu, mističnemu pobegu« (Shryane 2009, 80-82). Bolj kreativno glasbo na temo druge od teh dveh struj (torej *Kosmische Musik*) pa so ustvarjali *Can*, ki so se imeli tako za »anarhistično skupnost kot tudi za eksperimentalno rock skupino, delujočo znotraj improvizacije in zvočnega montiranja« (Shryane 2009, 83). Pomembno mesto v tej glasbi pa je imel tudi bend *NEU!*<sup>28</sup>, ki je s svojo glasbo – podobno kot so to *Kraftwerk* – več kot samo kritiziral, saj se je bilo moč izgubiti v »svetu zmehaniziranega gibanja in hitrosti« (Kopf v Hegarty 2007, 71).

A vrnimo se nazaj na našo temo – NDW; k članku, v katerem je, že omenjeni Hilsberg, avtor imena NDW le-tega pravzaprav lansiral. Tako Hilsberg v istoimenskem sestavku piše:

---

<sup>25</sup> Vemo sicer, kaj je prav ta revija, verjetno ne prav veliko časa pred tem, pisala o punku – češ da »pankerji nosijo nacistične simbole«; zaradi česar je komaj rojeni punk pod slovensko socialistično samoupravo preživel težke čase (Žerdin 2002, 15).

<sup>26</sup> O tej smo nekaj zapisali že v poglavju, kjer smo predstavljali (širše) družbeno-zgodovinske okoliščine.

<sup>27</sup> Krause, *Macht kaputt, was euch kaputt macht; Warum geht es mir so dreckig* (1971), David Volksmund Produktion. Prevod: »Uničite, kar uničuje vas.«

<sup>28</sup> In vse te štiri bende smo našli zaradi neposrednega vpliva na EN; kar bomo videli kasneje.

Na ducate skupin dela v dnevnih sobah, v vadbenih prostorih, studiih. Nekateri igrajo, da bi prinesli veselje sebi in svojim fenom. Nekateri imajo resnejše aspiracije, razvijajo koncepte, nove tone. In delajo z nemškimi besedili. Igrajo v redkih klubih, ravno organizirajo svoje prve turneje. [...] Noben ne živi od nove glasbe, hodijo v službo, v šolo, študirajo, najemajo kredite, živijo doma ali v komuni (Hilsberg 1979).

»NDW [...] je slavil DIY kulturo in *cut-upse*<sup>29</sup> [...]; preziral je profesionalno, veliko produkcijo in glasbeno industrijo, izjavljajoč 'nekompetentno kompetentnost' [Russo in Warner v Shryane 2009, 76]; filtriral je s strojem kot tudi z destrukcijo in njegova ključna linija je bila 'Ich will Spaß' ['Hočem zabavo']« (Shryane 2009, 76). Samouki bendi NDW so torej igrali preproste stvari z nekaj elektronike (Hilsberg 1979).

(Pretežna) uporaba nemškega jezika pri izražanju bendov NDW je bila tako izjemnega pomena pri manjšem vplivu siceršnje nadvlade angloameriške popularne glasbe ter tako večjem občutku nemške identitete (Maeck v Shryane 2009, 87). A kot rečeno je NDW iz podtalja prešel v *mainstream*, saj si ga je od 80ih naprej – torej že po cca dveh letih – postopoma polasčala nemška glasbena industrija – in tako se je gibanje NDW sprevrglo v »Schlager«<sup>30</sup> glasbo (Maeck v Shryane 2009, 87; Herdlitschke 2009). O tem Chung: »Bilo je skoraj kot nočna mora, kot da bi nekdo vzel nekaj [...], kar ti je bilo pomembno in iz tega ustvaril najgrozljivejšo stvar, ampak s tem, kot [...] sestavino. [...] Svetovi punka in *Schlagerjev* so bili vodeni skupaj« (Chung v Herdlitschke 2009).

Je pa bilo veliko bendov NDW hkrati tudi del (na pol mističnega?) kulturnega in umetniškega gibanja »*Geniale Dilletanten*«, razvijajočega se na platformi istoimenskega glasbenega festivala, ki se je zgodil leta '81 in čigar soorganizator je bil Bargeld. EN tako niso bili zgolj »genialni diletanti«, ampak tudi njihovi idejni vodje – skupaj z zgodbo o »genialnih diletantih« so EN ustanovili sceno, katere kapital je pomenil osvoboditev od konvencij in obrazcev, in posledično, ustvarjalnost (člani/sodelavci EN v Dax in Defcon 2006, 48-49; Bargeld v Dallach in Wellershoff 2000).

Kljub temu, da se je takrat Zahodni Berlin znašel *in medias res* hladne vojne in je bil hermetično zagrajen, pa je bil torej rubikon ustvarjanja mladih v njem, zastavljen veliko širše.

---

<sup>29</sup> O DIY več kasneje; *cut-up* pa je tehnika, ki izhaja iz dadaizma, s katerim so bili akterji NDW dobro seznanjeni (Shryane 2009, 76). V primeru pesmi npr. *cut-up* dobimo tako, da vzamemo katerokoli pesem in iz nje pretipkamo/izpišemo določene dele. Ta list papirja z izvlečki pesmi nato razrežemo in koščke poljubno sestavljamo (Burroughs 1961, 2).

<sup>30</sup> Prevod: popevka/uspešnica.

V podtalju so bili še bendi kot so: *Deutsch-Amerikanische Freundschaft/DAF*, *Die Tödliche Doris*, *Abwärts* (tu sta prej igrala Chung in FM Einheit), *Die Haut* (tu sta prej igrala Arbeit in Moser), *Malaria!* idr.; v *mainstreamu* pa so bili npr.: *Nena*, *Trio* in *Falco* (AUT).

Zahodni Berlin je obljubljal neomejene, neskončne (?) možnosti samoizražanja *via* ustvarjanje, seveda predvsem glasbe. Svež veter, ali bolje val, je preplaval to »fejk-mesto« in bil je (mnogo bolj) avtentičen, resničen, živ – in tako je intoniral tudi svoje okolje. Melanholiji se je slabo pisalo.

NDW je zrastel iz nemških korenin, ki so prej dolgo ranjene ležale pod debelo plastjo zemlje in ruševin. In EN so bili torej tako tvorna kot tudi idejna substanca tega dogajanja – NDW in Genialnih diletantov –, ki se je razširilo predvsem po podtalju, saj je (repariralo korenine in) podpiralo diletantstvo, avtonomnost in s svojo filozofijo in *praxis* nudilo alternativo in kontriralo *mainstreamovski*, potrošniško-kapitalistični preračunljivosti, ki si je kasneje uspela uzurpirati in okužiti tudi to (majhno) glasbeno sceno. (Podobno kot so si skvoterji uzurpirali zapuščene stavbe.)

Kot omenjeno na začetku, je bil Bargeld skvoter – a ne le on – člani EN in njihovi prijatelji/sodelavci so bili takrat del ozke **skvoterske skupnosti**, zaradi česar so bile zanje – in za sceno, katere izjemno relevanten del so bili – izjemnega pomena zasedene zgradbe, s svojimi prostori, odprtimi za kulturno ustvarjanje (Unruh v Dax in Defcon 2006, 25). A ker je bila to družba s svojo moralo (Arbeit v Dax in Defcon 2006, 36) in katere člani so bili predvsem levičarski radikalci, se je EN začelo – zmotno – povezovati s *političnim*. Vendar pa se EN, v nobenem trenutku, niso pustili politično polastiti (Unruh v Dax in Defcon 2006, 35-36), saj bi se namreč lahko znašli v napačnih ustih (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 33).

Po koncu druge svetovne vojne, leta 1945, je Berlin ostal v ruševinah: »600.000 uničenih stanovanj, in od prejšnjega 4,3 milijona prebivalcev, v mestu živi še 2,8 milijona« (Berlin 2006). Zahodni Berlin je bil v rekonstrukciji (zgradb) in spominjal je na veliko gradbišče [*»Berlin/Deutschland als Baustelle«*]. In leta 1961, ko je postavljen zid, v predel Berlina *Kreuzberg*, ki je bil v bližini meje, zaradi riskantne lege vzhod-zahod, kljub temu, da je bil poln ljudi, ni želel več nihče vlagati. Posledica je bila množična izselitev delavskega oz. srednjega razreda, ki je za seboj pustila praznino, tudi še od bomb uničenih stavb, saj teh tudi nihče ni oddajal. Te pa so tako počasi postale center nastajajočih subkultur oz. rastoče alternativne scene (Arbeit; Unruh v Dax in Defcon 2006, 20-25; Shryane 2009, 29 in 140). Verjetno so se njeni akterji pač zgledovali po *Bertoltu Brechtu* oz. njegovi pesmi *»Resolution der Kommunarden«* (1934): *»In Erwägung, dass da Häuser stehen / während ihr uns ohne Bleibe lasst / haben wir beschlossen jetzt dort einzuziehen / weil es uns in unsern Löchern nicht mehr passt.«*<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Prevod: »V razmisleku, da tam stojijo hiše / medtem ko nas brez domovanja pustite / smo odločili se, zdaj tja vseliti / ker nam, v naših luknjah, več ne paše.«

Skvoterji v Zahodnem Berlinu so zgradbe tako zasedli in jih vzdrževali po svoje – to se je imenovalo »*Instandbesetzung*« [»popravljalno skvoterstvo«] (Unruh v Dax in Defcon 2006, 25; Shryane 2009, 140). A ker so se oblasti kasneje le spomnile sanirati zgradbe, so v Kreuzbergu nastali tako nasilni kot nenasilni konflikti s policijo, ki pa so – kot »*Notstand*« [»izjemno stanje«] – trajali kar pet let ('77-'82) in se, kot (skvotersko) družbeno gibanje – to je imelo v »lasti« kar 160 zgradb – razširilo tudi po preostalem Zahodnem Berlinu. Bojeviti protesti pa so se v poznih 80ih in v sredini 90ih nadaljevali kot dogodek, ki ga je na stotine avtonomnežev in več trup policistov, uprizorilo vsakega prvega maja v letu (Karapin 2007, 2). Komad EN »*Steh auf Berlin/Krieg in den Städten*«<sup>32</sup> naj bi bil tako neposredno povezan z izjemno nasilnimi demonstracijami skvoterjev oz. nasiljem države nad njimi in nekaterimi drugimi, saj naj bi bila glasba tega komada, ki temelji na zvoku, ki nastane ob udarjanju dveh kovinskih delov drug ob drugega<sup>33</sup>, pravzaprav glasba, ki jo je Bargeld slišal na demonstracijah, kjer se, po njegovem, vedno zbere kakšen »bobnarski oddelek«, ki udarja po rešetkah in palicah barikad (Bargeld v Herdlitschke 2008).

Na EN pa so sicer **vplivali** tudi nekateri glasbeni izvajalci/bendi oz. glasba. Bargeld kot svoje glasbeno ozadje smatra predvsem oscilacijo med – že predstavljenimi – bendi NEU!, Kraftwerk, Can in TonSteineScherben; torej naslednje glasbene zvrsti: eksperimentalno glasbo, elektroniko in krautrock (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 33 in 238). Skupaj s Hackejem in Unruhom je poslušal celo reggae (Unruh; Hacke v Dax in Defcon 2006, 19). Nekoliko kasneje pa so začeli na veliko poslušati še country glasbo, saj so se jim zdeli fascinantni odpadniški nekonformisti, ki so se uprli *mainstreamu* in izbrali svojo lastno pot (Arbeit v Dax in Defcon 2006, 185). Morda bi lahko dejali, da njihove – tokrat (tudi) nezavedne – »korenine izvirajo tudi internacionalno, v Russolojevih strojih, dada/fluxus eksperimentih, Schaefferjevi Musique Concrète, Cageovih inovacijah in, do neke mere, v punk-industrial umetnosti Britanije, Amerike in Japonske«<sup>34</sup> (Shryane 2009, 76). In čeprav naj bi zgled EN predstavljali tudi bendi, ki ne znajo nobenega akorda (Spiegel.de 1981), nedvomno zanje nikoli ni bil relevanten punk, ki je prej paradiral naokoli, saj je bil to, (tudi) po njihovem, zgolj »rock'n'roll v hitrem, torej nič posebnega« (Gut v Dax in Defcon 2006, 48).

---

<sup>32</sup> *Steh auf Berlin/Krieg in den Städten; Kollaps* (1981), ZickZack/Rip Off. Podobno je bil prej navedeni komad Rolling Stonesov *Street Fighting Man* inspiriran s študentskimi protesti.

<sup>33</sup> Podpoglavje o glasbi, instrumentih oz. muziciranju EN še sledi.

<sup>34</sup> Luigi Russolo, Pierre Schaeffer in John Cage, so poleg nekaterih ostalih (Jean Cocteau, Erik Satie, Antonin Artaud, Marcel Duchamp, William Burroughs idr.) pomembne figure *noise* glasbe.

Prav posebno mesto v konstelaciji zvezd(ic), po katerih so se orientirali EN, pa je imel *Walter Benjamin*. Tega bi namreč, zaradi njegovega eseja »**Destruktivni karakter**« (1931), lahko razumeli kot nekakšnega idejnega mentorja EN (Shryane 2009, 39).

Edino geslo destruktivnega karakterja je: napraviti prostor; njegova edina dejavnost: odstranjevanje. Njegova nuja po svežem zraku in neomejenem prostoru je močnejša od vsakega sovraštva.

Destruktivni karakter je mlad in veder. Ker rušenje pomlajuje, ker odstranjuje s poti sledove naše lastne dobe; razvedruje, ker vsako pospravljanje pomeni, za rušilca, popolno redukcijo njegovega lastnega obstoja, resničen izvleček njegovega izvora (Benjamin 1931).

In tako je Benjamin EN »ponudil več kot razposajeno destrukcijo, zavoljo same sebe [...], in več kot rane ali bolezen. Njegov idealni *mensch* [»človeštvo«] je bil tisti, ki bi lahko nase prevzel prihajajočo ledeno dobo (dve leti pred Hitlerjevim vzponom); on/a mora biti veder/a v védenju, da si vse zasluži propasti« (Shryane 2009, 39). Vzporednice z vedrim Destruktivnim karakterjem in EN gre tako vleči glede filozofije in *praxis* slednjih; saj je tudi Bargeld sam (pogosto) citiral ta esej in izjavljal, da se njegova predstava o destruktivnosti ujema z Benjaminovo (Shryane 2009, 39-40; Bargeld v Maeck in Schenkel 1993).

In EN so torej Benjaminu poslušali: delali so prostor novim možnostim izražanja in ustvarjanja; odstranjevali, rušili in uničevali so zastarelo oz. tisto, kar je imelo gnile ali pa krhke temelje; ljubili so svež zrak (sredi mesta); grob zamah Hitlerjeve roke so tako ali tako vsi (Zahodni) Berlinčani (glede na Arendt (1950)) dokaj dobro odbili in se jih ta ni tako zelo, zelo dotaknil; bili so mladi in vedri; destrukcija jih je osvobajala in jim nudila optimizem. Lotili so se aktivne destrukcije, ki je najprej odstranila neuporaben, nesmiseln in škodljiv balast, da je takoj za tem lahko začela s prevetritvijo, ki se je – kljub vsemu – namenila in obetala le pozitivnega, dobrega in koristnega.

EN so svoje ventilatorje<sup>35</sup> postavili *vis-a-vis* obstoječemu. Tako je Bargeld kot (zgolj en) **razlog** za njihov zagon kritično pokomentiral: »Kaj za ena glasbena kultura je bila, konec sedemdesetih, začetek osemdesetih... bilo je grozljivo. Človek je moral tistim na drugi strani postaviti nekaj nasproti, in celo nekaj, kar je bilo neprijetno, je bilo še vedno boljše kot to... to je bilo strahotno« (Bargeld v Herdlitschke 2008).

Unruh je nekoč, na vprašanje, katera glasba je vplivala nanj, odgovoril: »Kako to? Glasba me ne zanima. Hočem samo nervirati«; ergo: EN se (sprva, morda res) niso preveč zanimali za glasbo, ampak je bila njihova intenca zlasti živciranje ljudi – torej biti *agent provocateur*

---

<sup>35</sup> EN so zvok ventilatorja dejansko uporabi v svoji glasbi.



(Hacke v Dax in Defcon 2006, 18)! Hacke pa je kot (spet en) motiv, zakaj so začeli ustvarjati glasbo<sup>36</sup> navedel averzijo oz. dejstvo, da se jim je zdela glasba, ki/kot so jo ustvarjali drugi bendi/izvajalci – torej tudi tisti, ki so se našli v rocku, punku *et simile* –, preprosto, dolgočasna. Formula 1/2/3/4 kitice + refren = dolgčas, je bil (*anti*)lajtmotiv EN (Hacke v Maeck in Schenkel 1993; člani/sodelavci EN v Dax in Defcon 2006). EN so zadevo pač zastavili popolnoma drugače. In tu (prvič) zgrabimo *rdečo nit tega spisa* oz. *rdečo nit delovanja EN*, saj: »Šlo se je za samopreseganje, delanje neizrekljivih stvari. Sebe in glasbo na novo iznajti. To je bil pač temeljni koncept EN« (Hacke v Dax in Defcon 2006, 48); koncept, ki so ga – kot bomo videli – imeli EN, v vseh aspektih, stalno v mislih, od vsega začetka pa vse do danes.

Želeli so biti radikalni, pa ne zato, da bi naredili nekaj prelomnega in revolucionarnega, po katerem bi vsi aplavdirali – ne, zadali so si, preprosto, narediti nekaj, kar *ne bi želel nihče poslušati* (Bargeld v Herdlitschke 2008). EN so, s svojo vedro destrukcijo *à la* Benjamin, ustvarjali **hrup**/glasbo in tako »razširili pojem glasbe, dokler ni vse postalo glasba, ni torej bilo več nobene glasbe. Totalno izničenje glasbe takorekoč« (Hacke v Dax in Defcon 2006, 48).

A ne smemo se pustiti zavesti, da bi mislili, da so EN *iz glasbe delali hrup*. Ravno nasprotno: EN so *iz hrupa delali glasbo*. – Čeprav se je EN dojemalo tudi kot propulziven del prvega procesa. Ne smemo namreč spregledati, da je (v tem primeru) – drugi proces *de facto* predhodil prvemu – da je glasba pravzaprav nastala iz hrupa. Hrup je namreč vedno bil, in je, vsepovsod okoli nas. In kot pravi Jacques Attali (2008), bi morala zahodna znanost, ki poskuša razumeti svet, zapreti svoje oči in odpreti ušesa – svetu *prisluhniti*. Znanost – kljub temu, da »ušesa nimajo vek« (Quignard 2005, 69) – namreč pozablja, »da je življenje hrupno in da je samo smrt tiha« (Attali 2008, 11). In »[s] hrupom se rodita nered in njegovo nasprotje: glasba« (Attali 2008, 13). Ali, kot se še pravi: glasba je urejen oz. strukturiran oz. organiziran hrup. Ali še drugače: glasba so umetno ustvarjeni zvoki, ki naj bi bili ušesom prijazni *per sé*. Tako kot glasba, pa je tudi hrup odvisen od posameznikove – kulturno pogojene – percepcije (Cook 2009, 14; Hegarty 2007, 3). Ergo: ali je nekaj hrup, je odvisno od njegovega vira. Kar nas pripelje do naslednje točke: hrup *ne* pomeni *hrupov*. Tako Paul Hegarty (2007) – *vis-a-vis* Attali – loči *hrupe*, ki še niso kvalificirani kot hrup; in *hrup*, ki je kot tak že kvalificiran. In če glasba uživa pozitivno reakcijo, je hrup deležen negativne reakcije, in je bil tako vedno dojet kot nekaj negativnega, motečega, ušesom ne najbolj

---

<sup>36</sup> Nekateri so dvomili, da je zvok, katerega ustvarjajo EN, moč prevesti v glasbo.

prijaznega (Hegarty 2007, 3). A ker se hrup »pojavlja v relaciji z družbo, zvokom in glasbo« (Hegarty 2007, 5), in ker se družba spreminja, se, paralelno z njo, spreminja tudi hrup – in njegov antipod, glasba (Attali 2008, 12). Tako je bilo npr. tudi v primeru industrializirajočega mesta 19. st., ko so »stroji dodali plast glasnosti in kontinuitete neželenemu zvoku. Z mehanizacijo se [tako] hrup razširi in zvoki industrije so povezani z `glasnejšim` delavskim razredom« (Hegarty 2007, 6); kar pa hrup naredi za najbolj prozaičen zvok modernizma (Kahn 1999, 20). In če se s hrupom rodi glasba, se »[z] glasbo [...] rodita oblast in njeno nasprotje: subverzija« (Attali 2008, 13).

Ideja uglasbljenja zvokov, hrupov, zaznamovana s problematiko zahodne (resne) glasbe (zlasti avantgard), se je pojavila v 80ih, ko je želela zvoke in hrupe narediti relevantne tako, da so ti postali muzikalični. Pojavili so se novi načini mišljenja o zvokih in hrupih ter z njimi večji razpon možnosti v glasbi (Kahn 1999, 18). Čeprav pa so zvoki, hrupi v glasbo vstopili že na samem začetku 20. st. Takrat je *Luigi Russolo*, najverjetneje prvak *noise* glasbe spisal svoj futuristični manifest *Umetnost hrupov* (1913) (Kahn 1999).

Hrup. Seveda! Kaj drugega bi si sploh lahko izbrali EN, da bi ustrezalo njihovi filozofiji in želji po svežem zraku; po destrukciji obstoječega in tako novemu prostoru, ki bi ga EN zapolnili s svojim (le dobro namernim) delovanjem in vsebino. – Hrup ima namreč tudi to funkcijo, da »najprej utiša druge. Organizira cenzuro, praznino smisla« (Attali 2008, 33). In EN so s svojo invazijo hrupa najprej odstranili obstoječe – in z njim tudi glasbo –, si zagotovili prostor, ter nato z istim sredstvom pričeli terapijo – terapijo, ki je bila hrup in glasba EN obenem – glasba EN, ki je postala *glasba*.

In tako so EN želeli narediti plato<sup>37</sup>, ki bila za uho *neprijetna*. Njihov klic slišočim je bil: »Hör mit Schmerzen«<sup>38</sup> in »Krach ist die moderne Melodie«/»Die moderne Melodie ist Krach.«<sup>39</sup> In, v duhu njihove filozofije glasbe in *praxis à la an-archien*, je Bargeld ob neki priložnosti pred seboj držal velik kos papirja na katerem je stalo: »Wer sich am kommerziellen Musikgeschmack orientiert, dient der Reaktion«<sup>40</sup> (Bargeld v Herdlitschke 2008). In Hacke je v tej maniri kupoval zgolj vinilke in ne še po novem dišečih kaset (Hacke v Dax in Defcon 2006, 144). Biti proti je bil njihov *conditio sine qua non*; »Disobey. It's a Law.«<sup>41</sup>

EN torej niso bili zgolj-še-en-bend; niso bili »navaden« bend – čeprav so bili etiketirani in uokvirjeni v meje (post)industrialne glasbe/**(post)industriala**, dela *noise* glasbe. O tem

---

<sup>37</sup> Nastala je plata *Kollaps*.

<sup>38</sup> Bargeld, *Schmerzen hören; Kollaps* (1981), ZickZack/Rip Off. Prevod: »Poslušaj z bolečinami.«

<sup>39</sup> Prevod: »Hrup je moderna melodija.«

<sup>40</sup> Prevod: »Kdor se orientira po komercialnem glasbenem okusu, služi reakcionarnosti.«

<sup>41</sup> Bargeld, *Installation No. 1; Halber Mensch* (1986), What's So Funny About/EFA. Prevod: »Ne ubogaj. To je zakon.«

Bargeld: »Izraz *industrialna* moram sprejeti zato, ker je na veliko rabljen v ZDA, ampak nikoli nisem mislil, da smo industrial bend« (Bargeld v Micallef v Bullynck in Goerlandt 2005, 7). Zanimivo pa je, da industrialna glasba svojega imena sploh ni dobila *via* mišljenje zvokov/hrupa industrije oz. *via* izjavljanje o drži njenih akterjev do industrijske družbe, kot bi mislili sprva; temveč *via* ime založbe *Industrial Records* – založbe enega od dveh vodilnih bendov te glasbene usmeritve, benda *Throbbing Gristle* (Hegarty 2007, 106), katerih moto je bil »delati industrijsko glasbo, za industrijske ljudi« (Kirk v Herdlitschke 2009); drug bend je bil *Cabaret Voltaire*. Industrial je igral v senci punka. Bil je »sumničav do muzikalnosti« (Hegarty 2007, 105-106), a njegovo sovraštvo oz. kritika sodobne družbe in umetnosti, je bila »ostrejša od rezultata« (Hegarty 2007, 105). Preferiral je – podobno kot dada – antiestetiko in orodja umetnosti uporabljal z namenom njihove *odnareditve* – in odnarediti je želel tudi mišljenjske in vedenjske vzorce posameznikov, saj je bil, zaradi svojega dvoma o obstoju družbe, vsled učinkov kapitalizma, orientiran k izolacionizmu in nedružabnosti. Za svoje ustvarjanje je tako industrial – zlasti glede perkusij – uporabljal tudi instrumente, ki niso bili komponente umetnosti glasbe *per sé*; svoje instrumente je igral glasno in na nevesč način, uporabljal je kasetne *cut-upse*, predvsem pa je zanj veljala apoteoza elektronike. Poleg tega pa se je industrial, postavljaj na ogled zlasti izven konteksta običajnih koncertnih okolij (Hegarty 2007, 105-114).

Dobro, kljub temu, da spoštujemo Bargeldovo zavračanje ideje, da bi bili EN del industrialne glasbe<sup>42</sup>, pa moramo priznati, da bi za EN (in v mislih imamo predvsem njihova začetna leta) *en gros* lahko veljalo skoraj vse zgoraj naštetu, z razlikami v niansah, rezultatu in dvomi glede družbe, a še zdaleč ne povečevanje elektronike. Umeščanje EN v (post)industrial se torej zdi kar primerno, če jim že želimo nadeti neko etabrirano glasbeno oznako.

A vendarle, omenimo (še) nekatere **oznake**, ki so bile prilepljene EN – (ene primernejših so) npr.: »*ikone undergrounda*«, »*pionirji hrupa*«, »*avantgardistični bend*«, »*industrialni anarhisti*«, »bend, katerega glasba je monumentalna in nikoli dolgočasna« (Müller v Maeck in Schenkel 1993) ipd.; njihova glasba naj bi zvenela kot »*pop gradbincev*« [*Bauarbeiter-Pop*] in kot zveni »*glasba starega železja*« [*Schrottmusik*] ipd. Sami sebe so EN sicer percipirali<sup>43</sup> kot »*avantgardni noise bend*« (Einstürzende Neubauten); in – ker naj bi bili (tudi) bend, ki igra »urbano ljudsko glasbo«/»etno glasbo« (Chung v Dax in Defcon 2006, 186; Herdlitschke 2009) – kot »*vašo prijazno sosedsko noise skupino [EN]*« (Alexander Hacke).

---

<sup>42</sup> Bargeld nikoli ni hotel biti del nobenih oznak.

<sup>43</sup> ... in se percipirajo...

EN so bili torej lansirani v galaksijo zvokov in glasbe zelo na hitro. In z enako hitrostjo si je moral Bargeld, takrat, pred prvim nastopom, tudi izmisliti **ime benda**, ki je anticipiral njihov zagon. O pomenu imena »*Einstürzende Neubauten*« se lahko podučimo s pomočjo vinjete iz puščave Mojave, kjer so – med drugim – gostovali EN<sup>44</sup>. Hacke je sicer na vprašanje ameriškega novinarja o pomenu imena odgovoril, da »*Einstürzende Neubauten means something, that has been build up with a whole lot of work, is collapsing just short time later*«; ter da: »*it's like stepping on other people's work, actually.*« A Blixa je eksplanacijo Hackeja devaluiral s svojo – ki, *en passant*, velja za uradno razlago imena EN: »*I usually translate it as collapsing new buildings*«; ter: »*usually in Germany 'Neubauten' is, like, one word, it's exactly every building raised up after the second world war. So you separate it into 'Altbauten' and 'Neubauten', and 'Neubauten' is every building after second world war*«<sup>45</sup> (Hacke; Bargeld v Maeck in Schenkel 1993).

EN je tako Hacke (očitno) razumel predvsem kot crescendo oz. stampedo nad delom drugih (ustvarjalcev). Ni čudno, saj je bil – kot omenjeno – z dolgočasen nad ustvarjanjem drugih bendov, katerih delo bi tako morda najraje sesul v prah – in prav to se pripeti ob/po rušenju zgradb. A Bargeld, katerega mnenje je (tu) morda vendarle bolj meritorno, si ime razlaga kot »*rušeče se nove zgradbe*«, ki označujejo/zajemajo vse zgradbe (v Zahodni Nemčiji), zgrajene po II. sv. vojni. Kljub tema dvema načinoma interpretiranja imena EN, pa je verjetno najbolj ustrezen, logičen in tudi najbolj iluminatorski pomen njihovega imena podal Unruh, saj po njegovem: »*'Einstürzende Neubauten' heißt: Das Bestehende, das Neue, hat abwirtschaftet, ist verbraucht, ist in Frage zu stellen, etwas Neues wird erfunden, ein stetiger Wandel ist gemeint. 'You must destroy to build'*«<sup>46</sup> (Unruh; Pearce v Dax in Defcon 2006, 94); to pa so EN ugotovili tudi tako, namreč: »*EinstürZENDE NEUBauten*«, nosi v sebi besedno zvezo »*ENDE NEU*«, pri čemer »*ENDE*« pomeni »*KONEC*« in »*NEU*« »*NOVO*«, »*začetek*«<sup>47</sup>; vse to pa je torej v skladu s temeljnim imperativom EN, pri čemer ne gre »za fizično uničevanje v lastnem pomenu, temveč prej za rušenje *Gedankengebäuden* [miselnih zgradb]« (Unruh v Dax in Defcon 2006, 94). In *tu* so si EN blizu z Benjaminom.

---

<sup>44</sup> Več sledi...

<sup>45</sup> Prevod: »*Einstürzende Neubauten* pomeni nekaj, kar je bilo zgrajeno z veliko dela, se ruši le nekaj časa za tem«; »je kot stopanje po delu drugih ljudi, pravzaprav.« »Jaz ponavadi prevedem kot rušeče se nove zgradbe«; »ponavadi je v Nemčiji *'Neubauten'* [nove zgradbe], kot, ena beseda, je natanko vsaka zgradba dvignjena [zgrajena] po drugi svetovni vojni. Torej, ločuje se v *'Altbauten'* [stare zgradbe] in *'Neubauten'*, in *'Neubauten'* je vsaka zgradba po drugi svetovni vojni.«

<sup>46</sup> Prevod: »*Einstürzende Neubauten'* pomeni: obstoječe, novo je zavozilo, je iztrošeno, je treba postaviti pod vprašaj, nekaj novega bo iznajdeno, mišljeno je stalno spreminjanje. 'You must destroy to build'«

<sup>47</sup> *Ende Neu* se imenuje tudi njihov album (in pesem na njem) iz leta 1996 (Our Choice/Rough Trade).

**Ime, filozofijo in praxis EN** si torej lahko razlagamo kot logično posledico odraščanja, v od vojne *ad fundum* demoliranem okolju/mestu, a veliko bolj kot to, v od vojne močno okrnjeni (nemški) kulturi. Njihovo dvorišče – (Zahodni) Berlin –, ki je bilo pravzaprav gradbišče, so EN spremenili v svoje igrišče. In vedri, prav nič nihilistični, zgolj novega želeči in zato provokativni – oh, ali pa da bi vsaj priča propadu! – EN so vedeli, da bo potrebno narediti nek odvod stran od težke preteklosti, ki je, razprostrta ležala povsod naokoli, v obliki močno prizadejanih zgradb, luknje v kulturi in miselnih zgradb, v personifikaciji ljudi. In EN so se – podobno kot večina mladih/bendov – končno odločili stvari – tudi v dobesednem smislu – vzeti v svoje roke. Njihovi možgani niso bili onemeli, niso želeli kulturne praznine. *Au contraire*. S svojim predrugačenjem, reappropriacijo zgradb oz. njihovih ostankov so želeli sanirati *miselne* zgradbe in luknjo v kulturi – prvo bi sprožilo drugo. In tako so EN v sanaciji pravzaprav prehitevali oblasti, ki so počasi napredovale s sanacijo »pravih« zgradb, saj so oni s svojo vedro *destrukcijo* »pravih« zgradb, že sanirali sinapse miselnih zgradb. Oblasti bi namreč lahko zafurale še enkrat... še stokrat. Tako je tudi kazalo – ko so, kot skvoterji, želeli sanirati zapuščene zgradbe in so to tudi počeli (spomnimo se »popravljalnega skvoterstva«), jim oblasti, katere so v tem početju prehitevali, tega, paradoksalno, niso pustile, češ da tako kot se tega lotevajo oni, pač ne gre (?). Ni čudno, da so potem preskočili sanacijo zgradb in se lotili direktne sanacije možganov: »*All you need is HEADCLEANER!*«<sup>48</sup> (Glej naslednjo stran.)

---

<sup>48</sup> Bargeld, *Headcleaner 1 in 2* (1993); *Tabula Rasa*, Our Choice/Rough Trade. Prevod: »Vse kar rabiš je HEADCLEANER [ČISTILEC GLAVE]!«

"Silence!  
 Musik!  
 Generalmobilmachung!  
 zwecks Dekonditionierung aller!  
 HEADCLEANER!  
 Nehmt Aufstellung!  
 Achtung! Unberechenbar ab Marsch!  
 Neue Wunder, neue Schrecken  
 Tornado für die Bindungen an Konventionen  
 für die Windungen  
 im Schädel, Wirbelsturm  
 als HEADCLEANER!  
 [...]

Ein Lied zwei, drei:  
 'All you need is HEADCLEANER!' cause nothing has  
 been done that can't be done  
 nothing has been sang that can't be sung  
 and nothing has been sat, so forget how to play a game  
 it's easy  
 nothing has been made that can't be made  
 and no one has been saved, that should have been saved  
 and nothing you can do but forget yourself this time  
 it's easy  
 cause nothing has been known that can't be known  
 nothing has been seen that ain't been shown  
 nowhere you can be and that isn't where you meant to be  
 it's easy  
 all you need is HEADCLEANER!  
 [...]

TABULA RASA!"

"Tišina!  
 Glasba!  
 Generalmobildelanje!  
 zaradi dekondicionalnosti vseh!  
 HEADCLEANER!  
 Zavzemite postavitev!  
 Pozor! Nepreračunljivo marš!  
 Novi čudeži, novi strahovi  
 Tornado za vezi in konvencije  
 za zavoje  
 v lobanji, vihar  
 kot HEADCLEANER!  
 [...]

Ena pesem dve, tri  
 'Vse, kar rabiš je HEADCLEANER!' ker nič ni  
 bilo storjeno, kar ne more biti storjeno  
 nič ni bilo zapeto, kar ne more biti zapeto  
 in nič ni bilo določeno, torej pozabi, kako igrati igro  
 preprosto je  
 nič ni bilo narejeno, kar ne more biti narejeno  
 in nihče ni bil rešen, ki ne bi smel biti rešen  
 in nič ne moreš storiti, kot se tokrat pozabiti  
 preprosto je  
 ker nič ni bilo poznano, kar ne more biti poznano  
 nič ni bilo videno, kar ni bilo pokazano  
 nikjer kjer si lahko in to ni kjer si nameraval biti  
 preprosto je  
 vse, kar rabiš je HEADCLEANER!  
 [...]

TABULA RASA!"

EN so bili te *headcleanerji*. In seveda so bili *kontra* popularni glasbi in »svobodi v kapitalizmu«, če so pa že takrat spregledali, da dejansko nimata ljudem in kulturi za ponuditi ničesar novega, nereakcionarnega, ne-statusquojevskega, zaradi česar sta rušila oz. vsaj ovirala njihov koncept. Ko so EN spoznali absurdno situacijo v kateri so se znašli, skupaj s svojimi so- sedlji/meščani/narodnjaki, so lahko storili korak v stran, v drugo perspektivo... in korak naprej.

EN so predstavljali, da se bodo tudi nove zgradbe nekega dne začele rušiti; zgrajene bodo nove stavbe... ki se bodo nekega drugega dne začele rušiti itd. – in še pomembneje je, da se bo to zgodilo tudi v glavah ljudi, s sinaptičnimi zgradbami, ki bodo lahko, osvobojeni od preteklosti, svobodno zakorakali v prihodnost. Pustiti obrabljeno – pa četudi ga je treba uničiti – in ustvariti novo – stalno stremenje k nečemu boljšemu torej.

In tako so se EN veliko ukvarjali z **arhitekturo**<sup>49</sup> – miselno (v širšem pomenu) in tisto miselno, ki se nanašala na stavbe/hiše (torej v ožjem pomenu). Njihov komad »*Haus der Lüge*« z istoimenskega albuma<sup>50</sup> naj bi bil »filozofska miselna zgradba« (Bargeld v Höbel 1989) – besedilo komada, katerega naslov se prevede kot »Hiša laži«, oz. njegove kitice pa so razdeljene po pritličjih. Njihovih osem bolj eksperimentalnih albumov nosi krovni naslov »*Mustehaus*«<sup>51</sup>, kar pomeni »Vzorčna hiša/Hiša za ogled«; in prvi album iz te kolekcije ima naslov »*Anarchitektur*«<sup>52</sup>, torej »Anarhitektura« – zmes med anarhizmom in arhitekturo. Izdali so tudi serijo štirih kompilacij, z naslovom »*Strategies against Architecture*«<sup>53</sup>, torej »Strategije proti arhitekturi«; in na tretji izmed njih je komad »*Architektur ist Geiselnahme*«<sup>54</sup>, kar bi pomenilo »Arhitektura je zajetje talcev« (Einstürzende Neubauten). Ni pa to vse, kar povezuje EN z arhitekturo; poleg uporabe njenih ostankov/elementov pri njihovem muziciranju, so EN tudi nastopali na različnih prostorih, v različnih zgradbah. – O obeh bomo – med drugim – pisali v naslednjem poglavju.

---

<sup>49</sup> Je pa zanimivo, da izraz »Einstürzende Neubauten«, kdaj uporabijo tudi arhitekti/urbanisti.

<sup>50</sup> *Haus der Lüge* (1989), Rough Trade.

<sup>51</sup> *Musterhaus 1-8* (2005-2007), Potomak.

<sup>52</sup> *Musterhaus 1 (Anarchitektur)* (2005), Potomak.

<sup>53</sup> *Strategies against Architecture 1-4* (1984-2010), Mute/Rough Trade; Rough Trade; Rough Trade/Zomba; Mute.

<sup>54</sup> *Strategies against Architecture 3* (2001), Rough Trade/Zomba.

## 5 *Einstürzende Neubauten*: začetek gradnje... / *to build...*<sup>1</sup> / *Neu (erfinden)*<sup>2</sup>

“*Alles was ist, was war, war nicht genug  
wird neu erfunden  
Alles was war, war als Erklärung für die Katz  
Die ganze Welt entsäuert und entsteint  
gebrannt, destilliert und als »Carpe Diem«  
Der Weltbrandt, von uns gierig konsumiert*”<sup>3</sup>  
(Bargeld 2000, *Alles*).

### 5.1 »Neu erfinden...«<sup>4</sup>

Rdeča nit misli EN je torej bila stalno preminjanje, spreminjanje in »na novo iznajti, izumljati«. In ker so EN na novo izumljali tako glasbo kot sebe (oz. osebno), se je to zrcalilo tudi v njihovih lastnih **imenih**. Takrat je med mladimi – zaradi iskanja lastne identitete in ker je bilo to pač moderno – vladal skoraj nek postulat, nadeti si umetniško ime; in (skoraj) vsi so to tudi udejanjili. Blixa Bargeld npr., ki ni izgubljal časa s prekletstvom izbire, si je to ime – že pred nastankom benda EN – nadel praktično v isti sekundi, ko se je lotil tega projekta in v roke vzel flomaster – na njem je namreč zagledal napis »*Blixa Color 70*«. Tako se je tudi on najprej imenoval »*Blixa Color*«, a kasneje je »*Color*« odpadel in nadomestil ga je priimek »*Bargeld*«, ki je simboliziral njegov priklon dadaizmu oz., natančneje, *Johannesu Theodorju Baargeldu*<sup>5</sup> (Bargeld; Gut; Hacke v Dax in Defcon 2006, 7-8). Zanimivo pa je tudi, da »*Bargeld*« v nemškem jeziku pomeni denar oz. gotovino – torej kontrapunkt filozofije EN.

Bargeld naj bi imel že pred puberteto »*sehr ausgefallen*« [»zelo nenavaden«] **stil** oblačenja (mama Blixie Bargelda v Herdlitschke 2008), ki pa je kasneje eskaliral (?). *Nick Cave* je tako izjavil: »Še nikoli nisem videl nikogar, ki bi izgledal tako uničeno... tako bolno« (Cave v Herdlitschke 2008).

---

<sup>1</sup> Graditi...

<sup>2</sup> Nov, začetek; na novo izumljati, iznajti.

<sup>3</sup> Bargeld, *Alles; Silence in sexy* (2000), Zomba/Rough Trade. Prevod: »Vse, kar je, kar je bilo, ni bilo dovolj / bo na novo iznajdeno / Vse, kar je bilo, je bilo kot pojasnilo za prazen nič / Celoten svet, razkisan in razkoščičen / žgan, destilirani in kot »Carpe Diem« / Svet-je-gorel od nas pogoltno konzumiran.«

<sup>4</sup> Prevod: »Na novo iznajti...«

<sup>5</sup> J.T. Baargeld je bil nemški dadaistični slikar in pesnik.



Seveda, Barged se je od stare eksistence ločil gradualistično, in – poleg imena<sup>6</sup> – tudi s pomočjo spremembe svojega lastnega videza, h kateri je sicer (zgolj) pripomogla istočasnost punka. Eno obdobje je Bargeld nosil celo make-up (okoli levega očesa<sup>7</sup>) in si barval lase (Bargeld; Gut v Dax in Defcon 2006, 10-11). Njegova frizura je bila tudi sicer nekonvencionalna, z lasmi/šopi las najrazličnejših dolžin. A frizura, ko si je lase postrigel tako, da je imel vmes po celi glavi »luknje«, je bila kritika zapiranja v koncentracijska taborišča, na katerih problematiko je opozarjal tudi s svojimi oblekami oz. svojim celotnim imidžem, saj je bil videti »mrtvo« (Hilsberg v Dax in Defcon 2006, 65).

V splošnem so bili EN oblečeni predvsem v črno<sup>8</sup>, neurejenih las in včasih s sončnimi očali na nosovih – zaradi sivo-črne in krute resničnosti v Nemčiji (Hacke v Dax in Defcon 2006, 99). Morda so imeli kanček punk **imidža**, a niti niso bili vpadljivi *per sé* (torej z izjemo Bargelda v mladih letih). EN namreč niso pripadali nobeni subkulturi in zato jih tudi ne moremo zmetati v isto omaro s punkeji, ali pa v katerokoli drugo subkulturno omaro – čeprav so subkulture na začetku 80ih že doživljale tranzicijo, drobitev polja subkultur kot celote in so se pojavili nekateri novi izrazi, npr. »plemensko«, »postmoderno« in »postsubkulturno« (Hall in Jefferson 2006, xxix). Imidža EN tako ne moremo povezati z določeno zvrstjo glasbe, saj je bila njihova glasba še bolj marginalna, unikatna; in bila je bolj unikatna in posebna kot pa njihov videz. S svojim imidžem se EN pač niso toliko igrali in brkljali – to so počeli predvsem ob privabljanju diapazona zvokov. Vseeno pa so malce izgledali kot »otroci iz postaje ZOO«. Je pa imidž še eno sredstvo mladih, s katerim se ti izražajo, komunicirajo med seboj in širšo okolico (Hebdige 2002); je »simbolična oblika upora« (Hebdige 2002, 80), sredstvo protihegemonije in oponiranja stanju in zapovedanim normam v družbi; je »kodiran odziv na spremembe« (Hebdige 2002, 80); kot je tudi sam sredstvo družbenih sprememb.

## 5.2 Kot (z) instrumentarij(em) (orodij)

Konceptualna predpostavka EN je bila: distancirati se običajnih glasbenih instrumentov; postaviti si to omejitev za zagotovitev določene radikalnosti – *ergo* neposlušljivosti (Bargeld

---

<sup>6</sup> In ravno zaradi tega razloga bomo navajanje njegovega rojstnega imena, kot zgolj kuriozitet, izpustili; povrh vsega pa ga danes tudi njegova mama včasih naslavlja z »Blix« (mama Blix Bargeld v Herdlitschke 2008). Bargeld je bil sicer tudi avtor novih imen nekaterih drugih članov EN, ki so nastala na podoben način (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 8).

<sup>7</sup> Skoraj tako kot *Alex* v knjigi/filmu *Peklenska pomaranča* (*A Clockwork Orange* (1962/1971)) (Gut v Dax in Defcon 2006, 10). Alex je imel namreč pobarvano okoli desnega očesa.

<sup>8</sup> Kasneje oz. danes tudi/zlasti v črnih/temnih oblekah; Hacke pa se je npr. v Los Angelesu navdušil nad kičastim »mehiškim-taco-trashom« (Hacke v Dax in Defcon 2006, 99).

v Herdlitschke 2008); čeprav je bila, *volens nolens*, pozitivna stvar pri njihovih instrumentih tudi njihova nizka cena oz. to, da so jih dobili (skoraj) *pro bono* (Unruh v Dax in Defcon 2006, 91).

Njihova inspiracija je prišla z ulice, in anti-pop, kot so si ga zamislili nekonformistični in novotarniški EN, je dobil svoj (sprva kakofoničen) zvok/zven iz bogatega<sup>9</sup> arzenala predmetov/instrumentov, ki so jih člani kupili v trgovinah s kovino oz. orodjem, predvsem pa nabrali/ukradli na ulici, gradbiščih in smetiščih<sup>10</sup>; nekatere so dobili celo v dar. Unruhjev moto se je takrat, vsled tega glasil: »*Sei schlau, klau' beim Bau*«<sup>11</sup> (Unruh v Dax in Defcon 2006, 91). In – kot rečeno – so EN, da bi uresničili svojo filozofijo »*neu erfinden*« oz. svoj koncept glede instrumentov/glasbe, **brkljali**; ustvarjali so **DIY** instrumente oz. so ne-še-instrumente postavljali v nov **kontekst (1)**, v katerem so le-ti postali instrumenti.

Z brkljanjem oz. s konceptom *bricolage*, iz katerega izhaja ta glagol, se je ukvarjal *Claude Lévi-Strauss*. Če se izognemo izrazu primitivno, bi brkljanje pomenilo »prvotno« dejavnost brkljača, tistega, »ki dela z lastnimi rokami in se svojih [omejenih] sredstev poslužuje tako, da jih v primerjavi s sredstvi izvedenca v določeni stroki odvrta od njihove prvotne rabe« (Lévi-Strauss 2004, 28-29). »[N]jegov instrumentalni svet je [torej] zaključen in pravilo njegove igre je v tem, da se vedno znajde z razpoložljivimi sredstvi, se pravi v vsakem trenutku končno množico orodij in materialov« (Lévi-Strauss 2004, 29). In zato je brkljanje tudi intelektualno; in »v skladu z načelom, da `to lahko vedno prav pride`« (Lévi-Strauss 2004, 29-30). Za brkljača velja: »navdušen je nad svojim projektom, a v praksi vendarle najprej ravna retrospektivno: obrniti se mora nazaj k že izoblikovani množici, ki jo tvorijo orodja in materiali« (Lévi-Strauss 2004, 30). Pravzaprav »se brkljač sooča z zbirko ostankov človeških del, se pravi z nekakšno podmnožico kulture« (Lévi-Strauss 2004, 31).

A ker Lévi-Strauss tako ni podal nobene specifične definicije *bricolagea*, se le-tega uporablja v zelo širokem spektru fenomenov (Baker in Nelson 2005) – in tudi znotraj kulturnih študij, ki podajajo naslednjo definicijo koncepta *bricolage*: »Preureditev in postavljanje poleg, prej nepovezanih, smiselnih predmetov za ustvarjanje novih pomenov v svežih kontekstih« (Barker 2003, 436).

Zelo podoben koncept *bricolageu* pa je koncept **DIY** – oba se med seboj tudi zamenjuje. **DIY** je kratica za »*Do-It-Yourself*«, torej »naredi sam« logiko ustvarjanja, popravljanja,

---

<sup>9</sup> Oznako »bogato« lahko na tem mestu torej mislimo tudi ironično, saj so bili instrumenti, ki so jih uporabljali EN, znak vsega drugega kot pa »bogatosi«, v smislu materialne bogatosi; vsekakor pa je bil bogat zvok, ki so ga, s prav temi instrumenti, proizvajali EN.

<sup>10</sup> Tudi ko so igrali v tujini so šli (pogosto) najprej na smetišče po instrumente/material za instrumente.

<sup>11</sup> Prevod: »Bodi pameten, kradi pri gradnji«; kar je bila modifikacija parole: »Bodi pameten, uči se pri gradnji« (Unruh v Dax in Defcon 2006, 91).

preurejanja, organiziranja, produkcije itd. (na področju kulturnih študij, arhitekture itd.). Lahko bi rekli, da preko brkljanja, ali pa ustvarjanja, popravljanja po logiki DIY, dobimo nek DIY izdelek.

In že smo pri – za nas pomembnem – (prvem<sup>12</sup>) vprašanju konteksta, kjer bomo morali, da bi bolje razumeli, kako so ne-še-instrumenti EN postali instrumenti EN, predstaviti tudi dva semiotična pojma (*Ferdinanda de Saussurea*, katera pa sta kasneje, z, za nas pomembnejšega vidika, analizirala tudi *Stewart Hall* in *Roland Barthes*): *denotacijo* in *konotacijo* znaka. Namreč – pa bomo tu razlago podali kar neposredno na primeru EN: na osnovni ravni, ravni *denotacije*, nek znak, npr. beseda »zidak« pomeni navadno glinen izdelek za zidanje hiš ipd.; a ko EN zidaka, v fizični obliki, niso uporabljali za zidanje – za kar naj bi se torej sicer uporabljalo zidak – ampak za svoje muziciranje, so ga s tem postavili v drug, nov kontekst, iztrgali so ga iz njegovega »primarnega« konteksta – in zidak je v tem novem kontekstu, dobil nov pomen, konotacijo, in na ravni *konotacije* je pomenil instrument, saj so EN z njim udarjali po tleh in tako ustvarjali glasbo; in pri tem ni pomembno ali so EN iz gradbišča zidak odnesli na oder in ga tam uporabljali kot instrument, ali pa so ostali na gradbišču in muzicirali tam; sicer pa bi lahko, v še drugačnem kontekstu, »zidak« pomenil zopet nekaj drugega – npr. sredstvo za obtežitev kupa papirja.

»*Denotacija* je [tako] opisna in dobesedna raven pomena, ki si jo delijo praktično vsi pripadniki kulture« (Barker 2003, 92); »[*k*]onotacija [pa] vsebuje pomene, ki so proizvajani s povezovanjem označevalcev s širšimi družbenimi zadevami« (Barker 2003, 92); če vemo, da označevalec pomeni besedo »zidak«, označenec pa je »stvar na katero se ta beseda nanaša« (Stanković 2006, 69). Znak pa je na ravni konotacije tudi močno nabit s simbolnim/i pomenom/i.

**Instrumentarij** EN je bil tako sestavljen iz električnih orodij/orodij za domače potrebe/gradbeniških orodij oz. manjših strojev in iz DIY instrumentarija, sestavljenega iz kalejdoskopa materiala, pridobljenega na prej naštete načine, pri čemer so, *en passant*, nakupovalne vozičke uporabljali za prevozno sredstvo<sup>13</sup>. Iz teh predmetov – ki so jih torej postavili v nov kontekst – so nato previdno in precizno izdelali/zbrkljali tudi celotne konstrukcije/perkusije, na katerih so igrali tako, da so po njih udarjali s kovinskimi paličicami *et simile*. Na tak način je npr. nastala konstrukcija, z vijaki skupaj pritrjenih kovinskih sodov/bobnov in železnih palic, med katere je bila (lahko) napeta še vzmet<sup>14</sup>; ali pa z lepilnim

---

<sup>12</sup> Malce kasneje se bomo namreč z vprašanjem konteksta zopet srečali; še v nekoliko drugačni luči.

<sup>13</sup> Kasneje pa tudi te kot instrumente.

<sup>14</sup> Ta je bila prisotna skozi celotno delovanje EN.

trakom skupaj zlepljenih plastičnih kanistrov *et simile*; nekatere konstrukcije so bile narejene celo tako, da so skoraj same od sebe oddajale zvoke, nekdo je moral zgolj vrteti ročico, ki je vse to poganjala<sup>15</sup>. Skratka: raznorazne konstrukcije, iz katerih se je zvoke privabljal in na njih muziciralo z udarjanjem po njih, predvsem s kovinskimi paličicami oz. bobnarskimi paličicami. Tudi instrumenti iz plastičnih/kovinskih cevi, zlepljenih oz. z vijaki pritrjenih skupaj, so prišli v poštev; poleg tega so na cevi igrali tudi tako, da so vanje pihali. Na rednem repertoarju posamičnih instrumentov oz. zvonečih teles [»Klangkörper«] so bili tako, kot abonenti, razni deli iz železa, sodi, vrtalniki, kladiva, žage in neuglašena električna kitara; avtomobilske gume, stiropor, stroj za teptanje zemlje, sintetizator, jedro rotorja, vibrator, ogrodje klimatske naprave itd. itd. pa so kdaj pa kdaj prišli na predstavo za izven – slednjega so uporabljali namesto ojačevalcev zvoka, vibrator, da so preko indukcije spravili kitaro v nihanje in zagotovili fiksen ton, namesto snar bobna pa so npr. uporabljali velik list iz pleha in razbite steklene steklenice (Einstürzende Neubauten; Maeck in Schenkel 1993; člani/sodelavci EN v Dax in Defcon 2006). In ni treba poudarjati, da so vsi ti predmeti, s seboj na koncert EN, prinesli močan simbolni tovor/balast.

Glasba EN je bila tako (lahko) posledica igranja oz. privabljanja zvokov iz (skupka) opisanih konstelacij, drsanja po tleh s kovinskimi pokrovi smetnjakov, razbijanja gradbenega materiala oz. zidakov in opek s kladivom ali golimi rokami ob tla ter mešanja njihovih preostankov na tleh, metanja železnih obročev, palic, skled – ravno tako – po tleh in udarjanja po njih, premetavanja verige po rokah, »vrtanja« s koncem vrtalnika ob železno palico, rezanja kovinskih predmetov s cirkularno itd. (skoraj) *ad infinitum*, do koder je pač segla njihova domišljija (osvobojena od .

Glasbo EN, kot rezultat zvokov tega omnibusa instrumentov, pa je torej nadgradil še njen drug del – **elektronska manipulacija zvoka**<sup>16</sup>. To so EN počeli s pomočjo radijskih sprejemnikov in podobnih pripomočkov – izmed katerih smo nekatere že omenili; odšli so v tovarno, snemat njene industrijske zvoke/hrup (Maeck in Schenkel 1993); da bi naredili legitimen komad s petjem so poskušali spremeniti policijski posnetek (Hacke v Dax in Defcon 2006, 87); v komadu »Jammerberg«<sup>17</sup> so enega čez drugega naplastili 16 različnih glasov jamranja (Unruh

---

<sup>15</sup> Npr. ena enostavnejših: kovinske posodice v krogu pritrjene na prometni znak »prepovedan promet v obeh smereh«, v sredini katerega je bil pritrjen »kazalec«, ki se je vrtel naokoli in trkal o te posodice.

<sup>16</sup> Z njo so se člani EN posamično ukvarjali še pred zagonom skupnega projekta.

<sup>17</sup> *Jammerberg; Wonderful World of Neubauten* (1985), Fan Club Release. Jammerberg je sicer tudi gora v Južni Afriki.

v Dax in Defcon 2006, 90); delali so *loope*<sup>18</sup> itd. (zopet, skoraj) *ad infinitum* (Hacke v Dax in Defcon 2006, 94).

Bargeldu se je zdelo fascinantno dosežati nek *modus vivendi* med stvarmi/predmeti, ki prej niso bile/i povezane/i in tako odpirati vrata tam, kjer jih prej ni bilo; iti potem skozi ta vrata in pri tem deloma spremeniti (beri: na novo iznajti) tudi samega sebe. V splošnem je Bargeld namreč (tudi) od koncertov ali performansov, katerim je bil priča – kot nastopajoči, ali pa (zgolj) kot gledalec –, pričakoval, da iz njih odide drugačen, kot je prišel nanje, da se z njim nekaj zgodi (Bargeld v Herdlitschke 2008). Glasba je namreč tako racionalna kot iracionalna; dotakne se tako zavednega kot nezavednega, zunanje in notranje resničnosti (Adorno 1986, 69).

Zato pa je bil izjemno pomemben tudi vizualen del koncertov oz., boljše, *performansov* EN – torej razumljenih širše, bolj v smislu (performativnih) *umetnosti* oz. glasbenega nastopa kot ne-»navadnega«-nastopa.

Performans se dogaja v sedanjosti; ni ga mogoče reproducirati, ponoviti (vedno bo tu »razlika«) (Phelan 1996, 146). »Performans implicira realno skozi reprezentacijo živih teles« (Phelan 1996, 148). In zanj, ki je v prvi vrsti družbeni oz. komunikacijski proces, je tako značilno »razlaganje« *via* človeško telo. Zaradi česar pa performans zahteva občinstvo – odvisen je od njegove interpretacije. Ergo: »umetniški performans je oblika retorike, retorike gest, v kateri telesni gibi in kretnje (vključno z rabo glasu) na splošno prevladujejo nad drugimi oblikami komunikacijskih znakov, na primer nad jezikom in ikonografijo« (Frith 2007, 132). Ali še: performans je »pojavnajoča se struktura«, ki začne obstajati le med uprizarjanjem (Bauman v Frith 2007, 132). No, v primeru EN bomo performans razumeli kot nastop/uprizoritev v širšem smislu; torej tudi vse, kar so EN »navadnemu« nastopu pridodali kot presežek; kot performans, na katerem je bil pomemben tako način igranja glasbe, kot sama glasba, kot glas in jezik, kot ostalo dogajanje, na, in ob, lokaciji igranja, kot lokacija igranja, in kot celotna simbolika dogodka – celotna (umetniška) scena, ob (navadno) gosti zvočni zavesi, na odru, ali kje drugje; skratka: kot Dogodek, katerega so uprizorili EN. A glede komunikacije z občinstvom, performans EN ni bil vedno »popoln«, saj publikuma včasih tam sploh ni bilo, ali pa ga »ni bilo«, kot bomo videli kmalu.

Na njihovih performansih je tako Unruh – na začetku – pripravljajl piromanske »molotov koktejele«, z bencinom napolnjene steklenice, ki so le-tem pridodali teatralnost; poleg tega pa so jih EN uporabljali tudi kot instrument – zanimiv se jim je namreč zdel zvok ognja (Hacke;

---

<sup>18</sup> Loop je repeticija dela pesmi, zvočnega materiala.

Bargeld; Unruh v Dax in Defcon 2006, 77-78). In za performanse EN (tako) ni nihče nikoli vedel, kaj se bo na njih zgodilo; vse se je namreč zgodilo spontano, *per accidens*. In celotna mizanscena z akterji EN je kdaj pa kdaj koketirala s tisto iz *Mad Maxa*.

EN je bilo (včasih) popolnoma indiferentno, ali imajo **publiko** ali ne, saj se je vse vrtelo okoli njih – želeli so se priigrati v neko stanje »kjer bi postalo vse možno, v katerem bi lahko zapustili lastno življenje in bili samo še v glasbi« (Hacke v Dax in Defcon 2006, 90). Saj – kot Attali (2008, 33) – hrup cenzurira, utiša druge, tako, da lahko nato »prav ta odsotnost postane navzočnost vseh možnih smislov, popolna dvoumnost, osvoboditev imaginarnega, odprtost za nove zvočne estetike, nove jezike.« In tako so EN svojo publiko včasih kar ignorirali (Hacke v Dax in Defcon 2006, 80); včasih pa ji celo diktirali ali sme plesati ali ne in takrat prenehali igrati, saj so se zbali, da so začeli igrati preveč ritmično glasbo, torej podobno tisti, ki so jo prezirali (Unruh v Dax in Defcon 2006, 77); pri čemer pa so tišino, ali pa hrup publike, ki je ob tem nastal, dojemali enako kot glasbo (FM Einheit v Dax in Defcon 2006, 79).

In ni čudno (?), da je bila (doma) **resonanca** na ustvarjanje/muziciranje EN, kljub bolj tolerantnemu Zahodnemu Berlinu, v (pre)veliki meri negativna. V televizijskih poročilih so npr. ugotavljali, da se rock glasba (?) spreminja v hrup, ter zanje pravili: »*Sie machen keine Musik*«<sup>19</sup> *et simile* – kar je takrat sicer poslušalo veliko bendov. Celo EN, ki so že tako ali tako, s svojim muziciranjem subvertirali ustaljena pravila – tudi ko je Hacke med igranjem kitare oz., bolje, na glasbo EN, izvajal slavne *Elvisove* krožne gibe z boki –, vse to še nadgradili in na nekem koncertu, v duhu svojega diletantstva, igrali komad z besedilom<sup>20</sup>: »*Wir können nicht spielen!*«<sup>21</sup>; spet nek koncert pa so poimenovali kar »*Atonalen koncert*« (Maeck in Schenkel 1993; člani/sodelavci EN v Dax in Defcon 2006). Zanimivo pa je tudi, da je bila glasba EN celo za punkse – na koncertu v Hamburgu –, ki so se hoteli samo prerivati/pogati, *preveč*, kar so izražali s protestnim metanjem piksen v *artiste* EN (Chung v Dax in Defcon 2006, 163). EN je torej uspelo znervirati celo privržence takšnega glasbenega okusa kot je punkerski.

**Na začetku** ustvarjanja EN so bili tako – pa sploh ne definitivno – določeni zgolj instrumenti: najprej vsi prej opisani DIY instrumenti in (običajnejši) instrumenti – torej: DIY perkusije in ostali instrumenti, električna kitara in *glas* –, nekoliko kasneje pa še bas kitara in sintetizator;

---

<sup>19</sup> Prevod: »Ne delajo glasbe.«

<sup>20</sup> O njihovih oz. Bargeldovih besedilih in vokalnem delu komadov nekoliko kasneje.

<sup>21</sup> Bargeld *Wir können nicht spielen*; (DVD) *Liebeslieder/Einstürzende Neubauten* (1993), Studio !K7. Prevod: »Ne znamo igrati!«

vse ostalo je bila *improvizacija*<sup>22</sup>, torej odraz trenutnih, spontanih in ne-preigranih idej. Bojda pa naj bi bila sicer nekaj časa, na začetku, njihova intenca in imperativ tudi, ne igrati instrumentov, temveč *čas*, ko glasbe niso želeli ustvarjati iz tonov ali njihovega součinkovanja, ampak s pomočjo razporejanja časa (Maeck in Schenkel 1993; Dallach in Wellershoff 2000; Hacke v Dax in Defcon 2006, 108-109).

EN, ki so se za uradne fotke benda – med drugim – slikali pred trgovinami z orodjem in – za cover albuma *Kollaps* – pred Nemškim stadionom v Nürnbergu, so do leta '86 – torej **kasneje** – ko je izšel njihov tretji studijski album »*Halber Mensch*«<sup>23</sup>, svoje instrumente že docela obvladali in niso več toliko eksperimentirali (ker ko se človek nekaj nauči, človek to – kdaj tudi na žalost – zna in tega, kar se je naučil, ne more pozabiti (Arbeit v Dax in Defcon 2006, 237)) in tako lahko delali hitreje (FM Einheit; Hacke v Dax in Defcon 2006, 103). In z novim producentom pri taistem albumu, *Garethom Jonesom*<sup>24</sup>, se je začelo tudi *strukturiranje* glasbenega procesa (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 105). Rezultat je bila sicer bolj pop plata (Maeck v Dax in Defcon 2006, 103) in takojšnje negodovanje (nemških glasbenih kritikov in drugih Nemcev), češ da so postali *soft* (Hacke v Dax in Defcon 2006, 110). A ta respons naj bi bil – spet več – posledica lokalnega šovinizma, vsled dejstva, da so bili EN prvi nemški bend, ki je imel pogodbo sklenjeno s tujo/angleško založbo (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 111). Mehki in bolj pop pa naj bi EN postali tudi po odhodu FM Einheita ter prihodu Arbeita in Moserja (Bargeld; Unruh v Dax in Defcon 2006, 234-237) – takrat – med drugim – Bargeld ni želel več igrati *glasne* glasbe (Moser v Dax in Defcon 2006, 237); in pri albumu »*Tabula Rasa*«<sup>25</sup> so pesmi postale res *pesmi* (Hacke v Dax in Defcon 2006, 203).

Po digitalni revoluciji so EN komade začeli delati tudi s pomočjo računalnika, zaradi česar so lahko realizirali kar nekaj idej, ki so jih nosili po glavah, še preden je ta prišel na tržišče (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 203); a po drugi strani se je zaradi napredka tehnologije začel razkrajati kolektivni proces ustvarjanja glasbe (Hacke v Dax in Defcon 2006, 202). In vemo, da uporaba tehnike na sploh – torej že npr. samo snemanje pesmi –, za seboj privleče tudi še nekatere druge, bolj negativne vidike, npr. reprodukcijo, izgubo avre itd. (Benjamin 1998) EN so tako skozi leta dobivali nove in nove ideje in odkrivali nove instrumente/pripomočke za ustvarjanje svoje glasbe. Zaradi tega je raziskovanje zvoka pri EN vedno napredovalo in se

---

<sup>22</sup> Šele kasneje so komadi postali komadi – urejeni oz. strukturirani, tako, da so jih lahko preigrali; in ne izvirajoči zgolj v nekem trenutku, spontanosti; več že v naslednjem odstavku.

<sup>23</sup> *Halber Mensch* (1986), What's So Funny About/EFA.

<sup>24</sup> Gareth Jones je bil takrat glavni producent pri britanski založbi *Mute Records* in producent benda *Depeche Mode*.

<sup>25</sup> *Tabula Rasa* (1993), Our Choice/Rough Trade.

izboljševalo. In čeprav obstajajo neki tipični EN zvoki, ne moremo govoriti o neki »zvočni arhitekturi« EN (Unruh v Dax in Defcon 2006, 177).

Navdih so EN dobili v ne redu, *an-archein*; ustvarili so si svoj »sociotop«, v katerem so bili lahko – predvsem glasbeno – ustvarjalni; in ustvarjali so v imenu umetnosti, pri čemer jih je, z iskreno radovednostjo zanimalo, iz katerih/kakšnih predmetov, je mogoče privabiti zvok in na kakšne načine, ter jih tako ustrezno uporabiti ali pa iz njih narediti ustrezne instrumente.

**EN so torej (...)** ustvarjali in muzicirali s pomočjo brkljanja, DIY etike in preko/z destrukcije/o. Uporabljali so metodo vedre in ustvarjalne destrukcije; čeprav na začetku – vsaj pri svojem muziciranju – drugače je z miselnimi vzorci – sploh niso želeli uničevati in demoliranja sploh niso predvidevali, ampak se je to, pri uporabi instrumentov, zgodilo spontano, *par accidens*.

Glede svojega – zlasti začetnega – instrumentarija, EN tako (načeloma) niso prisegali na napredek – kar je bil fakt pri večini takratnih bendov –, temveč so naredili *korak nazaj* – korak k »modernemu primitivizmu«<sup>26</sup> (Hegarty 2007, 71). Pri svojem muziciranju in s svojimi instrumenti so ustvarjali s takim veseljem, kot bi bili otroci, ki zlagajo lego kocke. A druge izdelke kapitalizma – ah, tako nove, napredne, kvalitetne in lepe izdelke kapitalizma, ki so jih želeli vsi imeti – so – predvsem na začetku – zavračali oz. jih uporabljali in celo uničevali za tako grdo (?) stvar, kot naj bi bil, po splošnem (nemškem) okusu, njihov neznosen hrup (beri: glasba). EN so se norčevali iz kapitalizma, iz potrošništva. In norčevali so se iz glasbene industrije – njenih nad-izdelkov. Ne le, ker so jih – zlasti na začetku, skoraj popolnoma – ignorirali in niso prispevali v kapitalistično kaso; izničili so njihov pomen – izdelki glasbene industrije so že na njenem startu postali nepomembni, nepotrebni. EN so redefinirali glasbene instrumente. (Kaj bi bilo, če bi se po EN zgledovali drugi bendi?) Norčevali so se tudi iz popularne glasbe, katere pravila in zakonitosti so preskakovali čim višje in jih obhajali v čim večjem radiju; poleg tega pa so jo še eksplicitno kritizirali. Torej – *prvič* – *ne*, v resnici so bili EN daleč od »primitivnega«!

EN so svoje instrumente (in besedila) pobrali na smetišču in na smetišču zgodovine ter jih revitalizirali – v *novem* pomenu. EN so torej reciklirali, delovali ekološko, delali ekološko glasbo – na kar – *drugič* – pribijemo: *ne*, v resnici so bili EN daleč od »primitivnega«! (Čeprav so sicer, kljub temu, da so počistili smetišče, v očeh nekaterih vseeno onesnaževali – s svojim hrupom (glasbo).)

---

<sup>26</sup> »Primitivno« se uporablja na širokem področju fenomenov in ga ne moremo misliti le negativno.



Logika EN je bila – kot rečeno – DIY – kar je že zadosten razlog, da – *tretjič* – zapišemo: *ne*, v resnici so bili EN daleč od »primitivnega«!

EN niso »rušili« le zgradb in zidu, ki so jih obdajali; rušili so zvočne zidove – torej – *četrtič* – *ne*, v resnici so bili EN daleč od »primitivnega«!

Razlaga *nejev*: 1. resda, da so bili z vidika moderne kapitalistične logike »primitivni« ker niso – predvsem na začetku – sledili napredku oz. uporabljali (skoraj nobene) moderne tehnologije; ker so se, po Lévi-Straussu, posluževali »primitivne« aka »prvotne« dejavnosti, torej brkljanja; a EN niso bili »primitivne« etike, katero je pokazal kapitalizem – kar pa definitivno pretehta prvo; 2. ker so reciklirali in se obnašali ekološko so bili, seveda, *napredni* – v 21. st. (!) »vsi reciklirajo« (odpadke; drugače se je sicer že veliko prej, tudi v umetnosti); 3. v krutem kapitalizmu, kjer je reven in tako nezmožen kupiti si karkoli že skorajda (in vemo zakaj *skorajda*) vsak, se mora pač (?) tudi vsak (kreativno) znajti sam, tako kot vé in zna; in njim je bilo to jasno že takrat; in 4. niso bili »primitivni«, bili so *avantgardni* – v umetnosti so odpadke uporabljali že pred raznimi popularnimi *damieni hirsti*, ki danes s takšnimi deli služijo enormne šelesteče vsote, ter, predstavili in utrdili so novo glasbeno estetiko, nove možnosti in zvoke znotraj glasbe, novo glasbo.

Razlogi za vse to? Čutili so razpoko v (nemški) kulturi. Videli so ruševine. Videli in slišali so zid. Poslušali so hrup mesta. Slišali so pop, punk... Poznali so antiumetnost dadaizma. Brali so Benjamina. Sledili so svojemu notranjemu glasu – glasu anarhista. Od svojih (nemških) glasbenih predhodnikov, katere so poslušali jim je v glavi odmevalo (le): »*Macht kaputt, was euch kaputt macht!*« A EN so bili anarhisti – predvsem – znotraj/preko njihove glasbe. Napadli so glasbeni status quo; z anarhizmom v svoji glasbi so sprožili revolucijo v *glasbi*. – Ker »[a]narhisti verjamejo, da je institucija kapitalizma destruktivna, iracionalna, nečloveška« (Zinn 2010, x); ker »[a]narhisti verjamejo, da je fraza `zakon in red` ena največjih prevar našega časa (Zinn 2010, x); ker »[a]narhisti vidijo revolucionarno spremembo kot nekaj neposrednega, nekaj, kar moramo storiti zdaj, kjer smo, kjer živimo, kjer delamo. [...] Takšna revolucija je umetnost, saj ne zahteva samo poguma, ampak tudi domišljijo« (Zinn 2010, xi). In anarhizem, ki sugerira nasilje, nered (Zinn 2010, ix), je tako vedno prepoznaval pomembnost umetnosti – ker je »destruktivna nuja [...] tudi kreativna nuja« (Bakunin v Antliff 2007, 13). Umetnost, ki je revolucionarna pa je (tudi) avantgardna. A avantgardni umetniki, ki bi sicer vedno radi bili izven (če vzamemo marksistično interpretacijo) kapitalizma, njegove množične proizvodnje, so vedno že znotraj, so že vpleteni, so že zaznamovani (Sassower in Cicotello 2000, 4).

No, EN so bili – poleg zidu in luknje v kulturi – zaznamovani (tudi) z od vojne uničenimi zgradbami. In vemo, da so bili revolucionarni. – Ali bi sploh moglo biti drugače? Kljub temu, da so uporabljali popolnoma prozaične predmete, saj »[m]ateriali niso skrivnost: so esencialna sestavina zgradbe, naša dediščina in del naših vsakdanjih življenj« (Holzman 2008,10); ti predmeti – če tu govorimo zgolj o gradbenih oz. od uničenih zgradb ostalih predmetih –, ki so bili poceni, kaj poceni, *zastonj*, zaradi česar naj ne bi imeli tudi nikakršne druge vrednosti, nikakor niso bili kar-eni-predmeti, predmeti brez vsakršne vrednosti – niti blizu, bili so *objekt 20. stoletja* (Wajcman 2007). *Gérard Wajcman*, ki je sklenil poiskati nek emblem, objekt, ki bi bil absoluten zmagovalec med preostalimi sotekmovalci za objekt, ki je najbolje zaznamoval prejšnje stoletje in stoletje, v katerem se je s tem ukvarjal on, je takole naznanil zmagovalca: »Gospa in gospodje, tu je naš veliki zmagovalec, Spomenik Današnjega Časa za naš čas, za čas, ki prihaja, in za vse čase – Polje Ruševin. Logotip, ki se vsiljuje [...] in zbuja občudovanje« (Wajcman 2007, 11); ali: »Ruševina, Objekt stoletja« (Wajcman 2007, 11).

### 5.3 V (ne)urbanah zvočnih pokrajinah

EN niso zgolj *predmetov* postavljali v drug kontekst, zaradi katerega so se le-ti preobrazili v instrumente, tudi *sebe* so, saj jih ni nič manj zanimalo ustvarjanje zvokov/glasbe v različnih **kontekstih (2)**, okoljih oz. njihovo novo izumljanje. In če so EN sicer vedno uprizorili Dogodek, so v tem primeru uprizorili Dogodek<sup>27</sup>. »EN so bili zmeraj bend, ki je rabil posebne prostore, ker je to en del te temeljne filozofije – namreč, iz vsega narediti glasbo. Tu se ne gre le za instrumentarij, temveč tudi za prostor, ki je izkoriščen za nastop« (Maeck v Dax in Defcon 2006, 132). Bargelda so vedno fascinirali »prepovedani prostori, skriti kraji, hiše, ki so nenaseljene in v katere lahko vstopiš, na pol ruševine« (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 127); in zanj je ta »fascinacija za urbano [...] samoumevna« (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 127) tudi zaradi tega, ker so v 80ih živeli tako kot so pač živeli<sup>27</sup> (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 127). Tako pa EN še zdaleč niso vedno in zgolj igrali na običajnih koncertnih placih.

Glede konteksta (2): »Umetnost *in situ* je oblika umetniške intervencije, ki upošteva prostor, v katerem se ponuja na ogled. [...] umetniško dejstvo ne pade z neba v prostor, ki je povsem brez vsake ideologije [...] ne zadošča namreč, da mehansko izločimo družbene značilnosti prostora, v katerem poteka [performans]« (Bourriaud 2007, 88), saj je napaka v tem »da verjamemo, da je smisel estetskega dejstva *zgolj* v kontekstu« (Bourriaud 2007, 88). Druga

---

<sup>27</sup> Torej kot skvoterji, med ruševinami.

stvar, glede vprašanja konteksta (2) pa je, da je »[p]oložaj `kritičnega` umetnika [...] lahko dvomljiv, kadar presoja svet, kot da bi bil sam iz njega po božji milosti izvzet in v njem ne bi sodeloval. [...] Ne obstaja namreč mentalni prostor, v katerega bi se lahko umetnik umaknil iz sveta, ki ga predstavlja« (Bourriaud 2007, 88).

No, EN so, kot pravi *homo faberji* odkrivali *terro incognito*; **in/eksterierje** so trgali iz konteksta ter se ukvarjali (tudi) s tem, kako z njihovim performansom, dati nekemu prostoru, neobičajnemu za performans/koncert, povsem novo dimenzijo (Bargeld v Maeck in Schenkel 1993). In tako so – tokrat pravzaprav zgolj Bargeld in Unruh – v 1,2 metra visoki/em votlini/majhnem prostoru pod mostom avtoceste, ob soju ročne baterije, z gradbenimi ostanki v rokah in s svojimi nogami, udarjali po tleh, bobnali po železnem sodu in stenah – zaradi katerih so sploh prišli tja –, ter v tej maniri rušili zidove tišine; Bargeld pa se je še drl<sup>28</sup>: »Hör mit Schmerzen! Hör meine Wunden!«<sup>29</sup> (Maeck in Schenkel 1993; Shryane 2009, 17) Ta dogodek je bil pravzaprav namenjen nastanku albuma »*Stahlversion*«/»*Für den Untergang*«<sup>30</sup>; in za ustvarjalno pot EN, je bil verjetno še pomembnejši od njihovega prvega koncerta (Brinckmann v Dax in Defcon 2006, 127).

EN so se vedno, z iskreno radovednostjo in veseljem, odzvali tudi na povabila k sodelovanju oz. za nastop. In nič drugače ni bilo, ko so enega takšnih prejeli iz ZDA – kmalu so nastopali kar sredi puščave Mojave, pri čemer jim je bil še posebej zanimiv manko surogatov/potencialnih instrumentov oz. to, da si pri izvajanju niso mogli pomagati z ničemer drugim, kar so že tako ali tako imeli pripravljeno (torej ne ravno brkljarsko) za performans – razen puščavskega peska<sup>31</sup> (Hacke v Maeck in Schenkel 1993). In tako se je zvrstilo še kar nekaj podobnih nastopov, npr.: Denver/smetišče; Nizozemska/bivši zapor; Amsterdam/ladja; Turin/streha hale Fiat; in London/Institute of Contemporary Art (ICA) – s slednjim performansom so EN napadli celoten esteblišment svobodnih umetnosti, ko odra sicer niso sežgali ampak so ga sežgali (Bargeld; Unruh; Maeck; FM Einheit v Dax in Defcon 2006, 128-131 in 192; Shryane 2009, 20).

Nekoč so se odpravili v vodni stolp, da bi, zaradi zanimive akustike v njem, odkrili »*Tonnale Neuland*« [»tonalna neodkrita/nova dežela«] (Bargeld v Maeck in Schenkel 1993). Muzicirali so tudi na performansu na avtocesti<sup>32</sup>, kjer so, poleg običajnih načinov njihovega ustvarjanja glasbe, in ob treh sodih z ognjem, s cirkularno rezali star avto; (tudi) ta performans

---

<sup>28</sup> Podrobneje o Bargeldovih besedilih in vokalnih »akrobacijah« v naslednjem podpoglavju.

<sup>29</sup> Bargeld *Schmerzen hören; Kollaps* (1981) ZickZack. Prevod: »Poslušaj z bolečinami! Poslušaj moje rane!«

<sup>30</sup> *Stahlversion/Für den Untergang* (1980), Monogam Records.

<sup>31</sup> (Zvok) tega so kasneje uporabili v pesmi »*Wüste*«. Prevod: puščava. Pesem je dobila svoje mesto na albumu *Tabula Rasa* (1993), Our Choice/Rough Trade.

<sup>32</sup> *Autobahn Performance* (1983).

pa je imel močen simboličen pomen, zaradi dejstva, da so bile avtoceste in železnice Hitlerjev »projekt« ter – podobno kot avto – simbol zahodnega kapitalizma (Maeck in Schenkel 1993; Shryane 2009, 20); katerega pa so se, s svojim komadom/albumom »Autobahn«<sup>33</sup>, lotili tudi Kraftwerk, zaradi katerih so ceste zopet postale zgolj ceste in prostor užitka (Hegarty 2007, 71). Še en, s Hitlerjem povezan kraj, kjer so igrali EN pa je bila »Goldene Saal« [»Zlata dvorana«] na ozemlju nacionalsocialistične nemške delavske stranke v Nürnbergu in v sklopu tribune, kjer je imel Hitler svoje govore, v dvorani pa je podeljeval odlikovanja strankarskim kolegom in dostojanstvenikom (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 131). Pojavitev EN v tem prostoru je bila torej močno simbolno nabita (Hilsberg v Dax in Defcon 2006, 131) in »inscenacija v Goldene Saal [...] je bila totalna provokacija, ki bi se lahko izrodila v pravi kulturni boj. Ampak do tega takrat, na žalost, ni nikoli prišlo« (Hilsberg v Dax in Defcon 2006, 131); ta nastop je sicer Bargeld opisal kot eksorcizem. A EN tam niso nastopili, ker bi do njega čutili določeno afiniteto, ampak zato, ker so želeli v »te domnevne svete dvorane« »vnesti neko drugo prezenco« (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 132); »kot anarhisti na odru, so kraj napolnili z novim pomenom« (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 133). V dvorani so postavili oder in popolnoma ignorirali nacistične simbole, tako da je dvorana delovala kot čisto *navadna* dvorana (Unruh v Dax in Defcon 2006, 133). EN so tako »štirideset let po pravnem koncu tretjega rajha publiko zanimirali, da se je spoprijela s tem, kar je pomenila ta preteklost« (Hilsberg v Dax in Defcon 2006, 132).

Še en izjemno pomemben in simboličen projekt EN, povezan s politično usedlino, se je – pred nekaj leti<sup>34</sup>, in torej že po padcu zidu – odvil v berlinski »Palast der Republik«, bivšem sedežu moči NDR (Einstürzende Neubauten). Tam so v intimnem vzdušju in kvazi katedralni akustiki (najprej) muzicirali izključno za njihove podpornike – tiste, ki so s svojimi prispevki preko spletne platforme *neubauten.org* omogočili nastanek njihovega albuma »Supporters' Album #1«<sup>35</sup> in v zahvalo dobili končano plato –, kar je predstavljalo drugi del projekta s podporniki, ki so bili hkrati tudi v funkciji zbora. Koncert pa je bil poseben tudi zato, ker so na njem igrali komade iz še ne izdanega albuma »Grundstück (Supporters' Album #2)«<sup>36</sup> (Unruh; Hacke; Arbeit v Dax in Defcon 2006, 247; Einstürzende Neubauten); še zlasti pa, ker je napadel »kontroverzno strukturo, ki je bila ikonska za poražence, a obsojena na *Rückbau* [odstranitev] s strani zmagovalcev, v njihovem ponovnem pisanju zgodovine« (Shryane 2009, 20-21).

---

<sup>33</sup> Album *Autobahn* (1974), Philips.

<sup>34</sup> Pisal se je 4. november 2004.

<sup>35</sup> *Supporters' Album #1* (2003), *neubauten.org*.

<sup>36</sup> *Grundstück* (2005), *neubauten.org*.

**EN so torej (...)**, ko so odšli v druge prostore, igrali tako pred publiko kot brez nje; iskali so nove instrumente, nove zvoke, zvone, akustiko, glasbo, kar je izviralo iz njihovega lastnega veselja in radovednosti; kdaj so kje igrali zgolj iz veselja, ki je izviralo iz dejstva, da igrajo na netipični lokaciji/okolju; spet drugič so se, s čim uspešnejše distance, lotili provokativnega prepričevanja »svetih prostorov/krajev« oz. tistega, kar so ti prostori/kraji reprezentirali in so to »samoumevnost«, s svojo prezenco oz. Dogodkom<sup>2</sup> tudi rušili – torej tudi tako, zelo neposredno, rušili sinaptične zgradbe (o katerih smo govorili); kdaj pa so to počeli iz vseh razlogov hkrati.

#### 5.4 V (ne)urbanah miselnih pokrajinah

Bargeld je bil torej tisti, ki je prevzel (še) **vokalni/tekstualni del performansov/pesmi EN**, in bil tako (tudi) avtor besedil ter frontman/pevec.

Splošno razširjeno je govoriti o jeziku glasbe, ampak to je nevrološko napačno; glasba ne deluje v smislu besed, ki jih govorimo vsak dan, ali celo na način, da bi jezik slikanja deloval. Glasba je nelogična, in glasba, v mojem posebnem in čudaškem videnju, rekel bi, da glasba ne eksistira, razen če nimaš bežnega pogleda utopije; če je nima, to ni glasba. Glasba mora ponuditi vsaj okoli pet stopenj horizonta utopije... ponuditi mora nezamisljivo, nekaj onstran jezika. To je tisto, čemur jaz rečem glasba (Bargeld v *The Wire* v Shryane 2009, 8).

Bargeld – ne glede na to, koliko besedila ima komad<sup>37</sup> – »zvočno pošast prebujeno v življenju« (Einstürzende Neubauten) okrona s svojimi prepoznavnimi, krvavo-na-smrt-prestrašenimi kriki/cviljenjem – Cave baje še nikoli ni slišal takšnih krikov od odraslega človeka, saj ga spominjajo na krike »davljenih mačk« in »umirajočih otrok« (Cave v Herdlitschke 2008); čeprav pa Hacke Bargelda heca, da ga je navdihnila Diamanda Galás; Bargeld je sicer svoje krike, po sodelovanju z Garethom, kultiviral (Hacke v Dax in Defcon 2006, 108); in kot pravi sam je včasih kričal tako dolgo in tako infarktno, da se mu je stemnilo pred očmi, a da danes lahko kriči brez vsakega problema (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 108); in, čeprav ti še vedno spominjajo na mačje krike, zdi se, da Bargeld pri tem neznansko uživa –, včasih blazno serjozno deklamira – čeprav sam pravi, da imajo njegovi »govorni performansi« večjo povezavo s stand-up komedijo, kot pa z nekim deklamiranjem (Bargeld v

---

<sup>37</sup> Včasih so imeli torej EN v svojih delih manj besedila kot kasneje, saj se je takrat pretežno ponavljal zgolj nek udaren stavek.

Dax in Defcon 2006, 226); in kot stand-up lahko torej razumemo tudi njegovo umetniško prebiranje kataloga *Hornbacha*, nemško-internacionalne verige trgovin za gradnjo in vrt – in to za nič drugega, kot njegove (nagrajene) televizijske oglase! (Vaske 2004); imel pa je (leta '06) tudi svoj solo govorniško-glasbeni-stand-up performans »*Rede/Speech*« –, včasih poje, včasih šepeta; njegov impozanten nastop pa je (zmeraj) izpeljan s tako resnostjo in s takim patosom oz. čustvi, da bi spektatorji lahko mislili, da se mu gre malodane za golo življenje oz. da mu njegovo početje ne pomeni nič manj kot samo življenje – pa saj je Bargeld delo (z) EN vedno jemal kot življenjski projekt, zaradi česar je prav vse, kar se loti »*neubauteneskno*« (Bargeld v Arte 2010); svoj performans pa zakoliči še z raznimi grimasami in filigranskim »plesanjem« z rokami. Ergo: Bargeldov nastop/performance je izjemno impozanten, teatralen in markanten; čeprav je (danes) že zgolj njegova prezenca dovolj za Dogodek. Na tej platformi pa seveda slonijo tudi njegova besedila. Ta so vročična in prepojena s fantazijami o propadu (*Einstürzende Neubauten*).

Lahko bi rekli, da so (tudi) Bargeldova **besedila** »*med mikrofonom in makrokozmosom*« in med »*planktonom in filozofijo*«<sup>38</sup>; njegova besedila so namreč že skoraj filozofska. Bargeld je bil/je, namreč izjemno inteligenten<sup>39</sup> in razgledan individuum, poznavajoč delo (nekaterih) teoretikov<sup>40</sup> in umetnikov, oborožen s koncepti in jezikom intelektualcev, dobro detektirajoč prave vzroke in posledice dogajanja okoli sebe in tudi širše. Predvsem pa je Bargeld vedno (poskušal) mislil(ti) neparadigmatsko, nemodelsko, neukalupljeno, izven okvirjev, kar mu je – če je to sploh mogoče – tudi uspevalo; izmislil si je tudi goro svojih besed.

No, pri tem si je pomagal tudi z **drogami** – natančneje, (predvsem) s *speedom*, ki je bil takrat v Berlinu daleč najbolj konzumirana droga. In medtem ko so s speedom, v skladu s svojim ekscesivnim življenjskim stilom, eksperimentirali vsi člani benda, in zaradi katerega so sicer lahko dobro delali tudi po več dni skupaj, pa je Bargeldu »koristil« tudi pri odpiranju podzavednega, kar mu je omogočilo boljšo improvizacijo<sup>41</sup> na odru; speed v combu z mankom spanja, pa naj bi pri njem povzročil pravi razpad logike in mišljenja (*Arbeit; Chung; Bargeld v Dax in Defcon 2006, 51*). Takratni njihov *modus operandi* nam tako pove, da zanje »ni obstajal ne včeraj, ne jutri. Niti enkrat ni bila prejšnja, ali pa naslednja minuta pomembna, temveč le absolutni zdaj. To je imelo seveda neverjetno atraktivnost in privlačno silo« (*Brinckmann v Dax in Defcon 2006, 10*).

---

<sup>38</sup> Če parafraziramo Bargeldovo besedilo v komadu *Der Interimsliebenden; Tabula Rasa* (1993), *Our Choice/Rough Trade*.

<sup>39</sup> »Kljub neuspehu v/s šoli/o«, bi rekli tisti, ki le-tega povezujejo z (ne)inteligenco????!?!?

<sup>40</sup> Npr. Walterja Benjamina, kot smo lahko videli popreje.

<sup>41</sup> Torej pri izmišljevanju/zlaganju tekstov.

In tako se Bargeldovi **teksti** vrtijo okoli »razpada, uničenja, bolezni, propada in smrti« (Einstürzende Neubauten). V komadu »*Steh auf Berlin*« gre besedilo: »[...] *ich steh auf Viren, ich steh auf Chemie, [...] ich steh auf Krach, [...] ich steh auf Zerfall, ich steh auf Krankheit, ich steh auf Niedergang, ich steh auf Ende, ich steh auf Schluss, ich steh auf Aus, ich steh auf Hölle [...]*«<sup>42</sup>; v »*Seele Brennt*«: »*jeder Tag kostet mich Wunden*«<sup>43</sup>; v komadu »*Der Tod ist ein Dandy*«<sup>44</sup> pa najdemo enako besedilo (Einstürzende Neubauten).

Lahko pa bi rekli tudi, da besedila črpajo iz vesolja, narave – vključno z živalskim svetom –, iz človekovega telesa, iz fizike in kemije, iz sveta bajeslovnih bitij in bogov, iz osebnega doživljanja (tudi svojega telesa) in sveta okoli sebe in, seveda, iz preteklosti – predvsem usedlin II. sv. vojne in berlinskega zidu oz. *zeitgeista* med njima, in tudi še po padcu zidu. Besedila so (vedno) razpršena med preteklostjo in sedanjostjo. Nekatere pesmi so tudi ljubezenske<sup>45</sup> – album »*Tabula Rasa*« npr. je nastal v času, ko je bil Bargeld sveže zaljubljen (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 207). V besedilih pa so – med drugim – omenjeni: energija, sonce, luna, (nekateri) preostali planeti, Newtonova teorija gravitacije, vrt, rože, ocean, valovi, vulkani, puščava, pesek, pokrajina, volkulja, kolibri, termiti, duša, atomi, molekule, celice, kri, vene, živci, trupla, vino, nespečnost, tišina, glasba, hrup, nebesa, pekel, muze, lepota, hrepenenje, melanholija, barve, Malevičev kvadrat, Dostojevski, Džingiskan, Lenin, Armenija, Nagorno Karabah, Babilon, Starbucks, Guggenheim, x, in tako *ad infinitum*.

Bargeld je poudarjal pomen tega, da posameznik oz. on sam, nima védenja o tem, kaj je to npr. *ljubezenska pesem*<sup>46</sup>. Po njegovem je takšna nepopredalčkanost lahko zgolj priložnost<sup>47</sup>. Zaupal pa je še, da gre pri njegovih besedilih za provokacijo **individualistične** oz. **romantične** ideje pisanja (Bargeld v Maeck in Schenkel 1993), saj: »Vedno sem, kot individuum, za tekstom želel izginiti, se razbliniti« (Bargeld v Maeck in Schenkel 1993).

Individualizem je bil, po 20ih (letih prejšnjega stoletja) razumljen kot uporništvo proti restriktivni družbi in bil zaznamovan z močno tendenco po samoizražanju in samokontroli. A od 70ih, ko naj družba ne bi več izvajala svoje moči v takšni meri, je individualizem postal

---

<sup>42</sup> Bargeld, *Steh auf Berlin; Kollaps* (1981), ZickZack/Rip Off. Ne ravno dobeseden prevod: »všech so mi virusi, kemija, hrup, razkroj, bolezen, propad, konec, pekel.«

<sup>43</sup> Bargeld, *Seele Brennt; Halber Mensch* (1986), What's So Funny About/EFA. Prevod: »vsak dan me stane ran.«

<sup>44</sup> Bargeld, *Der Tod ist ein Dandy; Halber Mensch* (1986), What's So Funny About/EFA. Prevod: »smrt je dandy.«

<sup>45</sup> Verjetno: *Drausen ist feindlich, Dingsaller, Vanadium-I-Ching, Der Interimsliebenden, Wüste, Musentango, Zebulon...*

<sup>46</sup> Mi bomo Bargelda poslušali, zato tudi mi, na tem mestu, o tem tipu pesmi ne bomo želeli izvedeti kaj več, kot že sicer vemo; je pa najverjetneje tudi zato težje, neko njegovo pesem označiti za ljubezensko.

<sup>47</sup> Zaradi izstopa iz (miselnega) polja, katerega omejujejo stranice okvirja (mentalne strukture vs. učenje preko izkušenj).

stvar samoopazovanja in iskanje samorazvoja (Thomson v Thomson 1992, 499); romanticizem pa je umetniško, literarno in intelektualno gibanje, s poudarkom na estetiki in emocijah, ki se je povzpelo v vojni Nemčiji, predvsem kot nasprotovanje industrializaciji in modernizaciji (Cotgrove 1978, 358).

Še eden izmed –izmov o katerem moramo govoriti na tem mestu pa je **eksistencializem**. Eksistencializem oz. eksistencialna filozofija se je pojavil proti koncu II. sv. vojne v Franciji in kmalu osvojil tudi nemške mislece; in ni bil zgolj filozofija, temveč tudi »gibanje« in »moda« (Cooper 1999, 1-2). Pod oznako »eksistencializem« »razumemo nauk, ki dela človekovo življenje mogoče in med drugim pojasnjuje, da vsaka resnica in vsako dejanje, implicirata človeški milje in človeško subjektivnost« (Sartre 1946, 2). Glede na eksistencializem »človek najprej obstaja, naleti na samega sebe, vstopi v svet, in se šele takrat definira. Človek, kot ga razume eksistencializem, ni določljiv, ker sprva nič ni. To bo šele takrat, in to bo tako, kot se bo ustvaril. [...] človek ni nič drugega kot to, v kar se naredi. To je prvi princip eksistencializma« (Sartre 1946, 4). In eksistencializem se znatno presprašuje tudi o (ne)pomenu obstoja Boga; a ne dokazuje da Boga ni, niti ne verjame, da Bog je – ne odloča se torej o (ne)obstoju Boga, saj »razlaga veliko več: tudi če bi Bog obstajal, to ne bi ničesar spremenilo« (Sartre 1946, 25). Problem torej ni eksistenca Boga; »človek mora samega sebe ponovno najti in se prepričati o tem, da ga ne more nič rešiti pred samim seboj [...]. In v tem smislu je eksistencializem optimizem, nauk dejanj« (Sartre 1946, 25).

*Fritz Brinckmann*<sup>48</sup> je namreč pomen EN oz. Blixer Bargelda predstavil takole:

*Einstürzende Neubauten* so po mojem mnenju predstavniki tistega, kar bi opisal kot nemški eksistencializem; in ko govorimo o *Einstürzende Neubauten* moramo istočasno govoriti tudi o literarnem delu *Blixer Bargelda*; in on, v mojih očeh, stoji v direktni tradiciji, ki jo je pričel *Hans Henny Jahn*<sup>49</sup>; namreč kritično refleksijo, ki je neposredno v besedah, v jeziku, in ki se, v bistvu, na poetičen način trudi reči: `Bog ne eksistira. Ampak, ker ne eksistira. Eksistira´« (Brinckmann v Maeck in Schenkel 1993)<sup>50</sup>.

In EN so – kot rečeno – bili optimistični, vedri, radovedni, pravzaprav utopično entuziastični; iskali so sami sebe/se želeli na novo iznajti [*neu erfinden*]; na novo so želeli iznajti predmete in ostanke zgodovine okoli sebe; stvari so vzeli v svoje roke in niso se (preveč) obračali na

---

<sup>48</sup> Oblikovalec naslovnice (albumov), fotograf in prijatelj EN.

<sup>49</sup> H.H. Jahn (1894-1959) je bil nemški orglarski mojster, dramatik, romanopisec.

<sup>50</sup> Bargeld Boga skorajda ne omenja. V komadu *Haus der Lüge* (*Haus der Lüge* (1989), Rough Trade) sicer pravi, da se je Bog ustrelil; v komadu *Am I only Jesus?* (*The Jewels* (2008), Potomak/Indigo) pa, da je on (Bargeld) Jezus.



druge; (a) želeli so (narediti) spremembo; tudi vplivati na druge; kar se je seveda kazalo v njihovem delovanju, ustvarjanju, v njihovi glasbi. In tu pridemo do ene ključnih točk tega spisa – Bargeldove izjave o njihovem *primum movens* in njihovem smotru:

Ni arhitekturna destrukcija tista, ki nas lovi. Razpoka v kulturi v Evropi in še posebej v Nemčiji je tista. Predvojna avantgardna tradicija je bila popolnoma prizadeta. Ni bilo več nobene nemške tradicije, na katero bi se lahko posameznik obrnil, ne da bi se počutil krivega. Ta kultura, ki je obstajala pred vojno, nam je upravičeno prepovedana, zaradi tega do česar je vodila, ali, v najboljšem, ni preprečila [...] mi lahko le na novo izumljamo (Bargeld v Spencer v Shryane 2009, 69).

Bargeld je tako svojo izkušnjo z besedili (tudi **jezikom**) (v) pesmi(h) skiciral na primeru Nemčije – seveda le-ta predstavlja njihovo šolo –, kjer, po njegovem, ni več zaznati nobene žive pesniške tradicije, saj – kot rečeno –, zaradi preloma s tretjim rajhom ni tudi nobene kontinuitete. Bargeld pravi, da je – (tudi) glede glasbe – vse po II. svetovni vojni »*Neubau*«; in vsi »*Neubauten*« so v prvi vrsti citati, anglo-ameriški citati, katere se poskuša vsaditi kot rastlino brez korenin. In zaradi tega se je v Nemčiji, prvenstveno, ukvarjalo z *zvoki* [sounds] in ne s *pesmimi* [songs], je mnenja Bargeld. EN je relativno pozno, uspelo razbiti strukture pesmi, a jim je uspelo; in ne samo to: uspelo jim jih je tudi ponovno sestaviti, tako, da so njihove pesmi evolvirali tudi v *prave* pesmi (?) (Bargeld v Maeck in Schenkel 1993). In besedila EN so bila tako (predvsem<sup>51</sup>) v nemškem jeziku.

EN so tako dodali velik prispevek k povojni »rehabilitaciji nemškega jezika v umetnosti, v luči Adornove izjave glede nemožnosti poezije po Auschwitzu« (Shryane 2009, 12). Prekletstvo nemškega jezika pa so EN sicer izrazili v pesmi »*Blume*«, posneti v francoskem, japonskem in angleškem jeziku: »*My name, should you know it / remains unspeakable / and is spoken – malediction*«<sup>52</sup> (Einstürzende Neubauten; Shryane 2009, 12-13). In Bargeld je ponosen, da so, kljub besedilom v nemškem jeziku, pustili močan vtis, ki še vedno deluje, tudi v nenemško govoreči tuji – to namreč ni uspelo mnogim (Bargeld v Herdlitschke 2008).

Kasneje, ko je Bargeld začel sodelovati z *Nickom Caveom* in tako – kar dve dekadi! – igral kitaro in pel pri njegovih *The Bad Seeds*, je izboljšal tudi svoje znanje angleščine in posledično začel pesmi pisati tudi v angleškem jeziku; pisanje tekstov v nemščini pa je postalo težje (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 171-176).

---

<sup>51</sup> Kasneje so bila nekatera besedila EN tudi v angleškem jeziku; velikokrat so bila tudi multilingualna; kakšni delčki besedil pa so bili kdaj tudi v kakšnem »bolj eksotičnem« tujem jeziku, npr. v japonsščini; ali pa celo narečju, npr. mandarinščini.

<sup>52</sup> Bargeld, *Blume; Tabula Rasa* (1993), Our Choice/Rough Trade. Prevod: "Moje ime, bi moral vedeti/ostaja neizrekljivo/in je govorjeno – prekletstvo.«

Na začetku torej ni bilo fiksnih tekstov, Bargeld si je besedilo, čisto spontano, izmislil kar na koncertu – odprl je usta in počakal, da je prišlo kaj ven – takrat zgolj kakšen stavek/stejtment –, kar je imelo neko zvezo s »podzavednim nezavednega«<sup>53</sup>. A zato, ker se človeku, bolj ko hoče nekaj zgrabiti, to tudi z enakim zanosom izmika, je Bargeld – **kasneje** – začutil nujno, da prične graditi skelete (Bargeld v Herdlitschke 2008); po drugi strani pa se je Bargeld resneje spoprijel s teksti zato, ker so lahko le-ti, po spremembi načina dela EN glede glasbe (torej njenega organiziranja, strukturiranja), le-tej dali nazaj njeno življenje (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 106).

O svojem pisanju besedil je tako Bargeld povedal, da najprej iznajde formular – za kar, *en passant*, porabi največ časa –, po katerem ve, na katero mesto spada katera beseda (Bargeld v Maeck in Schenkel 1993); oz. drugače – glede prej omenjenega skeleta: Bargeld je začel graditi skelete, na katere je fiksiral ideje, ki jih je dobil v določenem momentu, in jih tako počasi bogatil z »glasbenim in tekstualnim mesom« (Bargeld v Herdlitschke 2008); kar pa se je vedno bolj spreminjalo v *pisanje* (Bargeld v Herdlitschke 2008).

**EN so torej (...)** v Bargeldovih besedilih vodili svoje poslušalce čez (veder) pekel, prek vic, do raja. Besedila, ki so se prej zdela pesimistična, (samo)destruktivna, izpraznjena, težka so bila kljub temu utopična, saj so EN, kljub temu, da so bili mladi in jezni na svet ter v sebi nosili veliko bolečine in obupa, to »še vedno poskušali izraziti na čudovit način« (Zhu v Herdlitschke 2008). Besedila so bila v njihovi pravi esenci bolj *provokativno* pesimistična in *provokativno* (samo)destruktivna kot pa naj bi bila neutopična in neoptimistična. Vendar pa so se besedila na valovih glasbe vedno bolj dvigovala in postajala vedno bolj lahkotna, nežna. Postajala so vedno bolj napolnjena s hrepenenjem in utopijo; slikala so vedno lepši, bolj domišljijjski<sup>54</sup> in bolj utopičen svet. Skratka: glasba in besedila EN so nudila vedno več stopenj horizonta utopije, če parafraziramo Bargelda.

In tako dobro, plastično in živo kot si poslušalci lahko predstavljamo stanje in razpoloženje tako človeka kot okolja/krajine<sup>55</sup> po II. sv. vojni, si lahko predstavljamo tudi Zemljo in Naravo (kot bi imeli pred seboj sliko), ali pa »*Schlaraffenland*«<sup>56</sup> o kateri nam pripoveduje Bargeld: »*Heaven is of Honey / and kisses / beeswork / blossomchannels / How do I know? / How could I forget?*«<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Kot smo videli popreje naj bi mu pri tem pomagal tudi speed, sploh v neksusu s pomanjkanjem spanca.

<sup>54</sup> Bargeldu je to definitivno izjemno dobro uspevalo (z drogami in mankom spanja ali brez); kot tudi provokacija individualizma in romantizma, saj se je stvari pač loteval *bargeldovsko*.

<sup>55</sup> Prevod njihove pesmi *Befindlichkeit des Landes* namreč pomeni *Razpoloženje dežele/pokrajine*.

<sup>56</sup> Slovenski adekvat bi bila recimo *Indija Koromandija*.

<sup>57</sup> Bargeld, *Heaven is of honey; Silence is sexy* (2000), Zomba/Rough Trade. Prevod: »Nebesa so iz medu / in poljubov / čebele-delajo / cvetoči-prekopi / Kako vem? / Kako bi lahko pozabil?«

A EN so *via* svoja besedila (in ni važno, ali utopična ali ne(utopična)), pretežno v nemškem lingu, nadvse uspešno izumili način in na novo iznašli, rekonstruirali in rehabilitirali ta prekinjen, zlomljen, ranjen in utišan jezik, ter tako Nemce kot ostale, zasuli z besedami, zgrajenimi v prečudovite konstrukcije, stoječe na temeljih glasbe, ki so ljudi zopet prepričale in spodbudile k poslušanju ali pa k aktivni uporabi jezika, ki sedaj ni bil več zlepljen z grozovito nacistično preteklostjo. EN so torej s svojim delovanjem uspešno širili nemški jezik, katerega so pomagali osvoboditi in rešiti.

## 6 Einstürzende Neubauten

“Am Morgen erscheint die Sonne  
Sie kennt das Schlüsselwort  
Es empfängt mich das Meer  
in den Farben des versprochenen Himmels  
Die Brandung ist in und über mir  
Alle Bilder sind die Wind  
Auch wenn ich es nicht sagen kann  
ich kann es immer hin singen  
Paradiesseits allemal“<sup>1</sup>  
(Bargeld 2004, *Paradiesseits*).

1. aprila 2010 – in to ni šala – so EN v berlinskem klubu »Tresor« praznovali **trideseto obletnico** svojega delovanja. V tem času so **izdali**<sup>2</sup> (več kot) štirinajst studijskih albumov<sup>3</sup>, (več kot) deset singlic, (več kot) pet kompilacij, serijo osmih eksperimentalno instrumentalnih albumov<sup>4</sup>, (več kot) pet knjig, (več kot) štiri DVD-je; **posneli** (več kot) trinajst videospotov *et cetera et cetera*; **sodelovali** so pri mnogih projektih raznoterih umetniških zvrsti (Einstürzende Neubauten).

Debitantskemu albumu EN, z udarnim naslovom »Kollaps«, ki je (nenavajena) ušesa napadel z invazijo hrupa, so tako sledili visoko stilizirani in bolj strukturirani **albumi** »Zeichnungen des Patienten O.T.«, »Halber Mensch«, »Fünf auf der nach oben offenen Richterskala« in »Haus der Lüge«. Po vstopu EN v zgradbe teatra<sup>5</sup>, ko so bili EN (v Nemčiji) končno bolje sprejeti in jemani bolj resno, pa so sledili še albumi »Tabula Rasa«, »Ende Neu«, »Silence is sexy« in »Perpetuum Mobile«, pri katerih je poudarek na kontrastih med glasnim in mehkim oz. med hrupom in harmonijo. Album »Grundstück« je nastal v projektu s podporniki EN. Za

---

<sup>1</sup> Bargeld *Paradiesseits*; *Perpetuum Mobile* (2004), Mute. Prevod: »Zjutraj se prikaže sonce / Pozna ključno besedo / Sprejme me morje / v barvah obljublajočega neba / Butanje valov je v meni in preko mane / Vse slike so veter / Tudi, če ne morem reči / lahko kljub vsemu pojem / Raj-od vselej.«

<sup>2</sup> Tu bomo upoštevali podatke, zabeležene na uradni strani EN neubauten.org, saj je materiala, ki so ga posneli/izdali, v resnici še veliko, veliko več.

<sup>3</sup> *Kollaps* (1981), ZickZack/Rip Off; *Zeichnungen des Patienten O.T.* (1983), Rough Trade; *Halber Mensch* (1986), What's So Funny About/EFA; *Fünf auf der nach oben offenen Richterskala* (1987), What's So Funny About/EFA; *Haus der Lüge* (1989), Rough Trade; *Tabula Rasa* (1993), Our Choice/Rough Trade; *Ende neu* (1996), Our Choice/Rough Trade; *Silence is sexy* (2000), Zomba/Rough Trade; *Supporters' album #1* (2000/3), neubauten.org; *Perpetuum Mobile* (2004), Mute; *Grundstück* (2005), neubauten.org; *Alles wieder offen* (2007), Potomak/Indigo; *The Jewels* (2008), Potomak/Indigo; in *Silence in sexy* 2011 (2011), Potomak. (Naj še enkrat spomnimo, da se glede navajanja založb sklicujemo na stahlmusik.de)

<sup>4</sup> *Musterhaus 1-8* (2005-2007), Potomak.

<sup>5</sup> Videli bomo namreč, da so EN sodelovali tudi pri nekaterih gledaliških predstavah.

tem je sledil album »*Alles wieder offen*« in za njim album »*The Jewles*«, ki temelji na intimnosti in krhkosti. Zadnji njihov studijski album »*Silence is sexy 2011*« pa je pravzaprav (zgolj) ponovna izdaja njihovega (skoraj) istoimenskega albuma (*Einstürzende Neubauten*). Omenimo še, da so pri nastajanju albumov – *et simile* – sodelovali tako z *underground založbami*, ki delujejo na principu DIY logike, kot (kasneje) tudi z velikankami in neodvisnimi založbami, antipodom prvih, ki veselo sprejemajo in reproducirajo kapitalistične regule (?). Tako pa so se tudi EN obrnili nekoliko stran od njihove izvirne, absolutne antikapitalistične drže.

Čeprav pa so bili EN, priznajmo, na meji tudi že od samega začetka, saj so imel svoj **logotip**<sup>6</sup> – »EN kiklopa«, »EN človečka«, ki je na svojem simbolnem pomenu pridobil preko mehanizma ponavljanja: »*propaganda repetitio est*« (Brinckman v Dax in Defcon 2006, 41). S tem so tako EN, deloma, zapadli v korporativno logiko: po eni strani naj bi, ker je človeček predstavljal (tudi) Bargelda, le-ta, kot edini umetnik, dobil svojo korporativno identiteto; po drugi strani pa se je razvila fanovska identiteta, saj so le-ti kupovali raznotere izdelke, na katere je bil vtisnjen logo EN (Brinckmann; Hilsberg v Dax in Defcon 2006, 41-42).

V bolj tuje vode pa so torej EN odjadrali tudi, ko so začeli delati *visoko kulturo* (antipod njihove podtalne kulture (kot tudi *mainstream* kulture, katero so napadali)) in sodelovali v več gledaliških **predstavah**. Tako so se npr. »prodali« za predstavo oz. mjuzikl »*Andy*« (1983), nemškega gledališkega in filmskega režiserja *Petra Zadeka*, kjer so v živo igrali in se tako – po več kot stotih ponovitvah predstave – končno izvlekli iz svojega poraznega finančnega stanja (člani/sodelavci EN v Dax in Defcon 2006, 138-165). Svojo glasbo pa so posodili tudi – njim bolj ljubemu – projektu, drami »*Hamletmaschine*« (1991), (vzhodno)nemškega dramatika *Heinerja Müllerja*, v kateri je Bargeld tudi igral (*Einstürzende Neubauten*). Sodelovali pa so tudi pri mnogih drugih projektih.

**Padec berlinskega zidu** leta '89 člani EN niso doživljali kot kakšen poseben dogodek. Sam padec zidu, ki se je zgodil nenadoma, so spremljali od daleč, preko posrednikov *à la* TV. Takrat tudi niso več toliko postopali naokoli, kot so to počeli v 80ih, ko so bili (bolj) mladi, poleg tega pa so tudi veliko potovali naokoli. Bargeld je celo izjavil, da je imela »heavy metal revolucija večji vpliv na [njegovo] življenje, kot pa združitev« (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 192). Padec zidu je namreč za seboj kmalu pripeljal splošno razočaranje.

So si pa EN, ko je zid še stal, desetletje/»stokrat« prizadevali pridobiti dovoljenje za **koncert v Vzhodnem Berlinu**. Pa jim ga niso nikoli odobrili... A po padcu zidu – natančneje, 21

---

<sup>6</sup> Simbol je Bargeld našel v neki knjigi in sprva sploh niso vedeli od kod izvira, kasneje so ugotovili, da je iz neke jame v Mehiki (Brinckmann v Dax in Defcon 2006, 41-42).

decembra tega leta – so bili EN prvi bend z Zahoda, ki je nastopal v, že bivši, NDR. In Heiner Müller je bil pri tem zgodovinskem dogodku zraven ter tudi sam odigral pomembno vlogo. Po koncu koncerta je namreč s seboj v zaodrje pripeljal celotno takratno francosko vladno delegacijo (no, brez ministra za obrambo in premiera), s takratnim francoskim ministrom za kulturo, *Jackom Langom*, na čelu. Skupaj so namreč primarširali s sprejema Müllerja pri francoski vladi (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 193)<sup>7</sup>. In vemo, da je Francija, z njenim takratnim (že drugič) predsednikom *Françoisom Mitterrandom*, po zgodovini težavnih odnosov med Francozi in Nemci, prispevala pomemben kos k rušitvi enormnega betonsko-železnega kosa, v obliki berlinskega zidu.

In tudi EN so – kot rečeno – imeli z Nemčijo, svojo domovino, težaven **odnos**, saj se od nje niti malo niso počutili razumljene<sup>8</sup>. »Bilo je, kot da bi tedne dolgo igrali proti stenam« (FM Einheit v Dax in Defcon 2006, 95). Večkrat so bili razočarani nad odzivom sonarodnjakom, vsled česar se jim je (večkrat) zazdelo vse brez smisla in (večkrat) bi bili že tudi skorajda prenehali z ustvarjanjem; po drugi strani pa se jim je zdelo tudi popolnoma vseeno, kakšno mnenje imajo o njih Nemci (FM Einheit; Bargeld v Dax in Defcon 2006, 95 in 111). In (tudi) zaradi tega so se EN *ab initio* orientirali **internacionalno** (Hilsberg v Dax in Defcon 2006, 97), kjer so se že zelo kmalu etablirali. Tujina se je namreč nanje odzivala mnogo bolj razumevajoče, celo navdušujoče – kljub njihovim nemškimi besedilom. Na Japonskem – najbolj eklatantnem primeru evforičnega odziva –, kjer so bili (leta 1985) na turneji, so EN vstopili v popolnoma drug svet, pa ne v kulturni prepad, saj so bili tam – za eno sezono – ultimativni superstarji – sploh dojemanje Bargelda, s strani Japoncev, je doseglo skorajda razsežnosti *Jezusa*. Kar pa se je EN, kljub temu, da jim je odziv neznansko godil, zdelo popolnoma tuje; nikoli namreč niso čutili neke tendence doseči določeno veličino in igrati po stadionih (Hacke; Brinckmann; FM Einheit v Dax in Defcon 2006, 114-125).

EN so tako, tekom svojega delovanja, (bolj ali manj) koncentrirano **koncertirali** – tako na posamičnih koncertih kot v okviru turnej – tako po domači grudi kot v tujini: večini evropskih držav<sup>9</sup>, ZDA, Kanadi, Japonski, Braziliji, Mehiki (Stahlmusik).

Leta '86 so EN – kar je dokaj paradoksalno, glede na manko razumevanja Nemcev za EN – reprezentirali Nemško državo, z njenimi (ne)poslušalci EN, na Svetovnem sejmu oz. *Expu* v Vancouvru. Nemški *Goethe-Institut* jih je namreč, poleg *Pine Bausch* in njene plesne skupine,

---

<sup>7</sup> O tem »izletu« EN iz zahodnega dela Berlina v vzhoden del in o tamkajšnjem koncertu in obisku francoske vladne delegacije, je bil posnet tudi dokumentarni film, z naslovom »*Elektrokohle (Von Wegen)*« (2009).

<sup>8</sup> Torej predvsem zaradi netolerance njihove glasbe, pohoda drugih glasbenih zvrsti in lokalnega šovinizma.

<sup>9</sup> Leta '85 so EN nastopili tudi v Ljubljani (na Gospodarskem razstavišču). In verjetno ne gre le za urbani mit, ki pravi, da so člani zasedbe ob prihodu v Ljubljano ugotovili, da bi jim prišel prav še kakšen instrument – in odšli so v Litostroj (Balantič 2010).

povabil k sodelovanju kot »nemškega kulturnega eksporta« (!) (Hacke; Chung v Dax in Defcon 2006, 134-135). Kar naenkrat so EN torej postali »kulturni izvoz Nemčije« (?). In, čeprav so mislili, da so pristali v napačnem filmu, ko naj bi na tamkajšnji njihov koncert prišel sam takratni kancler *Helmut Kohl* in so bili skoraj »na ti« z nemškim konzulom, ki naj bi bil celo fan EN (?), so bili ob vsem tem vseeno ponosni (Unruh; Hacke v Dax in Defcon 2006, 135). Kasneje, ko so reflektirali to izkušnjo pa so ugotovili, da so jih verjetno povabili zaradi njihovega širjenja nemškega jezika v tujini (Unruh v Dax in Defcon 2006, 136) oz. zaradi dejstva, da za njih ne bi mogel nihče trditi, da so del nacistične kulture (Chung v Dax in Defcon 2006, 135).

Nek paradoks glede respektiranja dela EN pa se je morda zgodil tudi, ko so EN, z albumom »*Haus der Lüge*«, dobili svoje mesto na nemških glasbenih lestvicah in je Fritz Brinckmann, oblikovalec mnogih coverjev albumov EN, zanjo prejel nemško nagrado *Art Director Club*, a je bila istočasno, v Angliji in ZDA, cenzurirana (Bargeld; Unruh v Dax in Defcon 2006, 181-183). Prav posebno naključje pri tem coverju, ki je izšel v začetku leta, ko je padel zid, pa je bilo, da je imel na zadnji strani natisnjeno podobo *Samsona*, ki le-tega trga (Brinckmann v Dax in Defcon 2006, 183). Coverji albumov EN so bili sicer – kakopak – intonirani z izvirnostjo in provokativnostjo.

In še glede njihovih **videospotov**: »Komerčni videospoti s pomočjo kamere dobavljajo make-up za mrtvo pop glasbo. V svetu [EN] nam kamera pokaže, kako truplo resnično izgleda« (Kopf 1987, 235). Kar velja *vsaj* za njihove prve spote.

EN so imeli, kljub pretežnemu habitiranju v podtalju, v družbi velik **vpliv** – lahko bi rekli, da so (bili) *popstarji undergrounda*, njegova alfa in omega, *ikone ((zahodno)berlinskega) glasbenega podtalja* –, ki pa je seveda (v neki meri) zaznamoval tudi površje; in to tudi takrat, ko EN niso pokukali nanj. Opazili so jih, in pisali/govorili o njih, so domala vsi glasbeni poznavalci, njihovo glasbo pa so pri svojih projektih uporabili številni umetniki raznih branž; in EN so tako vplivali tudi na nastanek/ustvarjanje mnogih drugih *underground* in *mainstream* bendov oz. glasbenih izvajalcev<sup>10</sup>; tudi zaradi dejstva, da so bili prvi/edini bend na svetu, ki je na začetku novega tisočletja svoje fene angažiral (za svoje delovanje) s pomočjo interneta (*Einstürzende Neubauten*). Ko so EN začeli ustvarjati – torej začeli ustvarjati *hrup* – so bili

---

<sup>10</sup> Npr. na *Depeche Mode*, *Nine Inch Nails*, *Marlyna Mansona*, *Rammstein*... (*Einstürzende Neubauten*), od slovenskih bendov pa bi lahko vzporednice potegnili z *Borghesio*, *Laibachi* – ti so v *bookletu* k svojemu dvojnemu albumu *Anthems* (2004) zapisali: »*The [Einstürzende] Neubauten are destroying the new buildings and we are restoring the old ones. At this point we are replenishing each other*« (Laibach 2004) – in, izmed novejših, *The Stroj* (Balantič 2010).

Prevod: »[Einstürzende] Neubauten uničujejo nove zgradbe in mi obnavljamo stare. Na tej točki drug drugega dopolnjujemo.«

(vseeno) totalno revolucionarni, kontroverzni in nekaj posebnega; danes pa lahko skoraj v vseh komadih, ki plešejo po mestih glasbenih lestvic, slišimo hrup ali pa npr. *loope* (Hacke v Arte 2010). In EN so omenjeni oz. se pojavijo tudi v mnogih dokumentarnih filmih, ki portretirajo berlinsko glasbeno sceno oz. Berlin; njihovo vrednost in pomen pa so – kot omenjeno – prepoznale tudi oblastne strukture.

V 90ih so EN zaživel družinsko življenje, menjali postavo, Bargeld pa je bil polno zaposlen še s svojim glasbenim udejstvom pri *Nicku Caveu* oz. *The Bad Seeds*. Spričo vsega tega so bili EN nekaj časa pretežno v fazi mirovanja, nekaj časa se niso najbolje razumeli. In takrat so tudi drugi člani benda, vedno bolj delali na drugih, paralelnih projektih (člani/sodelavci EN v Dax in Defcon 2006, 211-223). Bargeld je nato ugotovil, da so mu EN bolj pri srcu in prekinil sodelovanje s Caveom. Brez zamer (Bargeld v Herdlitschke 2008). EN ostajajo skupaj... in ustvarjajo.

90a so bila tudi čas, ko je mesto Zahodni Berlin izginilo. Takega kot je bil, ko so člani EN v njem odraščali in v njem začeli skupaj ustvarjati ter se z njim asociirali, ni več. Ni več enake vrednosti. Izjemno se je spremenil. Ekstremna svoboda in ekstremne življenjske situacije, ki jih je včasih omogočal, so danes le še spomin (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 249); ki ga člani EN podoživljajo, nastanjeni tudi drugod po svetu. A kljub spremembam pogojev in dejstvu, da so se bili EN primorani na novo iznajti, je njihova radikalnost ostala enaka kot je bila leta '80 (Arbeit v Dax in Defcon 2006, 236-237).

Bargeld se danes, po obsežnem opusu udejstvom v vseh branžah performativnih umetnosti, posveča tudi projektu *anbb*, pri katerem sodeluje z nemškim vizualnim umetnikom in elektrončkarjem *Carstenom Nicolaiom*, delujočim pod psevdonimom *Alva Noto*<sup>11</sup>; Hacke je, po mnogih sodelovanjih z umetniki, delujočih znotraj raznoraznih zvrsti, ustvarjal tudi pri več lastnih glasbenih projektih in izdal več albumov<sup>12</sup>; Unruh je sodeloval pri različnih glasbenih gledaliških predstavah, koncertih, snemanjih in performansih; Arbeit je sodeloval pri različnih glasbenih in umetniških projektih; Moser pa, ki je prav tako sodeloval pri različnih glasbenih projektih, snema glasbo za filme in reklame (*Einstürzende Neubauten*). Seveda se za potrebe EN vsi člani še vedno zberejo na kupu.

In čeprav so EN kdaj zaplaval tudi v *mainstream*, se jim je vedno zdelo veliko bolj zanimivo plavati izven njegovega toka (Unruh v Day in Defcon 2006, 78). »[E]N so bili vedno v prvi

---

<sup>11</sup> anbb so kratice imen obeh sodelujočih v projektu, torej Alve Nota in Blixie Bargelda. Njunjo, še dokaj kratko sodelovanje, je obrodilo že dva sadova, album *Ret Marut Handshake* (2010) in, le nekaj mesecev kasneje, album *Mimicry* (2010). Nad njunim nastopom s(m)o bili lahko slovenski glasbeni navdušenci impresionirani lanskega septembra, ko sta nastopila v Kinu Šiška.

<sup>12</sup> Album *Hitman's Heel* (2011) je Hacke letošnjega marca predstavljal tudi v Kinu Šiška.



vrsti umetniki. Ni bilo nobenega obdobja, ko bi bili rock bend« (Beck v Dax in Defcon 2006, 303). Njihovo prepričanje iz 80ih, da je zabava samoprevara, velja še danes, saj je po njihovem »obstajajoč *entertainment* prikazovan kot eno samo odklanjanje od vedno večje družbene bede« (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 177).

Bargeld, ki zavrača idejo samega sebe kot sestavnega dela novega nemškega vala (torej »*Neue Deutsche Welle*«) in še mnogih drugih stvari (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 177); pravi tudi: »[E]N so danes<sup>13</sup> najboljši bend, kar so kdajkoli bili« (Bargeld v Dax in Defcon 2006, 313). Tudi idej imajo še vedno ogromno. Ni čudno, če pa delujejo po principu stalnega spreminjanja, in ne – kar se sicer pričakuje od bendov – po določeni formuli, ki pomeni umetniško smrt. In tako EN tudi niso ostali *diletanti* (Bargeld v Arte 2010). Njihovo ime je njihov lajtmotiv, njihovo geslo obenem; in grajenje novega vedno *najprej* predpostavlja rušenje starega. EN še vedno rušijo in še vedno ustvarjajo z isto *joie de vivre* kot takrat. Ampak: »*alle Idolen müssen sterben*«<sup>14</sup>... konec hrupa... tišina... »*Es ist alles wieder offen*«<sup>15</sup>... »*Ende Neu*«<sup>16</sup>...

---

<sup>13</sup> Ta citat je nastal leta 2006.

<sup>14</sup> Bargeld, *Seele brennt; Halber Mensch* (1986), What's So Funny About/EFA. Prevod: »vsi idoli morajo umreti.«

<sup>15</sup> Bargeld, *Alles wieder offen; Alles wieder offen* (2007), Potomak/Indigo. Prevod: »Vse je ponovno odprto.«

<sup>16</sup> Bargeld, *Ende Neu; Ende Neu* (1996), Our Choice/Rough Trade. Prevod: »Konec Nov« (»nov začetek«).

## 7 Sklep

Ko se govori o *Einstürzende Neubauten*, se besede pogosto ustavijo ob zidu razlage, da *Einstürzende Neubauten* pomeni »rušeče se nove zgradbe«; ne vidijo preko zidu, kjer se nadaljuje in razprostira rdeča nit delovanja *Einstürzende Neubauten* in njihove celotne filozofije, ki stoji za tem, torej ideje »izumljanja na novo« [*»neu erfinden«*]. – Šele ta je namreč tista, ki osmisli njihov nastanek, njihovo početje, saj nam tako razkriva temelje mišljenja, filozofije in delovanja *Einstürzende Neubauten*.

Med luknjo v kulturi, popolnoma preluknjanimi in porušeni zgradbami (vsled II. sv. vojne) – a ne takšnim zidom (vsled hladne vojne) – in startom kapitalizma, so stali *Einstürzende Neubauten*. In če so bile kultura in zgradbe uničene in porušene zaradi totalitarizma, so *Einstürzende Neubauten*, ki so predstavljali, da se bo prav vse (tudi novo, saj so »*Neubauten*« pomenile vse zgradbe po II. sv. vojni) nekega dne začelo rušiti, namesto česar bo zgrajeno nekaj novega (predpostavljamo, da boljšega, saj naj bi se vedno stremelo k boljšemu), tako verjetno predstavljali tudi, da bo nekega dne uničen, zrušen (demokratični (?)) kapitalizem – besedna zveza »*Einstürzende Neubauten*« bi lahko stala za »kapitalizem« (nekje prebrano?) – kapitalizem, ki je začel delati luknje, prepade med ljudmi.

*Einstürzende Neubauten* so bili, medtem ko so nekateri že radostno uživali ob produktih kapitalizma, v eni takih lukenj, ekonomskih lukenj – imeli so luknje v žepih; in kot skvoterji so živeli v napol zrušenih, zapuščenih zgradbah, nastajajočem središču umetniškega ustvarjanja in scen; in bili so *stricto sensu* proti kapitalizmu in njegovi (ne)logiki. *Einstürzende Neubauten* so bili tako produkt (anti)kapitalizma, urbane pustinje in kulturnega oz. glasbenega vakuuma...

ki pa so ga takrat, v prebujenem »umetniškem« Zahodnem Berlinu (sredi hladne vojne), začeli polniti skupaj z ostalimi zdolgočasenimi mladimi glasbenimi ustvarjalci/amaterji *novega nemškega vala*, ki je takrat pljusnil in preplaval glasbeno podtalje Zahodnega Berlina (tudi Zahodne Nemčije in Avstrije; kasneje pa sicer izbruhnil v *mainstream* – antipod podtalja). – Končno nemška glasba, ki je bila kritična in ki ni vsrkavala tujega. Nemški povojni luknji v kulturi pred tem valom namreč, zaradi vpliva glasbe iz ZDA in VB, ni obetalo nič pozitivnega, saj se jo je začelo trpati – zaradi njene diskontinuitete, izpraznjenosti in krize še toliko lažje – s tujimi, angloameriškimi besedami/besedili oz. tekstualnimi vsebinami. Kar pa je – ponovno – ogrožalo nemške kulturo, jezik, glasbo in identiteto, vse – predvsem

predhodno – močno prizadete in zmanipulirane zaradi medvojnega nacionalsocialističnega režima.

*Einstürzende Neubauten* – tvorni in tudi idejni del novega nemškega vala kot tudi kulturnega in umetniškega gibanja *genialni diletanti* ter odraz (zahodno)berlinskega (glasbenega) podtalja – so bili, če so bili proti kapitalizmu (ki je prevzemal tudi glasbo), tako tudi proti popularni glasbi (predvsem), kot uspavajoči mase ljudi v lažne sanje o tem, da je svet »popoln«. *Einstürzende Neubauten* so plavali v podtalnem, protihegemonem, nekonformističnem toku in ponudili ultimativno, anarhistično – biti vedno proti – alternativo – alternativo, katere ne bi želel nihče poslušati – *hrup* (niti punk, na pogorišču katerega je zrasel novi nemški val, se *Einstürzende Neubauten* ni zdel (dovolj) radikalen; prej dolgočasen). S hrupom so namreč najprej šokirali, pretresli in tako utišali druge (uspavane mase ter tiste ki so sicer ustvarjali takrat, in katere so prezirali, saj se jim je njihova glasba oz. celotna takratna glasbena kultura zdela obupna), nato pa jih začeli buditi s svojo radikalno, hrupno budnico, ki bi jim odprla ušesa, oči in nato še možganske kanale.

Vse to pa odraža njihovo filozofijo »izumljanja na novo«, ki torej najprej predpostavlja fazo zrušenja obstoječega, za pridobitev prostora za drugo fazo, mišljenje, ustvarjanje, gradnjo novega; pred gradnjo torej uporabi destrukcijo, vedro destrukcijo, saj mora prav vse enkrat propasti (in če pomislimo na Hitlerjev režim, vemo zakaj je destrukcija lahko tako zelo vedra). – Kar pa jim je, v svojem *Destruktivnem karakterju*, s katerim so se poistovetili *Einstürzende Neubauten*, in ga – v znatni meri – vkomponirali v svojo filozofijo (ali pa jo na njegovi platformi celo zgradili), »povedal« Walter Benjamin. V tem smislu je bilo izoblikovano »izumljanje na novo«, s katerim so *Einstürzende Neubauten* operirali tako na ravni osebnega kot glasbe – na novo so želeli iznajti sami sebe, in pri tem pomagati tudi drugim, kar bi se zgodilo preko njihove, prav tako na novo iznajdene glasbe *via* hrup.

*Einstürzende Neubauten* so tako delali prostor/odpirali vrata novim možnostim izražanja in ustvarjanja; rušili so tisto, kar je imelo gnile oz. krhke temelje; želeli so si svežega zraka, spremembe; destrukcija jih je osvobajala in jim nudila optimizem; in želeli so tudi vplivati na druge. In morda jim je to uspevalo tudi zaradi tega, ker so bili Berlinčani (Hannah Arendt je namreč ugotavljala, da so Berlinčani, drugače kot ostali Nemci, iz vojne izšli manj psihično prizadeti); *Einstürzende Neubauten* so namreč na stvari gledali z neke zdrave distance, niso bili onemeli in nihilistični, saj so se ob takratnem vzdušju propada predvsem zabavali – bi se vsaj zgodilo nekaj novega, neka sprememba. In tako do *Einstürzende Neubauten* uničevali oz. rušili tako »prave« zgradbe (oz. njihove ostanke), kot sinaptične zgradbe – prvo bi sprožilo drugo, hrup bi prevetril možgane, ki bi bili tako lahko sanirani po težki nemški zgodovini. Ker

jim oblasti, v okviru popravljalnega skvoterstva, niso pustile sanacije »pravih« zgradb, so se tako pač lotili sanacije pomembnejših, miselnih zgradb, katere so bile osrednji del njihove filozofije, »izumljanja na novo«. In seveda so bili proti kapitalizmu in popularni glasbi, ki sta jih pri tem ovirala oz. izničevala njihovo delovanje.

Da bi *Einstürzende Neubauten* lahko uresničili svoje »izumljanje na novo« sinaptičnih zgradb (v tem smislu si je njihov idejni vodja, Blixa Bargeld, zamenjal tudi osebno ime; drugi so dobili bolj neke nadimke) so torej rabili hrup. Tega so si zagotovili tako, da so uporabljali – skoraj izključno – radikalne glasbene instrumente (tj. nekonvencionalne glasbene instrumente): predmete/odpadke iz smetišč, gradbišč, ulice ter trgovin s kovino in orodjem, s katerimi so brkljali oz. pri tem uporabljali DIY logiko ter jih postavljali v nov kontekst, kjer so šele postali glasbeni instrumenti. (In res so igrali »etno« glasbo, če pa je hrup najbolj prozaičen zvok modernega mesta in če so za njegovo ustvarjanje uporabljali predmete, ki so ležali vsepovsod kamor so se obrnili.) *Einstürzende Neubauten* so bili tako inovativni, revolucionarni in drugačni od drugih glasbenih bendov/izvajalcev predvsem zaradi svojega unikatnega instrumentarija, in posledično – pretežno – tudi zvoka. Čeprav pa so sicer za muziciranje odpadni material uporabljali že nekateri drugi – a vseeno redki – relevantni akterji *noise* glasbe (npr. John Cage in Lou Harrison<sup>17</sup>). Drug del glasbe *Einstürzende Neubauten* pa je predstavljala elektronska manipulacija zvoka (čeprav so dajali – predvsem na začetku – večji poudarek neelektronskim zvokom), pri kateri so uporabljali radijske sprejemnike in podobne (neglasbene) pripomočke, ter različne nove glasbene tehnike: plastenje, *cut-upse* ipd., predvsem pa, kot bolj njihovo iznajdbo, izpostavljajo *loope*. *Einstürzende Neubauten* so, iz lastne radovednosti in filozofije »izumljanja na novo«, pravzaprav iz vsega želeli narediti glasbo – tako so v njej uporabili tudi zvok ognja, vode, peska itd.

Pri tem so tako – predvsem na začetku – ignorirali ponudbo/možnosti kapitalizma oz. glasbene industrije in njuno logiko; s svojimi instrumenti in glasbo so ju rušili. *Einstürzende Neubauten* so, s svojimi redefiniranimi glasbenimi instrumenti, nadomestili zvoke/možnosti običajnih (in najnovejših) glasbenih instrumentov. Bili so kompetentni v svoji nekompetentnosti in napredni v svoji nenaprednosti. In svoje DIY instrumente so uporabljali skozi svoje celotno glasbeno ustvarjanje; nikoli niso torej opustili svoje filozofije in (popolnoma) prešli na »navadne« instrumente.

---

<sup>17</sup> In verjetno še kdo.

In ker so želeli iz vsega narediti glasbo, in ker so »na novo izumljali« na več/vseh področjih svojega delovanja, so *Einstürzende Neubauten* to počeli tudi s/v prostori/h, neobičajnimi/h za glasbene nastope oz. performanse – slednji so bili namreč pri njihovem delovanju ravno tako izjemnega pomena, ker so od njih pričakovali, da posameznika – ali kot nastopajočega, ali pa zgolj kot gledalca – spremenijo, torej, da se ta na njih »na novo iznajde«. V takšnih prostorih so *Einstürzende Neubauten* odkrivali, »na novo izumljali« tako nove instrumente, zvoke, zvone, akustiko, glasbo; kot so v njih prav neposredno rušili sinaptične zgradbe, ko so te prostore »na novo izumljali« oz. jim dali novo dimenzijo in jih tako iztrgali iz njihovega siceršnjega, samoumevnega konteksta.

*Einstürzende Neubauten* so, s svojim hrupom oz. s svojo glasbo, pomagali doseči, da so vsi zvoki, hrupi postali glasba; in tako je tudi glasba, ki so jo ustvarjali *Einstürzende Neubauten*, postala *glasba*.

*Einstürzende Neubauten* so torej »na novo izumljali« na ravni osebnega in na ravni glasbe: glasbene instrumente in prostore; in znotraj glasbe to počeli tudi z besedili in nemškim jezikom. Pri tem je Blixa Bargeld, pevec in tekstopisec, izvajal vokalne akrobacije, in torej ni samo »pel«, temveč tudi deklamiral, kričal, šepetal; predvsem pa provociral in rušil sinaptične zgradbe z dozdevno (samo)destruktivnimi in pesimističnimi teksti, ki pa so bili prej vseeno (in vedno) bolj utopični in optimistični; kot je provokacijo uporabljal tudi glede individualistične in romantične ideje pisanja; in poleg tega, da je »na novo iznašel« tudi obilico novih besed in besedil, neuokvirjenih v miselne kalupe, je pomagal »na novo iznajti«, rekonstruirati in obuditi tudi nemški jezik, saj so bila njegova besedila predvsem v nemščini. (Morda bi lahko rekli, da je na *Einstürzende Neubauten* (poleg (anti)kapitalizma), glede instrumentarija, bolj vplivala arhitekturna destrukcija, in glede besedil bolj kulturna destrukcija (čeprav je – kot že rečeno – splošna resnica nekje med vsemi tremi).)

*Einstürzende Neubauten*, ki so veliko nastopali tudi v tujini, so tako pomagali širiti nemški jezik, ki torej – tudi z njihovo pomočjo – ni bil več vezan na grozovito nacistično preteklost. In *Einstürzende Neubauten* so tako, kar naenkrat, postlali kulturni eksport Nemčije (Expo); čeprav jih sonarodnjaki nikoli niso razumeli in – bi jih bili že skorajda utišali – so *Einstürzende Neubauten*, kljub temu, da jih je odneslo tudi v *mainstream* in visoko kulturo, vedno vztrajali v (glasbenem) podtalju; kar jim je sicer ustrezalo.

Kljub nerazumevanju sonarodnjakov za hrup/glasbo *Einstürzende Neubauten*, pa ti z oblastmi tako nikoli niso imeli (večjih) problemov; nasprotno, oblasti so (poleg povabila na Expo) prepoznale njihov pomen – (verjetno) predvsem – za širjenje nemškega jezika in jih »vzele za svoje« oz. se z njimi ponašale. Za *Einstürzende Neubauten* bi morda tako lahko rekli, da so

izjemno relevanten – reprezentativen – nemški/berlinski bend, povezan z obdobjem, zaznamovanim s *zeitgeistom* med II. sv. vojno in hladno vojno/berlinskim zidom ter obdobjem po njegovem padcu; bili so namreč tudi *prvi* bend z Zahoda, ki je po padcu zidu nastopil na Vzhodu (kar so jim prej onemogočali, a bojda zgolj zaradi njihovih radikalnih fenov – torej ne tudi njihove glasbe (?)). In tako so *Einstürzende Neubauten*, ki so izšli iz (zahodno)berlinskega (glasbenega) podtalja, in v njem tudi ostali, danes redni gostje dokumentarnih filmov o prestolnici Nemčije, Berlinu, oz. berlinski glasbeni sceni.

*Einstürzende Neubauten* so na svoji tridesetletni in izjemno produktivni glasbeni poti, ki je verjetno lahko tako dolgo trajala... in še traja... zaradi tega, ker se nikoli niso pustili nikomur polastiti, in ker so sebe oz. svojo glasbo vedno spreminjali, »na novo izumljali«, nadgrajevali<sup>18</sup>, postali *ikone*. – Tudi ker so vplivali na številne podtalne in *mainstream* glasbene bende/izvajalce širom sveta in navdušili mnoge glasbene sladokusce.

Prav zanimivo je torej, da je nekim glasbenim diletantom uspel tak dosežek za nemško kulturo/glasbo; čeprav pa so bili prav oni (in nekateri drugi), pravi, avtentični odraz takratnega stanja v družbi in kulturi. – In Nemcem je – drugače od nekaterih drugih narodov (npr. Špancev) – zelo dobro uspelo predelati preteklost (čeprav se danes že pojavljajo mikrofašizmi) in oživiti nemško kulturo, torej tudi glasbo. A čeprav je Berlin res veliko mesto, z enako veliko ponudbo najrazličnejših umetniških in glasbenih disciplin, ter je tako izjemno razvita tudi podtalna (glasbena) scena, pa je večina Nemcev – seveda (?) vseeno – »obsedena« s popularno glasbo/kulturo ter predvsem nekimi – domačimi in tujimi – »prominentneži«, katerim televizijske hiše namenjajo malodane polovico svojega programskega časa (tj. veliko več kot dnevnim poročilom). Čeprav pa je pozitivno to, da v Nemčiji danes mnogo popularnih in manj popularnih glasbenih bendov/izvajalcev, pri svojem ustvarjanju uporabljaja nemški jezik (v različnih glasbenih zvrsteh, npr. v rapu, popu, rocku). In čeprav so *Einstürzende Neubauten* želeli narediti (prvi) album, ki bi bil neposlušljiv (kar v resnici sploh ni bil; razen, če je/bi imel poslušajoči že tako ali tako močan glavobol), naš namen – kljub vsemu – ni bil napisati diplomskega dela, ki bi bilo neberljivo. (Njegova potencialno šibka postavitev temeljev, pa bo vsaj prej zagotovila prostor za novo in boljše.) Če se je kdo prebil skozenj, ali pa prebral vsaj delček, in pri tem morda izvedel kaj novega, super; in če ne, ravno tako. A iskreno upam, da ni izvedel kaj napačnega; v tem primeru se bralcu že vnaprej opravičujem, tako kot se opravičujem tudi *Einstürzende Neubauten*. – In se jim zahvaljujem. *Vielen Dank!*

---

<sup>18</sup> Danes je tako npr. v njej, v veliki meri prisoten tudi zvok violin/godal.

## 8 Literatura

- Adrono, Theodor W. 1986. *Uvod v sociologijo glasbe: dvanajst teoretskih predavanj*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- --- 2003. *Can One Live after Auschwitz? A Philosophical Reader*, ur. Rolf Tiedermann. Stanford: Stanford University Press. Dostopno prek: **Google Books**.
- *Alexander Hacke*. Dostopno prek: [www.hacke.com](http://www.hacke.com) (22. avgust 2011).
- Althusser, Louis. 2006. Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation). V *The Anthropology of the State: a Reader*, ur. Aradhana Sharma in Akhil Gupta, 86-111. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell. Dostopno prek: **Google Books**.
- Antliff, Allan. 2007. *Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*. Vancouver: Arsenal Pulp.
- Applegate, Celia in Pamela Potter. 2002. Germans as the »People of Music«: Geneology of an Identity. V *Music and German national identity*, ur. Celia Applegate in Pamela Potter, 1-35. Chicago: University of Chicago Press. Dostopno prek: **Google Books**.
- Arendt, Hannah. 1950. *The Aftermath of Nazi Rule: Report from Germany*. Dostopno prek: [http://www.stanford.edu/dept/DLCL/files/pdf/hannah\\_aftermath\\_of\\_nazi\\_rule.pdf](http://www.stanford.edu/dept/DLCL/files/pdf/hannah_aftermath_of_nazi_rule.pdf) (22. avgust 2011).
- Arte. 2010. *Arte Journal: 30 Jahre Einstürzende Neubauten*. Strasbourg, 18. oktober. Dostopno prek: <http://www.arte.tv/de/suche/3488302.html> (22. avgust 2011).
- Attali, Jacques. 2008. *Hrup*. Ljubljana: Maska.
- Baker, Ted in Reed E. Nelson. 2005. Creating Something from Nothing: Resource Construction through Entrepreneurial Bricolage. *Administrative Science Quarterly* 50 (3): 329-366.
- Balantič, Polona. 2010. *Einstürzende Neubauten: ko gre skupina najprej v Litostrój*. Dostopno prek: <http://www.rtvsl.si/kultura/novice/einstuerzende-neubauten-ko-gre-skupina-najprej-v-litostroj/239012> (22. avgust 2011).
- Bargeld, Blixa. 1981a. *Abstieg & Zerfall; Kollaps*. Nemčija: ZickZack/Rip Off.
- --- 1981b. *Kollaps; Kollaps*. Nemčija: ZickZack/Rip Off.
- --- 1981c. *Schmerzen hören; Kollaps*. Nemčija: ZickZack/Rip Off.
- --- 1981č. *Steh auf Berlin; Kollaps*. Nemčija: ZickZack/Rip Off.
- --- 1986a. *Der Tod ist ein Dandy; Halber Mensch*. Nemčija: What's So Funny About/EFA.
- --- 1986b. *Installation No. 1; Halber Mensch*. Nemčija: What's So Funny About/EFA

- --- 1986c. *Seele Brennt; Halber Mensch*. Nemčija: What's So Funny About/EFA.
- --- 1993a. *Wir können nicht spielen; Liebeslieder/Einstürzende Neubauten*. Nemčija: !K7 records.
- --- 1993b. *Headcleaner 1 & 2; Tabula Rasa*. Nemčija: Our Choice/Rough Trade.
- --- 1993c. *Blume; Tabula Rasa*. Nemčija: Our Choice/Rough Trade.
- --- 1993č. *Der Interimsliebenden; Tabula Rasa*. Nemčija: Our Choice/Rough Trade.
- --- 1996. *Ende Neu; Ende Neu*. Nemčija: Our Choice/Rough Trade.
- --- 2000a. *Alles; Silence in sexy*. Nemčija: Zomba/Rough Trade.
- --- 2000b. *Die Befindlichkeit des Landes; Silence is sexy*. Nemčija: Zomba/Rough Trade.
- --- 2000c. *Heaven is of honey; Silence is sexy*. Nemčija: Zomba/Rough Trade.
- --- 2004. *Paradiesseits; Perpetuum Mobile*. Velika Britanija: Mute.
- --- 2007. *Alles wieder offen; Alles wieder offen*. Nemčija: Potomak/Indigo.
- Barker, Chris. 2001. *Cultural Studies: Theory and Practice*. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage.
- --- 2003. *Cultural Studies: Theory and Practice*. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage. Dostopno prek: **Google Books**.
- Benjamin, Walter. 1931. *The Destructive Character*. Dostopno prek: <http://www.jstor.org.nukweb.nuk.uni-lj.si/stable/pdfplus/465131.pdf> (22. avgust 2011).
- --- 1998. *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*. V *Izbrani spisi*, ur. Bratko Bibič, 145-176. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Bennett, Andy. 2000. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- --- 2006a. Introduction to Part Three. V *The Popular Music Studies Reader*, ur. Andy Bennett, Barry Shank in Jason Toynbee, 95-97. London; New York: Routledge.
- --- 2006b. Popular Culture and »The Turn to Gramsci«. V *Cultural Theory and Popular Culture: a Reader*, ur. John Storey, 92-99. Edinburgh: Pearson Education Limited. Dostopno prek: **Google Books**.
- Berlin. 2006. *Berlin nach 1945: Besetzung, Spaltung, Mauerbau und Kalter Krieg*. Dostopno prek: <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/1945.de.html> (22. avgust 2011).
- Borghesia. 1994. *Ni upanja, ni strahu; Ogolelo mesto*. Ljubljana: FV založba.
- Bourriaud, Nicolas. 2007. *Relacijska estetika; Postprodukcija: kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska.



- Brecht, Bertolt. 1934. *Resolution der Kommunarden*. Dostopno prek: <http://www.uwz-archiv.de/Haeuserkampf.4.0.html> (22. avgust 2011).
- Bulc, Gregor. 2004. *Proizvodnja kulture: vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Maribor: Subkulturni azil.
- Bullynck, Maarten in Iannis Goerlandt. 2005. A Semiotics of Einstürzende Neubauten's »X«. *Philament (an online journal of arts and culture)* XXX, 1-8. Dostopno prek: [http://sydney.edu.au/arts/publications/philament/issue7\\_pdf/BULLYNCK\\_enAC.pdf](http://sydney.edu.au/arts/publications/philament/issue7_pdf/BULLYNCK_enAC.pdf) (22. avgust 2011).
- Burroughs, William S. 1961. *The Cut-Up: Method of Brion Gysin*. Dostopno prek: <http://a.parsons.edu/~geigd983/blog/wp-content/uploads/2010/02/1673-The-CutUp-Method-of-Brion-Gysin.pdf> (22. avgust 2011).
- Cook, Nicholas. 2009. *Glasba: zelo kratak uvod*. Ljubljana: Krtina.
- Cooper, David E. 1999. *Existentialism: a reconstruction*. Oxford; Malden: Blackwell. Dostopno prek: **Google Books**.
- Cotgrove, Stephen. 1978. Styles of Thought: Science, Romanticism and Modernization. *The British Journal of Sociology* 29 (3), 358-371.
- Dallach, Christoph in Marianne Wellershoff. 2000. Ich mag schwarzes Risotto. *Der Spiegel*, 3. april. Dostopno prek: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-16098412.html> (22. avgust 2011).
- Dax, Max in Robert Defcon. 2006. *Nur was nicht ist, ist möglich: die Geschichte der Einstürzenden Neubauten*. Berlin: Bosworth Music GmbH.
- Debeljak, Aleš. 2002. Birmingham in Frankfurt: vrt kulturnih študij s potmi, ki se razhajajo. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 71-119. Ljubljana: Študentska založba.
- DeNora, Tia. 2006. Music and self-identity. V *The Popular Music Studies Reader*, ur. Andy Bennett, Barry Shank in Jason Toynbee, 141-147. London; New York: Routledge.
- Dunchombe, Stephen. 1997. *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. London; New York: Verso. Dostopno prek: **Google Books**.
- *Einstürzende Neubauten*. Dostopno prek: <http://www.neubauten.org/> (22. avgust 2011).
- Frith, Simon. 1986. *Zvočni učinki: Mladina, brezdolje in politika rock'n'rolla*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS: Republiška konferenca ZSMS.
- --- 1987. *Sociologija roka*. Beograd: IIC : CIDID.
- --- 2007. Performans. *Časopis za kritiko znanost, domišljijo in novo antropologijo* XXXV (227): 130-150.

- Fuld, James J. 2000. *The Book of World-Famous Music: Classical, Popular and Folk*. New York: Dover. Dostopno prek: **Google Books**.
- Gericke, Henryk. 2005. *Chaos in Zahlen: Zur Klärung eines Sachverhalts*. Dostopno prek: <http://www.toomuchfuture.de/deutsch/index.php> (22. avgust 2011).
- Hall, Stewart in Tony Jefferson. 2006. Once more around Resistance through Rituals. V *Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*, ur. Stewart Hall in Tony Jefferson, vii-xxxii. London; New York: Routledge. Dostopno prek: **Google Books**.
- Hebdige, Dick. 2002. *Subculture: The Meaning of Style*. London; New York: Routledge.
- Hegarty, Paul. 2007. *Noise/Music: A History*. New York; London: Continuum.
- Herdlitschke, Birgit. 2008. *Mein Leben - Blixa Bargeld*. Nemčija: ZDF. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=gXFzbO7dEzs> (22. avgust 2011).
- --- 2009. *Welcome to the 80's – Folge 1: Postpunk & Neue Deutsche Welle*. Nemčija: ZDF. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=XoBPbQf3170> (22. avgust 2011).
- Hilsberg, Alfred. 1979. *Neue Deutsche Welle: Aus grauer Städte Mauern*. Dostopno prek: <http://www.highdive.de/over/sounds3.htm> (22. avgust 2011).
- Hobsbawm, Eric. 2000. *Čas skrajnosti: [svetovna zgodovina 1914-1991]*. Ljubljana; Znanstveno in publicistično središče.
- Höbel, Wolfgang. 1989. Bin ich's? *Der Spiegel*, 18. december. Dostopno prek: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13498431.html> (22. avgust 2011).
- Hoch, Jenny. 2009. Blixa Bargeld: »Ich war ja nie der Punk, der vorm Postamt rumsteht«. *Der Spiegel*, 27. januar. Dostopno prek: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,602439,00.html> (22. avgust 2011).
- Holzman, Malcolm. 2008. *A material life: adventures and discoveries in material research*. Mulgrave (Vic.): Images Publishing Group.
- Jagger, Mick. 1968. *Street Fighting Man; Beggars Banquet*. Velika Britanija: Decca.
- Južnič, Stane. 1989 *Politična kultura*. Maribor: Obzorja.
- Kahn, Douglas. 1999. *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*. Massachusetts: Institute of Technology. Dostopno prek: **Google Books**.
- Karapin, Roger. 2007. *Protest politics in Germany: movements on the Left*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press. Dostopno prek: **Google Books**.
- Kopf, Biba. 1987. Laß die Bilder schneller strömen als das Geld: mit dem Bummelzug durch die deutsche Videolandschaft. V *Clip, Klapp, Bum: von der visuellen Musik zum Musikvideo*, ur. Veruschka Bódy in Peter Weibel, 231-240. Köln: DuMont.

- Krause, Norbert. 1971. *Macht kaputt, was euch kaputt macht; Warum geht es mir so dreckig*. Nemčija: David Volksmund Produktion.
- Kundnani, Hans. 2009. *Utopia or Auschwitz: Germany's 1968 generation and the Holocaust*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press. Dostopno prek: **Google Books**.
- Laibach. 2004. *Anthems*. Velika Britanija: Mute Records.
- Larkey, Edward. 2003. Just for Fun? Language Choice in German Popular Music. V *Global pop, local language*, ur. Harris M. Berger in Michael Thomas Carroll, 131-151. Mississippi: University Press of Mississippi. Dostopno prek: **Google Books**.
- Lévi-Strauss, Claude. 2004. *Divja misel*. Ljubljana: Krtina.
- Longhurst, Brian. 2007. *Popular Music and Society*. Cambridge; Malden (MA): Polity.
- Maeck, Klaus in Johanna Schenkel. 1993. *Liebeslieder/Einstürzende Neubauten*. Nemčija: !K7 records.
- Peggy, Phelan. 1996. *Unmarked: the Politics of Performance*. London; New York: Routledge. Dostopno prek: **Google Books**.
- Quignard, Pascal. 2005. *Sovraštvo do glasbe*. Ljubljana: Študentska založba.
- Sartre, Jean-Paul. 1946. *Der Existenzialismus ist ein Humanismus*. Dostopno prek: [www.ghg-wismar.com/archiv/Philosophie/Sartre.doc](http://www.ghg-wismar.com/archiv/Philosophie/Sartre.doc) (22. avgust 2011).
- Sassower, Raphael in Louis Cicotello. 2000. *The golden avant-garde: Idolatry, Commercialism, and Art*. Charlottesville; London: University Press of Virginia.
- Schwanhäußner, Anja. 2002. Stilrevolte Untergrund: Die Alternativkultur als Agent der Postmoderne. V *Berliner Ethnographische Studien* (2). Münser: LIT. Dostopno prek: **Google Books**.
- Shryane, Jennifer. 2009. *Evading do-re-mi: Destruction and utopia: A study of Einstürzende Neubauten*. Dostopno prek: <http://hdl.handle.net/10034/118073> (22. avgust 2011).
- Shuker, Roy. 1994. *Understanding Popular Music*. London; New York: Routledge.
- --- 2002. *Popular Music: The Key Concepts*. London; New York: Routledge. Dostopno prek: **Google Books**.
- *Spiegel.de*. 1981. *Rockmusik: Die neue deutsche Welle*. Dostopno prek: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14322011.html> (22. avgust 2011).
- *Stahlmusik*. Dostopno prek: <http://www.stahlmusik.de> (22. avgust 2011).

- Stanković, Peter. 2002. Kulturne študije: pregled zgodovine, teorij in metod. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 71-119. Ljubljana: Študentska založba.
- --- 2006. *Politike popa: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Strongman, Phil. 2007. *Pretty Vacant: A History of Punk*. London: Orion Books.
- Szemere, Anna. 2001. *Up from the underground: the culture of rock music in postsocialist Hungary*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press. Dostopno prek: **Google Books**.
- Šabec, Ksenija. 2006. *Homo europeus: nacionalni stereotipi in kulturna identiteta Evrope*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Thacker, Toby. 2007. *Music after Hitler, 1945-1955*. Hampshire: Ashgate. Dostopno prek: **Google Books**.
- Thomson, Irene Taviss. 1992. Individualism and Conformity in the 1950s vs. 1980s. *Sociological Forum* 7 (3): 497-516.
- Tiedemann, Rolf. 2006. Introduction: »Not the First Philosophy, but a Last One«: Notes on Adorno's Thought. V *Can One Live after Auschwitz? A Philosophical Reader*, ur. Rolf Tiedemann, xi-xxvii. Stanford: Stanford University Press. Dostopno prek: **Google Books**.
- Tomc, Gregor. 1994. *Profano: Kultura v modernem svetu*. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze.
- Vaske, Hermann. 2004. *Blixa Bargeld liest Hornbach*. Nemčija: Viva. Dostopno prek: <http://www.hermannvaske.com/work/advertising/blixa-bargeld-reads-hornbach/> (22. avgust 2011).
- Wajcman, Gérard. 2007. *Objekt stoletja*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Williams, Raymond. 1983. *Culture and society: 1780-1950*. New York: Columbia University Press.
- Zinn, Howard. 2010. Svež pogled na anarhizem. V *Anarhija vsakdanjega življenja: zapiski o anarhizmu in njegovih pozabljenih pritokih*, Žiga Vodovnik, ix-xiii. Ljubljana: Sophia.
- Žerdin, Ali H. 2002. Kratki kurz zgodovine pankaa. V *Punk je bil prej: 25 let punka pod Slovenci*, ur. Peter Lovšin, Peter Mlakar in Igor Vidmar, 8-53. Ljubljana: Cankarjeva založba; Ropot.