



elephant #2

UND MAN SIEHET DIE IM LICHTE/  
DIE IM DUNKELN SIEHT MAN NICHT

Heft 2, April 2009  
Herausgeber: Simone Schröder &  
Andreas Martin Widmann  
Layout: Simone Schröder  
Redaktion: Boppstr. 2, 55118 Mainz  
E-Mail: elephant-magazin@web.de  
www.elephant.blogger.de

elephant wird finanziell unterstützt  
vom AStA-Mainz



## Editorial

Ich bin ein elephant, Madame. Und zwar der zweite. Ein bisschen gedauert hat es, da sich die Redaktion in der Zwischenzeit im Ausland aufgehalten hat, aber jetzt bin ich (wieder) da und es gibt sogar eine Art Überthema. Und zwar aus der Dreigroschenoper: „Denn die einen sind im Dunkeln und die anderen sind im Licht. Und man siehet die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht.“

Wie das Thema zu den Texten passt, sollt ihr selbst rausfinden. Wer die richtige Anzahl an Anspielungen in den Texten und Bildern findet und die Lösung bis Ende Juli 2009 an elephant-magazin@web.de schickt, kann den (leider miesen) neuen Roman von Dave Eggers (alles andere von ihm lieben und empfehlen wir) gewinnen.

Zurück zum Inhalt: In den Feuilletons wird immer wieder debattiert, ob die Einflüsse der beiden großen Schreibschulen in Leipzig und Hildesheim die deutsche Gegenwartsliteratur fördern oder verderben. Mit Hannes Becker kommt bei uns ein Schriftsteller zu Wort, der selbst am Literaturinstitut in Leipzig studiert.

*Tristan "Doc" Van Ronk* ist eine Graphic Story über einen Schriftsteller in unserer Zeit, die sich mit der Frage, wie man einen Literaturwettbewerb gewinnt, auseinandersetzt und (welche Ironie) im April gerade selbst mit einem Literaturpreis ausgezeichnet worden ist. Dazu gibt es eine Liste der 25 besten lebenden, deutschsprachigen Schriftsteller, ein Gespräch mit Johannes Richter, einem Beleuchtungsmeister am Theater und wieder Rezensionen, unterwegs-Essays und noch so vieles mehr zu entdecken (wie wir diesen Satz in Texten hassen).

Nach Erscheinen des ersten Hefts sind bei uns eine Reihe von Lyrikeinsendungen mit Bitte um Abdruck eingegangen. Dass wir hier keinen dieser Texte publizieren, liegt daran, dass wir uns nicht in erster Linie als Forum für Literatur jenseits des kommerziellen Marktes verstehen. Wer trotzdem seinen Text im elephant sehen will, dem stellen wir in diesem Heft die Seiten 30 und 31 zur Verfügung.

Also, viel Spaß beim Lesen!

## Eure elephant Redaktion

P.S.: Das Cover zeigt ein Gemälde des britischen Malers Keith Vaughan. Vaughan (geboren 1914) wurde besonders in Schwulenkreisen sehr gefeiert und starb 1977 nach langer Krankheit an einer Überdosis Drogen. Das Bild haben wir aus der Courtald Gallery in London geklaut.

## elephant #2 **Inhalt**

### **Essay**

Simone Schröder & A.M. Widmann      Über den sekundären Spießler      4

Simone Brühl      Obama loves you. Ein Messias auf dem Jahrmarkt der Eitelkeiten      10

Jakob Heller      Literaturverfilmung & Selbstversicherung: Von Mann zu Flusser in einem (Auf-)Satz.      13

### **Literatur & Betrieb**

Hannes Becker      Für Freunde schreiben. Überprüfbare und nicht überprüfte Behauptungen über das Studium am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig.      18

Simone Schröder      Tristan "Doc" Van Ronk. Graphic Story über einen Schriftsteller in unserer Zeit      24

Simone Schröder & A. M. Widmann      Belles Lettres. Oder die 25 besten deutschsprachigen Schriftsteller      27

Dein Name      elephant zum Selbermachen      30

### **Unterwegs**

Esther Widmann      Iraklio. There is a light that never goes out      32

Regina Fabry      Paris. Stadt der tausend Stätten      37

Björn Bertrams      Ein Sommer in Island      40

### **Portrait**

Susan Noll      John Cassavetes. Bekenntnisse zum Leben      52

**Im Gespräch**      Johannes Richter. Licht im Theater      58

## **Rezensionen & Vermatschtes**



## Über den sekundären Spießler

Simone Schröder & Andreas Martin Widmann

Nennen wir die Kneipe einmal Lichtend. Es gibt diese Kneipe nicht, aber nehmen wir für den Augenblick trotzdem an, es gäbe sie. Das Lichtend ist eine dieser In-Bars, die seit einigen Jahren wie Pilze aus dem Boden schießen und die wegen ihrer Einrichtung auch Wohnzimmerkneipen genannt werden. Alte Sofas und Retrolampen stellen das Inventar, die Wände sind mit Blümchentapeten beklebt und in verschnörkelten Bilderrahmen hängen dunkle Landschaftsgemälde, auch Hirschgeweihe gibt es gelegentlich.

Im Grunde genommen füllt eine Kneipe wie das Lichtend das Bild des klassischen Spießlers und seiner Umgebung – welches spätestens seit den 1950er Jahren in unseren Köpfen durch bestimmte Attribute festgeschrieben ist – vollends aus. Denn als Exemplare des Stereotyps Spießler gelten gemeinhin Menschen, die im Keller eine Modelleisenbahn stehen haben, Topflappen häkeln und Pauschalreisen in Ferienanlagen machen, wo sie der Fremdheit des bereisten Landes jenseits des gut abgeschotteten Hotelkomplexes nicht zu nahe kommen. Ein Stereotyp, ganz gewiss, doch genauso gewiss ist, dass diejenigen, die es repräsentieren, auf absehbare Zeit nicht verschwinden werden, so wenig wie schlechter Geschmack je aussterben wird. Es gibt allerdings auch stichhaltige Gründe für die Annahme, dass dieses Bild des Spießertums insofern nicht mehr zeitgemäß ist, als sich seit längerem schon neue Formen der Spießigkeit entwickelt haben. Doch wie sehen diese neuen Erscheinungsformen aus? Wie sind die Spießler des 21. Jahrhunderts zu erkennen?

Um diese Frage beantworten zu können, sollten wir zunächst den Begriff Spießigkeit genauer bestimmen. Laut Duden wird als Spießbürger abwertend ein „engstirniger Mensch“ bezeichnet, während im Österreichischen ein Verb „spießen“ existiert, das so viel bedeutet wie: nicht bewegen lassen oder stocken. Vielleicht ist das Kriterium der Unbeweglichkeit für uns aufschlussreicher als jenes der Engstirnigkeit. Denn eines hat Spießigkeit schon immer zur unbedingten Voraussetzung gehabt und das ist die Angst vor jeder Lebendigkeit.

Warum aber haben sich gerade Modelleisenbahnen, Gartenzwerge, Kreuzworträtsel und 1000-Teile Puzzle in Spießlerkreisen schon immer solch großer Beliebtheit erfreut? Was den Gartenzweig angeht, scheint eine Antwort nahe

liegend: Der Spießer braucht jemanden, auf den er herabschauen kann und der sich nicht wehrt und dafür eignet sich der Gartenzwerg, dessen lächerliches äußeres Erscheinungsbild auch vom Spießer nicht für schön gehalten wird, sondern dazu dient, ihm Grund für Verachtung zu geben. Dies kann, weil der Gartenzwerg sonst keine Eigenschaften besitzt, nur durch sichtbare Attribute geschehen. Als König seines Schrebergartens regiert der Spießer über eine Schar von Gartenzwerge und aus der Verächtlichkeit dieser Untertanen leitet er seine eigene Herrscherlegitimation ab. Auch die Affinität zum Modellbauhobby, zu Kreuzworträtseln und Puzzles hängt mit der Wesensart des Spießers zusammen. Weil er sich vor dem Unbekannten fürchtet, ist die Kreativität des Spießers beschränkt. Sie überschreitet nicht die Grenze dessen, was ihm vertraut ist. Der Spießer möchte, dass seine Frau kocht wie seine Mutter, die im günstigsten Fall selbst so kochen möchte wie ihre eigene Mutter, so dass jeweils nicht Variation, sondern Nachahmung Ziel des eigenen Wirkens ist. In der Freizeit nimmt der Spießer deshalb Zuflucht zu Beschäftigungen, deren Rahmen vorgegeben und bekannt ist. Die Idee des Kreuzworträtsels, des Puzzles und des Modellbaus ist schließlich keine andere, als die des Operierens nach einer Anleitung und der Erfolg besteht in einem Ergebnis, das den richtigen Nachvollzug des Vorgedachten konstatiert: Das Lösungswort ergibt einen Sinn, es kann eingesandt werden und als Prämie winkt eine Pauschalreise. Wenn ein Modellbauclub einen Teil der echten Welt möglichst so genau nachgebaut hat, dass er dem Foto gleicht, ist die Anlage fertig. Ein Puzzle ist, wenn es lückenlos und korrekt zusammengesetzt ist, praktisch eine Kopie des Bildes auf dem Karton des Puzzles und eine besondere Genugtuung besteht für den Spießer darin, das fertige 1000-Teile-Ergebnis in einem Rahmen an die Wand zu hängen. Diese Formen der Kreativität nach vorher genau erdachtem Strickmuster – der Ausdruck ist durchaus auch wörtlich zu nehmen – charakterisieren den Spießer. Sie sind mit dem Ausdruck *sekundäre Kreativität* angemessen beschrieben. Mit der sekundären Kreativität ist eine Kategorie gefunden, die den Spießer aus dem Zuschnitt seines Denkens begreift. Dem wollen wir weiter nachgehen.

Nun ist es so, dass bei einem Großteil der Menschen des 21. Jahrhunderts mittlerweile ein Bewusstsein darüber besteht, was im klassischen Sinne als spießig bezeichnet wird und was nicht. Und da sich besonders unter Jüngeren niemand das Etikett Spießer anheften möchte, werden eben diese alten

Kategorien nicht mehr eingelöst. Aber deshalb sind die Spießer nicht automatisch ausgestorben. Adorno hat geschrieben, das Nichtvorhandensein von Klassenbewusstsein widerlege nicht die Existenz von Klassen. Gleiches gilt für den Spießer und das Bewusstsein über Spießiges. Umgekehrt gilt indessen auch: Das Bewusstsein über spießige Verhaltensweisen entbindet noch nicht von der Zugehörigkeit zur Gruppe der Spießer. Es gibt immer noch reihenweise Menschen, die sich vor Veränderungen fürchten, gerade in einer Zeit, in der die Medien täglich neue Weltuntergangsszenarien an den allabendlichen Fernsehschirm malen. Was aber macht der Spießer, wenn er sich keine Gartenzwerge mehr aufstellen darf, nicht mehr in Tennissocken und Sandalen in den Pauschalurlaub fahren kann, ohne im Freundeskreis belächelt zu werden? – Er greift auf Attribute des „lebendigen, interessanten Menschen“ zurück und vereinnahmt sie für sich. Ohne ihr Wesen zu erfassen, haben viele junge Zeitgenossen ein Wissen um als spießig konnotierte Anschauungen, Verhaltensweisen und Gebrauchsgegenstände, die sie also meiden. Sie nehmen an, dass es cooler ist, ihren Gästen selbst gemachtes Sushi (vgl. elephant #1: Rainald Grebe) anzubieten, als einen von der Hausfrau eigens zubereiteten Braten aus der Röhre zu ziehen. Im Urlaub fahren sie nach Südamerika oder Asien – natürlich mit dem Rucksack, natürlich – genau wie bei der Pauschalreise – ohne von den Erfahrungen der Reise für sich persönlich zu profitieren. In dem Dokumentarfilm *Prinzessinnenbad*, in dem drei Teenagerinnen aus Kreuzberg durch ihren Alltag begleitet werden, äußert eine der Protagonistinnen, dass sie nie, niemals im Bio-Supermarkt einkaufen würde und es klingt an dieser Stelle wie eine Selbstbeschwörung, niemals spießig zu werden. Wenn auch sicherlich unbewusst, so spricht dieses Mädchen in dem Augenblick doch auf eine Erscheinung an, die auch wir durch Beschreibung erfassen und begreifen möchten. Sie hat erkannt, was die Menschen, auf die sie anspielt, selbst nicht bemerken: Dass sie nämlich in Muster sekundärer Kreativität verfallen, um ihr eigentliches Wesen zu kaschieren. So konvergieren sie unter der Oberfläche eben dem Spießertyp, von dessen Habitus sie sich durch Techniken der Dissimulation distanzieren. Wir haben es daher mit einer neuen Kategorie von Spießern zu tun, und wollen sie als sekundäre Spießer bezeichnen, die sich von den anderen, primären Spießern durch ein Bewusstsein von den Signa des klassischen, gängigen Spießertums unterscheiden.

Die zeitgenössische Medienlandschaft liefert dem sekundären Spießer zahllose Modelle davon, was angesagter Lebensstil ist, und diesen weisen sie üblicherweise als individuell, freidenkerisch, nonkonform und kreativ aus, was bei der Auflage der entsprechenden Blätter schon einen immanenten Widerspruch enthält, doch das ist den Lesern nicht wichtig. Wichtig ist allein, dass die ausgestellten Hemden, Hosen, Frisuren, Accessoires, Filme, Küchenutensilien oder Reiseziele öffentlichkeitswirksam vom Ruch des Langweiligen, Spießigen freigesprochen sind. Der grundlegende Denkfehler, dass das, was bei H&M gekauft werden kann, schon deshalb nicht im Entferntesten individuell sein kann, weil es andernfalls dort nicht gekauft werden könnte, wird von diesem neuen Spießer immer aufs Neue begangen. Er merkt nicht, dass hunderttausend andere aussehen wie er selbst, und wenn doch, nimmt er es als Beleg seines guten Geschmacks, der verhindert hat, dass er sich wie ein Spießer kleidet. Dass er sich nur deshalb so kleidet, gibt und konsumiert, weil er eine Anleitung befolgt, nach der er einkauft, kocht, ausgeht oder verreist, stört ihn nicht, im Gegenteil: Sobald sein Bild dem Foto gleicht, ist er am Ziel seiner Wünsche wie der Spießer, nachdem das letzte Puzzleteil gelegt ist.

Wohnzimmerkneipen gelten als schick, weil sie das Inventar von Spießerkneipen, dunklen Spelunken, die üblicherweise Pilsstube, Knärzje oder Elkes Pinte heißen, imitieren und karikieren und dabei gerade nicht spießig sein wollen. Aber wie schön schließt sich der Kreis, wenn wir einer Gruppe sekundärer Spießer im Lichtend begegnen. Unter einem röhrenden Hirsch Bier aus der Flasche trinkend, ohne Bewusstsein der eigenen Spießigkeit, sind sie zuletzt dort angekommen, wo sie einmal aufgebrochen sind und wo sie hingehören: Im (primären) Spießertum, das nun nicht länger hinter einer schicken Hochglanzoberfläche versteckt ist.



## **Obama loves you. Ein Messias auf dem Jahrmarkt der Eitelkeiten?**

Simone Brühl

Es ist ein sonniger Freitagmorgen im frühen April. Wie üblich schlage ich beim Frühstück die Zeitung auf, überfliege den Wetterbericht, vertiefe mich für einige Momente ins Feuilleton und stoße nach kurzer Zeit auf die Sonderbeilage zum G20-Gipfel. Wie kaum anders zu erwarten, springt mir ein Name, ein Gesicht ins Auge: Barack Obama. Der Mann scheint überall zu sein – ich erfahre Details über seine „Gipfel-Premiere“, kann lesen, dass kaum jemand „so viel gelacht und gestrahlt“ habe wie er, dass er in den Deutschen gar Sehnsüchte nach einer ähnlichen politischen Führungsfigur wecke. Mehr noch, ich werde darüber in Kenntnis gesetzt, dass Michelle Obama in einem bezaubernden Outfit die Queen umarmt, die Kaffeepause aber mit Emine Erdogan verbracht hat. Dass dabei der politische Teil der Berichterstattung ein wenig spärlich ausfiel, muss nicht eigens erwähnt werden. Kurz, kaum ein Politiker ist in der letzten Zeit mit einer vergleichbaren Präsenz in den Medien vertreten, um kaum einen ranken sich mehr Mythen, in keinen anderen werden so viele Hoffnungen gesetzt wie in Barack Obama. In den Wirren der internationalen Finanzkrise, der stetig steigenden Arbeitslosigkeit und der vermeintlich allgegenwärtigen Terrorgefahr erscheint der US-Präsident als strahlender Retter. Dabei sprechen die Zahlen für sich, wenn ihm allein 80 Prozent der Deutschen zutrauen, „einen wichtigen Beitrag zur Lösung der internationalen Finanzkrise zu leisten“.

Mit seiner markanten Art, seiner exponierten Persönlichkeit wird ihm ein positiver Wiedererkennungswert zu Eigen, von dem viele Politiker nur träumen können. Kaum könnte der Kontrast, den er zu farblosen Politikerheeren, skandalumwitterten Staatsmännern mit Modelfreundin oder Diktatoren im Demokratengewand herstellt, deutlicher sein. Es scheint, als seien die Menschen des 21. Jahrhunderts auf der Suche nach einem wahrhaftigen Erlöser, den sie in Obama gefunden zu haben glauben. Diese Form des Messianismus ruft zahlreiche Gegner Obamas auf den Plan, allen voran jene aus dem konservativ-christlichen Lager. Doch auch wenn Kritiker wie der baptistische Rev. Daniel Blair in seiner vor knapp vier Jahren erschienen Kampfschrift „Final Warning“ Parallelen zwischen dem heutigen US-

Präsidenten und dem Antichristen herstellt und eindringlich vor den Machenschaften des Politikers warnt, potenzieren die apodiktischen Urteile den Mythos Obama doch mehr, als ihn zu dekonstruieren. Indem Blair Obama vorwirft, die Menschheit zum bedingungslosen Vertrauen in seine Person aufzurufen und dadurch gegen die Ordnung und Herrschaft Gottes zu verstoßen, wird er zum Wasser auf den Mühlen des medial inszenierten Personenkults um den Präsidenten: Er stilisiert Obama zu einem – wenn auch negativ besetzten – Religionsstifter. Nach der Ansicht des Kirchenmannes sollen wir nun also nicht dem *Götzen* Obama huldigen, sondern lieber ihn, Blair, auf dem Weg zu Gott und auf der Flucht vor dem „Vanity Fair“, dem Jahrmarkt der Eitelkeiten, begleiten.

Angesichts dessen erscheint es als eine Raffinesse des Schicksals (oder vielleicht doch eher der Google-Macher?), dass als erster von etwa 99.800.000 Einträgen zum Suchbegriff „Barack Obama“ der Werbebanner des Magazins „Vanity Fair“ erscheint: „Alles über Barack Obama. Brandaktuelle News. Nur bei uns erfahren Sie alles über Ihren Star!“ Vermutlich müsste man nicht lange Ausschau halten, um Ähnliches in der „Vogue“ oder „InStyle“ zu finden. Doch auch wenn diese Glamour- und Society-Blätter als absolutes Gegenteil zum Lebensentwurf des fundamentalistisch angehauchten Daniel Blairs erscheinen mögen, so schlagen sie im Bezug auf Obama in dieselbe Kerbe. Auch sie leisten einen Beitrag zu seiner Mythisierung und drängen ihn mehr oder minder bewusst in eine Erlöserrolle. Naturgemäß werden die Mechanismen des Obama-Kultes modifiziert, doch steht am Ende das gleiche Ergebnis: Es geht mehr um die Privatperson Obama als um seine Politik, mehr um seinen Hintern, sein Haus und seine First Lady als um sein Programm – der US-Präsident als Lifestyle-Messias. Man benötigt keinen politischen Scharfsinn, um zu erkennen, dass Obama zu einem Medienstar gemacht wird.

Und Barack Obama selbst? Wie verhält er sich zu dem medialen Rummel um seine Person? An dieser Stelle greift das Paradox des nahbaren Idols: Zwar stellt er sich in Reden in den Dienst seiner Nation, betont die Macht des amerikanischen Volkes, dem er seinen Sieg bei den Präsidentschaftswahlen widmet und beschwört durch seine Losung vom gemeinsamen Wandel eine lange nicht mehr da gewesenes Wir-Gefühl. Doch trägt er ebenso durch gezielte Strategien der Selbstinszenierung zur Idealisierung der Person und

des Politikers, Obama bei. Es ist nicht abzustreiten, dass ein Besuch in einem Schnellrestaurant, eine Bestellung von Hotdogs mit Chili- und Käse-Sauce für 2 Dollar Lässigkeit, Volksnähe demonstriert. Aber ebenso sind es solche Aktionen, die zur Verklärung des Obama-Bildes beitragen und seine Sonderstellung im amerikanischen und internationalen Polit-Zirkus befeuern. Ähnliches gilt für eine Politik der großen Worte, die mit der Auflösung des Gefangenenlagers Guantánamo viele Menschenrechtler zufrieden macht, ohne direkte Konsequenzen für den amerikanischen Staat mit sich zu bringen. So erscheint es zumindest als fragwürdig, den Insassen im Namen ihrer Menschenwürde die Freiheit zu schenken, zugleich aber das Asyl im eigenen Land zu verweigern. Nun bleibt es abzuwarten, welchen Weg die USA unter der Führung Obamas tatsächlich einschlagen wird. Es bleibt zu beobachten, wie der Politiker mit der hohen Erwartungshaltung an seine Präsidentschaft umgehen wird. Ob er sich zugunsten der Aufrechterhaltung seines Images als smarter, durchaus populärer Demokrat zu einer symbolischen Politik verleiten lässt.

Aber schließlich und vor allem anderen bleibt die Hoffnung, dass auch über den Obama-Kult hinaus, vielleicht aber auch gerade durch denselben, ein neues, kritisches Bewusstsein für Politik und die Strategien medialer (Selbst-) Inszenierung entstehen kann.

## Literaturverfilmung & Selbstversicherung: Von Mann zu Flusser in einem (Auf-)Satz.

Jakob Heller

„Als etwas Gesamtdeutsches lässt sich in beiden deutschen Staaten nur noch die Literatur nachweisen; sie hält sich nicht an die Grenze, so hemmend besonders ihr die Grenze gezogen wurde. [...] Weil sich die beiden Staaten einzig materialistisch hier ausleben, dort definieren, ist ihnen die andere Möglichkeit, Kulturnation zu sein, versperrt.“ So schreibt im Jahre 1980 Günter Grass in seinem Roman *Kopfgeburt* über das Verhältnis von DDR und BRD, gleichzeitig Aufgesang & Abgesang auf die Utopie der „Kulturnation“ intonierend. Inzwischen ist die deutsche Einheit – von den Feuilletons fröhlich gefeiert – volljährig, & könnten Nationen einen Führerschein erwerben, dürfte sie gar das. Die Grass'sche Kopfgeburt von der Kulturnation scheint Totgeburt gewesen zu sein, nie erreichte & letztlich überflüssige Idee eines Intellektuellen, traumtänzende politische Vision eines gerne langatmigen Literaten. Der Kulturbegriff war zur Konstruktion der Einheit nicht von Nöten. Die eigene Geschichte – samt verfemten & verdrängten Teilen – genügte zur Selbstversicherung.

Wie das gelang, & warum es heute nicht mehr gelingt, kann ein Historiker besser beantworten. Damit kann ich nicht dienen, will es auch gar nicht. Was ich in den Blick rücken will, ist das seltsame Wiedergängerdasein, das die Grass'sche Idee nunmehr fristet: Ein Gespenst geht um in Deutschland, & das Gespenst nennt sich Literaturverfilmung. Die Idee eines literarischen Kulturbegriffs wurde umgewandelt in Filmkultur – Die Granden des Landes der Dichter & Denker erfahren eine Zweitverwertung auf Zelluloid. Zuerst traf es Thomas Mann, dessen Loblied der (& Abgesang auf die) protestantische(n) Ethik – *Buddenbrooks* – eine Übersetzung in freilichtmuseale Bilderbögen erfuhr, natürlich nicht ohne in dieser Umsetzung die Vorlage zurechtzututzen & auf kinotaugliche (aber immer noch ungemein langatmige) 2 ½ Stunden herunterzubrechen.

Auch Theodor Fontanes In-Eins-Denken von Ehebruch & Emanzipation, *Effi Briest*, rattert seit dem 12. Februar in bewegten Bildern vorbei, ausgestattet mit einem maßvollen Staraufgebot & zahllosen historischen Kostümen.

Die Literaturvermittlung hat ein neues Level erreicht, könnte der angehende Deutschlehrer jauchzen, & sich bereits auf die spannenden Filmabende mit seinen lesefaulen Schützlingen in spe freuen. Fest steht jedenfalls: Bedeutende Werke der deutschen Literatur werden momentan Opfer eines grassierenden Willens zum Bilderbuch.

Die Übersetzung der Klassiker in Filmmaterial trifft dabei nicht nur den Geschmack des funktionalen Analphabeten, sondern auch den Drang, die deutsche Nation neu, eben kulturell zu definieren. Nach dem „Frühling für Hitler“ und dem „Deutschen Herbst“, folgt nun die Befriedigung des Willens zum Schauen der eigenen kulturellen Errungenschaften. Gewählt werden wohlbekannte Stoffe, die von ausgesuchter Harmlosigkeit sind & in der Art der Inszenierung selbst alle den Werken immanenten Brüche verkitten. Nicht Thomas Manns ambivalente Auseinandersetzung mit der zwischen Dämonie & Abstraktion wandelnden deutschen Seele, nicht Heinrich Manns *Untertan*, dieses „Herbarium des deutschen Mannes“ (Kurt Tucholsky) wurden umgesetzt, sondern Romane, die neben der Affirmation familialer Triangulation/Strangulation eine Laudatio auf Selbstbeschränkung & Ausbau des „Körperpanzers“ (um das ausgezeichnete Wort von Wilhelm Reich & Klaus Theweleit zu verwenden) beinhalten. Oder, um den Fokus auf Fontanes *Effi Briest* zu lenken: Im Mittelpunkt steht die melodramatische Geschichte einer Frau, die leidenschaftliche Liebe & Freiheit sucht, sie ausgerechnet in den Armen eines Soldaten findet, nur um dann, geächtet, ihren Weg zu gehen. Wenn Uschi Glas nicht so alt wäre, sie wäre prädestiniert für diese Rolle. Über solche Stoffe kann man sich nicht streiten, es bleiben Wohlfühlfilme – wir verbleiben in der ungefähren & ungefährlichen Affirmation, in der Mythisierung des Individuums, der harten Arbeit, der Familienbande(n).

Mythisierung? Mit welchem Recht steht gerade dieser Begriff hier? Ein wenig muss ich ausholen: Nach dem Medienphilosophen Vilém Flusser ist die Moderne ausgezeichnet durch den Übergang vom linearen zum posthistorischen Bewusstsein. Während Wissen & Lebenswelt in der Gutenberg-Galaxie primär textuell, also linear & von einem historischen Bewusstsein bestimmt konfiguriert & zu einem sinnhaften Ganzen zusammengestellt wurden, ist dies seit Erfindung von Fotoapparat & Videokamera nicht mehr der Fall.

Letztere erzeugen, wie Flusser schreibt, „Technobilder“, unter dem Phantasma der Objektivität Simulationen von Geschichtlichkeit. Diese Technobilder sind es, die von uns – zumeist kaum verstanden – als sinnstiftender & adäquater Ausdruck der Welt wahrgenommen werden, & die ausgreifend immer weitere Teile des Diskursuniversums einnehmen: „Die ganze Geschichte strömt gegenwärtig dem Komplex Apparat-Operator entgegen, um dort in Nachgeschichte umkodiert zu werden“, drückte es Flusser in seinem Werk *Kommunikologie* aus. Oder, prägnanter noch: „Das Ziel der Geschichte ist es, ein Fernsehprogramm zu werden.“

In dieser Übersetzung geht all das verloren, was spätestens seit der Renaissance als Grundlage des Dialogs, der strukturierten Abhandlung & Weltbehandlung angesehen wurde: Die Linearität des Textes impliziert einen Begriff von Historie, eine Idee des gegliederten Aufbaus, potentiell erkennbarer innerer Widersprüchlichkeit & natürlich auch Stringenz (Was, zieht man Neil Postmans ähnlich gelagerte Klage über die Medienwelt in Betracht, ebenfalls die ideelle Grundlage der Demokratie darstellt).

So viel zur allgemeinen Natur von Flussers Überlegungen, gehen wir zurück zum Speziellen, zum Film: „Der Filmoperator manipuliert nicht den Schauspieler, sondern gibt dem, was der Schauspieler tut und was für sich allein sinnlos ist, eine Bedeutung“. Er reorganisiert eine Geschichte in bewegten, „echten“ Bildern, die als solche ihre Herkunft, ihr Ziel & ihre Gemachtheit verschleiern. Radikaler ausgedrückt: Im Film verliert das gezeigte Handeln den Charakter des „nur“ historisch bedingten. Während der Text zumeist die Kontingenz der Handlung durch sinnstiftende Signale negiert, jedoch in diesem Prozess zwangsläufig die Möglichkeit von Alternativen ausstellt, bekommt die filmisch erzählte Geschichte den Nimbus der Notwendigkeit: Geschichte wird in & mit der bloßen Übersetzung naturalisiert. Mit anderen Worten: Dadurch, dass der Text linear strukturiert ist, dass man ihm Zeile für Zeile folgt & die Signifikanten mehr oder minder erfolgreich in Bedeutung umsetzt, ist ein Bewusstsein für das nur „Perspektivische“ des Gelesenen stets vorhanden, wohingegen einem in Film & Fotografie scheinbar perfekte, objektive, „ehrliche“ Abbilder des Gegebenen entgegentreten – sie sind nicht Nachahmung der Natur, sie sind von vornherein Natur selbst.

Von der Naturalisierung einer historischen Situation ist es nur ein kleiner Sprung zu Roland Barthes Mythosbegriff: Die geschichtliche Bedingtheit einer Situation wird ersetzt durch eine „entpolitisierte Aussage“, die durch einen Kurzschluss unterschiedlicher Zeichenebenen entsteht; Der Mythos ist ein „sekundäres semiologisches System“, so Barthes. Diese „Sekundarität“ liegt analog bei der Literaturverfilmung vor: Ein linear gegliedertes, alleine dadurch schon von Begründungszusammenhängen durchzogenes Werk erlebt die Umsetzung in notwendige Natur. Nicht anders könnte die Geschichte laufen, nicht anders als mit eben diesen Bildern könnte sie erzählt werden – wir sehen sie ja, all die Folgerichtigkeit des Technobildes.

Womit die Rückkehr zur anfänglichen Überlegung vollzogen werden kann: Jeder stabilisierte & stabilisierende Nationenbegriff bedarf eines Urmythos – über seinen Anfang wie über sein Ende, um die Baudrillard'sche Erweiterung des Gedankens anzufügen. Die selbstversichernde Rückbeziehung auf eine gemeinsame Geschichte, eine gemeinsame Identität ist Grundlage der Konstruktion des Nationalen – oder jeder beliebigen geschlossenen Gruppe. Nichts Anderes vollzog Altbundeskanzler Helmut Schmidt, als er sich 1992 in einem Interview mit der Frankfurter Rundschau gegen die multikulturelle Gesellschaft aussprach: „Man kann aus Deutschland mit immerhin einer tausendjährigen Geschichte seit Otto I. nicht nachträglich einen Schmelztiegel machen.“ Er phantasierte & reproduzierte das „ursprünglich Deutsche“. Diese „Ursprünglichkeit“ funktioniert niemals historisch linear, sie ist vielmehr eine „Invention of Tradition“, die ihre Gemachtheit naturalisieren muss, der grauen Vorzeit wie der Zeitlosigkeit des Bezugs bedarf (vielleicht der grundlegende Unterschied zwischen Mythos & Narration). Beides ist erreichbar im Technobild. Die Literaturverfilmung kann uns unsere zentralen kulturellen Werte aufzeigen, sie ist Rückversicherung, Affirmation: das & nichts Anderes ist deutsche Tradition, das ist unser gemeinsamer Nenner, den „wir“ als Land der Dichter und Denker – verstärkt noch durch die Kollektiverfahrung im Kinosaal – erleben & erfahren dürfen.

Nicht das Buch ist dieser Urgrund, dazu ist es in seiner Offenheit, in seiner Interpretierbarkeit, seinen inneren Brüchen zu unsicher. Darum auch wird nicht Literatur die Grundlage einer Grass'schen „Kulturnation“ darstellen – es muss schon der Film sein, Mann & Fontane auf Zelluloid, der uns

bestätigt. In ihm & mit ihm erleben wir einen gemeinschaftsstiftenden Bilderregen, dessen Prätext durch die Übersetzung in Technobilder aller Brüche, aller Widersprüche beraubt & harmlose Familientragödie wurde.



## **Für Freunde schreiben. Überprüfbare und nicht überprüfte Behauptungen über das Studium am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig.**

Hannes Becker

Das Literaturinstitut ist in Leipzig.

Gegenüber dem schlossartigen Gebäude der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, zwischen Amerikanischem Konsulat und dem palmenbestandenen Domizil eines Schönheitschirurgen, liegt eine kleine Villa, von garstigem Gesträuch nur schlecht verborgen. Das ist das Deutsche Literaturinstitut Leipzig, wo man das eigene (also literarische) Schreiben studieren kann. Dies geschieht seit 1995 auf Diplom, mittlerweile in einem Bachelor- und Master-Studiengang.

Das Literaturinstitut ist der Nachfolger des Instituts Johannes R. Becher in der DDR.

Das Johannes R. Becher-Institut wurde 1955 gegründet, 1959 erhielt es seinen Namen<sup>1</sup>, die Studierenden studierten Lyrik, Prosa, Dramatik, Marxismus-Leninismus und den Produktionsprozess im VEB Braunkohletagewerk Regis, auch habe ich gehört, die halböffentlichen Lesungen und Textkritiken seien legendär gewesen und berüchtigt. Einige sagen, es sei ein Ort gewesen, an dem man „frei reden und schreiben konnte“, andere wurden zuvor exmatrikuliert und nahmen am Gespräch dann nicht mehr teil. Am 31. Dezember 1990 wurde das Institut aufgelöst. Vom 1. bis 6. Januar

---

<sup>1</sup> Über Johannes R. Becher, den Namensgeber des Instituts, sollen hier einige Anekdoten zum Besten gegeben werden, z.B. dass er in späten Jahren eine Brille trug und 67 Jahre alt wurde – der erste Präsident des Kulturbundes der DDR und Verfasser des Librettos der DDR-Nationalhymne starb ein Jahr bevor sein Name an diverse Schulen und Straßen in der DDR sowie das Literaturinstitut in Leipzig überging; ein Freund erzählte mir auch die Geschichte, Becher habe sich nach seiner Wende zum Sozialistischen Realismus für die Zensur der eigenen frühen Werke eingesetzt; im Jahre 1910 beging er zusammen mit der Freundin Fanny Fuß einen Selbstmordversuch, sie starb durch den von ihm abgegebenen Schuss, er überlebte schwer verletzt. (Ich weiß nicht, warum derselbe schon erwähnte Freund behauptet, Becher habe, nachdem er Fanny Fuß habe sterben sehen, einfach der Mut verlassen, sich selber tödlich zu verwunden – genügen nicht seine Verletzungen als Ausdruck seines guten Willens?)

1991 besetzten deshalb die Studierenden das Institutsgebäude, die dann ein "Diplom für Literarisches Schreiben" erhielten, bevor ihr Studium zu Ende war. 1995 wurde als Nachfolger des Instituts Johannes R. Becher das Deutsche Literaturinstitut Leipzig gegründet.

Das Literaturinstitut ist ein Karriere-Vorteil für junge Schriftsteller. Es gibt Buchveröffentlichungen, es gibt Verleger, es gibt Rezensenten literarischer Werke, es gibt Veranstalter literarischer Lesungen, es gibt Gremien für die Vergabe literarischer Stipendien, die *ortsunabhängig* und Stipendien, die *ortsabhängig* sind. Das Studium am Literaturinstitut versichert die Studierenden und ihrer Literatur einer gewissen Grundaufmerksamkeit bei den erwähnten Personen und Instanzen – und was wäre hilfreicher auf dem Weg von der Einsamkeit des kindlichen Schreibens (1989-1994: Märchen und Science Fiction; 1995: Gedichte *Magensaft* und *Schub voll Blut*) in das Schlachtfeld der Weltöffentlichkeit? – eine gewisse Aufmerksamkeit also der erwähnten Personen und Instanzen<sup>2</sup>, für den anderswo die jungen Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die es *auf eigene Faust* versuchen, hart kämpfen müssen: So ist es nämlich.

Das Literaturinstitut ist in der Hand der Germanisten.

Es gibt drei ständig besetzte Lehrstühle (für Literarische Ästhetik, Literarisches Schreiben, Deutsche Literatur), deren Inhaber sowohl selbst Schriftsteller sind, als auch ein Absolventen eines Germanistikstudiums sowie Doktoren einer Geisteswissenschaft. Die Professoren, allesamt männlichen Geschlechts, leiten die *Einführungsmodule*, in denen, in theoretischer Hinsicht, in die jeweiligen Gattungen (Lyrik, Prosa, Dramatik) *eingeführt* wird. Außer den Professoren, männlichen Geschlechts, gibt es im Moment sechs

---

<sup>2</sup> Verlage etwa erhalten, wie ich während eines Praktikums selbst gesehen habe, *Wäschekörbe* voller unverlangt eingesandter Manuskripte, diese unverlangt eingesandte Literatur wird *tatsächlich* in Wäschekörben aufbewahrt. Es gibt einige Wege, dafür zu sorgen, dass das eigene Manuskript an einem für die Lektoren, die über eine Buchveröffentlichung entscheiden müssen, zugänglicheren Ort aufbewahrt wird. Ein solcher Weg ist vielleicht ein vorher absolviertes Studium am Deutschen Literaturinstitut Leipzig, wie den Kommilitonen dieses Instituts in mindestens einem Fall glaubhaft versichert wurde.

Gastdozenten. Auch sie sind häufig gebildet, in der einen oder anderen Hinsicht. Jeweils bis zu zwei Jahre bieten diese Gastdozenten am Deutschen Literaturinstitut Veranstaltungen an, vor allem die sogenannten *Textwerkstätten*. Auch wählen die Gastdozenten, zusammen mit den hauptamtlichen Professoren und drei Vertretern der Studierendenschaft, jedes Jahr die neuen Kommilitonen aus.<sup>3</sup>

Das Literaturinstitut ist eine Prosa-Schule.

Hier wird erzählt! Das ist es. Und so ist es. Und am Ende, nach einigen Erzählungen *mittlerer Länge*, verfasst über einen Zeitraum von zwei Jahren (Regelstudienzeit), und gelegentlichen verständnislosen Ausflügen in andere Genres, geht die Arbeit an einem Projekt *größeren Umfangs* los, und „Projekt größeren Umfangs“, das heißt, liebe Freunde: ein Roman. Also, Sie dürfen auch eine Sammlung mit Erzählungen zusammenstellen, solange es sich nicht um Erzählungen handelt, die bereits während des Studiums in einer Textwerkstatt besprochen worden sind.

Meine Erfahrung nach 1 1/2 Jahren Studium am Dt. Literaturinstitut ist aber, dass es immer naheliegender wird, auch in anderen Genres als der erzählenden Prosa, Texte zu verfassen. Das liegt zum Teil an den Textwerkstätten und theoretischen Seminaren des Literaturinstituts, die nicht ausschließlich der Prosa gewidmet sind, vor allem aber an der – für mich überraschenden – Erfahrung, dass es tatsächlich Leute in meiner Nähe gibt, die Theaterstücke, die Gedichte und Essayistik verfassen. Bisher sind die für mich beeindruckendsten Texte von Kommilitonen zuerst Theaterstücke gewesen, seltsamerweise.

Es gibt, weniger noch als bei der Prosa, dem „Kerngeschäft“ des Literaturinstituts, keinen wirklichen Konsens über das Schreiben in den anderen Gattungen; und auch eine nur geringe äußere Erwartungshaltung an die Studierenden, dass sie jenseits der Prosa brillante Beispiele ihrer Kunst

---

<sup>3</sup> Voraussetzung für ein Studium am Deutschen Literaturinstitut ist eine Bewerbung mit literarischen Texten (im Moment gibt es etwa 600 Bewerber jedes Jahr) sowie – nach einer Vorauswahl durch das Auswahlgremium – das Bestehen der *Eignungsprüfung*, d.h. die Teilnahme an einem Gespräch über die eigenen Texte am Literaturinstitut selbst. Es werden, jedes Wintersemester, maximal zehn Bewerber zum Studium zugelassen.

abliefern. Im Vordergrund steht weniger der Erfolgsdruck, als das Angebot, etwas Neues zu versuchen. Dass man das aber auch wirklich tut, liegt dann weniger an der Studienordnung, als an den persönlichen Konflikten, denen sich aussetzt, wer hier weiter schreiben will.

Das Literaturinstitut wird Ihr Schreiben verändern, ob Sie wollen oder nicht. Zwar ist es so, dass die meisten Studierenden des Literaturinstituts sich mit erzählenden Texten auf einen Studienplatz bewerben. (Viele allerdings auch mit Lyrik, es gibt Kommilitonen, die keine Erzählungen schreiben, und es gibt Kommilitonen, die nichts anderes tun.) Durch die ständige Auseinandersetzung mit dem Erzählen ist aber schnell ein Punkt erreicht, wo die damit zusammenhängenden Probleme und Einschränkungen immer offensichtlicher werden; das sind aber im geringsten Maße die „handwerklichen“ Probleme, mit denen man in den Textwerkstätten konfrontiert wird. Überhaupt habe ich selbst in den Textwerkstätten von *Spannungsbögen*, *Bildwahl* und *Dialogführung* nur wenig gehört (was aber keine repräsentative Erfahrung ist, wie mir versichert wird) und wenn, dann nur als Beispiel für grundsätzlichere Probleme. Die größte Schwierigkeit ist, dass man sich einigt, wie Texte, die im Seminar besprochen werden, überhaupt gelesen werden können. Und welche Rückschlüsse lassen sich dann von solchen Problemen beim Lesen auf das Schreiben der Autoren ziehen? Wie lässt sich einerseits der Text verbessern, im Sinne eines Lektorats und andererseits: Was kommt nach dem Text? Wie geht das Schreiben weiter, nachdem ein bestimmter Text einmal geschrieben wurde? Es ist also die Frage nach dem Sinn des Schreibens, und das ist schon eine bedrohliche Frage, finde ich, die einem dann auch niemand beantwortet. Will man überhaupt weiterschreiben? Und unter welchen – nicht nur literarischen, sondern vor allem persönlichen – Bedingungen? Aus dem Notstand, des so (von sich selbst und anderen) Befragten entstehen dann aber hoffentlich neue Texte, die aus keinem anderen Grund geschrieben sind, als dass man es wollte und weil es darum nötig ist und weiter bleibt – auch wenn man bald merkt, dass immer mehr dagegen spricht.

Das klingt so sehr nach trotziger Selbstbehauptung, nach viel Frust und Gram – und wirklich merke ich oft, wie sehr ich einmal nicht mehr im Seminar sitzen und über das Schreiben nur zu reden, sondern mich zurück-

zuziehen will – in mein Zimmer, in mich selbst, in ein Privatverhältnis zum Schreiben und allen anderen Dingen auch – und einmal wirklich schreiben! Zum Glück gibt es aber auch die ganz reale Erfahrung, dass man mit diesem Wunsch – das ist der Wunsch zu schreiben – nicht alleine ist. Seltsamerweise gibt es noch einige andere Menschen, liebenswerte Zeitgenossen, die schreiben wollen, und das auch wirklich tun, die nicht nur „gutgemachte“ Texte, sondern etwas schreiben, worauf ich ungeduldig warten will, weil ich denke, dass es von dem, was diese Freunde da tun und schreiben zu wenig gibt im Leben, dass in der Welt ein Mangel herrscht an der Literatur dieser Freunde, der nicht hingenommen, der nicht ertragen werden kann und gegen den es nur dieses eine Mittel gibt –

*Hannes Becker wurde 1982 in Frankfurt a.M. geboren. Er studierte in Berlin Germanistik, Amerikanistik und Geschichte. Beim GOLDliteraturmagazin für Berlin und Potsdam ist er Mitherausgeber ([www.goldmag.de](http://www.goldmag.de)), ebenso bei EDIT. Papier für neue Texte ([www.editiononline.de](http://www.editiononline.de)). Musik und Texte macht er in der Band Po ([www.myspace.com/pomusik](http://www.myspace.com/pomusik)). Seit Herbst 2007 studiert er am Deutschen Literaturinstitut Leipzig.*

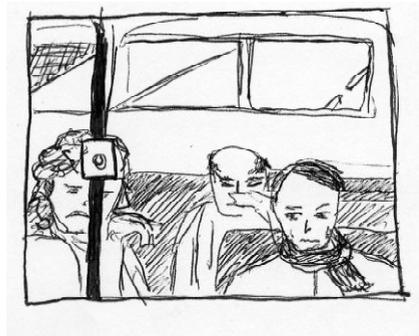
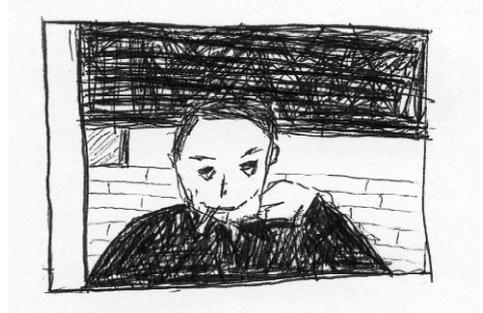
## Tristan “Doc” Van Ronk. Graphic Story über einen Schriftsteller in unserer Zeit

Simone Schröder

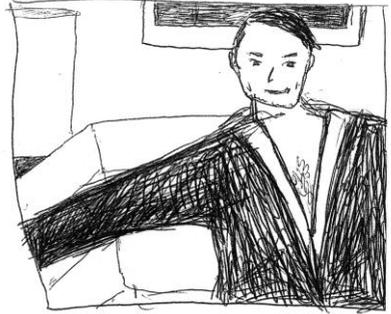
Tristan van Ronk, den seine Freunde auch „Doc“ nennen, weil er ein Semester Medizin studiert hat, steht am Fenster und schaut auf die Straße. Er raucht eine Zigarette und denkt darüber nach, wie es wäre berühmt zu sein. Erfolg müsste man haben, denkt er. Dann wäre es vorbei mit dem Kriechen und Getretenwerden. Wenn man nur einen großen Roman in der Schublade hätte. So einen, mit dem man berühmt würde. Ein Text über die Wende oder eine Geschichte über die Liebe, wie sie wirklich ist.

Dann wirft Doc seine Zigarette aus dem Fenster und schaut wie sie fällt. Hoffentlich bekommt sie niemand auf den Kopf, denkt er. Aber vielleicht fällt sie ja auch jemandem auf den Kopf, der es gebrauchen könnte.

Einer von den alten Männern, die hinter ihm im Stadtbus immer husten und dazu noch schlecht riechen. Wenn nun so einem die Zigarette auf den Kopf fiel – das wäre etwas Anderes. Das wäre fast besser, als eine Geschichte über die Liebe zu schreiben, wie sie wirklich ist, denkt Doc und sieht, wie die Kippe auf dem Bordstein aufschlägt, ein Stück rollt und schließlich im Rinnstein liegen bleibt.



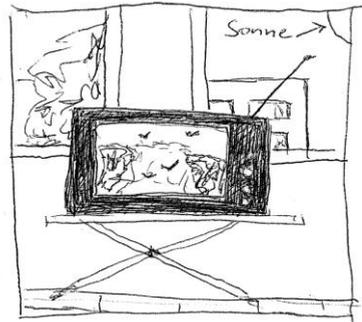
Es ist Sonntagnachmittag, die Sonne scheint und Tristan Doc van Ronk sitzt in seinem Bademantel auf dem Sofa und schaut fern. Es läuft eine Dokumentation über die Iguazú-Wasserfälle. Wasserfälle sehen überall gleich aus, denkt Tristan. Immer fällt Wasser auf Wasser und es schäumt und strudelt, aber die Leute fahren trotzdem hin.



Warum man überhaupt irgendwo hinfahren muss, versteht er sowieso nicht. Lest doch Romane, sagt er. Meistens ist es in diesen Ländern ja doch nur heiß und laut.



Tristan Doc van Ronk denkt an das, was man will und das, was man hat. Er fragt sich, wie es wäre, die ganze nächste Woche über so wie jetzt in Bademantel und Hauslatschen vorm Fernseher zu sitzen. Die Sonne fällt in drei breiten Streifen aufs Parkett. Bei dem Wetter muss man doch raus gehen, würde seine Mutter sagen, wenn sie ihn jetzt sehen könnte. Kann sie aber nicht, denkt er und fühlt die Erleichterung darüber.



Man müsste kündigen und sich arbeitslos melden, denkt Doc. Dann ginge das jeden Tag so wie jetzt. Wenn er keine Arbeit mehr hätte, bliebe auch die Zeit, den Roman zu schreiben, der ihn berühmt machen würde. Über die Wende oder über die Liebe, wie sie wirklich ist.



Tristan Doc van Ronk sitzt an seinem Laptop und schaut seine Kurzgeschichten durch. Bei Wettbewerben wurden sie bislang immer abgelehnt. Er überlegt, mit was für einem Text er wohl Chancen hätte.



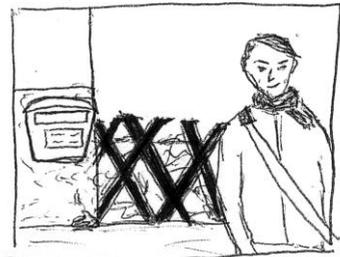
Es gewinnen nie die Besten, sagt er sich und sortiert seinen Lieblingstext gleich zu Beginn aus. Es muss irgendwer aus der Jury mögen und er hat eine Story, die gut ist. Ein Mann bleibt in einem Fahrstuhl stecken. Mehr passiert nicht, aber die Handlung umfasst die ganze Tragik des Daseins, findet er. Geschichten, in denen nichts passiert, sind sowieso en vogue, denkt Doc und legt die Geschichte zu dem Stapel mit Texten, die in Frage kommen.



Als er sich für vier entschieden hat, dreht er sie um, legt sie nebeneinander auf den Tisch und mischt gut durch. Wie bei den Hüchenspielern, denkt Doc, bevor er zieht. Aber wozu eigentlich spielen? Er weiß ohnehin, dass es der Fahrstuhltext werden soll. Das ist kein Wenderoman und auch keine Geschichte über die Liebe, aber eine Parabel aufs Dasein und die Länge passt.



Er bringt den Umschlag zum Briefkasten. Dann geht er ins Haus zurück und schreibt: „Es ist Mitternacht. Der Regen peitscht gegen die Scheiben.“ Es ist nicht Mitternacht. Es regnet nicht.



## **Belles Lettres. Oder: Die fünfundzwanzig besten deutschsprachigen Schriftsteller**

Simone Schröder und Andreas Martin Widmann

Der Amerikaner Charles Simmons (Jg. 1924) ist einer der wenigen Schriftsteller, die eine Autorenkarriere mit der eines Literaturkritikers kombinierten. Simmons war über Jahre Redakteur der *New York Times Book Review*. Sein Roman *Belles Lettres* ist eine Satire auf den Literaturbetrieb und hat uns dazu angeregt, eine Liste der besten deutschsprachigen Schriftsteller zusammenzustellen.

Frank Page ist Redakteur der New Yorker Literatur-Zeitschrift *Belles Lettres*, um die die Handlung des Romans gewoben ist. Als es darum geht, der Zeitschrift durch einen möglichst spektakulären Coup wieder mehr öffentliche Aufmerksamkeit zu verschaffen, kommt er auf die Idee, die Redaktion über die 25 besten amerikanischen Autoren abstimmen zu lassen. Der Vorschlag, ursprünglich nur scherzhaft formuliert, kommt bei den Verlegern gut an, denn sie glauben, eine geschickt lancierte Besten-Liste könne die Verkaufszahlen der Zeitschrift in die Höhe treiben. Vor welche Konflikte ein solches Ranking einen Kulturredakteur aber stellen kann, ist ihnen nicht klar. Auf die Frage, ob experimentelle Autoren ausgeschlossen werden, antwortet der Chefredakteur, Mr. Margin, einem seiner Mitarbeiter: „Nach meinem Verständnis ist ein experimenteller Autor ein Autor, dessen Experiment gescheitert ist.“ Dann ist eine erste Liste fertig gestellt. Mr. Margin bringt sie dem Verlegerehepaar Tooling.

„Dies ist eine alphabetische Reihenfolge. Die Rede war aber von eins, zwei, drei, vier.“ „Tool“, sagte Mr. Margin, „das ist unmöglich. Wer ist besser, Bellow oder Updike? Mailer oder Roth? Das lässt sich unmöglich entscheiden.“ „Entscheiden Sie sich!“ sagte sie.

Am Schluss stehen 25 Namen auf dem Papier. Doch so einfach geht es nicht.

„Wollen Sie wissen, was mein Mann dazu sagt?“ Wir nickten. „Mein Mann hat gesagt – entschuldigen Sie bitte meine Ausdrucksweise –, aber mein Mann sagt: ‚Harold Brodkey kennt doch keine Sau. Und wo zum Teufel bleibt Herman Wouk?‘“

Wir sind dem Beispiel von *Belles Lettres* gefolgt, haben auch abgestimmt und herausgekommen ist folgende elephant-Liste der 25 besten, lebenden deutschsprachigen Schriftsteller:

- |                       |                             |
|-----------------------|-----------------------------|
| 1 Patrick Süskind     | 16 Christian Kracht         |
| 2 Wilhelm Genazino    | 17 Uwe Timm                 |
| 3 Max Goldt           | 18 Maxim Biller             |
| 4 Ralf Rothmann       | 19 Siegfried Lenz           |
| 5 Günter Grass        | 20 Martin Walser            |
| 6 Judith Hermann      | 21 Wiglaf Droste            |
| 7 Peter Handke        | 22 Hans-Ulrich Treichel     |
| 8 Christoph Ransmayr  | 23 Daniel Kehlmann          |
| 9 Christoph Hein      | 24 Sven Regener             |
| 10 Edgar Hilsenrath   | 25 Hans Magnus Enzensberger |
| 11 Elfriede Jelinek   |                             |
| 12 Andreas Maier      |                             |
| 13 Dieter Wellershoff |                             |
| 14 Ilse Aichinger     |                             |
| 15 Marcel Beyer       |                             |

Sicher wird es Einwände und Proteste geben, deshalb erklären wir zuletzt noch das Prinzip unseres Rankings:

Wir behielten uns damit, dass wir die letzten zwölf Namen auf der alphabetischen Liste zwischen die dreizehn mischten. Dann platzierten wir die letzten elf dieser durchgemischten Liste über die ersten vierzehn. Ein Experte für Geheimcodes hätte vielleicht entschlüsselt, was wir getan hatten, aber niemand sonst. Der Rest ist natürlich Geschichte. Wie Mrs. Tooling prophezeit hatte, wurde die Liste weltweit kommentiert. Ich bringe sie hier zu Meditationszwecken noch einmal zum Abdruck: „Allen Ginsberg, John Updike, John Hawkes, Kurt Vonnegut, Edward Hoagland,

Eudora Welty, John Irving, Richard Wilbur, Mary McCarthy, Herman Wouk, Norman Mailer, Woody Allen, Bernard Malamud, Donald Barthelme, James A. Michener, Jacques Barzun, Arthur Miller, Saul Bellow, Lewis Mumford, Thomas Berger, Philip Roth, Peter De Vries, I. B. Singer, E. L. Doctorow und Anne Tyler.'

Charles Simmons

Belles Lettres

Aus dem Amerikanischen von Klaus Modick

C.H. Beck 2003

183 Seiten

## elephant zum Selbermachen

- **An dieser Stelle fügst du den Titel deines Textes (fett) ein. Abmessen, ausschneiden und aufkleben ←**
- An dieser Stelle fügst du deinen Namen (nicht fett) ein. Abmessen, ausschneiden und aufkleben ←



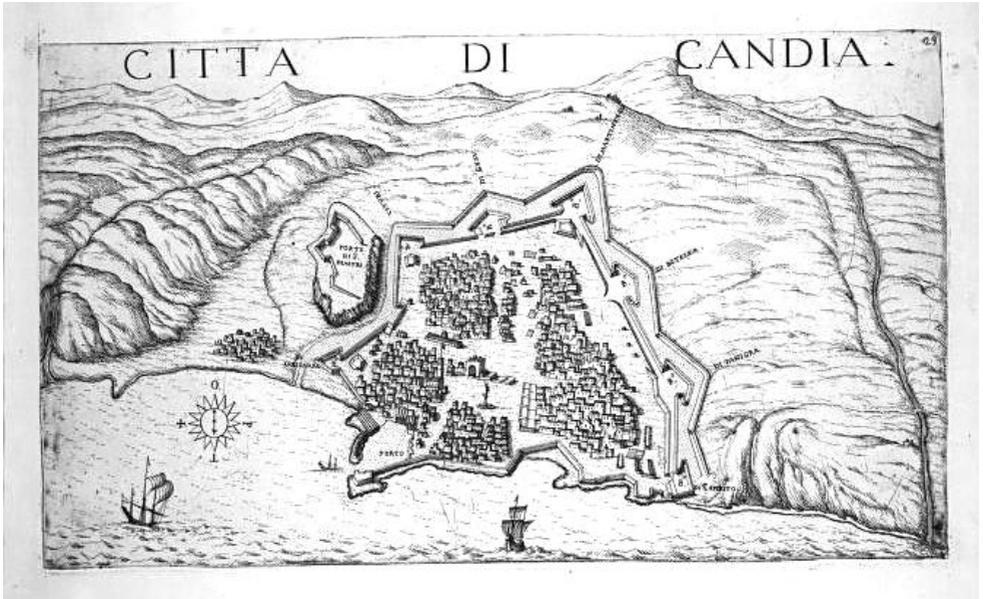
In den umrandeten Bereich fügst du den Text, den du geschrieben hast (nicht fett, Garamond pt 12). Auch hier gilt: Abmessen, ausschneiden und aufkleben.





→ hier endet dein Text ←

→ Hier darfst du noch ein Bild aufkleben ←



**Iraklio. There is a light that never goes out.**

Esther Widmann

Die Erinnerung an das kretische Bergdorf hat ihren Platz zwischen meinen Schulterblättern, da, wo die Sonne auf den bloßen Rücken traf, wenn ich nachmittags in sommerlicher Kluft aus der Kühle des Hauses trat, um zwischen den Augen immer Trauer tragender Frauen hindurch die Straße hinunter zum Supermarkt zu gehen.

Die Erinnerung an die Straßen von Iraklio dagegen ist aufbewahrt in einer Live-Version von *'There is a light that never goes out'*, und darin liegt eine Täuschung. Denn dieses Lied hörte ich erst, als ich zwar noch nicht Kreta, aber doch die Innenstadt von Iraklio bereits hinter mir gelassen hatte und am Aeroliménas auf meinen Flug wartete. Gewartet hatte ich im Grunde auch schon die Stunden davor, in denen ich ziellos durch die Stadt gestreunt war. Ich hatte mein Gepäck am Flughafen deponiert und einen relativ unver-

schämten Preis dafür bezahlt, eine Tüte jedoch hatte ich erst danach im Auto, das mich hergebracht hatte, wiedergefunden. Zwar war sie keineswegs schwer – Inhalt: ein papierner Lampenschirm – aber recht groß und vor allem: lästig. Sieben Stunden hatte ich in dieser Stadt zu füllen, sieben Stunden mit einer Tüte an der Hand, sieben Stunden, von denen meine Erinnerung mich nun glauben machen will, daß ich in ihnen die Straßen der Stadt in einem aus Morrisseys Worten gewebten Schleier gehüllt durchwanderte.

Es war später Nachmittag, als ich an der Plateia Eleftherias abgesetzt wurde. Rund um eine angedeutete Grünfläche herum findet hier griechischer Autoverkehr statt. Dieser unterscheidet sich in seiner Regellosigkeit nicht vom italienischen, wirkt aber wegen der geringeren Hupfrequenz wesentlich unaufgeregter – *sigá, sigá*, immer ruhig, ist eine Devise, die offenbar auch für den Verkehr gilt. Trotzdem war ich auch diesmal fast überrascht, als ich die Straße unbeschadet überquert hatte, und fand mich nun endgültig und unausweichlich vor die Frage gestellt, was um alles in der Welt ich in dieser Stadt anstellen sollte. Über ihre Vergangenheit wusste ich seit meiner ersten Kretareise Bescheid. Die Araber, die Kreta im Jahre 824 besetzten, nannten die Stadt *Rabd el-Chandak*, was wesentlich wilder und aufregender klingt als die Übersetzung "Kastell des Grabens". Wild und aufregend ist auch die Geschichte seit der arabischen Eroberung, und blutig. 961 wurden die Araber durch einen byzantinischen Feldzug aus Kreta vertrieben; der siegreiche Feldherr "made a lasting impression upon the Arabs by chopping off their heads and throwing them over the fortress walls", wie der 'Lonely Planet' ungerührt berichtet. 250 Jahre später, nach dem Untergang von Byzanz, verschacherte man die ganze Insel an die größte Handelsmacht der Zeit, Venedig. Aus *Rabd el-Chandak* wurde *Candia*, und aus der Stadt eine Festung. 21 Jahre dauerte die Belagerung dieser Festung durch die Türken, die den Rest der Insel bereits 1648 eingenommen hatten. Am Ende waren zusammen 150 000 Männer tot, und die Stadt fiel durch Verrat. Erst 1898 endete die türkische Herrschaft, 1913 wurde Kreta schließlich an Griechenland angeschlossen, und erst seitdem hat Iraklio wieder auch wirtschaftliche Bedeutung erlangt.

Ein Museumsbesuch hätte sich angeboten. Indes: das Archäologische Museum ist auf mehrere Jahre geschlossen, und man kann nur inständig hoffen, daß in dieser Zeit die atemberaubenden Ausstellungsstücke mit

erklärenden Beschriftungen versehen werden. Im Jahr zuvor war ich dort gewesen, und die Abwesenheit jedes auch nur rudimentären museums-pädagogischen Konzeptes hatte selbst mich, die ich immerhin ein Studium der Archäologie im Rücken hatte, oft ratlos zurückgelassen. So unterschied sich die Präsentation der Objekte kaum von der ihrer mehr oder minder getreuen Kopien verschiedenster Größe (aber durchweg erbärmlicher Qualität) in den unzähligen Souvenirläden in der Parodos Daidalou, und dort waren sie auch jetzt trotz geschlossenem Museum zugänglich. Obwohl ich keinerlei Kaufabsicht hegte und mich dieser Plunder ansonsten eher beelendet, bedauerte ich es diesmal, als die Ladenbesitzer ihre Schlangengöttinnen ebenso wie die Armbänder gegen den bösen Blick zusammenpackten und die Rolläden herunterließen. Vor der Trostlosigkeit der verrammelten Geschäfte floh ich in die Odós Korai zu Gelato.it, und natürlich kramte der Verkäufer – ein Grieche –, als er hörte, woher ich komme, sofort seine paar Brocken Deutsch heraus; das passierte mir nicht zum ersten Mal. Mit dem Eis bestückt ging ich die Straße hinunter.

Früher oder später kreuzt man wohl immer wieder die Plateia Venizelou mit dem Löwenbrunnen aus dem 17. Jahrhundert, und ich setzte mich auf den Beckenrand, um das Eis zu Ende zu essen und mich umzusehen. An der weniger souvlakilastigen Seite fällt der Blick auf die ehemalige Markus-Basilika mit ihren grazilen Arkadenbögen, die heute Kunstausstellungen beherbergt. Ein Stück weiter Richtung Hafen steht die ebenfalls arkadenbewehrte venezianische Loggia, die von dem gleichen Morosini errichtet ist wie der Brunnen, und die ursprünglich eine Art Herrenclub war und heute das Rathaus ist.

Richtung Meer fällt die Straße etwas ab. Früher lag der Hafen von Iraklio in dem von einer venezianischen Mole geschützten Bereich. Heute legen die Fähren aus Athen und die Tanker aus Übersee östlich davon in einer künstlichen Bucht an, die durch die moderne Verlängerung der alten Mole vom Meer getrennt ist. Am äußersten Punkt des alten Hafens steht ein Kastell, an dessen Fassaden mehrere Markuslöwen an die venezianischen Erbauer erinnern. Auf den Gehweg waren für irgendeinen Wettlauf Streckenmarkierungen gemalt: die letzte Zahl vor der äußersten Spitze der Mole war 1300. Von hier sieht man zum Flughafen hinüber, wenn sich nicht gerade eine gewaltige Minoan Lines-Fähre mit dem Lilienprinz-Logo

Richtung Land schiebt. Verloren ist man, auf diesem schmalen Steg mitten im Meer, wo die Wellen sich in unmöglich zählbarer Wiederholung am Beton brechen. Also lieber wieder zurück in die Stadt, solange vielleicht noch irgendetwas offen ist.

Titus war der Name des ersten Bischofs von Kreta, im ersten Jahrhundert nach Christus. Die Ruinen der Kirche, in der er begraben sein soll, stehen in Gortis, doch sein Kopf – es gruselte mich – liegt in einem goldenen Behälter in Iraklio in der Kirche, die nach ihm benannt ist, und in deren exotische Architektur ich nun eintrat. Die Atmosphäre war eine völlig andere als in einer mitteleuropäischen Kirche, oder vielleicht wollte ich auch nur, daß es so ist, hier an diesem Ort zwischen Europa, Asien und Afrika. Oder vielleicht war es das befremdliche Bild von einem orthodoxen Gottesdienst, vor Jahren in Athen, das mir in den Sinn kam: wie die Gläubigen anstehen, um nacheinander die Glasscheibe zu küssen, hinter der irgendein geweihtes Objekt zu sehen ist, und wie nach jedem soundsovielten Kuß eine Frau von der Seite einhaltgebietend vortritt, die Scheibe mit Glasreiniger besprüht und mit einem Lappen darüberwischt.

Jetzt waren hier nur ein paar Touristen, und Absperrungen verhinderten den Zutritt zum Innenraum. Ein gewaltiger Kronleuchter hing von der Decke, aber auch ohne ihn war der Innenraum zu hell, als daß er mich hätte berühren können. Trotzdem zündete ich, mehr um es den Ortsansässigen gleichzutun als aus Überzeugung, im Vorraum eine von den langen dünnen Kerzen als Opferlicht an. Wieder draußen stellte ich fest, daß die Kirche zu einem Ensemble aus Gebäuden und Palmen gehört. Bänke stehen im Rondell zwischen etwas Grün und der Anblick insgesamt hat etwas beinahe märchenhaft Orientalisches. Meine Erschöpfung war vollkommen, und ich ließ mich auf eine der Bänke fallen und starrte in die einsetzende Dämmerung. Es war sieben Uhr, mein Flug ging um halb drei, und außer Lokalen und Bars war nun alles geschlossen. Mir blieb gar nichts anderes übrig, als zumindest einen Teil der Zeit mit Essen und Trinken zu verbringen.

Es lag nahe, die Gelegenheit eines Samstagabends in Iraklio nutzen und mich in eine der schicken neuen Bars in einem verwinkelten Viertel nahe der Plateia zu setzen, die dort dicht an dicht liegen und deren Besitzer ihre modernen Couches und Sessel auf die Straße stellen. Erst konnte ich mich nicht entscheiden zwischen Korbsofa oder asiatischen Blumen und Plät-

schersbrunnen, dann stellte ich mir vor, wie ich allein mit einer großen Tüte auf einem dieser Möbel sitzen würde, und mir wurde klar, daß ich etwas anderes suchen mußte. *Take me out tonight, where there's music and there's people who are young and alive.* In einer Seitenstraße gab es ein weniger hippestes, aber dafür auch meine Einsamkeit weniger exponierendes Café, in dem ich von einer Markise geschützt dem nachtschwärmenden Volk zusehen konnte, ohne – so hoffte ich – allzu fehl am Platze zu wirken. Die Jugendlichen, die hier unterwegs waren, hatten nichts mehr mit den Kretern gemein, die hier laut einem etwas antiquierten Reiseführer vor 75 Jahren zu sehen waren, als "viele Menschen noch die kretische Tracht trugen: reich bestickte Westen und bauschige, freilich etwas grotesk wirkende Pumphosen". Unterhaltsam waren sie dennoch, doch der Hunger trieb mich irgendwann weiter. Auf der Plateia gibt es neben den Souvlakiläden auch solche, die Eis verkaufen, oder Crêpes, oder beides (oder alles drei, aber das schien mir allzu suspekt). Besonders gut waren die Crêpes nicht, aber beinahe die einzige Möglichkeit, etwas ohne Fleisch auf die Hand zu bekommen. Als ich mich schließlich selbst mit der Erkundung von Straßen, die eigentlich zu dunkel waren, um sie allein zu gehen, oder mit ein bißchen schaukeln auf dem Spielplatz hinter der Plateia unmöglich noch länger beschäftigen konnte, schlug ich mich mit dem Bus zum Flughafen durch, und als ich in der Abflughalle auf eine Bank gefallen war und Morrissey sang, dachte ich an das Jahr zuvor. Da ging mein Flug schon um neun oder halb zehn abends, und als das Flugzeug von der Landebahn abhob, die an den Klippen endet, und sich über dem schwarzen Meer in die Kurve legte, hing zwischen Kreta und der Insel Dia ein voller Mond, golden wie die Hörner des Stieres, wie ein nie verlöschendes Licht.



## **Paris. Stadt der tausend Stätten**

Regina Fabry

Paris ist keine Stadt. Paris ist ein Flickenteppich, erwachsen aus vielen Stätten - Gassen, Straßen, Boulevards, Vierteln schließlich, die sich nach wie vor durch ihre unterschiedlichen Charakteristika und durch den ihnen vorauselnden Ruf voneinander abgrenzen.

Will man Paris und seine Bewohner verstehen, so ist es ratsam, in diese Mikrokosmen einzutauchen und sich davon zu überzeugen, dass beispielsweise im (ehemaligen) Künstler- und Intellektuellenviertel Saint-Germain-des-Près ein anderer, meist milderer Wind weht als im Hallen-Viertel, wo die einstigen großangelegten Marktflächen längst durch ein unterirdisches Einkaufszentrum ersetzt worden sind. Auffällig ist, dass Paris nicht ohne Gestern existieren kann, dass die Stadtgeschichte und die Stadtgeschichten von ungemeiner Bedeutung für den Ist-Zustand sind und dass vielerorts

versucht wird, die Vergangenheit von Paname, wie Paris umgangssprachlich oft genannt wird, aufrechtzuerhalten oder doch zumindest an sie zu erinnern. So kann man beispielsweise in Saint-Germain-des-Près die beiden immer noch existierenden Kaffeehäuser *Les Deux Magots* oder *Café de Flore* aufsuchen, wo einst Jean- Paul Sartre und Simone de Beauvoir koffeinhaltige Heißgetränke zu sich nahmen und über bedeutsame philosophische Themen reflektierten und diskutierten, während dort heute der intellektuell versierte Tourist einen überteuerten *petit noir* zu sich nehmen kann, als müsse er nachträglich die gigantische Zeche des großen Philosophenpaares begleichen. Oder man kann das ehemalige Wohnhaus des bedeutenden Malers Eugène Delacroix betrachten, in dem mittlerweile ein Museum beherbergt ist, das sowohl Gemälde als auch private Gegenstände des Künstlers zeigt. Ebenso gut kann man das Hallen-Viertel aufsuchen und entweder in den unterirdischen Filialen der großen international tätigen Kaufhausketten stöbern und versuchen, dabei die vielen Bettler zu übersehen, die um ein paar *centimes* oder um ein Stück Brot bittend die Eingänge säumen, oder man kann die Relikte der Markthallen bestaunen und durch den etwas halbweltlerisch anmutenden Park schlendern, der anstelle der Marktplätze angelegt worden ist.

Paris kann man eine eigene innere Logik unterstellen, welche systematisch und symbolisch zugleich ist, betrachtet man beispielsweise die ebenso historische wie zeitgenössische Unterscheidung zwischen der *rive droite* und der *rive gauche* der Seine, die Einteilung des gesamten Stadtgebiets in insgesamt zwanzig Arrondissements, die unterschiedlichen Achsen, die sich durch die Stadt ziehen, wie beispielsweise jene vom Arc de Triomphe du Carrousel über den Arc de Triomphe bis hin zur Grand Arche de la Défense. Teilweise war diese Logik durchaus geplant und gewollt, teilweise hat sie sich jedoch auch aus der fortschreitenden Ausdehnung der Stadt, ausgehend von der Île de la Cité, ergeben. Zudem kann sie auch als Ergebnis der sichtbar gewordenen Manifestation politischer Macht begriffen werden. Denn Paname ist nicht nur über Jahrhunderte hinweg ein bedeutsames kulturelles und intellektuelles Zentrum gewesen, sondern darüber hinaus auch ein machtpolitisches Refugium. Eine Reihe berühmter Könige und Staatsmänner haben sich hier ein architektonisches Denkmal gesetzt, ob nun Louis XIV.

oder François Mitterrand, und somit die Stadtbilder und –planungen entscheidend mitgeprägt, ohne dass man den Eindruck gewinnt, dass es sich bei Paris um die zu einem Häusermeer gewordene Realisation einer Reißbrettkonstruktion handeln würde oder um den Schauplatz uninspirierter politischer Machtdemonstration. Und so schreitet man vom ersten kleinen Triumphbogen durch die Tuileries, den Louvre mit den aus Mitterrands Regierungszeit stammenden Glaspysramiden im Rücken, überquert die Place de la Concorde, schlendert die Champs Elysées entlang und steht schließlich unter dem Arc de Triomphe am Grab des unbekanntes Soldaten; nun sieht man in einiger Entfernung und schon außerhalb des eigentlichen Stadtgebietes die Grande Arche de la Défense inmitten von Bürotürmen. Diese Achse verläuft auch unterirdisch, denn die Linie 1 der Métro vollzieht diese Bewegung nach, jeden Tag aberdutzende Male aufs Neue.

Überhaupt befindet sich unter Paris ein zweiter Flickenteppich, bestehend aus vielen verzweigten Tunneln, Haltestellen und Verbindungswegen, ganze Substädte sind dort im Laufe des vergangenen Jahrhunderts entstanden, die ein anderes Bild von Paris liefern, als die vielen Reiseführer und Hochglanzmagazine vermuten lassen. Dreck und Schimmel, Gestank und Lärm, Stress und Ungeduld sind die Eigenarten, die einem unterirdisch entgegenschlagen. Und zugleich sieht man beschämt die vielen Obdachlosen, die die Stationen nutzen, um ein wenig zu schlafen oder auszuruhen, ohne sich den Witterungsbedingungen gänzlich ausliefern zu müssen. Denn auch das ist eine Seite von Paris: Paris als die Stadt des Geldes, die Stadt der sozialen Gegensätze. Was nicht verwundert angesichts der horrenden Mietpreise, der unüberschaubar hohen Lebenserhaltungs- und Lebensmittelkosten. Wer ein paar Monate in Paris lebt, vergisst dies nicht, auch nicht angesichts der zunächst unendlich erscheinenden Attraktivitäten und kulturellen Möglichkeiten, die sich einem offenbaren.



## **Ein Sommer in Island**

Björn Bertrams

Es ist Nacht in Island, genauer gesagt in Hrauneyjar, einem Ort, der tatsächlich auf der Landkarte verzeichnet ist, auch wenn es nur wenige Häuser sind, die ihn ausmachen. Im meilenweit unbesiedelten Ödland, am Rande des Hekla-Lavagebietes, besitzen selbst diese wenigen Häuser einige Bedeutung. Es ist Nacht in Hrauneyjar, aber es wird nicht dunkel. Etwa gegen dreiundzwanzig Uhr verschwindet die Sonne am Horizont, um ein paar Stunden später wieder aufzugehen. Über den dicken Moosflächen und Wiesen schwirren in riesigen Schwärmen kleine Mücken. Sie fliegen einem unaufhörlich ins Gesicht. Vorbeikommende Radfahrer schützen sich mit Mützen, die aussehen wie Imkerhüte.

Am Morgen wandern wir am Hang der Hekla, dem knapp eintausendfünfhundert Meter hohen, aktiven Vulkan im Süden Islands. Es sind schwarze Gesteinmassen erstarrter Lava, die die Landschaft beherrschen.

Gelegentlich werden sie von Schneeflächen bedeckt. Der Wind ist sehr stark, er erschwert das Gehen. Mein Blick geht über das Tal am Fuß der Hekla. Keinerlei Vegetation, nur kleine Seen unterbrechen die weiten Lavastrukturen. Durch die diesige Luft wirkt die Ferne grau.

Beinahe bunt ist es dagegen etwa dreißig Kilometer östlich der Hekla in Landmannalaugar. Von einem kleinen Plateau aus sieht man auf helle, rotbraune Berge, an denen talwärts schwarze Lava vorbeiführt. Der an diesem Tag strahlend blaue Himmel und eine von Flussläufen durchzogene Grasebene verstärken die unwirklichen Farbkontraste. Schafe grasen auf den Wiesen. Hier haben sie genug zu fressen. Aber selbst am Rand der Wüste, wo nur spärliche Vegetation vorhanden ist, ziehen sie zu zweit oder zu dritt umher. Sie verteilen sich über kilometerweite, unüberblickbare Gebiete. Im Herbst wird es den Bauern einige Mühe kosten, die vereinzelt Schafe wieder zusammenzutreiben.

Svenni Sveinsson, der Busfahrer, bringt uns zu unserer nächsten Unterkunft. Es ist eine Wanderhütte in Þórsmörk. Um zu ihr zu gelangen, muss der Bus mehrere kleine Flüsse durchqueren. Die ohnehin schlecht ersichtlichen Schotterwege enden oft wie selbstverständlich an einem Flussufer und führen auf der gegenüberliegenden Uferseite wieder hinaus. Einmal verhaken sich die Reifen im grobsteinigen Flussbett. Das Wasser ist an dieser Stelle verhältnismäßig tief und die Strömung stark. Nach mehrmaligen Versuchen gelingt es Svenni wieder Land zu erreichen. Unsere Füße bleiben trocken.

Als Svenni Geburtstag hat, besingt er sich selbst; unser *Happy Birthday* genügt uns nicht, also bekommen wir von ihm die isländische Version geboten. Das Einzige, das ich aus dem gesungenen Wirrwarr an Lauten heraushöre, ist Svennis Name, und auch dieses Mindestverständnis verdanke ich nur der bekannten Melodie. Nach einiger Zeit habe ich mich an den Klang der Sprache gewöhnt und gewinne Gefallen an den nur beinahe unaussprechlichen Ortsnamen.

Wir fahren nach Núpsstaður, eine kleine Siedlung am südlichen Rande des Vatnajökull. Hier steht die wohl kleinste Kirche der Welt. Es ist ein dunkles kleines Holzhaus, zu klein, um darin zu wohnen. Dass es sich um eine Kirche handelt, erkennt man höchstens an dem unauffälligen weißen Kreuz vorne an der Spitze des Daches. An den Längsseiten ist die Erde bis ans Dach angehäuft. Das Gras wächst gleichmäßig vom Boden über das Haus. In der

Nähe stehen einige alte Wohnhütten der gleichen Art. Sie sind verlassen, die Türen stehen offen. Von innen wirken sie größer, aber die beklemmende Dunkelheit – es gibt nur ein trübes kleines Fenster – und der feuchte Erdboden machen die Häuser nicht gerade wohnlich. Ein achtundneunzig-jähriger Mann wohnt in einem neueren Haus. Er ist der einzige, der übriggebliebene Bewohner dieser Siedlung. Sein alter, verrosteter Traktor, von Unkraut überzogen, steht hier, ebenso sein Auto.

Im Südosten, vor der Hafenstadt Höfn stürmt die See. Wir schauen vom Hafen in Richtung Meer. Zwei Landzungen mit Deichen sollen den Hafen vor Sturmfluten schützen. Am Ende der einen steht ein Leuchtturm, über dem an diesem Tag die höchsten Wellen zusammenbrechen. Doch das ist weit draußen, kurz vorm Horizont. Über uns scheint die Sonne. Und es ist warm. Wir fahren an der Küste entlang zu den Ostfjorden. Das Wasser ist so klar und blau wie an der Südsee. Nur die vergletscherten Berge erinnern daran, dass wir im Norden sind. Svenni Sveinsson lebt in Eskifjörður. Er lädt uns zu sich ein; wir lernen seine Familie kennen. Tags zuvor zeigte er uns das Haus, in dem er seine Kindheit verbrachte. Es besteht zur Hälfte aus einem Blechschuppen. Über der Eingangstür hängt ein Holzschild mit den aufgemalten Worten »Myndasýning hér« und einem nach unten weisenden Pfeil. Als ich Svenni nach der Bedeutung frage, erzählt er mir etwas von einer Sammlung von Familienfotos. Svennis Heimatort befindet sich in der Nähe des größten zusammenhängenden Waldgebietes Islands (Hallormsstaðarskógur). Es ist ein lichter Birkenwald. Die Bäume messen zumeist nur wenige Meter. Doch es ist eine der wenigen Regionen, in denen überhaupt eine solche Vegetation überleben kann.

Wenige Tage später fahren wir durch das Hochland im Inneren Islands. Bereits mehrere Kilometer bevor wir in die Wüste gelangen, bewegen sich große Sandwolken auf uns zu. Die Luft ist diesig und staubig. Der Sand verdrängt das Blau des Himmels. Die Wüste ist grau. Der Weg schlängelt sich zwischen Felsbrocken und steinigen Unebenheiten hindurch. Selten muss Svenni anhalten, um entgegenkommende Jeeps vorbeizulassen. Über die trübe Gletschermilch, die in reißenden Flüssen den Boden teilt, führen im günstigen Fall kleine Brücken. Trotz des Wassers gibt es hier kein Lebenszeichen. Keine Pflanzen, auch keine Vögel am Himmel. Bilder dieser Landschaft gleichen Schwarzweißaufnahmen von der Mondoberfläche.















Mehrmals bleibt der Bus im schwarzen Sand stecken, die Reifen drehen durch. Wir sind dankbar, wenn Svenni uns nach wiederholtem Anlauf wieder vorwärtsbringt. Er klopft seinem Bus dann liebenswürdig auf die Armatur.

Nach einer Nacht in einer Holzhütte am Kverkjökull inmitten des einsamen Ödlandes reisen wir durch das Lavagebiet Ódáðahraun, die sogenannte Missetäterwüste, in Richtung Norden an den See Mývatn. Etwa fünfzig Kilometer weiter nördlich liegt die Ásbyrgi-Schlucht, die die Form eines Hufeisens besitzt. Odins achtbeiniges Pferd Sneipnir hat hier seinen gigantischen, hundert Meter tiefen Hufabdruck hinterlassen. Eine Möwenart kommt im Sommer in die Schlucht zu ihrem einzigen Brutort. Die geschlüpften Jungvögel scheitern daran, die hohen Klippen der Schlucht zu überwinden. Also nehmen sie einen etliche Kilometer langen Weg, der hinaus zum Meer führt. Viele erreichen ihr Ziel nicht, sie verenden auf dem Weg, während der vergeblichen Suche nach Nahrung.

In der Nähe von Ásbyrgi fließt die Jökulsá á Fjöllum, ein Fluss, der weiter südlich den Dettifoss bildet, den größten Wasserfall Europas. Als ich dort am Felsufer stehe wird mein Blick von den unaufhörlich strömenden Massen trüben Wassers so stark angezogen, dass mir bei längerem Hinschauen schwindelig wird. Ich betrachte also die Landschaft ringsherum und entdecke bunte, sich bewegende Punkte auf der gegenüberliegenden Uferseite; es sind Menschen. Immer wieder verschwinden sie hinter der zerstäubenden Gischt, die aus der Tiefe hinaufweht.

Zurück am Mývatn. In Reykjahlíð versorgen wir uns mit Lebensmitteln für die nächsten Tage. Vor dem kleinen Supermarkt *Samkaup* steht auf dem Parkplatz ein schwarzer Jeep, an dem über dem französischen Kennzeichen der Schädel einer Gämse hängt. Ich will mir ein Eis kaufen und suche in der Kühltruhe des Supermarktes nach einem, das meiner Laune entspricht. Grünes Wassereis mit Schokoladenüberzug trifft es nicht wirklich, aber vielleicht besser als Lakritzeis. An den Schaufenstern des Ladens steht in großer roter Schrift »Opíð alla daga«. »Täglich geöffnet«, übersetze ich in Gedanken und frage mich, ob dies auch im Winter dort steht, wenn keine Touristen zum Einkaufen kommen.

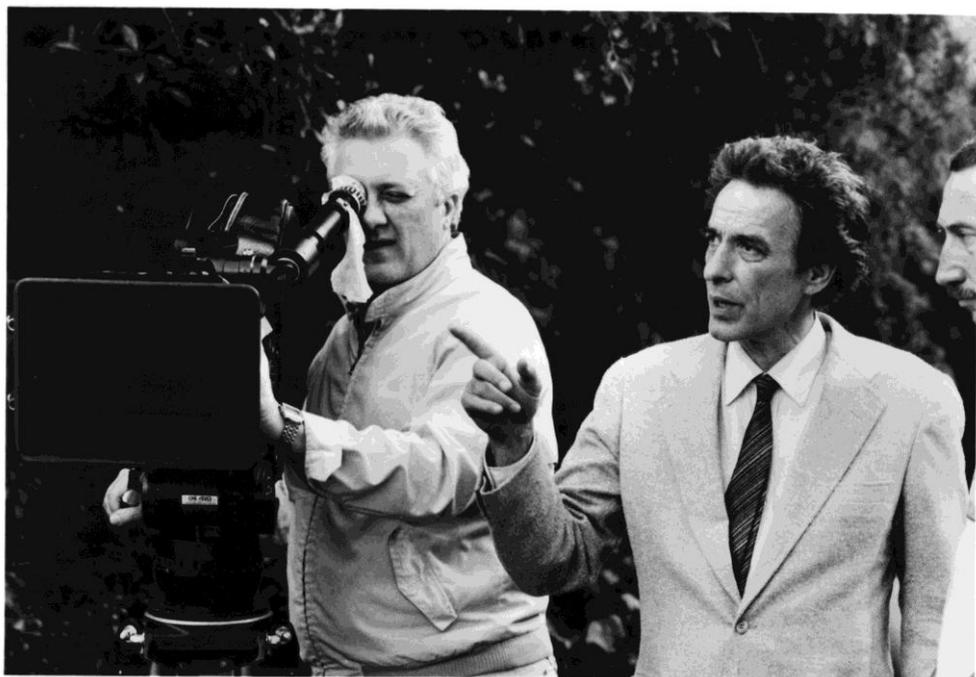
Durch das Hochland bringt Svenni uns zum Geothermalgebiet von

Hveravellir, wo ständig heiße, schwefelhaltige Dämpfe aus dem trockenen Boden strömen. Wie Miniaturvulkane sehen die Erdhügel aus, die unter lautem Gezische Wolken von Wasserdampf ausstoßen. Um uns herum ist nichts als Steinwüste, vielleicht irgendwo ein kleinstes Kraut, dem ein Steinbrocken als Untergrund genügt.

Als wir am nächsten Tag vor dem Stóri Geysir stehen, ist es neunundzwanzig Grad warm, um einen Grad wärmer als an der Algarve zur gleichen Zeit, hat Svenni im Radio gehört. Etwa alle zehn Minuten sticht eine hohe Wasserfontäne aus dem Boden hervor. Wir lassen uns angenehm berieseln vom Wasser, das vom Wind in unsere Richtung getragen wird. Allerdings sind wir zu gutgläubig; beim nächsten, diesmal wesentlich stärkeren Ausbruch gießt es wie aus Eimern über uns. Wir sind durchnässt bis auf die Knochen.

Schließlich Reykjavík. Während unserer Fahrt ins Innere der Stadt halten wir höchstens an zwei Ampeln. Eine steht an der wichtigsten Kreuzung, wo die meisten Unfälle passieren. Die auswärtigen Isländer sind diesen geregelten Straßenverkehr nicht gewohnt. Nur die großen Firmengebäude am Stadtrand erwecken den Eindruck einer Hauptstadt. Da die Arbeitslosigkeit verschwindend gering ist, finden Schüler leicht einen Ferienjob. Wir sehen viele Jugendliche Unkraut jäten und die Grünflächen pflegen. Die angepflanzten Bäume fühlen sich hier nicht wohl. Der Sommer ist zu kurz und der Winter zu kalt. Die gelblichen Blätter und schwachen Äste deuten Krankheit an. Dennoch ist Reykjavík eine angenehme Stadt. In der mit einer Werbepläne großartig angekündigten »Shopping Mile« gibt es schöne kleine Läden. Wir setzen uns in ein klein(st)es Café, dessen Mobiliar aus alten, zusammengewürfelten Sesseln, Sofas und urigen Holztischchen besteht. Die Kellnerin bittet uns, eine Ausstellung in der oberen Etage anzuschauen, bevor wir gehen. Fröhliche nackte Figuren im Stil der zwanziger Jahre sind in obszönen Posen auf Siebdrucken abgebildet. Es gibt nur wenige Straßen mit Reihenhäusern und kaum ein Haus besitzt mehr als zwei Etagen. Auch hier sind die meisten Fassaden mit bunt lackiertem Wellblech verkleidet. Zwei Drittel der Gesamtbevölkerung Islands leben in Reykjavík und doch wirkt die Stadt im Zentrum kaum wie eine Stadt.

Es ist Nacht als wir uns in Keflavík von Svenni verabschieden. Und tatsächlich wird es für kurze Zeit stockdunkel. Bald kommt der Herbst.



## John Cassavetes. Bekenntnisse zum Leben

Susan Noll

„Making a film is a mystery. If I would know anything about men or women to begin with, I wouldn't make it, because it would bore me.“

John Cassavetes wurde am 9. Dezember 1929 in New York als Sohn griechischer Einwanderer geboren. Nach einer Schauspielausbildung und ersten Rollen im Film und auf der Bühne, ging er den ersten Schritt in die kreative Unabhängigkeit. Zusammen mit Burt Lane, einem befreundeten Schauspieler, gründete er 1956 den Cassavetes-Lane Drama Workshop, ein Ort der Zusammenkunft für junge Schauspieler und Laien. Das Projekt entstand aus der Notwendigkeit, dem arbeitslosen Lane eine Zukunft zu sichern. Ein Umstand, der auch im späteren Werk Cassavetes' eine große Rolle spielte, denn der Impuls zur Arbeit an einem neuen Film kam zumeist durch eine wirtschaftliche Notlage.

Der konkrete Arbeitsprozess gestaltete sich dann oft so, dass aus den Proben im Workshop Anregungen kamen. Damit brachte das Spiel der Darsteller konkrete Grundlagen für die spätere Filmarbeit hervor. Ein Drehbuch gab es zwar durchaus, allerdings bildete dieses nur das Grundgerüst für die Schauspieler, die innerhalb der Szenen frei ausspielen konnten. Dieses Prinzip als Zentrum der Cassavetschen Filmarbeit einzufangen, gelang einer zurückhaltenden Kamera, die sich gern hinter Rücken versteckte oder in Plansequenzen Beobachter blieb. *Shadows*, Cassavetes' erste eigene Regiearbeit von 1959, war so ein Werk. Aus improvisierten Szenen im Workshop entstand eine Geschichte, die sich durch Spontaneität und hohe Authentizität auszeichnet.

Die Geschwister Lelia, Ben und Hugh entstammen einer afroamerikanischen Familie, allerdings haben Ben und Lelia so helle Haut, dass sich ihre ethnische Zugehörigkeit nicht auf den ersten Blick erkennen lässt. In dieser Konstellation entfaltet sich der Konflikt von *Shadows*, denn Lelia wird von ihrem Liebhaber nach der ersten Nacht verlassen, als sie ihm ihre Hautfarbe offenbart. Die jungen Darsteller trugen im Film ihre eigenen Namen, kein unwichtiger Aspekt, denn die Figurenentwicklung wurde allein von den

Schauspielern bestimmt. Jeder Schauspieler sollte vor Drehbeginn und ohne festes Script den Hintergrund seiner Figur festlegen und ihr Eigenschaften, Geheimnisse und Vorlieben zuordnen, ohne mit den anderen Schauspielern über die Anlage der eigenen Figur zu sprechen. Gruppendiskussionen, wie Lee Straßberg sie bei seiner methodischen Schauspielkunst favorisierte, lehnte Cassavetes ab. Das Individuelle, Besondere, Spontane sollte jeder Schauspieler in seiner Figur wecken und schließlich im Prozess des Zusammenspiels aller zu einem Ganzen werden lassen. Ein Konzept, aus dem sich noch vor den Proben eine Dynamik zwischen den Darstellern entwickelte, die der Geschichte sehr nahe kam, die Cassavetes im Film erzählen will. Die Nutzung dieser außerfilmischen Realität, der Beziehungen und Persönlichkeiten der Schauspieler zu sich selbst und untereinander sollte auch die innerfilmische Welt bereichern und den Charakteren die Authentizität verleihen, die Cassavetes einzufangen suchte. Dabei war dem Regisseur eines immer wichtig: Die Entstehung des Films wog mehr als das Ergebnis.

Auch wenn das Endprodukt der Regiearbeit auf ein künstlerisches Bewusstsein für Einfachheit und neue filmische Ausdrucksweisen schließen lässt, so waren die Umstände der Entstehung eines Cassavetes-Films zumeist durch wirtschaftliche Bedingungen limitiert. Die Finanzierung der Filme kam meist aus der eigenen Tasche oder von europäischen Investoren, weil die großen Studios nicht dazu bereit waren, ein so unsicheres und massenuntaugliches Filmprodukt mit Geld zu unterstützen. Das Budget war dementsprechend klein, die Mittel begrenzt und die Arbeit schwierig. Doch aus der Not machte Cassavetes eine Tugend, die sich auch ästhetisch auf seine Filme auswirkte. Freunde und Familie sprangen als Techniker ein und das Equipment wurde oft von Kollegen geliehen. Die Independentfilmerin Shirley Clarke stellte für *Shadows* zum Beispiel ihre Kamera zur Verfügung. Auch bei der Auswahl der Schauspieler griff er auf Bekannte zurück, beteiligte Kinder oder Eltern der Darsteller. Gedreht wurde in den Straßen New Yorks zumeist ohne Lizenz; so entstand ein Umfeld, das auch schon außerhalb der filmischen Wirklichkeit existierte und umso natürlicher wirkte. Das Material war einfach, gedreht wurde in schwarzweiß und später auch in Farbe, aber immer war Cassavetes' naturalistische, fast dokumentarische Herangehensweise an das Geschehen spürbar. Mit einer wenig brillanten Ausleuchtung und alten Kameras

entstanden Bilder, die von Unschärfen und durchbrochenen Kompositionen leben und alles andere als perfekt inszenierte Räume eröffnen. Besonders typisch sind die überlangen Sequenzen, in denen die Kamera 20 oder 30 Minuten lang die Protagonisten bei einer Unterhaltung beobachtet, die sich schließlich zu einem Streit entwickelt, welcher wiederum in einer humorvollen Versöhnung kulminiert. Die Improvisation ist in diesen langen Szenen für die Darsteller Quelle ihrer Authentizität.

Mit seinem ästhetischen und ökonomischen Minimalismus ist Cassavetes einer der ersten Vertreter des American Independent Cinema, das eine freie künstlerische Entfaltung für sich in Anspruch nahm und gleichzeitig auf finanzielle Unabhängigkeit wert legte.

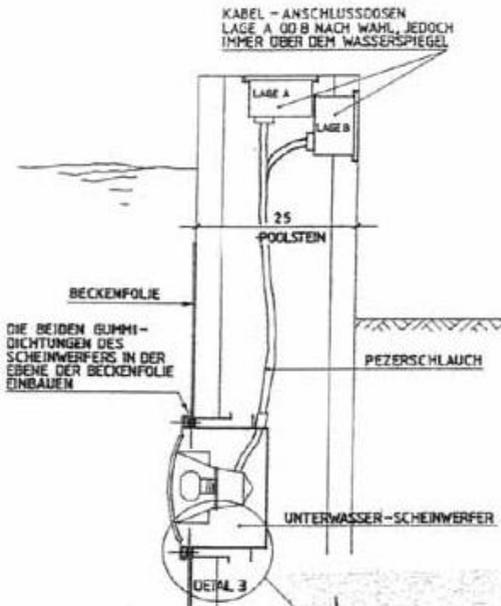
Auch thematisch weichen Cassavetes' Filme von dem ab, was man üblicherweise zu seiner Zeit auf der Leinwand sehen konnte. Er wollte Geschichten aus dem Leben erzählen, aus der Nachbarschaft, den Hinterhöfen und Küchen. Dabei interessierte ihn weniger das politische Element, als vielmehr das menschliche, was er gerne im Hinblick auf die gängige Lesart von *Shadows* betonte. Diesen empfand er nicht als einen Film, der sich mit Problemen wie Rasse und Hautfarbe auseinandersetzt, sondern der menschliche, alltägliche Probleme behandelt wie Liebe, Familienzusammenhalt, Enttäuschung. Diese Motive kehren in allen Filmen wieder, werden aber variiert. Die Familie kann auch die Belegschaft des Nachtclubs sein, den Cosmo Vitelli in *Die Ermordung eines chinesischen Buchmachers* (1976) betreibt. Die Familie kann aus einer Schauspielertruppe bestehen, die hart daran arbeitet, dass ihr weiblicher Star einen Ausweg aus seiner Lebens- und Schaffenskrise findet (*Opening Night*, 1977). Ohnehin sind es Krisen, die Cassavetes reizen. Ihren Einbruch in die Normalität zeichnet er in seinem typischen Ton zwischen Berührung und Erschrecken, Humor und Verstörung nach. Es kann sehr anstrengend sein, der von Gena Rowlands gespielten Mabel in *Eine Frau unter Einfluss* von 1974 zuzuschauen, wie sie sich nicht dabei helfen lassen will, ihre Krankheit zu überwinden. Es kann sehr verstörend sein, das Aufbrechen der Fassade zu beobachten, die vier Frauen im mittleren Alter aufrecht zu erhalten versuchen, um ihre Sehnsüchte und seelischen Verletzungen voreinander zu verstecken (*Faces*, 1968). In jedem Fall sind die Geschichten und ihre Inszenierungen bestimmt durch eine bis zum Zerreißen gespannte Intensität.

Viele Momente vibrieren vor Ehrlichkeit und zeigen in schonungslosen Dialogen, wie irrational das menschliche Dasein ist.

Zu seiner Zeit war John Cassavetes ein Neuerer, der mutig ausprobierte, was viele sich nicht trauten: Die unabhängige Herstellung und Vermarktung seiner Filme und die formale und inhaltliche Eigenwilligkeit bildete nicht nur eine erste Art des amerikanischen Autorenfilms, wie man ihn sonst nur in Europa unter dem Stichwort *Nouvelle Vague* kannte, sondern brachte auch mehr künstlerische Freiheit in den Filmbetrieb und ebnete damit den Weg für die vielen Independent-Regisseure, die seinem Beispiel folgen sollten. Seine grobe Schwarzweißästhetik der frühen Filme haben zum Beispiel den amerikanischen Filmemacher Gus van Sant beeinflusst, der in seinem Debütfilm *Mala Noche* aus dem Jahr 1985 einen ähnlichen episodenhaften Erzählrhythmus wie in *Faces* wählt. Dabei hat *Mala Noche*, der von der unerwiderten Liebe eines Amerikaners zu einem jungen mexikanischen Einwanderer handelt, ebenso abstruse Szenarien, wie Cassavetes sie erfunden haben könnte. Auch der Hang zur Arbeit mit Laiendarstellern hat Spuren hinterlassen, viele Regisseure setzen gezielt nichtausgebildete Schauspieler ein, um einen größtmöglichen Eindruck an Authentizität zu erreichen.

Noch heute, 20 Jahre nach seinem Tod, werden Cassavetes Denkmäler gesetzt. Seine Frau und Muse Gena Rowlands, mit der er von 1954 bis zu seinem Tod 1989 verheiratet war, spielte in dem Episodenfilm *Paris je t'aime* von 2006 zusammen mit Ben Gazzarra ein älteres Ehepaar, das schon lange getrennt lebt und nun die Scheidung vollziehen will. Rowlands und Gazzarra, die beide zur immer wieder zusammen spielenden Darstellerfamilie Cassavetes' gehörten, entwerfen in diesem Kurzfilm, den Gérard Depardieu inszenierte und zu dem Rowlands selbst das Drehbuch schrieb, einen Cassavetes-Kosmos: Ein Drama um zerbrochene und neu begonnene Beziehungen, um die seelische Verletztheit, die Menschen mit sich herum tragen, aber nie aussprechen. Der Film bewegt sich auf dem schmalen Grat zwischen Melodram und Komödie, zwischen Berührung und Grotteske. Ein Film, wie Cassavetes ihn nicht besser hätte machen können in seiner unnachahmlichen Art, Kunst und Leben zu verbinden.





## Licht im Theater

Johannes Richter, Jg. 1979, arbeitete nach seiner Ausbildung zum Veranstaltungstechniker von 2002 bis 2007 an den Städtischen Bühnen Frankfurt am Main und war unter anderem für die Reihe „Nachtschwärmer“ technisch verantwortlich. Daneben konzipierte er Licht für Veranstaltungen und Theaterstücke, so z.B. für die Uraufführung von Theo Van Goghs „Das Interview“ am Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt. In der Spielzeit 2007/2008 war er am Grillo Theater in Essen tätig. Seit 2008 ist er Beleuchtungsmeister im Schauspiel des Staatstheater Kassel.

## Seit wann gibt es den Beruf des Beleuchtungsmeisters?

Im Grunde genommen seitdem es Theater gibt. Licht war schon immer nötig, schon die Griechen spielten nicht gerne bei Dunkelheit, deshalb fanden die Aufführungen in der Regel in Freilufttheatern bei Tageslicht statt, wie übrigens auch im Elisabethanischen Theater bei Shakespeare. Aber seit in geschlossenen Räumen und abends Theater gespielt wird, braucht es jemanden, der sich darum kümmert. Früher um die Kerzen und das Lampenöl, später dann um das Gas, jetzt um die Elektrizität. In der Form des „Meister für Veranstaltungstechnik“ seit 1998.

### **Wie wird man Beleuchtungsmeister am Theater?**

Am besten macht man eine Lehre zur Fachkraft für Veranstaltungstechnik und nach mindestens drei Jahren Berufserfahrung belegt man berufsbegleitend oder in Vollzeit die Fortbildung zum Meister für Veranstaltungstechnik Fachrichtung Beleuchtung. Da das Theater aber auch viel durch Quereinsteiger geprägt wird, kann man seinen Meister auch ohne diese Lehre machen, dann sind allerdings mindestens 6 Jahre Berufserfahrung Voraussetzung.

### **Wie gestaltet sich die Arbeit während der Aufführung?**

Mit der Premiere ist die Hauptarbeit des Beleuchtungsmeisters abgeschlossen. Bei den jeweiligen Vorstellungen besteht die Aufgabe im Reproduzieren. D.h. jede Vorstellung soll so aussehen und ablaufen wie die Premiere. Im Repertoirebetrieb wird jeden Abend etwas anderes gespielt. Jeden Tag müssen also die Scheinwerfer wieder umgerichtet („eingeleuchtet“) werden. Je nach Bühnenbild müssen zusätzliche Scheinwerfer aufgebaut werden. Während der Vorstellung ist der Beleuchtungsmeister rechtlich gesehen mit dem Bühnenmeister zusammen für die gesamte Sicherheit, sowohl der Zuschauer als auch der Mitwirkenden, verantwortlich.

### **Was macht ein Beleuchtungsmeister, wenn gerade nicht geprobt oder gespielt wird?**

Versuchen, Schlaf nachzuholen.... Produktionen müssen vorbereitet werden. Evtl. müssen Geräte ausgesucht, gekauft und in das Bühnenbild eingebaut werden. Es finden Besprechungen mit Regisseuren und Bühnenbildnern statt, Dienstpläne müssen geschrieben und die Dispositionspläne für die kommenden Monate geklärt werden. Dazu kommt die Ausbildung der Azubis und eben die Vorbereitung der jeweiligen Abendvorstellung.

### **Inwiefern ist künstlerische Mitbestimmung möglich oder gefragt?**

Das hängt von der jeweiligen Produktion bzw. dem jeweiligen Regieteam ab. Manchmal kann/soll/muss der Beleuchtungsmeister das gesamte Lichtkonzept entwerfen, manchmal ist es eher ein Realisieren, als ein „Ausdenken“. Es gibt Regieteams, die genau wissen, wann sie wo welchen Scheinwerfer haben wollen, dann wieder Teams, die nur ungefähre Vorstellungen äußern und erwarten, dass man ihnen entsprechend kreative Vorschläge macht. Im Idealfall ist es ein Zusammenwirken von Regisseur, Bühnenbildner und Beleuchtungsmeister zu gleichen Teilen.

**Brecht hat wiederholt gefordert, die Lichtquellen auf der Bühne sichtbar für den Zuschauer zu machen, um ihn daran zu erinnern, dass er sich im Theater befindet. Wie verhält es sich heute mit solchen Ideen?**

Diese Idee wird regelmäßig gewünscht. Es gibt viele Bühnenbildner, die darauf bestehen, Scheinwerfer im Bühnenbild deutlich sichtbar zu integrieren, was sehr ästhetisch sein kann. Es gibt aber auch Bühnenbildner, die weder eine Lichtquelle sehen, noch Schatten haben wollen...

**Wie viele „Licht-Einstellungen“ hat eine Theateraufführung in der Regel?**

Im Theater wird eine solche Einstellung „Stimmung“ genannt. Pauschal lässt sich das nicht sagen. Ich habe Theaterstücke geleuchtet, die mit 10 Lichtstimmungen auskamen, dann wieder gibt es Inszenierungen, die 40, 50 oder sogar 100 Stimmungen brauchen.

**Wird das Licht manchmal zum Mitspieler? Kann es eine Inszenierung retten oder nur verderben, wenn es ihre Schwächen exponiert?**

Man stelle sich eine Theateraufführung ohne Licht vor... es kann retten, verderben, verschönern und ernüchtern. Es ist ein elementarer Bestandteil und genauso wichtig wie das Bühnenbild, streng genommen gehört es zum Bühnenbild, weil es den „Raum“ macht. Es gibt Regisseure, die hervorragend damit umgehen und Schauspieler mit Scheinwerfern spielen lassen, sie als eine Art Figur benutzen. Heiner Goebbels z.B. hat ein sehr gutes Gespür für das Spiel mit Licht und Scheinwerfern.

Allerdings ist es für viele Theatergänger relativ unbedeutend, bzw. machen sie sich keine großen Gedanken über das Licht, weil es einfach da ist. Dass es ein elementarer Bestandteil und eine ebensolche künstlerische Achse ist, wie Schauspieler und Bühnenbild wird oft vergessen. Aber wenn man darauf achtet und wenn es gut gemacht ist, kann es eine Inszenierung sehr bereichern.

**Bei welcher Veranstaltung (auch außerhalb des Theaters) oder für wen würdest du gerne mal leuchten?**

Da gibt es einiges... Außerhalb des Theaters eine Show des Cirque Du Soleil, ein Stadionkonzert oder eine große (Licht)Installation. Theaterintern gibt es einige Regisseure und Stücke, die mich reizen würden, wie z.B. o.g. Heiner Goebbels, Armin Petras oder auch Christoph Schlingensief.

**Vielen Dank für das Gespräch!**

**Rezensionen:****Die Ruine als Metapher**

Andreas Martin Widmann

Als der Filmemacher Florian Borchmeyer sich vor wenigen Jahren um eine Drehgenehmigung in Kuba bemühte, gab er an, er wolle Material für eine Reportage über die gelungene Sanierung der Altstadt Havannas filmen. In Wirklichkeit ließ er sich von dem Schriftsteller Antonio José Ponte durch Straßen führen und so entstand der Film *Havanna – Die neue Kunst, Ruinen zu bauen*. Sein von rhetorischem Witz und kulturanalytischer Brillanz geradezu sprühender Auftritt in Borchmeyers Dokumentarfilm dürfte dazu beigetragen haben, dass Pontes jüngstes Buch nun auch in deutscher Übersetzung vorliegt. Eine Ruine böte eine sinnvollere, bedeutsamere Erscheinung, als die Fragmente anderer zerstörter Kunstwerke, schrieb 1907 der Philosoph und Soziologe Georg Simmel. „Die Ruine des Bauwerks aber bedeutet, daß in das Verschwundene und Zerstörte des Kunstwerks andere Kräfte und Formen, die der Natur, nachgewachsen sind und so aus dem, was noch von Kunst in ihr lebt und dem, was schon von Natur in ihr lebt, ein neues Ganzes, eine charakteristische Einheit geworden ist“, so Simmel, und es erstaunt nicht, dass Ponte Passagen aus diesen Betrachtungen zitiert, um seine eigenen Überlegungen zum Verfall der kubanischen Hauptstadt zu stützen. Ponte (Jg. 1964) bezeichnet sich selbst als Ruinologen. Seinem eigentlichen Beruf, der Schriftstellerei, kann er in seinem Heimatland offiziell nicht mehr nachgehen. Seit seinem Ausschluss aus dem kubanischen Schriftstellerverband ist er dort für die Öffentlichkeit unsichtbar geworden, seine Texte und Bücher können nur im Ausland erscheinen und auch von diesem Schattendasein erzählt er offen, aber ohne Selbstmitleid in *Der Ruinenwächter von Havanna*.

Wer Borchmeyers Film kennt, wird einige von Pontes Gedanken in seinen Texten wiederfinden. Wer nicht, kann sie entdecken. In vier langen Kapiteln umkreist Ponte mal essayistisch, mal autobiographisch, dann wieder erzählend oder referierend die Geschichte Havannas. Zum Vergleich dient ihm im ersten Teil das Bild, das Graham Greene in seinem berühmten Roman *Unser Mann in Havanna* von der Stadt entworfen hatte, kurz bevor Fidel Castro und die kubanische Revolution das Gesicht der Insel veränderten. Mit der Herrschaft

des Kommunismus verschwanden die Bars und die Tanzlokale, dafür wurde Realität, was bei Greene noch Fiktion war: Kuba rückte von der politischen Peripherie in den Fokus der Supermächte und wo Greenes Held James Wormold noch den Spion gespielt hatte, wurden echte Geheimdienste aktiv. Mit der Machtübernahme Castros einher gingen repressive Maßnahmen gegen Bürgerinnen und Bürger, die nicht im Sinne der offiziellen Doktrin dachten und schrieben. Zu ihnen gehört auch Ponte, der seine Entscheidung im Land zu bleiben damit bezahlen muss, vom Kulturbetrieb ausgeschlossen zu sein. An einer Stelle vergleicht er sich mit Maupassant, der einer Anekdote zufolge deshalb so häufig im Restaurant des Eiffelturms anzutreffen war, weil es der einzige Ort in Paris war, von dem aus er diesen Turm, den er verabscheute, nicht sehen musste. „In Kuba sah ich Kuba nicht“, so begründet Ponte sein Ausharren.

Immer wieder verknüpft Ponte so persönliche Erlebnisse und Episoden mit kulturtheoretischen Reflexionen. Im letzten Teil stellt er die Befunde des britischen Historikers Timothy Garton-Ash zum Überwachungssystem der DDR seinen eigenen Erfahrungen in Kuba gegenüber. Anlass ist eine Lesereise nach Deutschland im Jahr 2000. Berlin, zehn Jahre nach der Wiedervereinigung, wird zum Gegenbild Havannas. Während Ponte in Berlin nicht zu erkennen vermag, ob die Straßen, durch die er geht, sich im Osten oder Westen befinden, setzt sich der Verfall Havannas fort. Und nicht nur das: Auch das Denunziantenwesen unter den Bewohnern blüht: „Unsere Berliner Mauer stand noch. Die Aktenkilometer wurden immer noch länger und länger, und eine Menge Spitzel verfassten noch ihre Werke.“ Das System besteht weiter, während diejenigen, die ihm ausgesetzt sind, darauf warten, dass es zusammenbricht. Die Ruine wird so zur kulturellen und politischen Metapher. Eine Ruine, das sei ein Unfall in Zeitlupe – mit Hilfe dieser Definition Jean Cocteau (und zahlreicher weiterer Zitate) illustriert Ponte das Wesen der kubanischen Revolution und ihrer Spiegelung im Stadtbild Havannas. „Man steht von dem Moment an vor einer Ruine, wenn die Schäden an einem Gebäude unwiderruflich sind. Wenn es nicht mehr das Verlangen nach Wiederaufbau weckt, hat das Gebäude angefangen eine Ruine zu werden“, so Pontes eigene Wesensbestimmung der Ruine. Schließlich erklärt Ponte die Notwendigkeit dieser Ruinenstadt mit ihrer Legitimationsfunktion – als Stütze für einen mittlerweile bald fünfzig Jahre währenden Zustand politischer

Abgrenzung gegen den Westen, d.h. gegen die USA, die als Schreckgespenst dadurch am Leben erhalten werden, dass die Folgen der angeblich stets drohenden Invasion und Zerstörung der Insel in der Zerstörung Havannas vorweggenommen und anschaulich gemacht wird: „Jean-Paul Sartre irrte nicht, als er spekulierte, wenn es die Vereinigten Staaten nicht gäbe, hätte die kubanische Revolution sie erfunden. Die gefährliche Nähe der Nordamerikaner wird in den revolutionären Ansprachen unermüdlich in Erinnerung gerufen. In einem solchen Denken existiert Havanna weniger als lebendige Stadt denn als eine Landschaft zur politischen Legitimation. Die durch die Bombardements der Zeit zerstörten Straßen sind das perfekte Szenario für einen Diskurs des Belagerungszustands. Havanna ist ein Ort wie geschaffen für eine solche Sehnsucht nach dem militärischen Angriff, den weder John F. Kennedy noch einer seiner Nachfolger im Präsidentenamt bis heute betrieben hat.“

Ponte schreibt so einen mal analytisch-klugen, mal höhnischen Abgesang auf die Ära Castros, die sich ihrem Ende zuneigt, doch er tut noch mehr, denn innerhalb seiner weit ausgreifenden Betrachtungen finden sich immer wieder solche knappen und verblüffenden Charakterisierungen, die man bei der Lektüre mit einem Stift markieren möchte, damit man sie bei Zeiten wieder finden und wieder lesen kann.

Antonio José Ponte  
Der Ruinenwächter von Havanna.  
Aus dem kubanischen Spanisch von Sabine Giersberg  
Antje Kunstmann 2008  
240 Seiten

## **Spiel's noch einmal, Jean!**

Jakob Heller

Dass man dem Essay eine fast testamentarische Qualität zuspricht, ist nur natürlich: *Warum ist nicht alles schon verschwunden?* ist die letzte zu Lebzeiten veröffentlichte Arbeit des Philosophen Jean Baudrillard. Im März 2007 verstarb der streitbare & strittige „Denker der Simulation“, im Sommer des

gleichen Jahres erschien die deutsche Übersetzung des Textes in *Lettre Internationale*, 2008 schließlich folgte die Buchausgabe im Berliner Kleinverlag Matthes & Seitz. Dem Essay selbst gelingt es trotz der ungemainen Kürze, alle relevanten Themen des Baudrillard'schen Denkens zu berühren, mindestens zu streifen: Wieder geht es um die Relation der Realität zur Simulation, wieder um das Verschwinden des Realen in der „Hyperrealität“: Wenn die Differenz zwischen Virtuellem & Reellem nicht mehr zu ziehen ist, wenn beide Begriffe ineinander fallen, so ist ein sinnhaftes Unterscheiden der Terme nicht mehr möglich. Die Thesen gründen auf poststrukturalistischer Theorie & stellen zugleich ihr überschreitendes, übertreibendes Zu-Ende-Denken dar. In einem Interview bezeichnete Baudrillard seine Arbeiten einmal als „theoretische Science-Fiction“.

Diese Selbstbeschreibung scheint für *Warum ist nicht alles schon verschwunden?* nur partiell angemessen zu sein; die zentralen Thesen seines sowieso schon wackeligen theoretischen Kartenhauses erfahren hier eine Verschiebung. Aus der selbst fragwürdige Oppositionen auf Grundlage eines „primitive“ Kulturen romantisierenden Bildes reproduzierenden Analyse der Gegenwart unter dem Primat der „Simulation“ wird nunmehr ein minder nostalgischer, dennoch kritischer Blick auf das Problem der Realität: „Man kann (...) sagen, dass die reale Welt paradoxerweise genau zu jenem Zeitpunkt zu verschwinden beginnt, da sie zu existieren beginnt.“ Die Konstruktion eines außerhalb der Welt liegenden „archimedischen Punktes“ wissenschaftlicher Arbeit – hier trifft sich Baudrillard mit Husserls Krisis-Schrift – war es, die in der begrifflichen & systematisierenden Umsetzung des lebensweltlich Gegebenen die Realität verschwinden ließ: Der Zugang zur Welt als Welt samt irreduziblen Qualitäten wird nach & nach ersetzt durch einen abstrakten, rein begrifflichen Zugriff.

Die Beherrschung der Welt impliziert, so Baudrillard, das Verschwinden des Menschen – des Menschen als Subjekt „der Macht, des Wissens, der Geschichte“. Übrig bleibt ein Gespenst, des Menschen „narzißtisches Double“ - ein unheimlicher Wiedergänger dessen, was in der Geschichte der Philosophie als Agent einer zumeist teleologisch gedachten Entwicklung konzipiert war. Die Analytik bedeutet immer ein Überwinden des Aberglau-

bens – des Aberglaubens an die Freiheit, an die Klassenherrschaft, an die Folgerichtigkeit der Geschichte – wobei das Überwundene trotz & wegen seines Verschwindens fremd geworden maskiert & unerkant Begleiter bleibt. In seinem in den 70er Jahren erschienenen Werk *Der symbolische Tausch und der Tod* arbeitete sich Baudrillard bereits an dieser Entwicklung ab. Dort sprach er davon, dass das Verschwinden der Fabriken & Anstalten nur eine Deinstitutionalisierung & Internalisierung ihrer Funktionen bedeute, hier wird die Idee aufgegriffen: „In unserer Epoche der Toleranz und der Transparenz verschwinden Verbote, Kontrollen und Ungleichheiten eine nach der anderen, aber nur, um in der mentalen Sphäre um so besser verinnerlicht zu werden.“

Der Sprung von der Weltanalyse am Leitfaden der Begriffe & Mathematik zur Verinnerlichung hegemonialer Strukturen wird in *Warum ist nicht alles schon verschwunden?* nur vage nachgezeichnet. Es ist, als würde der Autor auf seinen Namen, seinen Ruf vertrauen, als müsste der kleine Essay trotz aller Abwandlung des Denkens immer als konsequente Folge der bisherigen Baudrillard'schen Werke begriffen werden. Das testamentarische, letzte Urteil über den Status Quo nimmt sich das Recht, enigmatisch & fragmentarisch zu sein, was das Zusammenführen der großen Thesen angeht.

Wofür sich der Autor hingegen viel Zeit nimmt, ist die konzise Analyse eines einzelnen Aspekts des allgemeinen Verschwindens: Baudrillard, selbst begeisterter Fotograf, zuletzt 2004 durch eine Ausstellung in Kassel & im ZKM Karlsruhe geehrt, führt seine Wahrnehmung des Verschwindens am Schicksal des Bildes in der Digitalfotografie vor. In dieser, die eine „lächerliche Promiskuität“ in der maßlosen Vervielfältigung der Bilder bedeute, werde das Bild selbst in der Folge – in der Serie, der digitalen (Re-)Produktion – negiert. Der sich in der „trägerlosen“ Fotografie eröffnende Möglichkeitshorizont bedeutet eine Verunmöglichung der Darstellung: „Das analoge Bild unterscheidet sich dadurch, dass sich in ihm eine Art (...) Stillstehen der Welt abspielt. (...) Wohingegen es im Digitalen (...) kein Negativ, nichts 'Aufgeschobenes' mehr gibt.“

Ein Denker zeigt sich als Nostalgiker, als Romantiker der Materialität & des Analogen: Das „langsame Durchscheinen“ des Polaroids, der „Suspense“ der

Entwicklung, schließlich das Foto als Beweis für die „unwiderrufliche Abwesenheit von etwas, das ein für allemal gegenwärtig gewesen war“ wird kontrastiert mit dem Digitalen, dem technischen Fortschritt, dem Bild in Echtzeit, das damit genau jene Abständigkeit der Fotografie zum Gegenstand verliert. Es bleibt, so Baudrillard, nur eine absolute Leere – oder die absolute Simplizität des binären Systems.

Was hier fehlt – was ihm fehlt – ist der Moment, da die Worte vielleicht versagen, da eine Lücke klafft, eine – wenn auch verwirrte oder fragwürdige – Ordnung von Realität & Repräsentation noch denkbar wäre: Im digitalen Bild ist das nicht mehr möglich, das Bild befreit sich letztlich von der Realität selbst, verweist in der Serie nur auf andere Bilder, in einem undurchdringlichen Zirkel, der zu keinem Zeitpunkt „geerdet“ wird. Analog dazu die – darf man Drohung sagen? - Entwicklung beim „Wesen Mensch (...), das dank dieser digitalen Intelligenz nunmehr frei wäre, sich in einer integralen Individualität zu bewegen, frei von aller Geschichte und allem subjektivem Zwang“. Oder, kürzer ausgedrückt: „Wir werden durch die technische Manipulation vereinfacht.“

Baudrillard macht es einem – wie immer – nicht ganz leicht. Was trotz der kreisenden, immer wieder abschweifenden Textbewegungen deutlich wird – auch in ihnen & durch sie deutlich wird – ist die Sorge um einen Verlust der feinen Unterschiede, der eigentlich so wunderbaren Eigenschaft des Menschen, widersprüchlich zu sein, weder vollkommen dem einen noch dem anderen zuzustimmen & zu entsprechen. & wäre Baudrillard nicht Baudrillard (gewesen), wäre seine Sprache minder manieristisch & eigentümlich verwickelt, so würde er, der postmoderne Apokalyptiker, es vielleicht formulieren wie der österreichische Kulturwissenschaftler Robert Pfaller: „Unsere Kultur ermutigt die Individuen, sich alles zu nehmen, was sie selbst ganz wollen – das heißt: alles, was sie mit ihrem Selbstbild vollständig in Übereinstimmung bringen können. (...) Außer dem, was sie wollen und bejahen, dürfen die Individuen nun plötzlich nichts mehr. Etwas, das sie nicht vollständig (...), sondern vielleicht nur teilweise, zeitweilig (...) bejahen können, müssen sie sich nun versagen. Nichts ist darum repressiver, als eine Gesellschaft, welche die Legitimität von Ansprüchen von deren Ich-Konformität abhängig macht.“

Jean Baudrillard

Warum ist nicht alles schon verschwunden?

Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek

Matthes & Seitz 2008

58 Seiten

## **Erinnerung, sprich**

Andreas Martin Widmann

Mit einer Aufforderung zu schweigen beginnt das Buch, mit dem Versprechen des Ich-Erzählers Christian, an der Gedenkfeier zu Ehren seiner Englischlehrerin Stella teilnehmen zu werden, endet es. Dazwischen erinnert sich Christian und erzählt sich selbst, was geschehen ist. Immer wieder adressiert er dabei auch Stella, diese erste große und zugleich unmögliche Liebe seines Lebens, die ein Unglück abgeschnitten hat, noch bevor sie ernsthaft in Frage gestellt werden konnte, etwa durch den Altersunterschied und durch die gesellschaftlichen Anfechtungen, gegen die eine solche Liebe zwischen einem Schüler und seiner Lehrerin sich hätte wappnen müssen. Begleitet wird dieses Bewusstseinsgespräch von der unausgesprochenen Frage, ob eine Erinnerung etwas ist, das wir besitzen oder verloren haben.

Siegfried Lenz gehört unbestritten zu den großen deutschen Autoren der Nachkriegszeit. Seine *Deutschstunde* erreichte eine Wirkung, wie sie außer der *Blechtrummel* wohl keinem deutschen Roman beschert war, doch jedes neue Buch von Lenz kommt mit weniger Getöse daher als ein einziger Satz von Grass. So war auch *Schweigeminute* einfach da. Eine Liebesgeschichte zu erzählen, dies habe er sich für das Alter aufgehoben, hat Siegfried Lenz unlängst in einem Interview gesagt. *Schweigeminute* ist insofern ein Alterswerk, als dieses schmale Buch eine Reihe von Themen und Motiven aus Lenz' früheren Romanen und Erzählungen aufnimmt oder berührt: Das Meer natürlich, die norddeutsche Landschaft, auch Masuren kommt vor, geradezu selbstironisch in Gestalt eines pensionierten Geschichtslehrers, der seine Herkunft mit Lenz teilt, und wieder ist der Protagonist ein junger Mann.

*Schweigeminute* ist auch eine Rückkehr zu den eigenen Anfängen. Die Geschichte spielt in den 1950er Jahren, als Lenz selbst jung war und als seine ersten Bücher erschienen. Stilistisch stand Lenz damals unter dem Einfluss seines Vorbildes Hemingway, von dem er später mit einem programmatischen Essay auf Distanz ging und dem er sich sprachlich nun wieder behutsam anzunähern scheint. Unter den englischsprachigen Autoren, die im Text genannt werden, kommt Hemingway indessen nicht vor. Christian liest George Orwell im Englischunterricht und Stella weiht ihn in die Welt William Faulkners ein. „Während du aus deiner Strandtasche Faulkners *Light in August* zogst und dich ausstrecktest und wie zur Entschuldigung sagtest, du müßtest diesen Autor einfach lesen, fragte ich dich: ‚Warum, warum mußt du den lesen, im Lehrplan ist der doch nicht vorgesehen?‘ ‚Er ist mein Lieblingsautor‘, sagtest du, ‚einer meine Lieblingsautoren in diesem Sommer.“ Und Christian nimmt sich vor, bei nächster Gelegenheit ihren Lieblingsautor zu lesen, oder es zumindest zu versuchen, um Stella besser kennen zu lernen.

So bilden die Gespräche über Literatur und Sprache eine zweite Ebene der Erzählung. Sie stellen einen eigenen literarischen Referenzhorizont bereit, und zeugen von der Abgeklärtheit und künstlerischen Reflektiertheit dieser Novelle, die doch nie an der Oberfläche ausgestellt wird, sondern die hinter der äußerlich traditionell daherkommenden Erzählweise aufscheint. Es ist, als wolle der Autor in aller Souveränität begütigend sagen: „Jaja, die Postmoderne, ich weiß schon“, wenn er seinem Erzählerhelden schon das Bewusstsein über die Unmöglichkeit, noch über Liebe sprechen zu können, in den Mund legt: „Ich wollte sagen: Ich liebe dich, Stella! Doch ich sagte es nicht, denn ich mußte in diesem Augenblick an einen Film mit Richard Burton denken, der bei einem Abschied von Liz Taylor die gleichen, sattsam bekannten Worte gebrauchte...“ Umberto Eco hat bekanntlich einen Ausweg aus diesem Dilemma vorgeschlagen, der hier darin bestünde, zu sagen: „Wie Richard Burton jetzt sagen würde: Ich liebe dich.“ Darauf verfällt Christian zum Glück nicht. Stattdessen erzählt er auf eine leise und erschütternde Weise von seiner Liebe und seinem Verlust: „Schnell nahm das Wasser die Asche auf, keine Spur blieb, kein Beweis, nur ein lautloses Verschwinden wurde ahnbar, eine Grammatik des Abschieds.“ Am Ende bleiben Christian ein Foto, ein Brief seine Erinnerungen. „Nach ihm nahmen andere die Sträube auf und

warfen sie ins Wasser, meist gebundene Sträuße, unser Sportlehrer und zwei aus dem Lehrkörper öffneten die Sträuße und ließen die Blumen einzeln neben der Bordwand fallen, wo sie eine sehr leichte Strömung erfaßte, mir kam es so vor, als ginge ein Leuchten von ihnen aus, während sie gewiegt wurden auf dem bewegten Wasser. In diesem Augenblick wußte ich, daß diese treibenden Blumen für immer zu meinem Unglück gehören würden und daß ich niemals würde vergessen können, wie tröstlich sie meinen Verlust bebilderten.“ Damit wohnt dieser großartigen Erzählung bei aller Traurigkeit schließlich noch ein Moment der Zuversicht inne, das für Christian aus der Gewissheit rührt, dass ihm die Erinnerungen an das, was ihm genommen wurde, keiner nehmen kann.

Siegfried Lenz  
Schweigeminute  
Hoffmann und Campe 2008  
128 Seiten

## Vermatschtes

### Jobs & Chancen:

In der elephant-Redaktion ist zum 1. Mai 2009 ein Praktikumsplatz zu vergeben. Dauer des Praktikums: 6 Monate (nach Absprache verlängerbar), Vergütung gibt es wie üblich keine, dafür besteht die Möglichkeit, erste Erfahrungen mit Texten zu sammeln und fürs Personal Network wichtige Kontakte zu knüpfen. Aussagekräftige Bewerbungen mit Foto und Publikationsverzeichnis bitte an [elephant-magazin@web.de](mailto:elephant-magazin@web.de)

### Links:

#### [www.nplusonemag.com](http://www.nplusonemag.com)

Homepage der New Yorker Literaturzeitschrift n+1 um den Autor Benjamin Kunkel

#### [www.granta.com](http://www.granta.com)

Homepage der englischen Literaturzeitschrift granta

#### [www.volltext.net](http://www.volltext.net)

österreichische Literaturzeitung, die man als Student für gerade mal 1,50 Euro pro Ausgabe abonnieren kann

#### [www.titel-magazin.de](http://www.titel-magazin.de)

Eines der renommiertesten deutschen online Literatur- und Kulturmagazine

#### [www.kolliteratur.de](http://www.kolliteratur.de)

Blog von Jakob Heller (elephant) und Jakob Kibala

#### [www.goldmag.de](http://www.goldmag.de)

Literatur-Blog von Hannes Becker und Freunden

### Rechts:

Für die, die das Editorial nicht gelesen haben (shame on you):

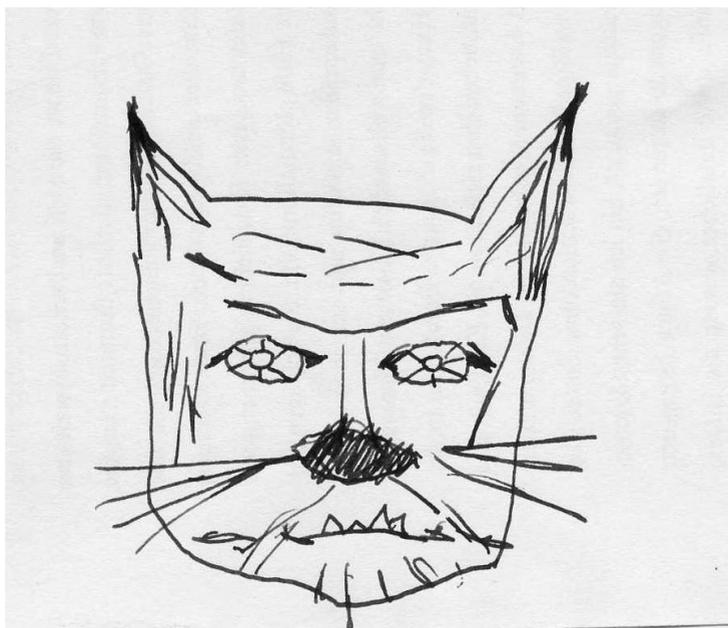
Unser Heft hat eine Art Überthema. Und zwar aus der Dreigroschenoper: „Denn die einen sind im Dunkeln und die anderen sind im Licht. Und man siehet die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht.“

Wer die richtige Anzahl an Anspielungen in den Texten und Bildern findet und die Lösung bis Ende Juli 2009 an [elephant-magazin@web.de](mailto:elephant-magazin@web.de) schickt, kann den (leider miesen) neuen Roman von Dave Eggers (alles andere von ihm lieben und empfehlen wir) gewinnen.

**Bildnachweis:** Das Foto von John Cassavetes und seinem Kameramann auf Seite 52 und das Bild von Gena Rowlands auf Seite 57 stammen aus dem Schnitt-Archiv, die Bilder zu den unterwegs-Essays von den jeweiligen Autoren, alle übrigen Fotos sind von Andreas Martin Widmann und Simone Schröder.

Katze (frei nach David Shrigley)

MIAU  
(GIB MIR MEIN FRESSEN)  
MIAU  
(MIR IST EGAL, OB DU STIRBST)  
MIAU  
(ICH WÜRD DANN ZU DEN NACHBARN GEHN)  
MIAU  
(DU BIST EINE DUMME ALTE FRAU)



You and everyone like you, with your Q&As or columns or Web sites - you all want to be famous, you want to be rock stars, but you're stuck in this terrible bind, where you also want to be thought of as smart, legitimate, permanent. So you do your little things, are read by your little coterie, while secretly seething about the Winona Ryders and Ethan Hawkes

Dave Eggers: *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*