

Für die Überforderung & -förderung des Lesers. Ein
Pamphlet +++Theater trifft Trash. Oder: "Wer ohne Sünde
ist, der werfe das erste Schwein."+++Schön und Gut.
Oder: Der goldene Schnitt im Kino+++

elephant #1

kulturheft

+++Gespräche mit Thomas Meinecke & Christoph Hochhäus-
ler+++Verona. Die Stadt des großen Hundes+++Buenos Aires
im Winter+++Esquel+++Portraits: John Edgar Wideman &
Rainald Grebe+++Rezensionen & Graphisches+++

Heft 1, Juni 2008
Herausgeberin: Simone Schröder
Lektorat: Andreas Martin Widmann
Layout: Rike Muschka
Redaktion: Boppstr. 2, 55118 Mainz
www.elephant-blogger.de
E-Mail: elephant-magazin@web.de

elephant wird finanziell unterstützt
vom AStA-Mainz



Editorial

Das ist der erste elephant. Vielleicht bleibt es auch der einzige. Die Mehrheit aller Studentenzeitungsprojekte verläuft sich schließlich über kurz oder lang im Sand, meistens bleiben sie eine Episode im Betrieb der Universität. Wir haben deshalb das Episodische zum Programm gemacht: nach jedem Heft wird entschieden, ob ein weiteres folgt – auch nach dem ersten.

Unsere Idee ist es, ein anspruchsvolles Kulturmagazin herauszugeben, das von Studenten gestaltet wird. elephant als Titel steht für die Präsenz des Vergangenen in der Gegenwart. Elefanten sind im metaphorischen Sinne schließlich die Tiere, die nichts verzeihen und nichts vergessen. Außerdem steckt in elephant auch die Buchstabenkombination Aleph. Und *Aleph* ist nicht nur der erste Buchstabe im hebräischen Alphabet, sondern auch eine großartige Erzählung des argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges. Borges beschreibt mit diesem Aleph einen erfundenen Ort, in dem alles enthalten ist, was in der Welt existiert. Also genau wie im elephant, fast...hoffentlich.

Die Essays in diesem ersten Heft setzen sich mit der Funktion und Wirkungsweise sprachlicher und künstlerischer Ausdrucksformen auseinander, hinterfragen Anspruch und Aufgaben von Journalismus, Theater und Film und suchen nach Kriterien für ihre Bewertung. Mit dem Autor und Musiker Thomas Meinecke und dem Regisseur Christoph Hochhäusler kommen zwei Künstler zu Wort, deren Arbeit wir nicht nur für lesens-, hörens- und sehenswert halten, sondern die beide auch selbst einmal eine Zeitschrift gegründet haben – warum, haben wir im Gespräch erfahren. Eindrücke von unterwegs, aus Europa und Südamerika, geben die Reisebeschreibungen von Verona, Buenos Aires und Esquel.

In zwei Portraits stellen wir den afroamerikanischen Schriftsteller John Edgar Wideman, der im deutschsprachigen Raum noch zu entdecken ist, und den Wort-, Musik- und Bühnenkünstler Reinald Grebe vor. Außerdem gibt es Buchrezensionen, Graphisches und Fotografien.

Wir wünschen viel Spaß beim Lesen, besucht unseren Web-Blog: www.elephant.blogger.de & schreibt uns, wie euch der erste elephant gefallen hat,

eure elephant-Redaktion.

elephant # 1 Inhalt

Essay

Jakob Heller	FÜR DIE ÜBERFORDERUNG & -FÖRDERUNG DES LESERS. EIN PAMPHLET	4
Simone Brühl	THEATER TRIFFT TRASH. ODER: „WER OHNE SÜNDE IST, DER WERFE DAS ERSTE SCHWEIN“	7
Andreas Martin Widmann	SCHÖN UND GUT, ODER: DER GOLDENE SCHNITT IM KINO	10
Im Gespräch	THOMAS MEINECKE	16
	CHRISTOPH HOCHHÄUSLER	27
Unterwegs		
Esther Widmann	VERONA. DIE STADT DES GROßEN HUNDES	35
Simone Schröder	BUENOS AIRES IM WINTER	40
Andreas Martin Widmann	ESQUEL	46
Portrait		
Ulrich Eschborn	„THE ASTONISHING JOHN EDGAR WIDEMAN“	52
Philipp Schumacher	RAINALD GREBE	58
unterm Strich	REZENSIONEN	62
Graphisches		
Antonius Koch	DÖNER	69
	KLEINE ASTER	70
Über die Autoren		71

Für die Überforderung & -förderung des Lesers. Ein Pamphlet

Jakob Heller

Thomas Hobbes beschrieb einst in seinem *Leviathan* das Leben des Menschen im Naturzustand, das Leben des „Primitiven“ als „poor, nasty, brutish, and short“. Eine Definition, die problemlos auf den Leser im Zeitalter der Medienkultur adaptiert werden kann.

Es ist ausgesprochenes wie unausgesprochenes Gesetz des Journalismus, dass die kognitiven Fähigkeiten des Rezipienten armselig & vulgär, seine Phantasie schmutzig & seine Aufmerksamkeitsspanne kurz ist. Jede journalistische Praxis lässt sich dementsprechend auf drei Grundmotive reduzieren: Erstens, die Weckung der Aufmerksamkeit des abgelenkten, desinteressierten Lesers. Zweitens, die Verwendung einer möglichst einfachen, stringenten Sprache – kurze Sätze, keine Fremdwörter, keine Sprünge, keine Phantasie. Drittens, das Herunterbrechen des zu behandelnden Sachverhalts auf möglichst einprägsame Formeln, möglichst simple Zusammenhänge.

Eine praktische Handlungsanweisung aus den Redaktionen lautet dementsprechend: Man müsse so schreiben, dass es selbst die Großmutter vom Dorfe versteht. Oder, umformuliert: Selbst Dritte-Reich-Sozialisation, Senilität & beginnende Blindheit dürfen dem Sinn des Textes nichts anhaben. Euphemistische Formulierungen sprechen davon, dass gerade dies das Kunstvolle am journalistischen Artikel ist. Aber wer will sich schon mit Euphemismen abgeben?

Ich kann nicht sagen, ob die These vom stupiden Leser sich statistisch belegen lässt – Empirie war noch nie meine Stärke. Die subjektive & intersubjektive Erfahrung spricht dagegen. Aber gehen wir von den üblichen Thesen aus, zumindest für den Moment. Angenommen, der Allgemeinplatz der „Reizüberflutung“ könnte als Erklärung nutzbar gemacht werden: Das gedruckte Wort muss um die Aufmerksamkeit des Lesers ringen, da dieser – als Mensch der Moderne – einer ununterbrochenen Reizüberflutung ausgesetzt ist & in dieser – als Bedingung der Möglichkeit von Existenz – selektiv verfahren muss. Die Ökonomie der Geisteskräfte lässt alles allzu komplexe, dazu nicht einmal multimedial & unterhaltsam Vermittelte einfach beiseite.

Will man dem begegnen, die Verkaufszahlen nicht im Sinken begriffen sehen, so muss man sich der sparsamen Wachsamkeit des Leser stellen, sich ihr anpassen. Letzteres ist noch keine waghalsige These, das ist die Realität. & noch unausgesprochen schwebt eine Frage darüber: Warum eigentlich? Die lärmend-rauschende, stupend-blinkende Qualität eines Fernsehschirms kann

die Zeitung nicht erreichen, & bis zur flächendeckenden Nutzung des rosen-duftgetränkten Papiers vergehen wohl – so hofft der Autor – noch einige Jahrzehnte. Aber darum geht es auch nicht: Der Spezies des Zeitungslesers dient der Griff zum Printerzeugnis nicht einzig zur Befriedigung eines Informationsbedürfnisses, auch muss die Zeitung, selbst die Online-Ausgabe, an sich nicht mit Fernsehen & Videospiel konkurrieren. Zeitungslesen ist – man kann sich durchaus an den Werbespruch einer kleinen deutschen Tageszeitung erinnern fühlen – ein Luxus, das letztlich elitäre Vergnügen, einen Teil seiner Zeit nicht zum Zeitgewinn zu nutzen. Das Lesen der FAZ, SZ oder taz ist keine Informationsgewinnungsapparatur, es ist ein Genuss am Rezipieren fremder Meinungen, interessanter Formulierungen, faszinierender Querverbindungen.

Für die jeweiligen Fakten, für die reinen Daten gibt es andere Sender, andere Formen: die „Tagesschau“ ist die wohl deutscheste Variante dieses Formats. Es wird, auf knappem Raum, kurz, prägnant, nachvollziehbar, untermalt von bewegten Bildern, über die „Neuigkeiten“ berichtet. Man enthält sich eines Kommentars, enthält sich sprachlicher Spielereien, verzichtet auf Poetizität. Keine Sprache ist prosaischer als die der „Tagesschau“ – & das ist auch gut so. Fraglich ist nur, warum & wie überhaupt die Qualitätstageszeitung damit konkurrieren will. Weder in Sachen Aktualität noch Faktizität könnte beispielsweise die FAZ mit Aufzeichnungen von politischen Reden mithalten (Ja, die alte Gläubigkeit an das fälschungssichere Technobild). Jede Transkription, jede Zusammenfassung ist bereits Interpretation. Was die Bundeskanzlerin gesagt hat, weiß man erst wirklich, wenn man gesehen hat, wie sie es sagt – andernfalls gehen Timbre, Gestik, Mimik verloren. Zur Frage der Aktualität ist jedes Argument eigentlich überflüssig – im besten Fall kommen die Zeitungen nur acht Stunden zu spät.

Was also bleibt übrig? Bestenfalls lässt man sich von der Idee des Gonzo-Journalismus inspirieren, ohne sie zu kopieren. Die Kopie wird abgelehnt, weil weder das Schaffen der Story, das Erfinden der Geschichte noch exzessiver Drogenkonsum des Schreibenden gefordert wird (Journalisten konsumieren an sich keine Drogen). Der Begriff der Inspiration scheint angebrachter: Man begreift das Schreiben eines Artikels als das, was es ist: das Schaffen eines fiktionalen Texts. Natürlich gibt es, wie bei diesem, gewisse Vorgaben, gewisse Grenzen. Auch Vladimir Nabokov lehnte die freie Erfindung von Romanwelten ab & Thomas Pynchons manische, rhizomatische Eskapaden wären ohne das inkorporierte Detailwissen nur halb so interessant. Kurz: Natürlich gibt es eine Referenz, sei sie selbst auch noch so konstruiert & vom

hegemonialen Diskurs bestimmt, an der entlang man sich abarbeiten muss. Natürlich gibt es die Pflicht, wahrheitsgetreu zu berichten, nur steht diese auf einer Stufe mit der Forderung, den Leser niemals zu langweilen. Oscar Wilde kam bereits zu dieser Erkenntnis, & so gilt es nur noch zu wiederholen: Journalismus, der langweilt, ist schlechter Journalismus. Der Verzicht auf eine elaborierte Sprache aus Rücksicht auf den – vermuteten – Bildungstiefstand des Rezipienten macht einen Artikel nur noch schlimmer. Die Vermutung, der Leser würde nur diese eine Quelle, & keine Quelle daneben besitzen, ist bestenfalls antiquiert. Weder ist der Leser wild noch monomedial. Er will gefordert & – mit dem entsprechenden Brecht'schen Ideal gesprochen – gefördert werden.

Was fehlt, ist ein Schreiben, das den Leser verführen & herausfordern will, ein Journalismus, der aus der unabdingbaren narrativen Qualität seiner Schöpfungen den einzig würdigen Schluss zieht: Er nimmt sie an, & versucht, den Leser als – übertrieben formuliert – Kontrahenten im Spiel wahrzunehmen.

Theater trifft Trash. Oder: „Wer ohne Sünde ist, der werfe das erste Schwein.“

Simone Brühl

Gestern war ich im Theater. Gegeben wurde eine Shakespeare-Inszenierung. Bildungstheater von einer der bedeutendsten deutschsprachigen Bühnen der Gegenwart. Schon seit Ewigkeiten hatte ich mich darauf gefreut und ich war voller Entschlossenheit, mich allen Widrigkeiten zu stellen, unter Blut, Schweiß und Tränen die siebte Reihe des dritten Ranges zu erklimmen, meine Beine für drei Stunden in einen Zwanzigzentimeterspalt zu zwängen und auch die gefühlten 40° Celsius Raumtemperatur mit Fassung zu tragen. Kurz: ich war in der freudigen Erwartung einer künstlerischen Sternstunde, für die ich auch ohne mit der Wimper zu zucken eine achtstündige Bahnfahrt mit vier Mal Umsteigen und Lokscha-den in Kauf genommen hätte. Doch was dann passierte, machte mich erst peinlich berührt, später betroffen und schließlich ratlos.

Statt der heiß ersehnten kulturellen Offenbarung bot sich mir Trash in Reinkultur, der es mit jeder Nachmittagstalkshow hätte aufnehmen können. Und das Publikum jubelte. *Das* Publikum, das sich sonst nach fünfzehn Minuten in Hustenanfällen und einem munteren Bäumchenwechselfeld der Sitzpositionen ergeht, das vor Langeweile kleine Figuren auf die Eintrittskarten kritzelt, dieses Publikum begeisterte sich also plötzlich für Theater. Während die Hauptdarsteller zu Schlagerklängen die Hüften kreisen ließen, überlegte ich ängstlich, was dieses Erlebnis aus meinem Selbstbild machen würde. Bisher schätzte ich mich ja eher als eines dieser niedlichen, selbstbewussten Mädchen mit akademischen Ambitionen ein, das an guten Tagen auch mal mit seinem Hang zur Popkultur kokettiert, aber jetzt? Kulturkonservatismus mit zwanzig? Geht das? Und darf das? Betonen die Theatermacher doch unermüdlich, dass sie mit ihren jungen, 'frechen' Inszenierungen unsere Generation erreichen wollen... Soweit, so gut. Aber vielleicht reicht es nicht, wenn Erwachsene ihre Schlaghosen auspacken, Shakespeare plötzlich total 'cool' finden und sich dabei so 'indie' fühlen. Den Zuschauern ab vierzig aufwärts scheint es zu gefallen, sie stimmen gut gelaunt in den Szenenapplaus ein und erfreuen sich an ihrer legeren Haltung zum Theater. Denn die Bretter, die die Welt bedeuten, dürfen doch auch mal Spaß bereiten! Ja, sage ich, dürfen sie, aber nicht, wenn dieser Spaß mit billigen Anekdoten, schlechter Musik und populistischen Statements zur Tagespolitik erkaufte wird. Wer seine Schenkel klopfen will, soll sich der gängigen Fernsehprogramme bedienen -

das ist preiswerter als eine Theaterkarte und deutlich bequemer ist es obendrein.

Im Theater darf es nicht darum gehen, sich möglichst nahtlos in eine Spaßgesellschaft zu integrieren. Theater schärft sein Profil, indem es eine zeitgemäße Alternative zu Fernsehen, Fußball und Fastnacht schafft und eben nicht versucht, ein Ersatzprogramm für die Sommerpause der Bundesliga oder den Werbeteil des Blockbusters zu sein. Denn zum einen kann Theater genau das nicht leisten und zum anderen ist davon auszugehen, dass die Schnittmenge zwischen dem Zuschauer in der Fankurve des Mainz 05 und jenem im Parkett des Staatstheaters nicht zwangsläufig deckungsgleich ist. Und wenn doch, erwartet er dort sicherlich keine Fortsetzung der Party nach dem Spiel. Vielmehr sollte die Bühne eine Plattform sein, um Texte, Musik und Geisteshaltungen auf ihre Relevanz für die Gegenwart zu befragen, sich auf intelligente Weise mit ihnen auseinanderzusetzen und eine adäquate Bildsprache für die jeweilige Deutung zu finden. Und was diese Bildsprache anbelangt, wage ich zu behaupten, dass sie nur in den seltensten Fällen Anleihen an die Ästhetik des Privatfernsehens erfordert.

Spätestens jetzt werden die ersten aufschreien, sich auf die finanziellen Zwänge der Theater in Deutschland berufen und mich darauf hinweisen, dass ein durch Steuermittel subventioniertes Haus die Pflicht habe, sich am Geschmack des Publikums zu orientieren. Dabei sprechen die Zahlen scheinbar für sich, wenn man die Einschaltquoten von Bohlers Superstar-Kaderschmiede mit der durchschnittlichen Auslastung eines Theaters im deutschsprachigen Raum vergleicht. Natürlich ist auch mir bewusst, dass die Bühnen heute mehr denn je darauf angewiesen sind, ein großes Publikum anzusprechen und zu halten. Die Realität permanenter Kürzungen in der Kulturpolitik und eines starken Konkurrenzdrucks fordert ihr Tribut. Plötzlich stehen die Theater vor der schweren Aufgabe, sich gegen ein riesiges Angebot an abendlichen Aktivitäten durchzusetzen und gleichzeitig ihr Dasein durch wirtschaftliche Effizienz zu rechtfertigen. Vorbei ist es mit der Elfenbeinturmglückseligkeit. Vorbei sind die Zeiten der *l'art pour l'art*, es zählen harte Fakten und Geist alleine macht nicht satt. Natürlich haben also jene Recht, die sich gegen ein Theater aussprechen, das vor lauter künstlerischen Kopfgeburten den Bezug zur Lebenswirklichkeit des Zuschauers verloren hat. Aber es muss die Frage erlaubt sein, ob die Gegenbewegung, also eine Hinwendung zum Trash- und Amüsiertheater auf die Dauer eine Perspektive für die Bühnen darstellen kann. Denn vielleicht wäre es ratsam, bei der Frage um die Daseinsberechtigung kultureller Institutionen nicht nur kritisch auf ökonomische Faktoren zu schießen, sondern seinen Blick auch für die gesellschaftliche

Verantwortung des Theaters zu schärfen. Zweifelsohne, im Zeitalter der allgegenwärtigen Dienstleistung muss der Zuschauer etwas für sein Geld bekommen. Aber kann eben diese Leistung nicht auch darin bestehen, Denkprozesse anzuregen, unbequeme Wahrheiten auszusprechen und das Publikum dadurch im eigentlichen Sinne des Wortes zu *bilden*? Dafür ist es dringend notwendig, dass man sich als Zuschauer davon distanziert,

„gerade immer sich und sein nächstes Geistes-, Herzens- und Sinnesbedürfnis auf dem Theater zu befriedigen [zu] gedenken [...]“ (Goethe in seinem Aufsatz *Weimarisches Hoftheater* von 1802)

Aber noch wesentlicher ist, dass mit dieser Rezeptionshaltung eine Veränderung der Publikumswahrnehmung der Theater einhergeht. Denn solange die Theatermacher das Publikum als notwendiges Übel betrachten, dem nur mit einer Senkung des Niveaus beizukommen ist, stehen sie sich mit ihren Bemühungen um eine angebliche Zuschauerfreundlichkeit selbst im Wege. Für das Theater gibt es nichts Tödlicheres, als den Zuschauer zu unterschätzen oder ihn gar absichtlich für dumm zu verkaufen. Die einzig logische Konsequenz muss daher der grundsätzliche Respekt gegenüber dem Publikum sein, es muss eine tatsächlich zuschauerfreundliche Atmosphäre geschaffen werden, indem man nicht von vorneherein davon ausgeht, es mit einer amüsierwütigen Horde zu tun zu haben. Denn „man kann dem Publikum keine größere Achtung bezeigen, als indem man es nicht wie Pöbel behandelt“ (Goethe in seinem Aufsatz *Weimarisches Hoftheater* von 1802). Solange sich die Direktionen zum freiwilligen Sklaven eines angeblichen Zeitgeistes machen und sich lediglich zu den *Niederungen* des Zuschauers herablassen, kann keine künstlerische Arbeit fruchten. Es ist notwendig, vom Bild des Pöbelpublikums abzurücken, das „sich unvorbereitet zum Schauspielhause [drängt], [das] verlangt, was ihm unmittelbar genießbar ist“ (Goethe in seinem Aufsatz *Weimarisches Hoftheater* von 1802). Alles Andere kommt der Auflösung des Theaters gleich. Es ist an der Zeit, das Publikum ernst zu nehmen, ihm etwas zuzutrauen, zuzumuten und es nicht mit einem müden Verweis auf den Ertragreichtum von Klamauk zu vertrösten.

Zurück zu meiner Frage: Kulturkonservatismus mit zwanzig? Geht das? Darf das? Es geht und darf, wenn Konservatismus bedeutet, eine vorsätzliche Verdummung des Zuschauers abzulehnen und vom Theater mehr als Konsumierbarkeit zu verlangen. Und diese Art des Konservatismus ist sogar notwendig, wenn er bedeutet, im Theater die Erweiterung seines ästhetischen und intellektuellen Horizontes zu sehen und sich von einer Inszenierung einen kleinen Beitrag zur persönlichen Entwicklung, zur *Bildung* zu erhoffen.



Foto: Andreas Martin Widmann

Schön und gut. Oder: Der goldene Schnitt im Kino

Andreas Martin Widmann

Eine Anekdote: Als Michael Curtiz 1943 für seinen routinemäßig abgedrehten Film *Casablanca* der Regie-Oscar zugesprochen wurde, reagierte er äußerst überrascht und nahm die Ehrung mit den Worten entgegen, er habe keine Dankesrede vorbereitet, da er sich die Mühe bereits zweimal, bei Nominierungen für frühere Filme, umsonst gemacht hätte. Darunter war auch *Yankee Doodle Dandy*, der immer sein Lieblingsfilm bleiben sollte und heute vergessen ist. Wie stark die Einschätzung des eigenen Werks durch einen Künstler von derjenigen des Publikums divergieren kann, wissen wir von Kafka oder, um beim Film zu bleiben, von Woody Allen, dessen selbstkritische Veranlagung fast verhindert hätte, dass sein Film *Manhattan* ins Kino kam. Die Literatur, die zu *Casablanca* während der letzten 60 Jahre verfasst worden ist, ist unüberschaubar geworden, doch braucht man sie nicht annähernd umfassend zu kennen, um zu wissen, dass Curtiz, Bergman und Bogart seinerzeit eigentlich nicht mehr, wollten, als etwas abzuliefern, was den Vertrag erfüllte. Aber letztlich entscheiden andere, welches Schicksal einem Film widerfährt. Sehr viele landen über kurz oder lang im Fernsehen, wo sie alle paar Jahre von neuem gezeigt werden.

Immer wenn eine neue Statistik veröffentlicht wird, die über die Zahl von Fernsehapparaten in einem Haushalt und über die durchschnittliche Zeit, die Menschen täglich vor dem Schirm verbringen, informiert, melden sich Stimmen, die diese Zahlen für bedenklich erklären. Sogar die Intendanten der öffentlich-rechtlichen Sender stimmen in das Lamento ein. Ihr Interesse kann dabei naturgemäß nicht dahin gehen, die Menschen vom Schirm wegzubringen, stattdessen erklären sie, es ginge darum, die Qualität des Angebots zu verbessern. Auch ein bekannter Privatsender macht damit Reklame, die Zuschauer bekämen die besten Filme aller Zeiten zu sehen. Bemerkenswert ist hier der Plural. Der Gebrauch des Superlativs ist werberechtlich reglementiert, die Mehrzahl hängt aber wohl damit zusammen, dass der Sender den Adressaten schlecht nur einen Film versprechen kann, und sei es der beste oder der schönste Film aller Zeiten, denn das hieße bei der Durchschnittslänge eines Spielfilms von etwa 100 Minuten und den jüngsten Umfrageergebnissen zum durchschnittlichen Fernsehkonsum, dass ein repräsentativer (deutscher) Zuschauer täglich eineinhalb bis zweieinhalb mal den schönstenbesten Film aller Zeiten sehen würde, vorausgesetzt, er entschiede sich für diesen Sender. Es gibt Menschen, die behaupten, ihren Lieblingsfilm mehr als hundertmal gesehen zu haben. Wenn dies zugleich der beste Film, den es gibt,

wäre, könnte selbst der Durchschnittszuschauer diesen Rekord ohne den Einsatz von Video und DVD in rund fünfzig Tagen einholen. Ganz gleich, welchen künstlerischen Anspruch der auf *heavy rotation* laufende Film hätte, welche intellektuelle Leistung er dem Rezipienten abverlangen würde, die bloße Vorstellung erzeugt Beklemmungen. Die beschriebene Möglichkeit zeigt daher vor allem, dass es kaum sinnvoll ist, auf einem einzigen schönsten Film zu bestehen, denn auch dessen Schönheit nutzt sich bald ab und das Anschauen wäre nach dem vierten oder fünften Mal eine Tortur.

Trotzdem: Jeder, der auch nur gelegentlich eine jener Hochglanzprogramm-illustrierten durchgeblättert hat, kennt das: Zwischen Klatschgeschichten aus Hollywood, Interviews und Werbung finden sich Listen, meistens bebildert mit bekannt gewordenen Momentaufnahmen der erfolgreichsten, besten oder schönsten Filme, die je gedreht wurden. So wie *Citizen Kane* von Orson Welles immer wieder die von Cineasten und Kinohistorikern erstellten Listen mit den besten Filmen anführt, wird *Casablanca* von den Zuschauern und Lesern der Zeitschriften immer wieder zum schönsten gewählt. Warum ist es so und nicht umgekehrt? Und was muss geschehen, damit ein Film in die Liste guter oder schöner Filme gewählt wird, was muss er bieten? Eine Definition von Schönheit im Kino lässt sich nicht dadurch finden, dass man beide Filme nebeneinander hält, wohl aber ein Anhaltspunkt für die Unterscheidung von schön und gut in solchen Listen, in denen sich Unterhaltungsbedürfnis und Begeisterung des Publikums in der Bewertung bekannter Filme spiegeln.

Bei Umberto Eco kann man nachlesen, *Casablanca* sei eine Aneinanderreihung dürrer Szenen, doch der Beliebtheit des Films schadet das so wenig wie T.S. Eliot mit seinem Essay, der nachwies, wie schlecht *Hamlet* als Stück gemacht ist, Shakespeares Drama ernstlich etwas anhaben konnte. Die Ver selbständigung seines Rufs und sein Ruhm haben dazu geführt, dass es fast unmöglich ist, *Casablanca* ohne bestimmte Erwartungen zu sehen, genauer ohne die Erwartung, den schönsten Film aller Zeiten sehen zu werden. Ich weiß noch, dass ich entsprechend enttäuscht gewesen bin, als ich ihn zum ersten Mal anschaute. Zum schlechtesten Film aller Zeiten hat das Lexikon des internationalen Films einmal *Angriff der Killertomaten* gekürt. Diese Auszeichnung soll das Ende der Qualitätsskala nach unten hin festlegen. Irgendwann, lange nachdem ich mir den Film angesehen und ebenfalls Enttäuschung gespürt hatte, dieses Mal darüber, dass er mir keineswegs schlechter erschien als manches andere, erfuhr ich, dass ein Hubschrauberabsturz, der in *Angriff der Killertomaten* zu sehen ist, ein Unfall bei den Dreharbeiten gewesen ist, der gefilmt und spontan in die Handlung integriert wurde. Susan Sontag hat bemerkt, es wäre „töricht zu meinen, daß solche Filme die besten seien,

die das Ergebnis der bewußtesten Planung sind; der Plan kann seine Schwächen haben; und mancher Regisseur kommt mit seinem Instinkt weiter als mit dem besten Plan.“¹ Die Planlosigkeit, mit der die Regisseure auf jeweils eigene Weise fertig wurden, ist bei *Casablanca* zum Entstehungsmythos geworden, bei *Angriff der Killertomaten* zur Kuriosität. Ihr filmisches Ergebnis hat indessen zu zwei völlig entgegengesetzten Einschätzungen geführt, zur Anerkennung nie wieder übertroffener Schönheit auf der einen, zur Prämierung für unüberbotene Scheußlichkeit auf der anderen Seite.

Dass solche Urteile nie vollkommen objektiv sein können versteht sich, aber nicht nur die erwähnten Listen zeigen, wie oft sie übereinstimmen. Offenbar gibt es zwei grundsätzliche Arten, mit der Frage umzugehen, welcher Film als der schönste Film aller Zeiten zu gelten habe. Es gibt die Relativisten, die behaupten, der schönste Film müsse auf jeden Fall eine persönliche Sache bleiben. Ihre Argumentation läuft ungefähr so: Für den einen sei es der Film, für den anderen eben ein anderer, alles hänge davon ab, unter welchen Umständen wer welchen Film wann wo mit wem gesehen habe. Die Schönheit liegt also im Auge des Betrachters. So weit, so gut. Sobald ein Bekenntnis her muss, stellt sich dennoch heraus, dass mindestens einer von fünf Befragten ganz sicher – neben den üblichen Verdächtigen des Blockbuster-Kinos wie *Titanic* – den Film nennt, durch den die Redewendung von den üblichen Verdächtigen so bekannt geworden ist. Daneben gibt es die Entscheidungsfreudigen, die vor einer Festlegung nicht zurückschrecken. Sie gehen davon aus, dass es ein bestes Eiscafé in einer Stadt gibt, benennen es und haben kein Problem damit, hierbei das ihrer Meinung nach Beste auch objektiv als das Beste hinzustellen. Mit Filmen verfahren sie genauso. Und mit Sicherheit wird auch jeweils mindestens einer unter fünf Entscheidungsfreudigen *Casablanca* zum schönsten Film aller Zeiten küren, ohne wenn und aber, sondern im Brustton der Überzeugung.

Schön ist natürlich nicht dasselbe wie gut, aber Relativisten werden konstatieren, beides sei ähnlich schwer verbindlich zu messen. Als verlässlicher Indikator für die Wirkung eines Films gilt immerhin die Resonanz beim Publikum. Um die Erfolgsaussichten eines Drehbuchs im Voraus zu taxieren, erstellen Filmproduktionsfirmen elaborierte Dossiers über Publikumsreaktionen und versuchen die Verteilung von Handlungsfaktoren – Dialog, Action, Erotik etc. – zu ermitteln, die bei den Zuschauern am meisten Beifall findet, bildlich gesprochen, denn im Kino wird ja gewöhnlich nicht applaudiert. Die

¹ Sontag, Susan: Theater und Film. In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt a.M.: Fischer 1982. S. 213 – 235; hier S. 226.

optimalen Werte werden errechnet und ihre Zusammensetzung nach Art eines Cocktailrezepts müsste einen Kassenerfolg garantieren. Das richtige Verhältnis der genannten Bestandteile ergäbe als Schönheitsformel den goldenen Schnitt des Kinos.

Die stoffliche und stilistische Vielfalt des Films ist nicht geringer als die der Malerei oder der Literatur. Selbst die erwähnten Programmillustrierten tragen dem Rechnung und drucken Listen mit den schönsten Western, Komödien und Liebesfilmen. Bei letzteren reüssiert dann unweigerlich *Casablanca*. Bezeichnend ist, dass diese Sparten einen sehr stark >genreorientierten< Blick voraussetzen und eine Kategorisierung vornehmen, die sich an bestimmten Handlungsschemata orientiert, stilistische Gesichtspunkte allerdings außer Acht lässt. Hierin verfahren sie wie die Produktionsfirmen, die ihre Projekte ebenfalls allein nach dem Stoff rubrizieren. Ist ein zugkräftiges Drehbuch vorhanden, geht es darum, wie ansehnlich das fertige Filmprodukt ausfällt. Allen von innovativen Regisseuren während der letzten hundert Jahre veranstalteten Experimenten zum Trotz bleibt der Film ein visuelles Medium. Eine Geschichte wird in Form einer Folge bewegter Bilder erzählt. Um als schön wahrgenommen zu werden, benötigen Filme daher überzeugende Bilder, und es braucht nicht viel Phantasie, um sich auszudenken, was alles aus dem Skript von *Casablanca* hätte werden können, wenn einige sichtbare Teile des Films anders ausgefallen wären. Ein gewisser Garant für schöne Bilder, den sich die Studios seit den Anfängen des Kinos zu Nutze machen, ist die Präsenz als schön geltender Menschen. In Woody Allens *Manhattan Murder Mystery* sagt eine männliche Figur über einen anderen Mann, dieser sähe sich selbst als Humphrey Bogart in *Casablanca*, er sehe den anderen aber eher als Peter Lorre. Stellt man sich vor, beide Rollenbesetzungen wären ausgetauscht worden, Lorre spiele Rick Blaine als Barbesitzer und Bogart würde mit Transitvisa handeln, und zieht das Ergebnis in Betracht, kann man daraus die Funktionsweise des kommerziellen Kinos ableiten.

Damit ist noch nichts über das Arrangement der Szenen und Bilder gesagt – über den Schnitt, der durch den Wechsel der Einstellungen den Film und die Geschichte, die er erzählt, strukturiert und der ein wesentliches Ausdrucksmittel des Regisseurs ist. Davon ist kaum die Rede, wenn die schönsten Filme gewählt werden, weil dergleichen zwar die Bilder prägt und trotzdem nicht sichtbar wird, doch erst die Qualität und Komposition der Bilder verhehlen einem Film zum Erfolg, nicht bloß das Drehbuch mit seiner optimalen Verteilung von Plotelementen. In *Angriff der Killertomaten* taugt das eine wie das andere nichts und darüber hinaus hat der Film sicher einfach Pech gehabt, ins

Visier einer Jury zu geraten. Sieht man *Citizen Kane* und *Casablanca* hintereinander, versteht man, warum der eine Film als gut gilt, der andere dagegen als schön bewertet wird: Beide Filme entstanden etwa zur gleichen Zeit und beide umgibt seit längerem eine Aura des Einzigartigen, die einige Sachargumente aufwiegt, beide erzählen Liebesgeschichten, beide haben kein *happy end*. Während bei Orson Welles aber die technischen und formalen Anteile die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und damit die Kritiker begeistern, für die sich die Qualität eines Films aus dessen innovativer gestaltender Leistung ergibt, ordnen sie sich in *Casablanca* der erzählten Geschichte unter. Nicht nur die Geschichte und die Besetzung stimmen mit dem Unterhaltungsbedürfnis und dem Schönheitssinn der Betrachter überein, sondern auch die Form, in die beides gebracht wurde. Der goldene Schnitt ist hier der unsichtbare Schnitt, der sich nicht in den Vordergrund drängt, sondern die Einstellungen in den Dienst der Darstellung schöner Menschen mit großen Gefühlen in einer konflikthaften Lebenslage stellt. *Citizen Kane* bekam einen *Oscar* für das beste Drehbuch, aber keinen für die Regie. Curtiz wusste das. Vielleicht war er auch deshalb überrascht.

Im Gespräch mit Thomas Meinecke



Foto: Suhrkamp Verlag

Thomas Meinecke (Jg. 1955) wuchs in Hamburg auf und ging nach dem Abitur zum Studium nach München. An der Uni gründete er zusammen mit Kommilitonen das Magazin *Mode und Verzweiflung* und wenig später die Band F.S.K., in der er bis heute aktiv ist.

Seit den frühen 1980er Jahren schreibt er Texte für Zeitungen und Zeitschriften. 1986 erschien unter dem Titel *Mit der Kirche ums Dorf* bei Suhrkamp ein erster Band mit Erzählungen. 1996 veröffentlichte Thomas Meinecke dann sein Romandebüt *The Church of John F. Kennedy*. Darin wird die Spurensuche eines Deutschen nach den Überbleibseln deutscher und europäischer Kultur und Tradition in den USA beschrieben. Formal zeichnet sich der Roman durch den Einsatz von Montage- und Zitatechniken aus. 2003 wurde der Roman von der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung als eine der 25 wichtigsten Neuerscheinungen der letzten 20 Jahre in einen Kanon der Ge-

genwartsliteratur gewählt. Ähnlich wie *The Church of John F. Kennedy* verbinden auch seine Romane *Tomboy* (1998), *Hellblau* (2001), und *Musik* (2004) Kulturtheorie, Popversatzstücke und Diskurse zu einem literarischen Textgewebe. Neben seiner Arbeit als Autor und Musiker legt Thomas Meinecke regelmäßig als Disc-Jockey auf und ist seit fast 20 Jahren Radiomoderator der Sendung *Zündfunk* (BR2). Für sein literarisches Werk wurde Thomas Meinecke u.a. mit dem Rheingau Literatur Preis (1997), dem Kranichsteiner Literaturpreis (1998) und dem Tukan-Preis der Stadt München ausgezeichnet.

Im April 2008 stellten Thomas Meinecke und der DJ move d im Literaturhaus Frankfurt ihr gemeinsames Hörspielprojekt *Flugbegleiter/übersetzungen-translations* vor und legten anschließend zusammen House-Musik auf. Wir trafen uns am nächsten Tag zum Gespräch in einem Café am Großen Hirschgraben, mit Blick auf das Goethehaus. Thomas Meinecke fragte, was wir nähmen, und bestellte für sich ein Müsli und einen Milchkaffee. In einer Tragetasche unter dem Tisch lag das Manuskript seines neuen Romans, der im Herbst erscheinen wird.

Du kommst ursprünglich aus Hamburg und hast dann in München Theaterwissenschaften, Neuere Deutsche Literatur und Kommunikationswissenschaften studiert. An der Uni hast du dann eine Studentenzeitschrift gegründet.

Es war eigentlich eher eine Zeitschrift zu Studentenzeiten. Germanisten waren dabei, Theaterwissenschaftler, ein Psycholinguist und auch Studenten aus der Kunstakademie. Wir haben das selbst finanziert und an der Uni, in Clubs und Cafés verkauft. Die ganze Organisationsform war sehr rudimentär. Jeder zahlte hundert Mark und daraus ergaben sich die Druckkosten. Dann musste man die Hefte selber verteilen, um das Geld wieder reinzukriegen. Wenn man alle verkauft hatte, hatte man auch ein bisschen was verdient, aber manche Leute haben die Hefte stattdessen zu Hause bei sich gehortet. Sie wollten eigentlich nur dabei sein, und das bringt uns auch gleich zu dem Punkt, der problematisch an dem Prinzip ist: Dass wir nämlich auch Leute nur wegen der Unkostenbeteiligung dabei hatten, und eigentlich die Beiträge nicht so ganz toll fanden. Da musste man dann manchmal auch normale Ware, so wie man in den späten 70ern Erzählungen schrieb, mit rein nehmen. Heute klingt es trotzdem irgendwie toll, als hätte man damals etwas Heroisches gemacht. In einer Zeit der Innerlichkeit und der weinerlich gewordenen, sandalenlatschenden Hippies kamen dann diese jungen Kerle und Mädchen und gründeten *Mode und Verzweiflung*, lasen verpönte Bücher und das

hatte den *gout* des Nicht-richtigen. Wir haben Trashkultur gepflegt, Disko gefeiert und über Ernst Jünger geschrieben, also alles, was die 68er ärgerte.

War das auch der Anlass, die Zeitschrift zu gründen? Dieser Generation mit einer Gruppe etwas entgegen zu setzen?

Bisschen schon. Es gab andere Zeitschriften, die hießen *die Federlese*, in denen schrieben Leute Gedichte, es gab die üblichen Fotos von irgendeinem abgerissenen Puppenkopf in einer Pfütze. Und wir wollten dem etwas entgegenhalten, was nicht völlig aus der Luft gegriffen war. 1977 war schließlich Punk, New Wave, Ästhetiken der Künstlichkeit wurden entwickelt und gegen die der Authentizität gestellt, die diese Hippiegeneration sehr stark in den Vordergrund gerückt hatte. Insofern war es auch ein Kulturkampf, den wir da führten, und wir ließen uns auch gerne beschimpfen. Aus der Redaktion der Zeitschrift ging dann auch die Band F.S.K. hervor und das erste Lied, das wir überhaupt schrieben, hieß *Ja zur modernen Welt*, wofür es damals noch richtig Ärger gab – auch mit dem Publikum.

Habt ihr nach der Bandgründung die Zeitschrift noch weitergeführt oder verlief das beides parallel?

Die Zeitschrift haben wir noch bis 1986 weiter geführt. 1978 wurde sie gegründet, 1980 kam F.S.K. Wir wollten eigentlich gar keine richtige Band sein. Wir fanden es altmodisch, sich auf die Bühne zu stellen und selbst zu verwirklichen. Wir wollten uns nicht selbst verwirklichen, auch nicht von uns singen, sondern eher allgemeine Erkenntnisse umsetzen. Wir fanden Bands wie *Kraftwerk* toll, die da einfach nur stehen und gewissermaßen nicht verbindlich sind. Darum dachten wir, wir kämen vielleicht ganz ohne Auftritte aus und würden einfach nur eine Platte machen. Wir haben dann nach Hamburg zu Alfred Hilsberg, der das Label ZickZack gegründet hat, Aufnahmen geschickt, die wir im WG-Zimmer eines unserer Mitglieder mit dem Tonbandgerät gemacht haben und das wurde dann die Platte. Sehr Lo-Fi. Außen stand drauf: „Freiwillige Selbstkontrolle ist ein *Mode und Verzweiflung* Produkt.“ Wir wähten uns eigentlich nur als eine Art Produkt, doch dann kam die Platte relativ gut an. Sie wurde an einigen Stellen gut besprochen, wir wurden eingeladen, mit anderen neuen Bands aufzutreten und hatten im Winter 1980 unseren ersten Auftritt. Gleich in Hamburg, in der Markthalle, also vor tausend Leuten. Dann hat es natürlich doch Spaß gemacht. Die Zeiten haben sich geändert, man hat Lust daran gefunden, ‚verbindlich‘ zu sein und unser Hauptästhetisches Ziel, die Künstlichkeit, auch einmal durch Signale, die eher

als authentisch kodiert sind, zu transportieren: Flanellhemden anhaben, mit dem Publikum reden, Bier trinken – und das dann aber auch wieder nicht machen. Es gab Platten von uns, die auf reinen Technolabels erschienen und es gab Platten, auf denen wir gejedelt haben. Die Band ist also eher Methode, der Versuch, sich Popmusik auf einer zweiten Ebene anzunehmen.

Mit deiner Band und auch als Autor reist du viel, lernst immer wieder neue Städte kennen und hast einiges von der Welt gesehen. Trotzdem – oder gerade deshalb? – lebst du mit deiner Familie in Berg, einem Weiler in Bayern mit gerade mal 100 Einwohnern. Ist das auch als eine Form von Abgrenzung vom Literaturbetrieb zu sehen, der sich ja – wie man immer wieder lesen kann – hauptsächlich in Metropolen und nicht in der Provinz abspielt?

Abgrenzung wäre zu heftig, weil ich gar nicht so ein Bedürfnis dazu habe. Ich finde den Literaturbetrieb eigentlich sogar ganz angenehm. Eher im Sinne von Rückzugsmöglichkeit. Eigentlich ist selbst das schon zu feierlich, denn zunächst war für uns dort eine Miete erschwinglich. Wir konnten es uns nicht mehr leisten, in München zu wohnen. Michaela – meine Frau, Michaela Melián, bildende Künstlerin –, und ich lebten in einer Wohnung, in der man abends im Wohnzimmer immer ein Bett aufbaute, damit unsere Tochter ein eigenes Zimmer hatte. Und dann fanden wir eine Anzeige in der Zeitung, dass draußen in Berg ein Bauernhaus steht, in dem unten vorher eine Druckerei gewesen war. Und das war plötzlich erschwinglich – eigentlich ein Zufall, weil die Gegend da auch sehr attraktiv ist.

In deinem Roman *The Church of John F. Kennedy* äußert die Figur Wenzel Assmann, dass er lieber in der amerikanischen Provinz, als in der deutschen aufgewachsen wäre. Ist das eine Reflexion deutscher Selbstantipathie und der Reaktion darauf, andere Länder und Kulturen als Orientierungsgröße heranzuziehen? Amerika ist ja seit langem so ein Wunschbild.

Ich finde in Amerika die Provinz wahnsinnig faszinierend. Die Provinz als etwas, was abgelegen ist, merkwürdige Subszenen zur Entstehung bringt und sich vielleicht immer nicht ganz so chauvinistisch generiert wie bei uns ... nein, ich glaube das lässt sich nicht wirklich halten. Es gibt einen breiten Gürtel, wo das anders ist. Ich war immer in solchen komischen Provinzen, in denen alles hybrid wird, wie bei den Cajuns in Louisiana, wo praktisch mitten in den USA plötzlich Vietnam liegt, wie man es aus B-Movies kennt. Ein

Umleitungsschild – und plötzlich ist man in einem Land, von dem Michael Moore keine Ahnung hat. Das fasziniert mich an den USA.

Allerdings muss ich sagen, dass ich auch nicht wirklich in der Provinz lebe, denn in der Gegend, in der ich wohne, ist es schon seit hundert Jahren gang und gäbe, dass komische Bohemistentypen aus der Stadt rausgespült werden und dort landen. Was mich als Hamburger dorthin zog, ist diese Art in Bayern, die selbst auf dem Land oft etwas Anarchisches hat und nicht so wie in Norddeutschland, wo ich her bin, so eine schützenfestparamilitärische Ordnung hervorbringt, sondern eher eine wildere Romantik, ein Wertschätzen derer, die gegen die Obrigkeit sind. Es ist nicht das, was herauskommt, wenn der Volkskörper dumpf auf sich selbst zurückfällt, sondern da sind immer schon schräge Typen entweder raus gezogen oder sogar entstanden. Oskar Maria Graf mit seinem wirklich nicht CSU-kompatiblen Weltbild ist da aufgewachsen und Herbert Achternbusch hat jahrelang da gewohnt und ich gucke auf ein Haus, in dem die Kommune 1 konstituierende Treffen hatte. Es gibt ein Foto von Uschi Obermaier, die in diesem Haus nackt Bongos trommelt. Und ein Sohn von einem benachbarten Bauernhof erzählte mir, wie er als Jugendlicher und einziger Langhaariger des Dorfs immer da hingerannt ist und durch den Zaun bei deren Trommelorgien zugeschaut hat. Die Bauern in dem nächsten Dorf erzählen noch heute immer: „Die sind dann mit ihrem VW-Bus angekommen und haben Brot gekauft, die waren alle nackt – aber mein Gott, nett waren sie schon.“

Der Pop-Theoretiker Diedrich Diederichsen hat über die Probleme für Pop in Deutschland geschrieben, dass während im Englischen das Wort Pop von „popular“ käme, das wertfrei benutzt wird, im Deutschen schon allein sprachlich keine Entsprechung zu finden sei. „Unser populär steht einerseits im Gegensatz zu ‚elitär‘, meint also inklusiv, andererseits im Gegensatz zu ‚anspruchsvoll‘ meint also ‚niveaulos‘“. Wäre das auch ein Anliegen von dir, diese Kluft zwischen E- und U-Kultur zu schließen?

Man kann wohl sagen, dass das ein deutsches Problem ist, und vielleicht manchmal auch eine Chance, weil man keinen so selbstverständlichen Umgang mit populärkulturellen Phänomenen hat. Deswegen wird Pop auch nicht im Sinne von populär verstanden, sondern ist bei bestimmten Leuten eher verpönt, weshalb wiederum diese Unterscheidung zwischen unterhaltender Kultur und elitärer Kultur gemacht wird. Dabei kommt eben auch so etwas heraus wie der Begriff Pop-Literatur, den es anderswo nicht gibt. Vieles, was im angloamerikanischen Raum geschrieben wird, ist natürlich das, was hier

immer nur das Etikett Pop-Literatur bekommt, es läuft dort aber einfach unter Literatur. Das hat bei mir persönlich wiederum zur Folge, dass ich kein Problem damit habe, mich als Pop beschrieben zu sehen, weil ich lieber auch als fragwürdiger Fall dastehen möchte, als als irgendwie geläutert und im klar abgesicherten Bereich.

In fast all deinen fiktionalen Prosatexten spielen Kulturtheorien eine zentrale Rolle oder sind sogar das eigentliche Thema der Erzählung. Werden Literatur und Theorie mehr und mehr eins?

Ja. Es ist sogar so, dass die Theorie in meinem Leben ein bisschen an die Stelle dessen getreten ist, was früher Belletristik gewesen wäre. Also eine Art Erbauung durch Theorie, aber auch in dem Sinne, dass Theorie weiß, dass sie schöne Literatur ist, dass Theorie nicht mehr so verhehlt, dass sie narrativ ist und einen mit einer bestimmten Rhetorik abholt – was ich aber auch eher in angloamerikanischen Zusammenhängen vorgeführt gekriegt habe und vielleicht noch nicht mal bis heute in Deutschland. Also eher aus dem Sprachraum, der die Unterscheidung in Seriös und Populär nicht so kennt.

Für mich ist es ganz wichtig gewesen, Judith Butler zu lesen. Dabei habe ich zum ersten Mal erfahren, wie toll das sein kann, wenn man beim Schreiben auch noch eine Theorie erzählt. Butler sagt den Lesern: Ich untersuche hier eine problematische Sprache, der wir aber alle unterliegen und kann mich sozusagen – und das bedenke bitte, liebe Leserschaft – in der Analyse des Problems auch nur dieser Sprache bedienen. Und das immer mitzuerzählen finde ich fantastisch und eigentlich auch besser, als Autoren, die versuchen, ihre Leser vergessen zu lassen, dass sie überhaupt lesen, was ja immer noch als Ideal gilt. Ich selbst kann also Theorie und Literatur nicht richtig trennen und in meinen Büchern ist der theoretische Anteil manchmal wohl viel stärker als das sogenannte Narrative, aber ich bin der Meinung, das ist narrativ.

Bei *Tomboy* sieht man das ja sehr deutlich.

Bei *Tomboy* war es ein richtiger Flash. In dem Roman davor, *The Church of John F. Kennedy*, den ich 91 fertig geschrieben hatte, der aber 96 kam, hatte ich dieses Besteck noch nicht. Da habe ich das nur geahnt und wollte auch irgendwie hin, aber da war ich sozusagen noch kein Feminist.

Kann man sagen, dass dich innerhalb des theoretischen Spektrums Zwischenräume und Stadien, wo Grenzen verschwimmen, wie das bei

Interkulturalität und Intersexualität der Fall ist, besonders interessieren?

An denen kann man jedenfalls am tollsten das thematisieren, präzisieren, verfolgen, was mich so interessiert – gerade in der Pop-Musik und -Kultur ist ja dieses Hybride, zum Beispiel was Genderfragen betrifft, ein klassischer Generalbass, der sich als Topos durchzieht. Ich habe den Eindruck, dass ich da in jedem Buch wieder hin gerate. Es ist nicht umsonst so, dass die Gendertheorie sich genau an solchen queeren Szenarien am meisten holen kann. Obwohl das eigentliche Endziel natürlich darin besteht, das heteronormierte Leben, das ich ja auch führe, in den Fokus zu bekommen. Das habe ich auch in dem Roman *Musik* probiert. Die Queer-Studies sind ja auch über das Stadium des Queeren hinausgelangt und haben ein Instrumentarium geliefert, das es ermöglicht, den sogenannten Normalfall mit den selben Ansprüchen zu messen...eigentlich müsste man sich dazu durchringen, unsere Normalität als gemacht zu erkennen und zu fragen, wie sie gemacht ist. Das ist auch der politische Anspruch, den ich dabei verfolge. Und insofern habe ich in *Musik* eigentlich schon den Fokus auf das so genannte normale oder normierte Leben gelegt. In dem Fall wird es festgemacht an einem männlichen Flugbegleiter, der in einem Frauenberuf arbeitet. Wenn Männer in ihm arbeiten, sind sie überwiegend schwul, deshalb muss er seine heteronormierte Lebensweise als Ausnahme praktisch rechtfertigen. Das ist der experimentelle Ausgangspunkt dieses Romans gewesen. Aber es ist natürlich immer viel ergiebiger, die Abweichung von der Norm zu nehmen und die Differenz zur Norm zu messen. Ich bin gerade laut am Denken...

...wenn wir schon beim Denken sind: Wie sieht dein Arbeitsprozess konkret aus? Du arbeitest viel mit Montagetechnik und Zitaten. Recherchierst du vorher speziell zu einem Thema, liest und exzerpiert zuerst oder ist das Schreiben und die Verarbeitung des Theorie-materials eher ein zeitgleicher Ablauf?

Das geht Hand in Hand und läuft nebeneinander ab, weil das eine das andere beflügelt. Ich lese und verschriftliche eigentlich diesen Leseprozess in meiner Literatur. Deswegen finden viele meine Bücher so anstrengend, weil die Leser bei mir im Grunde genommen auch nur einem Lesenden zuschauen, der das aufschreibt, was er liest. Mich interessiert das einfach als meine Baustelle. Ich würde das nicht zu einer Poetik machen wollen, nach der alle zu verfahren haben, aber ich treffe auch Leute, die genau so arbeiten.

Du arbeitest seit vielen Jahren auch als Journalist. In deiner Prosa benutzt du zum Teil Stilmittel eines journalistischen Sprachgestus. Sowohl in *The Church of John F. Kennedy* als auch in *Tomboy* verwendest du zum Beispiel bei der Bezeichnung von Personen immer wieder Synonyme. Ist dieses Spiel mit der journalistischen Ausdrucksweise, die einem anderen Bereich der Texterzeugung zuzugehören scheint, auch eine Art Misch-Bewegung, ein Sampling wie beim Plattenauflegen?

Kann man so sehen, ich glaube aber, dass ich das auch mache, um die Leute überlegen zu lassen: Was lese ich hier überhaupt für einen Text? Was lasse ich mir eigentlich gerade erzählen? Und dann verwende ich gerne auch leicht peinliche, verunglückte Formulierungen. Das hatte ich gerade im Lektorat. Meine Lektorin, sagte: Das ist ja wie schlechter Journalismus. Und ich sagte: Genau. Darum geht es mir dann in dem Moment. Die etwas angestrengte, ungelenke, bemühte Formulierung stelle ich manchmal auch aus, um klar zu machen: Hier wird Sprache gemacht. Ich finde aber gerade bei *Tomboy* im Nachhinein, dass das zu viel ist: „die Blonde“, „die 24-jährige“. Das war absichtlich, um klarzumachen, dass hier ein Zuschreibungsterror beschrieben wird. Die Leute denken ja immer, Frauen würden an Hand von äußeren Merkmalen besser beschrieben als durch den Namen und das wollte ich mit ausstellen, weil es in dem Roman darum ging. Wenn ich das heute lese, ist mir das selbst zu viel. Das war auch ein Grund, weshalb ich im nächsten Roman *Hellblau* von der dritten in die erste Person gewechselt bin. Trotzdem, es gefällt mir, die Leute immer wieder aus der Illusion rauszukicken, sich mitten in einer Story zu befinden. Ich glaube sogar, dass viele der Brüche, die ich beim Schreiben beabsichtigt habe, noch nicht einmal bemerkt werden. Ich finde übrigens, dass es auch ganz tollen Journalismus gibt. Von daher vielleicht noch ein zusätzliches Argument: Natürlich ist es auch satirisch, aber es gibt kein Abgrenzungsbedürfnis nach unten. Ich habe beim Schreiben gerne Eben- und Tempowechsel, verschiedene Dichte. Ich habe kein Interesse daran, nach einer eigenen Stimme zu suchen, sondern horche eher nach anderen Stimmen.

Tatsächlich ist diese Bewegung, im wörtlichen, wie auch übertragenen Sinne, immer wieder gebraucht worden, um dein Schreiben zu beschreiben, wohl auch deshalb, weil du nicht nur Autor, sondern auch DJ bist. Du bist es sicher inzwischen Leid, immer wieder zu diesem Zusammenhang Auskunft zu geben?!

Nicht wirklich, aber ich habe manchmal bereut, dass ich das selber so forciert habe. In einer Zeit, wo auch wirklich alles DJ war. Ich meine, noch heute geht wahrscheinlich jeder vierte hier mit einer Plattentasche vorbei, obwohl keine Platten drin sind. Der DJ wurde plötzlich auch so eine modische Figur. So wie *Starbuck's* war er auf einmal mitten im Bild. Dann wollte man plötzlich dieses Bild nicht mehr so wahnsinnig strapazieren, aber bei mir ist das eher andersrum. Ich bin ein Nerd, der in Clubs wenig auf der Tanzfläche zu finden ist, sondern eher guckt, was die DJs machen. So wie ich bei Konzerten schon immer gerne vorne stand, um zu sehen: was machen die denn da. Ich habe mir das sehr viele Nächte lang angeguckt und war davon fasziniert, wie DJs mit ihren zwei bis drei Plattenspielern arbeiten, und wollte herausfinden, was die mir da eigentlich erzählen. Da kann man eher von einer direkten Einflussnahme dieser Kunst des Mixens und Samplens auf mein Schreiben sprechen, wie auch vorher durch so etwas wie Zitat-Pop, durch Artschool-Bands. Die allerersten Texte, die ich mit 17, 18 schrieb, waren sicher von so etwas wie *The Velvet Underground*, *Fleurs du Mal*, New York und Ruinenschick beeinflusst. Ich lasse mich auch sehr gerne beeinflussen. Seit den späten 80ern, frühen 90ern ist es ganz stark auch elektronische Clubkultur, und das sind ja nicht nur soziale Räume. Es geht darum, wie aus mehreren vorformulierten „Records“ – wie es im Englischen heißt – etwas Drittes, Viertes, Fünftes erzählt werden kann, was auf den Records noch gar nicht so drauf ist. Ich pflege eine post-moderne Art des Umgangs mit Quellen, wenn es um eine Beeinflussung durch Pop-Musik geht.

Der argentinische Schriftsteller Julio Cortázar, der ähnlich wie du eine große Plattensammlung besaß und selbst sowohl über Musik als auch „musikalisch“ schrieb, indem er wie ein Jazz-Musiker über ein Thema improvisierte, während er spielte, d.h. schrieb, sagte von sich, er könne bei Musik nicht schreiben.

Ich habe das selber auch oft gesagt. Trotzdem gibt es Musiken, zu denen es geht. Jazz gehört da neben elektronischer Musik dazu, weil es da so eine generelle Beflügeltheit gibt, die einen wie ein Stimulans beeinflusst. Ich lese auch beim Musikhören. Halb so schnell, aber ich mach's gerne. Viele würden das vielleicht als banal ablehnen, aber irgendwie mag ich auch beim Lesen Musik hören.

Von dir gibt es ein Foto vor deiner Plattensammlung. Von Cortázar gibt es ein ganz ähnliches Bild.

Tatsächlich? Was hatte der wohl für Platten?

Vor allem Jazz. Es gibt auch eine Erzählung von Cortázar, *El perseguidor* (auf Deutsch *Der Verfolger*), in der Cortázar aus Sicht eines Journalisten den langsamen Verfall des Saxophonisten Johnny beschreibt, eine Figur, die an Charlie Parker angelehnt ist.

Jazz ist bei mir immer dabei, oft ganz zentral. Mein Vater nahm mich als ich 14 oder 15 war mit zu einem Konzert von Thelonious Monk und das hat mich wahnsinnig beeindruckt... Also, das ist jetzt eine totale Jungsfrage: Wenn man nur eine Platte behalten dürfte, welche wäre das? Bei mir wäre das eine von Thelonious Monk. Das ist für mich Musik schlechthin, was der macht.

Du redest eigentlich lieber über Musik als über Literatur, oder?

Da kommt vielleicht eher die Leidenschaft durch. Aber ich finde die Art und Weise, wie über Musik geredet wird – und wie ich auch über Musik rede – oft verdächtig. Das ist so stark von Jungs betrieben. Eine merkwürdige Art von Wissensverwaltung in Sachen Pop. Männer messen da ihre Kräfte. Wer hat die tollere Musik, wer ist cooler in seinem Wissen. Es ist ja leider immer noch so, dass in Plattenläden 80% Männer anzutreffen sind. Es herrscht auch die Arroganz des verkaufenden Personals, das auch zu 90% männlich ist. Eigentlich ist Musik ja auch so toll, weil man gar nicht so viel über sie reden müsste, weil sie nonverbal funktioniert. Und trotzdem fängt man an, darüber zu sprechen und kann sich dem irgendwie nicht entziehen.

Erzählst du uns, um was es sonst noch in dem aktuellen Buch geht, an dem du gerade mit deiner Lektorin arbeitest?

Darin muss ich erst noch Routine entwickeln... unter anderem geht es um Jazzpianistinnen, die naturgemäß einen schweren Stand haben in der Geschichte der Musik. Zwei Jazzpianistinnen spielen da eine Rolle, zum einen Mary Lou Williams, eine total unterbewertete, tolle Stilistin. 1910 geboren. Sie schrieb später für Ellington und Benny Goodman sehr raffinierte Arrangements. Für die Bebopper Parker, Monk, Blakey und Gillespie war sie dann die, wenn auch nur zehn Jahre ältere, Mutterfigur. Die trafen sich alle bei ihr zu Hause und jamten. Aber sie hatte als Frau eine schwere Position und es hieß dann: für eine Frau spielt sie gut. Und das ist natürlich total gemein. Die andere Figur ist eine deutsche Pianistin, Jutta Hipp. In den 50er Jahren spielte sie in Deutschland für GIs und wurde dann nach Amerika

geholt. Sie ist die erste Frau, und auch die erste Weiße, die auf Blue Note ihre Alben machen durfte. Es gibt drei Alben auf Blue Note von ihr. Und dann ist sie vollkommen verstummt und hat bis zu ihrem Tod vor ein paar Jahren nichts mehr aufgenommen. Und da frage ich – oder meine Romanfigur fragt sich – warum ist die verstummt? Das ist so eine Recherchebewegung, die sich durch das Buch zieht... Ich habe festgestellt, dass eigentlich alle meine Geschichten auch Boy-meets-Girl-Geschichten sind. Es geht auch hier um zwei Menschen, die sich kennen lernen...aber eigentlich spielen auch religiöse Motive eine große Rolle. Es gibt natürlich wieder so ein queeres Element. Es gab in Hollywood eine dominikanische B- oder C-Klasse Schauspielerin namens María Montez, die im amerikanischen Underground, in Schwulenkreisen der 50er, 60er und 70er eine Ikone war. Für sie wurden Altäre gebaut, über sie wurden B-Movies gedreht und sie transportierte auch etwas leicht voodooifiziert Katholisches. An die wurde wie an eine Heilige geglaubt, obwohl sie ja auch irgendwo „Trash“ war. Und dieses Moment des Glaubens an solche Figuren spielt eine große Rolle und auch Theologisches: Es gibt eine Art modellhafte Situation einer Annäherung von Mann und Frau und die Frage: Inwiefern gibt es so etwas wie Verzicht, eine Entsagung und – das Buch heißt *Jungfrau* – eine Jungfräulichkeit, in die man auch zurück versetzt werden kann. Solche Gedanken, aber eben nicht im frömmelnden Sinne. Und dazwischen noch diese Jazzpianistinnen mit tausenderlei anderem durchmischt, auch mit Komik. Zum Beispiel hieß eines der Undergroundtheater, die María Montez verehrten, „Theatre of the Ridiculous“. Also ein Begriff der Lächerlichkeit, der produktiv im Bild steht. Die unbefleckte Empfängnis als eine burleske Komödie. Und ich wollte es zuerst auch so nennen: *Unbefleckte Empfängnis*, aber das hat man mir ausgedreht. Jetzt heißt es, wie eigentlich Bücher von mir immer heißen.

Das Gespräch führten Simone Schröder und Andreas Martin Widmann.

Kino ohne Verblendung. Im Gespräch mit Christoph Hochhäusler



Foto: Holger Albrich

Christoph Hochhäusler ist Filmemacher, Autor und Filmjournalist. 1972 in München geboren, studierte er dort auch an der Hochschule für Fernsehen und Film. Sein erster Spielfilm *Milchwald* kam 2003 in die Kinos, zwei Jahre später folgte *Falscher Bekenner*. In seinen Werken geht es vorrangig um Menschen, die ihren Platz in der Welt suchen. Armin, die Hauptfigur aus *Falscher Bekenner*, hat die Schule beendet und sieht für sich keine Zukunft. Eines Tages beginnt er Bekennerbriefe zu Verbrechern, die er nicht begangen hat, zu schreiben.

In *Milchwald* werden zwei Kinder von ihrer Stiefmutter in Polen ausgesetzt. Sie begeben sich auf eine Odyssee nach Hause, ebenso wie die Frau zu Hause sich im Labyrinth ihrer Seele mit der Tat konfrontieren muss.

Hochhäuslers Filme werden selten erwähnt, ohne dass eine Referenz gezogen wird. Die Berliner Schule als eine Bewegung innerhalb des deutschen Autorenfilms soll den Rahmen für eine ganze Reihe von sehr unterschiedlichen Regisseuren bilden: Christina Petzold, Benjamin Heisenberg, Valeska Grisebach und Ulrich Köhler werden darunter subsumiert. Man attestiert ihnen den Hang zu ruhiger Montage und langsamem Erzählen, reduzierten Dialogen und wenig Handlungsfortschritt.

Christoph Hochhäusler möchte das Kino wieder als Ort des Sehens und Sehenwollens etablieren, in dem man Geschichten von Menschen erfährt, die

in einer Welt aus Gedanken leben. Im Rahmen des Kulturfestivals *Frankfurter Positionen* ist er im April 2008 nach Frankfurt gekommen. Das Gespräch fand in einem Café gegenüber des Deutschen Filmmuseums am Mainufer statt.

Herr Hochhäusler, Sie haben vor zehn Jahren eine Filmzeitschrift gegründet, *Revolver*. Welches Konzept steckt dahinter?

Entstanden ist *Revolver* sozusagen aus Notwehr. An der Filmhochschule in München traf ich damals Benjamin Heisenberg, Jens Börner und Sebastian Kutzli, die wie ich unglücklich mit der intellektuellen Auseinandersetzung an der Schule waren. Wir hatten das Gefühl, wir müssten unser Lernen selbst organisieren. Das geschah dann in Form dieser Zeitschrift. Wir sind einfach zu Leuten gefahren, die uns interessiert haben und haben sie befragt. Der erste war Lars von Trier. Was den Unterschied zu Journalismus im Allgemeinen und zu Filmzeitschriften in Deutschland im Besonderen ausmacht, ist, dass unsere Perspektive arbeitspraktisch ist. Und wir fragen ausschließlich Leute, die wir selber interessant finden, es gibt also eine Leidenschaftsperspektive. Die Ebene, auf der gesprochen wird, ist ein bisschen so wie bei Truffaut: *Wie haben Sie das gemacht, Mr Hitchcock?* Es geht also um eine kollegiale Neugier. Kritiken oder Aufsätze über das Kino kommen dagegen nicht vor. Zum einen, weil wir das gar nicht leisten könnten, aber auch, weil wir in der Konzentration schon immer eine Qualität gesehen haben. Am Anfang dachten wir, die Zeitschrift könnte eine Art freies Forum sein. Wir hatten die Vorstellung, wenn wir Seiten zur Verfügung stellen würden, würden sich die von selbst füllen. Das hat sich aber als trügerisch erwiesen. Man muss eine Zeitung organisieren, die Interviews machen oder wenigstens die Bedingungen schaffen, dass sie zustande kommen. Seit wir beim Verlag der Autoren aus Frankfurt sind, gibt es bei uns eine Regelmäßigkeit mit zwei Ausgaben im Jahr. Vorher war das fließend.

Sie haben Truffauts Buch über Hitchcock als Vorbild genannt. Wo sehen Sie denn Ihre filmischen Orientierungen? Gab es ein filmisches Schlüsselerlebnis, nachdem Sie wussten, dass Sie unbedingt Filme machen wollen?

Ich bin sehr spät zum Kino gekommen. Ich bin ohne Fernseher aufgewachsen und habe jetzt noch keinen. Meine Eltern waren der Meinung, dass der Film so eine Art Zeittotschläger ist. Daran haben meine Geschwister und ich auch lange geglaubt. Ich bin dann aber von einem kinosüchtigen Freund „in-fiziert“ worden und das Kino hat mich dann doch sehr gepackt. Da war ich

ungefähr 17 oder 18. Nach dem Abitur bin ich nach Berlin gegangen, um meinen Zivildienst zu machen und da gab es einige Faktoren, die meine Kinoleidenschaft angefacht haben: neue Stadt, Einsamkeit, eine Arbeit, die keinen Spaß macht. Ich habe mich dann immer intensiver damit auseinander gesetzt. Ein Schlüsselerlebnis war sicherlich *Wild At Heart* von David Lynch, der wie kaum ein anderer Film, den ich damals gesehen habe, Widersprüche nebeneinander gestellt hat. Schönheit und Ekel, Gewalt und Zärtlichkeit, auch die unverschämte Referentialität. Ein sehr schwer zu beschreibender Film, der ein ganz komisches, zwiespältiges Erlebnis für mich war. Als „fortgeschrittener“ Cineast gab es dann viele Erlebnisse mit dem klassischen Film, sprich mit Filmen vor 1960. Nach wie vor sind die Filme, die mir zuerst in den Kopf kommen, wenn ich meinen Traum vom Kino benennen will, Filme aus den 30er, 40er Jahren. *Ossessione* von Visconti, oder *Trouble in Paradise* von Lubitsch. Lubitsch schätze ich ohnehin sehr, aber auch Regisseure wie Hitchcock, Lang, Kurosawa, John Ford. Es ist nicht sonderlich originell, diese kanonisierten Regisseure zu nennen, aber sie beeindruckten mich nach wie vor sehr. Die Filme der 30er sind von einem anderen Selbstbewusstsein ausgegangen. Das Kino hatte eine andere Bedeutung, war zentraler, neuer. Das ist den Filmen anzumerken. Selbstbewusstsein im Film bedeutet, dass man es nicht nötig hat, ständig Ausrufezeichen zu machen, dass man in einer gewissen Lässigkeit arbeiten kann. Die Filme sind in einem Kontext von sehr vielen Filmen entstanden, die Regisseure haben ja selbst zum Teil hunderte Filme gemacht. Diese Breite der Erfahrung und die große, einführende aber unsentimentale Menschenkenntnis, wie auch bei Renoir führten zu Filmen, die mir vitaler erscheinen als das Kino heute. Aber natürlich gibt es auch heute noch großartige Sachen im Kino.

Der Begriff *Berliner Schule*, unter dem ja auch Ihre Filme subsumiert werden, wurde von einem Kritiker geprägt. Wie stehen Sie selbst zu diesem Begriff?

Der Begriff ist jetzt einfach eine Realität. Ich finde, es ist die Aufgabe von Kritikern zu beschreiben, was passiert und insofern ist es ihr Recht, irgendwelche Schulen auszurufen. Klar, der Begriff hat auch eine problematische Seite. Jeder, der von außen ein ästhetisches Programm verkündet, hat ein Interesse daran, die Schäfchen einzuordnen. Die Schubladen und Kategorien entwickeln eine eigene Dynamik. Ich will mich nicht darüber beschweren, dass es Aufmerksamkeit für diese Filme gibt! Schwierig wird es, wenn die Filmkritik unabsichtlich zum Lieferant neuer Feindbilder in der Filmwirt-

schaft wird. Der Begriff *Berliner Schule* ist dort inzwischen zu einem Schimpfwort geworden. Insofern ist das natürlich für Filmemacher ein zweischneidiges Schwert. Damit muss man umgehen. Ich war immer dafür und bin es auch heute noch, dass wir selbst formulieren, was wir sind – finde dafür aber nicht die Zustimmung meiner Kollegen, die mit Recht darauf beharren, dass sie „Einzelstücke“ sind. Eigentlich ist es nicht viel mehr als ein Zusammenhang von Bekanntschaften, der durch eine Art Geistesverwandtschaft entstanden ist. Angefangen hat der Begriff mit den Dreien: Angela Schanelec, Christian Petzold und Thomas Arslan, die gemeinsam an der *dffb* (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin) studiert haben. So hat der Name vielleicht mehr Sinn ergeben. Denn die Unterschiede zwischen all den Leuten, die inzwischen unter dem Begriff subsumiert werden, sind schon sehr groß. Das sind sehr verschiedene Handschriften. Was aber da ist, ist vor allem gegenseitiger Respekt. Die Filme werden nicht nur angesehen, sondern auch begleitet. Man liest die Drehbücher, geht mal in den Schneiderraum. Es gibt eine Art konkreter Solidarität, die ich sehr wertvoll finde.

Sie setzen sich also, z.B. in *Revolver*, in der Gruppe verschiedener Regisseure mit dem Begriff *Berliner Schule* auseinander, der ja von außen auf sie projiziert wurde. Gibt es denn Bestrebungen, sich als festes Kollektiv zu formieren und ein Manifest zu entwerfen, also Filmpolitik zu machen?

Es gibt schon im Ansatz ein gemeinsames Projekt, eine Vorstellung von Film, die hierzulande vorerst eine Randexistenz fristet. Mir geht es nicht um ein Manifest, aber darum, dass man sich formuliert. Das ist hilfreich, auch wenn es vielleicht neue Schubladen produziert. Ich finde es allemal interessanter, an den eigenen Ansprüchen zu scheitern, als sich retrospektiv „beurteilen“ zu lassen, zumal diese Beschreibungen meist am Kern vorbeigehen. Da wird dann zum Beispiel gesagt: „Das sind die mit den langen Einstellungen.“ Dabei ist es mir natürlich völlig egal, ob Einstellungen lang oder kurz sind, es hängt ganz davon ab, in welchen Kontext sie stehen.

Und was sagen Sie zu dem Begriff *Nouvelle Vague Allemande*, der ja einen direkten Bezug zur *Nouvelle Vague* Anfang der Sechziger Jahre herstellt?

Die Filme der *Nouvelle Vague* waren im Verhältnis zu den Filmen, die das Kino damals dominiert haben, revolutionär. Das war ein großer Sprung, ein Angriff eigentlich. Die Filmemacher haben sich aggressiv positioniert, wollten

das „Kino der Qualität“ überwinden und haben sich frivol und polemisch auf das amerikanische Studiokino berufen. Damit haben wir nicht viel zu tun. Unsere Filme stehen zwar in Opposition zu einer Großmannssucht im deutschen Film. Aber sie sind, und das wissen wir auch, weit davon entfernt, das Kino neu zu erfinden. Sie sind auch weltweit nicht so stilprägend und können das auch gar nicht sein, wie es die Filme der *Novvelle Vague* waren. Das war eine andere Zeit. Insofern ist das für mich ein zu großer Mantel, eher Ausdruck einer Sehnsucht nach Aufbruch. Wir, die „Außenseiterbande“, gemeinsam unterwegs zu neuen Horizonten. Ich teile diese Sehnsucht zum Teil, aber die Realität ist dann doch weit weniger heroisch.

Woher nehmen Sie die Inspiration, die Ideen für Ihre Geschichten?

Ich glaube im Grunde nicht so stark an die Trennung zwischen dem normalen Menschen und dem Künstler. Wir gehen alle ähnlich durchs Leben und sind von bestimmten Dingen berührt. Ich nenne das mal Material. Irgendetwas beschäftigt uns daran und wir wissen nicht so genau, warum. Man kann dann auf verschiedene Weise mit dem Material umgehen. Man kann Jurist werden, oder man kann Pastor werden oder man kann Filmemacher werden. Man beschäftigt sich mit dem Material und versucht, den Kern freizulegen, versucht, es zu behandeln, dass das, was einen fesselt, sichtbar wird. Aber ein starkes Material wird sich nie ganz offenbaren, es behält immer seine Rätselhaftigkeit. Was interessiert nun mich besonders? Ich merke, da ich gerade viele Projekte entwickle, dass es schon immer wieder Motive bei mir gibt, die ähnlich sind. Was mich sehr interessiert ist die Frage, was *wirklich* ist. Also auch: Wie wir „Wirklichkeit“ konstruieren und manipulieren. Das ist ein Thema, das mir immer wieder begegnet und auch in *Falscher Bekenner* eine große Rolle gespielt hat.

Ihre Geschichten finden in der Alltagswelt statt, handeln von normalen Menschen. Würden Sie Ihre Filme als realistisch beschreiben?

Das ist ein problematischer Begriff. Wenn man sich ansieht, was die Leute in der Vergangenheit für realistisch gehalten haben, merkt man, dass das eine Konvention ist. Ich will realistisch sein gegenüber meinen Möglichkeiten und Mitteln und realistisch gegenüber dem Stoff. Das heißt, keine Zusammenhänge zu verschweigen, nicht verblenden wollen. In diesem Sinne will ich aufklärerisch sein. Aber realistisch in dem Sinne, was sich die meisten darunter heute vorstellen, will ich nicht sein. Ich glaube nicht an Oberflächenrea-

lismus. *Falscher Bekenner* wirkt vielleicht auf den ersten Blick realistisch, aber dahinter ist er sehr fiktiv. Ich glaube letztlich geht es immer darum, eine Metapher oder ein Modell zu finden, das geeignet ist, unser Leben darzustellen. Der Maßstab ist eigentlich egal, Hauptsache, wir können es anwenden. Anwenden in der Art, wie man ein Gedicht anwendet: es für sich interpretieren. Wenn diese Interpretation nirgendwohin führt, ist es frustrierend. Insofern muss es einen Zusammenhang zwischen dem Leben und dem Film geben. Jeder gute Film fragt danach, wie wir eigentlich sind als Menschen, und warum wir so funktionieren. Wie wirklich sind Gefühle? Das sind Fragen, über die zu reflektieren das Kino helfen kann, einfach dadurch, dass wir im Kino nicht identisch sind mit dem Blick. Wir sind nicht Partei. Anders als im Leben sind wir nicht in Gefahr, jedenfalls nicht in körperlicher. In diesem Sinne kann das Kino helfen, das eigene Leben zu verstehen. Ich glaube, dass wir als Menschen extrem narrativ funktionieren. Wenn man sich zum Beispiel den Erfolg antiker Sagen und der Bibel anschaut, die jeden Tag als Metaphern wiederkehren. Der verlorene Sohn, Ödipus. Fragmente oder Figuren aus Geschichten können helfen, Dinge zu beschreiben.

In Ihren Filmen wird eine pessimistische Sicht auf das Individuum in der Welt deutlich. Lea und Konstantin (in *Milchwald*) werden von ihrer Stiefmutter ausgesetzt, Armin (in *Falscher Bekenner*) ist ein perspektivloser Jugendlicher. Sind Sie wirklich so ein Pessimist?

Ich sehe mich nicht als Pessimisten. Auch wenn die Welt zum Verzweifeln böse und ungerecht ist, schreiben wir uns Heldenrollen. Davon erzählt *Falscher Bekenner*. Ich finde auch, dass die Figur des Armin in *Falscher Bekenner* nicht nur schrecklich ist. Was er macht, machen wir alle, nur nicht so extrem vielleicht. Er soll im Grunde illustrieren, wie wir uns selbst permanent herbei lügen und uns einschreiben in die Welt und sagen: Weil wir da waren, ist das passiert. Was meistens nicht ganz der Wahrheit entspricht. Aber natürlich, der Ausschnitt, den meine ersten beiden Filme zeigen, ist relativ düster.

Ihre Filme bauen eine unheimliche, dichte, gespannte Atmosphäre auf, die durch die Musik noch zusätzlich verstärkt wird. Wie wichtig ist Ihnen die Verbindung von Bild und Ton?

Bei diesen ersten beiden Filmen habe ich mit einem Komponisten zusammen gearbeitet, der hauptsächlich „freie“ Musik macht, Benedikt Schiefer. Die Zusammenarbeit ist sehr eng. Bei dem ersten Film ist die Musik für den Film

geschrieben, beim zweiten Film ist zum Teil Musik verwendet worden, die es schon gab. Den Einsatz bestimme ich, aber Benedikt schreibt auch für konkrete Szenen. Die sogenannte Berliner Schule macht ja wenig mit Musik, da gibt es eine große Skepsis, jedenfalls bei einigen Filmemachern. Ich halte Verbote für unsinnig, und ich glaube nicht, dass es so einfach ist, dass man nicht manipuliert, nur weil man keine Musik hat. Oder anders herum glaube ich auch nicht, dass eine Manipulation per se schon schlecht ist. Wir wollen ja die Manipulation und wählen sie auch. Schon die Illusion der Bewegung beim Film ist ja Manipulation. Insofern glaube ich nur, dass man transparent damit umgehen muss. Ich finde es sehr interessant, Musik zu verwenden und würde mir manchmal mehr Geld wünschen, um zum Beispiel auch mehr populäre Musik einbauen zu können.

Sie haben angefangen, Architektur zu studieren, sind also interessiert an Gebäuden und Orten. Ich denke da besonders an die Häuser in *Milchwald* und *Falscher Bekenner*. Das eine halbfertig, neu, kalt und unwohnlich, das andere altmodisch und dunkel, eigentlich auch nicht sehr einladend.

Ich habe mich viel mit den Orten beschäftigt. Ich denke, dass das eine Fähigkeit ist, die dem deutschen Film ein bisschen abhanden gekommen ist: mit Schauplätzen so umzugehen wie mit Charakteren. Seelenräume entwerfen. Das war früher einmal die größte Qualität des deutschen Kinos. Ich denke da an das Schiff in *Nosferatu*, das Treppenhaus in *Spione* oder die Stadt in *Metropolis*, die Brücke in *Golem*. Das sind sprechende Schauplätze. In diese Abstraktion würde ich auch gerne einmal gehen. Das hat natürlich auch wieder etwas mit Geld zu tun, auch mit Konventionen. Die filmische Konvention klebt momentan sehr stark an Objektrealismus. Ich finde noch einen anderen Aspekt sehr wichtig. Nicht nur, was die Wohnung, der Raum, die Landschaft ist, sondern auch Raum auch als Zwischenraum zwischen Leuten. Ich glaube, wir sind sehr sensibel für Abstände, das spielt in unserem Leben eine große Rolle und bezeichnet, wie gut man sich kennt. Der Moment, an dem wir näher rücken an ein Ereignis oder zurückweichen, ist entscheidend. Das ist im Film verloren gegangen. Alles muss immer groß sein. Ich würde gerne dahin zurück kommen, meinen eigenen Blick zu finden, der dem gerechter wird.

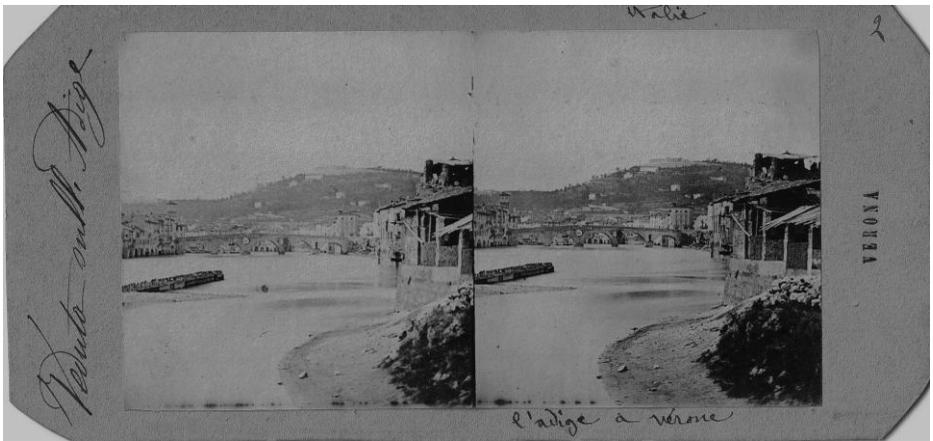
Wollen Sie auch eine politische Botschaft über die momentane Befindlichkeit der Gesellschaft vermitteln?

Es interessiert mich, ich lese Filme auch politisch, ich schreibe sie auch so. Aber es gibt keine Botschaft. Mir macht Kino dann am meisten Spaß, wenn das, was es sagt, in dem liegt, wie es etwas sagt. Natürlich dürfen auch Inhalte vorkommen, ich habe auch nichts dagegen, wenn bestimmte Probleme beleuchtet werden. Momentan interessiert mich das nicht so stark. Andererseits habe ich zwei Projekte, die konkrete Hintergründe haben. Eines spielt in Frankfurt, da geht es auch um Banken, und natürlich spielt auch die Politik der Banken eine Rolle. Das andere Projekt hat mit Lobbyismus zu tun. Da kommen natürlich auch sofort realpolitische Fragen ins Bild. Aber die stehen nicht im Vordergrund. Ich glaube auch nicht, dass das Kino das Leben ändern sollte in einem Sinne von „Jetzt wähle ich etwas anderes, oder jetzt kaufe ich das nicht mehr“. Das halte ich für eine naive politische Vorstellung, an die ich – anders als Hans Weingartner – nicht glauben kann. Was das Kino machen kann, ist so genau und auch so scharf zu sein, dass wir danach besser von der Realität sprechen können. Ein Werkzeug. Da kommen wir wieder zurück zu Ödipus und dem verlorenen Sohn. Wenn es uns gelingt, brauchbare Metaphern zu formulieren, die so spezifisch sind, dass man sagt „So geht’s mir ja auch.“ oder „Das ist doch gelogen.“, dann hat das viel Kraft und kann die Welt verändern. Je schärfer der Realismusbegriff ist, umso besser.

Was sind Ihre unmittelbaren Ziele, die Sie mit Ihren Filmen erreichen wollen? Möchten Sie den *Deutschen Filmpreis* gewinnen?

Da gibt es einen pragmatischen Teil: Ich möchte Arbeitsmöglichkeiten haben, die besser sind als meine jetzigen. Ich möchte leben können, von dem was ich tue. Ich möchte andere Budgets haben können, um andere Welten erzählen zu können. Insofern muss ich mir Erfolg wünschen. Das ist das eine. Das andere, die Preise, spielen vorerst keine große Rolle. Ich weiß, dass sich das ändern kann, jeder Künstler braucht Anerkennung. Aber der Erfolg, um den es mir wirklich geht, lässt sich nicht in Preisen oder Zuschauerzahlen messen. Denn ob man sein Publikum wirklich erreicht hat, ob man erkannt und verstanden worden ist, möglichst über die Projektion hinaus – das erfährt man, wenn überhaupt, nur von Einzelnen, mitunter Jahre später. Und nur dafür lohnt es sich.

Das Gespräch führte Susan Noll.



Verona. Die Stadt des großen Hundes

Esther Widmann

Eine Nacht in Verona war die letzte Station der Reise, auf der ich in Florenz ungläubig vor dem Dom und in Pisa vor dem Turm gestanden hatte und nach eingehender Prüfung auch Mailands, Sienas und Luccas zu dem Ergebnis gekommen war, daß Venedig selbst im Dauerregen vielleicht die schönste Stadt der Welt sei und ich gerne meinen persönlichen Beitrag zur Linderung des dort herrschenden Bevölkerungsschwundes zu leisten bereit wäre. Ich wappnete mich daher bereits im Zug für die Enttäuschung und den Beigeschmack einer im besten Falle überdurchschnittlichen Raststätte, die Verona zweifellos bedeuten würde. Ich verband nichts mit dieser Stadt – Romeo und Julia, ja sicher, falls es sie je gegeben haben sollte, dann in dieser Stadt, *in faire Verona*, das Shakespeare nie gesehen hat. Doch ist man in Florenz gewesen – was kann Verona sein?

And I will make thee think thy swan a crow. Vom Bahnhof führt ein breiter Corso mit teuren Hotels direkt in die Stadtmitte. Schon von Weitem sieht man die beiden majestätischen Bögen, die Einlaß in den Mauerring von der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert gewähren. Die alte römische Stadtmauer hatte ein viel kleineres Gebiet umschlossen, keine *braida*, unbebautes Land, von dem die hinter den Torbögen sich großräumig öffnende Piazza Bra ihren Namen hat. Dramaturgisch geschickt haben die Veroneser in der Mitte der Piazza ein Stück Wildnis stehenlassen, damit man, solange man an den Cafés auf der linken Seite des Platzes entlangflaniert, sich auf diese repräsentative Tätigkeit konzentrieren kann. Dann steht man plötzlich vor dem gewaltigen

Mauerrund mit den doppelstöckigen Stützbögen: *l' Arena*, das drittgrößte Amphitheater Italiens, errichtet im 1. Jahrhundert nach Christus. *Young mens love then lies/Not truelie in their barts, but in their eyes.* Zu allen Zeiten diente es der Unterhaltung; die Römer ergötzen sich hier am schreienden Tod unvorstellbarer Zahlen von Menschen und Tieren, und ich kann nicht umhin, es ob dieses widerlichen Bauzwecks nur gerecht zu finden, dass die ursprüngliche Fassade fast vollständig verschwunden und nur noch der innere Stützring der Konstruktion erhalten ist. Im 18. Jahrhundert wurden, so hört man, die Arkaden von Prostituierten gewerblich genutzt (zu Goethes Zeit von Handwerkern). Heute wird hier – Welch glückliche Zeit – nur noch zum Schein (aber nicht weniger publikumswirksam) während der pompösen Opernaufführungen der Festspiele gestorben.

Ascend her chamber window, hence and comfort her. Beinahe zufällig begegne ich ein Stück weiter der sogenannten Casa di Giulietta – nichts weiter als ein gut erhaltenes Gebäude des 13. Jahrhunderts, das einen einzigen (zugegebenermaßen ansehnlichen) Balkon zum Innenhof hin aufweist. Trotz des Wappens mit dem Hut über dem Eingang gilt es keineswegs als sicher, dass dies das Haus der Capuleti war. Trotzdem ist der Torbogen über und über mit den Namen von Liebespaaren bekrizelt – ich frage mich, ob sie die dazu nötigen Filzstifte vorausschauend mitgebracht haben oder ob man sie an einem nahegelegenen Geschäft erwerben kann, das nur von diesem Umsatz lebt –, teilweise so hoch oben, dass man an die Verwendung einer Leiter denken muss (wobei sich die gleiche Frage stellt wie bei den Farbstiften). *I will erect/Her statue of pure golde.* Vor dem Balkon wurde in den 1960er Jahren die Skulptur eines hübschen jungen Mädchens aufgestellt, um die historische Situation weniger fragwürdig erscheinen zu lassen. An einigen Stellen ist die Bronze sehr blank – die wehrlose Statue der geplagten Julia muss es hinnehmen, dass eine Berührung ihrer zarten weiblichen Formen als glückbringend angesehen wird, was allein angesichts des Ausgangs der Tragödie kaum nachvollziehbar ist. (Es ist nicht das erste Mal, dass ich dieser Form (touristischen) Aberglaubens begegne: in Mailand zeigt ein von Millionen Absätzen getretenes veritables Loch die Stelle an, wo einst die Hoden des ins Pflaster eingelassenen Stiers waren.)

I never saw true beauty till this night. Durch die Gassen weiter, ohne Ziel, stehe ich plötzlich an einer Brücke über den Adige, die in eine gesichtslose Ausfallstraße überzugehen scheint. Doch der Blick nach rechts über den Fluss, auf grüne Hügel mit einzelnen spielerisch hingeworfenen Gebäuden, am Ufer gegenüber eine Kirche mit kugeliger Kuppel (San Giorgio in Braida, wie ich später erfahre), ist betäubend. Die vielgerühmte Landschaft, in der die

großartigen Toskanastädte liegen, habe ich stets nur vom Zug aus gesehen; nie war ich an den Grenzen, an denen Stadt zu Land wird wie hier, und ich stehe und staune das Grün dieser Hügel an, wie ist das nur möglich, so grün, so schön.

Inzwischen wird es langsam dämmrig, und ich bin hungrig, doch vergeblich halte ich nach einer *Trattoria* Ausschau: überall stehen oder sitzen junge Menschen mit Weingläsern in der Hand vor einer *Osteria* oder *Enoteca* auf der Straße, niemand isst. *And il'e stay still to have thee still forget/Forgetting any other home but this.* Wie einfach wäre es, sich in dieser Seitenstraße an einen der einfachen Tische zu setzen, umgeben von Einheimischen, abseits der ausgetretenen Wanderrouen der Reisegruppen und der Insider Tipps der Reiseführer in diesem Frühlingsabend zu sitzen, wie alle anderen, die hier nach der Arbeit ihre Freunde treffen; wie einfach, den Kellner mit „*ciao*“ zu begrüßen und in der Landessprache zu bestellen, als käme ich jede Woche hierher. Und doch – es ist der Fluch des Urlaubers – selbst wenn der Kellner nicht sofort auf Englisch umschwenken sollte: die Unsicherheit bei der Platzwahl, der Blick in die Karte, die Augen, die alles zum ersten Mal und daher aufmerksam betrachten, schließlich der harte Akzent, sie machen es unmöglich, sie kennzeichnen mich unmißverständlich als Fremde, als Eindringling, niemals kann ich sein wie sie sind, mein Bemühen würde stören, niemand teilt seine Stammkneipe gern mit Touristen.

More light and light, more darke and darke our woes. Der nächste Morgen ist unwiderruflich der letzte in Italien, und die Zeit wird nicht einmal reichen, um die vielgepriesene Klosterkirche San Zeno Maggiore außerhalb der Altstadt zu besuchen. Aber sie reicht für die wunderbare *Piazza delle Erbe*. Es ist schade, dass auf dem Marktplatz, wo schon die Römer ihr Forum hatten, heute nur noch ein oder zwei Stände *erbe*, Grünzeug, feilbieten und der Rest – angesichts der durch den noch immer auf einer Säule wachenden Markuslöwen verbildlichten vierhundertjährigen Herrschaft Venedigs über Verona vielleicht doch gar nicht so fehlplaziert – Glasperlen und Souvenirs beider Venetostädte verkaufen will. Der Platz ist gerahmt von Palazzi und Häusern mit Fassadenfresken. Auf der rechten Seite erhebt sich ehrfurchtgebietend der Torre Lamberti des Kommunal- und Justizpalastes aus dem 12. oder 13. Jahrhundert. Tritt man unter der im Durchgangsbogen aufgehängten Walrippe hindurch, gelangt man auf die *Piazza dei Signori*, auf der ein Standbild Dantes, der in Verona einst Asyl fand, zwischen architektonischen Machtdemonstrationen aus Mittelalter und Renaissance stehend, in die Richtung der in einem vor dem Palazzo dei Tribunali klaffenden Spalt freigelegten römischen Straße mit ihren Wagenspuren blickt.

Durch einen weiteren Bogen hindurchtretend stehe ich vor einem umzäunten Areal, dessen Inneres an ein Museum der Steinmetzkunst erinnert. Es ist der Familienfriedhof der della Scala oder Scaligeri, der Stadtherren Veronas im 13. und 14. Jahrhundert. Ihr Namensbestandteil, eine Leiter, ist als kleines Ornament vielfach wiederkehrend in das Metallnetz der Umfriedung eingewebt. Rechts, in der Ecke, wird der Eingang zu der kleinen, von außen kaum wahrnehmbaren Kirche fast erdrückt von dem Grabmal über dem Türsturz: hier liegt Cangrande I., der bedeutendste Scaliger. *One fairer than my love, the all seeing sonne/Nere saw her match, since first the world begun.* Ich ziehe den Kopf ein, um unter ihm hindurch ins Innere zu tauchen. Santa Maria Antica, die Hauskirche der Familie, wurde 1185 geweiht. Schlicht und ursprünglich wirkt sie und gefällt mir deshalb sehr in ihrer unverdorben demütigen Romanik, ohne Fresken und nachträgliche Ausschmückung, reduziert auf das Wesentliche. Später werde ich enttäuscht im Reiseführer lesen, das heutige Erscheinungsbild sei einer missglückten Rückführung des barockisierten Inneren in den vermeintlichen Ursprungszustand geschuldet. Hätte ich das vorher gewusst – wäre mein Eindruck ein anderer gewesen? Ich will mich in meinem ästhetischen Empfinden nicht von einem Reiseführer bestimmen lassen. Dennoch – immer ist es mühsam, die Erinnerung rein zu halten von dem, was man noch nicht wusste, als sie entstand; trotzig tönt es, darauf zu beharren, man finde das Kirchlein nichtsdestoweniger schön.

Die Touristenhorden, die das Stadtzentrum zu füllen beginnen, treiben mich über die Ponte Pietra auf das andere Flussufer. Das römische Theater am Fuße des Hanges übersehe ich geflissentlich; mich reizt der Blick von oben. *Shall I goe forward and my heart is here?* Von hier sieht man, wie die Altstadt sich vertrauensvoll in die Biegung des Adige schmiegt, so dass sie nur noch an einer Seite durch eine steinerne Mauer geschützt werden musste. Hellrot liegt sie in der Sonne und macht es einem schwer, sich von dieser Stadt, von diesem Land zu lösen; doch ich darf nicht bleiben, nicht einmal um einige Stunden kann ich den Aufenthalt verlängern, und so füge ich mich widerwillig und mache mich auf den Weg zum Bahnhof.

There is no world without Verona walls,/But purgatorie, torture, hell itselfe./Hence banished, is banisht from the worlde:/And world exile is death. In der Casa del Pane auf dem Corso Porta Borsari, dem alten römischen *decumanus maximus*, ist es jetzt um die frühe Mittagszeit brechend voll, denn hier werden nicht nur köstliche *focaccine* mit Zwiebeln oder Rosmarin verkauft, sondern auch frische Nudelplatten mittels einer handkurbelbetriebenen Maschine in Tagliatelle geschnitten. Weiter unten auf dem Corso, jenseits des römischen Stadttors, befindet sich das Castelvecchio, das Cangrande II., genannt Can Rabbioso,

tollwütiger Hund, in großer Eile 1354-1356 errichten ließ, weil er sich in der Stadt, die sein Geschlecht seit hundert Jahren beherrschte, nicht mehr sicher fühlte – zu Recht, wie sich zeigen sollte, denn als er sich 1359 aus seiner Festung einmal heraus zur Kirche wagte, wurde er im Alter von achtundzwanzig Jahren von seinem Bruder Cansignorio ermordet. Dieser konnte sich dabei auf eine gewisse Familientradition berufen, denn seit Beginn ihrer Tyrannei hatten sich mehrere Herren della Scala gegenseitig aus dem Weg geräumt, um ihren Machtansprüchen Genüge zu tun. Zwanzig Jahre später hatte das Volk endlich genug davon und öffnete der Armee von Mailand die Tore, und von den Scaligeri blieb nur stummer Stein.

Ob thinkest thou we shall ever meete againe. – No doubt, no doubt, and all this woe shall serve/For sweete discourses in the time to come. Noch einmal gehe ich durch die Portoni della Bra. Verona, das Tor zu Italien – für viele Reisende (darunter Goethe) mag es der erste Halt südlich der Alpen gewesen sein, für mich ist es unweigerlich der letzte. Ich hole mein Gepäck.



Foto: Simone Schröder

Buenos Aires im Winter

Simone Schröder

Die Straßen von Buenos Aires sind mir längst Fleisch und Blut
(Jorge Luis Borges, *Die Straßen*)

In Deutschland liegt der Sommer in seinen letzten Zügen, während es hier in Buenos Aires noch zwei Wochen bis zum Frühlingsanfang am 21. September sind. Ich komme aus Villa Ballester, einem Vorort von Buenos Aires und bin auf dem Weg zum Bahnhof, um einen der Züge ins Zentrum der Stadt zu nehmen. Von hier bis zu meiner Wohnung in Palermo werde ich mehr als zwei Stunden unterwegs sein und die Stadt doch nicht einmal zur Hälfte durchqueren. Auf dem Bürgersteig liegen Äste und Palmenblätter. In der Nacht hat es gestürmt und die Straßen bewahren die Erinnerung daran noch für einige Zeit auf und zeigen sie denen, die am Tag nach dem Unwetter das Haus verlassen. Auch die Palmen und Büsche sehen noch zerzaust aus.

Die Sonne steht tief am Himmel, der blassorange gefärbt ist und die weiß gestrichenen Häuser bekommen im Spätnachmittagslicht einen warmen Gelbstich, als sähe man sie auf dem Bildschirm eines alten Farbfernsehers. Am Rand der Avenida, zwischen den Strommasten, liegen Straßenhunde mit blutunterlaufenen Augen. Sie schauen einen an, wenn man vorbei kommt, aber sie bellen nicht.

Zwischen den Gitterstäben einer Garageneinfahrt kommt mir eine schnee-weiße Katze entgegen. Ohne die Straßenhunde zu beachten, huscht sie unter ein rostiges Auto ohne Windschutzscheibe. Auf den Straßen von Villa Ballester stehen alte, kaputte Autos. Die wertvollen Wagen sind in den Garagen geparkt. Die Katze schaut unter dem Auto hervor. Sie ist keine Straßekatze, denn ihr Fell ist gepflegt und sie trägt ein Halsband. Die Polster des Wagens sind zerschissen. Alles ist voller Müll, wo einmal das Autoradio gewesen sein muss, winden sich verschiedenfarbige Kabel, wie abgerissene Nervenstränge. Jemand hat die Kennzeichen vom Wagen abgeschraubt. Es ist ein ausgeschlachtetes Straßenwrack, das im Licht der untergehenden Sonne auf der menschenleeren Avenida steht.

Ein paar Straßen weiter komme ich durch einen kleinen Park. Die Bäume sind winterlich kahl, der Spielplatz vereinsamt. Es ist zu kalt, die Leute sitzen, obwohl es Sonntag ist und sie nicht arbeiten müssen, lieber mit ihren Kindern in der Wohnung und schauen fern, als raus auf den Spielplatz zu gehen. Auch wenn sich keine Eisblumen am Fensterglas bilden – dafür ist die Kälte zu

feucht – so dringt die winterliche Luft doch in die Gebäude vor, zwängt sich durch die bunt gestrichenen Klappläden ins Innere der Häuser, wo die Porteños, wie die Einwohner der Stadt genannt werden, in Wollpullovern neben ihren schmalen Heizkörpern sitzen. Die Schaukeln quietschen leise, wenn man sie anstößt. Es ist ein alter Spielplatz. Die Farbe, mit der das Spielhaus, die Rutsche und die Wippe gestrichen wurden, ist über die Jahre von den vielen heißen Sommertagen ausgebleichen.

Am Bahnhof von Villa Ballester stehen einige Menschen vor der *boletería* Schlange, um sich eine Fahrkarte in die Innenstadt zu kaufen. Mit der beginnenden Dämmerung sind die Straßenlaternen angesprungen. In ihrem Schein reiben die Wartenden ihre Handflächen aneinander, atmen Wolken aus heißer Luft in den Abend. Durch die Schuhsohlen dringt die kalte Feuchtigkeit aus dem Boden zu den Füßen vor. Der Mann hinter der vergitterten Scheibe im Fahrkartenhäuschen hat sich einen Schal umgewickelt. Er denkt an seine Frau, die am Wochenende mit den Kindern nach Jujuy zu den Großeltern im Norden gefahren ist, während er arbeiten muss. „*A Retiro. Ida y vuelta*“, sage ich und schiebe einen Zweipesoschein unter der Scheibe durch. Auf dem Bahnsteig steht etwas abseits eine junge Frau im Mantel. Unsere Blicke treffen sich kurz. Ein mit Fässern beladener Güterzug rollt laut und dunkel vorbei.

Kurz darauf fährt die Bahn ein. Drinnen ist es wärmer als im Freien. In Fahrtrichtung setzt sich die Frau einem jungen Mann mit Zopf gegenüber. Er hat Jeans an und ein schwarzes Hemd. An seiner rechten Hand trägt er einen breiten, silbernen Ring am Finger. Er liest ein Buch, schaut aber zwischendurch immer wieder zu ihr rüber. An Werktagen befördern die Vorortzüge die Menschen zur Arbeit in die Stadt und abends zurück. Bis zu zehn Stunden arbeiten die Porteños durchschnittlich pro Tag. Sie schauen mit leeren Blicken aus den Fenstern, wo im Dunkeln nichts zu sehen ist außer einigen Lichtern und ihren eigenen Gesichtern, die sich in den Scheiben spiegeln. Noch fällt spärliches Tageslicht auf die vielen Graffiti an den Wellblechzäunen links und rechts der Zugstrecke. An eine Mauer ist in großen rot-blauen Buchstaben „*abajo los precios, arriba los salarios*“ gemalt. Im Zentrum der Stadt, auf der Avenida Corrientes, kann man sich Che-Poster und Revolutionsandenken kaufen, auch wenn die sozialistische Revolution es nie ganz bis nach Argentinien geschafft hat.

Ein Einarmiger zwängt sich durch die Bahn und bietet Taschentücher zum Kauf an. Zwei Packungen, ein Peso. *Nada más*. Er ist kein Bettler, denn er hat etwas anzubieten und er geht seiner Arbeit mit tiefem Ernst nach. Er verteilt

seine Ware, nimmt Geld entgegen und macht Anstalten, das Wechselgeld herauszugeben, auch wenn nur selten jemand darauf besteht. Andere, die Musik machen, jonglieren, Witze erzählen oder auch etwas anbieten – Schlüsselanhänger, Taschenlampen, Tabletten, wer lange genug unterwegs ist, kann fast alles in den öffentlichen Verkehrsmitteln der Stadt kaufen – bekommen auch Geld, nur die, die einfach durch die Züge gehen oder an der Straße sitzen und betteln, gehen meistens leer aus. Sie leben in den Armensiedlungen, die jenseits der Gleise zu sehen sind, bevor der Zug in den Retiro-Bahnhof einfährt.

Am Retiro-Bahnhof steigen die meisten Menschen aus, nur der Schaffner und der Einarmige bleiben im Zug und machen eine kurze Pause, bevor sie die Strecke wieder zurückfahren. Die Kronleuchter in der Bahnhofshalle leuchten, die Taxis und Busse auf dem Vorplatz schalten ihre Scheinwerfer an. Die junge Frau habe ich schon im Gewühl auf dem Bahnsteig aus den Augen verloren.

Etwa fünfhundert Meter vom Bahnhof entfernt stößt man auf die Plaza San Martín, ein von Bäumen eingefasster Platz. Hier sind Schautafeln aufgestellt, auf denen Bilder der Stadt zu sehen sind. Ein vergittertes Tor, eine gepflasterte Ausfallstraße und ein Rikschafahrer auf der Avenida 9 de Julio, mit dem Obelisk im Rücken – Schwarzweißfotos, die das Leben in der Stadt eingefroren haben wie der Winter.

Das nächste Bild entsteht auf der Florida, der kommerziellen Fußgängerzone. Hier riecht es nach Räucherstäbchen und gebrannten Mandeln. Als die ersten Regentropfen fallen, raffen die Straßenverkäufer ihre Sachen zusammen, prall gefüllte Plastiktüten, manche Leute spannen ihren Schirm auf, wenn sie einen dabei haben oder ziehen sich die Kapuze über den Kopf. Ein Latino, der auf der Florida zur Musik seines Kofferradios Tango getanzt hat, sammelt die von Passanten auf ein Tuch geworfenen Münzen ein, während seine Partnerin ihm dabei zusieht. Sie hält sich eine Plastiktüte, zum Schutz vor den Regentropfen, über den Kopf. Eine Tangotänzerin in engem, rotem Kleid mit Plastiktüte überm Kopf.

Als der Regen etwas nachgelassen hat, gehe ich in Richtung Avenida Santa Fe weiter. Bei Notorious in der Avenida Callao bleibe ich einen Moment stehen. Der Besitzer kurbelt gerade das Gitter vor der Tür herunter. Im Schaufenster entdecke ich neben vielen Blues- und Jazz-Platten auch eine Aufnahme der Dreigroschenoper mit Lotte Lenya.

In den Seitenstraßen der Avenidas sind schon die *cartoneros* unterwegs. Sie suchen in den Abfallsäcken, die während des Tages an Straßenecken abgelegt werden, nach brauchbaren Dingen, die man verkaufen kann, nach leeren Plastikflaschen etwa. Sie ziehen Handwagen, auf denen sie ihren Ertrag abtransportieren. Abends werden sie in einen Zug steigen, *el tren blanco*, der sie in die Außenbezirke der Stadt bringt. *Ghost train*, wird dieser Zug von den Porteños auch genannt, weil niemand ihn sieht. Buenos Aires ist eine Stadt mit zwei Gesichtern und die Fahrt mit dem 152er Bus ist eine Reise von der dritten in die erste Welt. Er kommt aus La Boca, dem Stadtteil im armen Süden, mit den bunt gestrichenen, tausendfach auf Postkarten reproduzierten Häusern, und fährt in den wohlhabenden Norden nach Olivos. In Recoleta stehen die Portiers in den mit Gold beschlagenen Haustüren und ziehen sich ihre Mützen in die Stirn, während es im Süden der Stadt nach Ostblock riecht. Graue Hochhäuser mit Sattelitenschüsseln auf den Balkonen und Menschen, die in einem der Hinterhöfe aus Pappkartons leben und sich von Abfällen ernähren.

Als ich die Tür des Apartmenthauses, in dem ich wohne, aufschließe, ist der Himmel über den Dächern dunkel wie im skandinavischen Winter. Ein letztes Bild schiebt sich vor meine Augen, auch wenn ich es nicht mehr sehen kann, denn es ist schon einen Tag alt. Vor der Metzgerei, auf die ich aus meinem Küchenfenster schaue, stand ein Lastwagen, aus dem zwei Männer ein frisch geschlachtetes Rind in den Laden trugen. Skeptisch blickten sie hoch zum Himmel. Die Luft roch nach Gewitter, der Abendhimmel war voller Wolken, die nach flockig gewordener Milch aussahen. Wenn die kalten Tage sich gen Ende neigen, kommen Regen und Unwetter. Dann werden die Straßen geflutet und die Kanalisation hält dem monsunartigen Regen kaum Stand. Schwüle Luft aus dem Regenwald und Kaltwetterfronten, die von der Antarktis heraufziehen, treffen hier in Aires aufeinander. In Palermo fließt unterirdisch ein Fluss, der bei Regen aus der Straße hervorbricht und das dreckige Regenwasser bis auf den Bürgersteig trägt. Der Metzger stand neben seiner Frau im Hauseingang und sie schauten zusammen auf die Straße. Dann blitzte und donnerte es. Die dünnen Fensterscheiben in Palermo zitterten in ihren Fassungen. Die beiden waren froh, bei solch einem Wetter nicht unterwegs zu sein, während unter ihnen im Dreiminutentakt die *Subte* fuhr. Die Menschen unter der Erde wussten noch nichts von dem Unwetter über ihren Köpfen.



Foto: Simone Schröder



Foto: Andreas Martin Widmann

Esquel

Andreas Martin Widmann

Die Frage, wo Patagonien beginnt, kann niemand, schon gar nicht die Argentinier, mit Sicherheit beantworten. Der Schriftsteller Rodrigo Fresán, dem ich sie stellte, meinte, Patagonien beginne, wenn man den Rio Negro überquert, Busfahrer aus Buenos Aires hingegen, die die Route nach Süden fahren, behaupten, Patagonien fange an der Stadtgrenze an...Einigkeit besteht allein darüber, daß Patagonien riesig und auf seine Weise ein Land voller Gespenster ist.

(Roberto Bolaño)

An diesem Morgen spiegelt sich der Himmel in der Frontscheibe eines parkenden Autos vor dem Hostel. Es ist ein alter Wagen, einer der unzähligen Ford Falcons, die es hier gibt, und natürlich ist die Scheibe nicht sehr sauber, aber das Licht ist kräftig genug, ein klares Blau mit einzelnen weißen Fetzen auf dem staubigen Glas entstehen zu lassen. Geputzte Autos mit blanken Scheiben hatte ich überhaupt nur in Recoleta gesehen, an den polierten Limousinen, die hinter den Schaufenstern der Niederlassungen europäischer Automarken standen. Würde einer dieser Wagen die Route Nacional 40 von Buenos Aires Richtung Süden nach Esquel fahren, sähe er nicht mehr viel anders aus, als der, der hier halb in der Sonne und mit dem Heck im Schatten eines ausladenden Baumes parkt. Der Reiseführer nennt Esquel einen Ort, um für ein oder zwei Tage Station zu machen, um durchzuatmen auf dem Weg von der Hauptstadt nach Patagonien oder auf dem Weg zurück; die Stadt liegt im Landesinneren auf halber Strecke vom Ende der Welt nach Buenos Aires, eine Durchgangsstadt. Auch Butch Cassidy und Sundance Kid, von denen Bruce Chatwin schreibt, sollen hier nur durchgekommen sein.

Es ist Sonntagmorgen und ich suche ein Café, um zu frühstücken. Ich habe vor, ins Zentrum zu gehen, durch das ich am Abend auf dem Weg vom ein oder zwei Kilometer außerhalb gelegenen Busbahnhof schon gekommen bin, und halte mich nach links. Die Straßen verlaufen wie die Linien auf kariertem Papier, die einzelnen Blocks liegen auf dem Stadtplan wie die schwarzen und weißen Kästen eines Schachspiels. Der erste Entwurf auf dem Reißbrett wird kaum anders ausgesehen haben als die Karte im Reiseführer. Es gibt nur rechte Winkel. Dennoch verliert man als Fremder zwischen zwei oder drei *cuadros* leicht die Orientierung. Sobald man die beiden Hauptstraßen, die die Stadt zerschneiden wie Skalpelle, nicht mehr im Blick hat und die vertikalen und horizontalen Linien nicht mehr abzählen kann, ist man auf Ahnungen

oder Erinnerungen angewiesen, denn Straßenschilder fehlen häufig und die spärlich bewachsenen Berge, zwischen denen Esquel wie in einer breiten Schüssel aus grauem Fels liegt, sehen zu allen Seiten gleich aus und bieten dem Auge keinen Halt. Ich komme zweimal an einem verwilderten Grundstück vorbei. Es ist eine Lücke zwischen zwei sonst kaum zu unterscheidenden weißen Einfamilienhäusern, wie sie hier das Stadtbild prägen. Disteln, Brombeeren und hohes Gras wuchern hinter einem rostigen Metallzaun und neuem Stacheldraht und sind besser geschützt gegen Eindringlinge als alle bewohnbaren Gebäude. Ich halte mich, einem Impuls folgend, wieder links und gerate bald auf eine zweispurige Straße mit begrünem Mittelstreifen, die ich als Avenida Fontana identifiziere. Hier gibt es eine Bäckerei, die geschlossen hat, und, an der nächsten Kreuzung einen Obelisk aus rosafarbenem Sandstein. Keine Stadt in Argentinien, in der nicht irgendwo ein Obelisk stünde, und sei er noch so klein.

Die Avenida Fontana stößt auf die Avenida Ameghino, die untere der beiden Hauptstraßen, von mir aus gesehen. An der Ecke zur Plaza San Martin fotografiere ich eine *verduleria* und betrete den Laden, um nach einem Café zu fragen. Der Verkäufer erklärt nach längerem Überlegen, die einzige Möglichkeit sei ein Automobilclub, was ich für mich selbst im Sinne von Tankstelle übersetze. Ich überquere die Straße in Richtung des kleinen Parks, der das Denkmal des Nationalhelden umgibt. Einen Moment lang bin ich im Zweifel, ob es in der Nacht vielleicht geregnet hat, denn auf den Wegen, die die Wiesen des Parks in dreieckige Flächen zerteilen wie die Streifen des Union Jack, stehen Pfützen und der Teer glänzt feucht. Offenbar werden die Beete und das Gras früh am Morgen gegen die Hitze des Tages gewässert, doch es wird nicht mehr lange dauern, bis selbst das Wasser im Schatten der hohen Bäume verdunstet ist. Schon jetzt ist zu spüren, mit welcher Intensität die Sonne in ein paar Stunden brennen wird.

Bei der Suche nach dem Automobilclub halte ich mich bald nicht mehr an die Wegbeschreibung, die ich nur bruchstückweise verstanden habe, sondern gehe wieder auf gut Glück durch die scheinbar namenlosen Straßen, bis ein bemaltes Brett auf ein Lokal mit dem Namen Cardiff Inn hinweist und auf den hohen Anteil an Walisern unter den Auswanderern, die vor mehr als hundert Jahren in diesem abgelegenen Teil der Welt ein neues, besseres Leben suchten. Das Lokal erinnert an die Saloons in einer Westernstadt. Zwei Meter von der Straße zurückgesetzt, betritt man es durch einen in massive Balken gefassten Eingang. Auch im Inneren ist alles aus Holz. Die Wände sind mit Brettern getäfelt und die Tische und Stühle wirken schwer und dunkel. Zwei Männer sitzen mit Schnapsgläsern vor sich nahe der Theke. Eine Frau säubert

die Kaffeemaschine. Sie unterbricht ihre Arbeit, als ich einen Milchkaffee und medialunas bestelle. Der Milchkaffee kommt in einer riesigen Tasse, der Schaum auf der Oberfläche ist so fest wie Schlagsahne. Beim Bezahlen frage ich, ob es in Esquel ein Kino gibt und die Frau sagt nein, no hay. Die Auskunft wird sich als falsch erweisen, denn am Abend werde ich in der Nähe des Hostels einen untertitelten amerikanischen Film sehen, doch sie kommt mir glaubhaft vor und bezeichnend für die kulturelle Armut südamerikanischer Provinzstädte. Nahezu das gesamte intellektuelle und kulturelle Leben Argentiniens konzentriert sich in Buenos Aires; 2000 Kilometer davon im Süden ist von dem unersättlichen Hunger nach Literatur, Kino und Musik, der dort herrscht, nichts mehr zu spüren. Hier gibt es eine Zeitung für die ganze Region, die aussieht wie das Werbefaltblatt eines Supermarktes, mit ein paar Lokalnachrichten, Sport und etwas Klatsch. Der Kontrast zwischen Metropole und Provinz, der das Land kennzeichnet, zeigt sich in Esquel so gut wie in jedem anderen argentinischen Nest, und es ist kein Wunder, dass er das Thema eines der außergewöhnlichsten und bekanntesten Bücher abgibt, die in Argentinien entstanden sind: *Barbarei und Zivilisation. Das Leben des Facundo Quiroga* von Domingo Faustino Sarmiento (1811 – 1888), der später argentinischer Staatspräsident wurde. Wenn sich ein Land oder eine Nation mit einem literarischen Werk identifiziert, muss es damit etwas Besonderes auf sich haben. Das Werk muss eine Summe dessen bieten, was als kulturelle und historische Substanz dieses Landes wahrgenommen wird. 1845 innerhalb von zwei Monaten als Protest gegen die Tyrannei Juan Manuel Rosas zu Papier gebracht, vereinigt es Kulturanalyse, Landeskunde und Lebensbeschreibung, Essay und Roman. Zivilisation und Barbarei, dieser Gegensatz zeigt sich für Sarmiento im Kontrast zwischen Hauptstadt und Provinz, er spricht sich aus in den Unterschieden zwischen dem Gesicht der Hauptstadt Buenos Aires, die ein Abbild europäischer Kultur darstellt, und der Physiognomie des Innenlandes, mit den endlosen Weiten, durch die der Wind fegt und an den verstreuten *estancias* der Viehzüchter rüttelt. Dort herrschte Mitte des 19. Jahrhunderts das Recht der Gewalt. Sarmiento führte dies auf die geographische Beschaffenheit der Landschaft zurück und auch wenn die Zeit diese Diagnose überholt hat, da die Gewalt doch mittlerweile in die ärmeren Viertel der Hauptstadt abgewandert zu sein scheint, hat das Hinterland seinen Charakter nicht wesentlich verändert. Es scheint sogar, als werde dieses Erbe vielerorts bewusst gepflegt. Zumindest in Esquel blüht das Geschäft mit der Nostalgie, denn im Zeitalter der Internetcafes ist die einzige Attraktion der Stadt ein Zug aus dem 19. Jahrhundert der zwischen Esquel und El Maitén fährt und von einer Dampflok gezogen wird – das letzte Überbleibsel seiner

Art in ganz Südamerika. Old Patagonian Express hat Paul Theroux ihn genannt, auf den Faltblättern aus der Touristeninformation wird er als La Trochita beworben. Es ist früher Vormittag. Ich mache mich auf den Weg, um den Zug zu sehen. Ich komme jetzt an zahlreichen Trekking- und Angeläden vorbei, die jeden Zweifel darüber, in welcher Zeit ich mich befinde, beseitigen. Die ehemalige Goldgräberstadt Esquel lebt längst von den Touristen, die ihren kurzen Aufenthalt hier nutzen, um in einem der nahen Nationalparks zu wandern oder zu fischen.

Ich folge der Avenida Alvear bis zum Secretario de turismo. Drinnen muss man eine Nummer ziehen. Ein amerikanisches Ehepaar, beide in Bermudashorts und Sportschuhen, lässt sich verschiedene Hiking Tours auf einer Faltkarte erklären. Andere Touristen haben auf Bänken Platz genommen. Zwei von ihnen sind mit demselben Bus aus Rio Gallegos angekommen wie ich. Wenn die staubigen Straßen die Verkehrsadern Patagoniens sind, sind die Überlandbusse das Blut, das in ihnen fließt und auf dem Weg von Norden nach Süden und zurück spülen sie die Reisenden alle an die gleichen wenigen Stationen entlang der bewährten Route. Es ist viel Zeit vergangen seit Bruce Chatwin dieses Land zu Fuß und per Anhalter erkundete. Heute liegt sein Buch in jedem Schaufenster und wenn es wahr ist, dass auf einen Einheimischen in Patagonien 20.000 Schafe kommen, so hat man den Eindruck, als käme auf jedes Schaf, das man sieht, zumindest ein Tourist. Der Blick auf meine eigene Nummer lässt mich ahnen, der wievielte ich selbst an diesem Morgen bin und wie lange ich auf eine Auskunft warten müsste, deshalb gehe zurück auf die Straße, in der Absicht den Weg zur Station von La Trochita allein mit Hilfe des Stadtplans finden.

Tatsächlich gelange ich nach einem Fußmarsch, der mich zwanzig Minuten immer an der Avenida Alvear entlang führt, zu einem Wegweiser und nach weiteren hundert Metern zur La Roca Train Station. Es ist eine geduckte Blockhütte, weiß gestrichen, mit einer Bank davor und einer an einem Balken hängenden Messingglocke. Die Gleise liegen einspurig zu ebener Erde und verzweigen sich vor der Station. Beide Stränge enden an einem Prellbock. In die andere Richtung schaut man auf einen wie auf Stelzen stehenden Wassertank und ein großes weißes Schild mit der Aufschrift Esquel. Es gibt keinen Fahrplan, nur eine Schiefertafel, die mit Kreide beschrieben werden kann. Ankunft: vielleicht; Abfahrt: wahrscheinlich. Etwa ein halbes dutzend Männer mit Kameras schlendert auf dem Bahnsteig umher; Touristen allesamt, genau wie ich, nur etwas älter und sicher in teureren Pensionen untergebracht. Einigen ragen gewaltige Objektive von der Brust. Am Rand der Plattform hat

einer einen Camcorder auf einem Stativ in Anschlag gebracht, um die Einfahrt des Zuges zu filmen.

Das Museum, das der Reiseführer verspricht, besteht aus einem Raum, an dessen Querseite rechterhand ein Schaltertisch aufgebaut ist. Auf der anderen Seite führt eine von einer Kette verhängte Türöffnung in eine noch kleinere Kammer. Darin sind alte Eisenbahnutensilien ausgelegt. Eine Signallampe, eine Bahnwärtermütze, ein Winklöffel und eine Kohlschaufel mit kurzem Stiel. An den Wänden des Museums hängen gerahmte Fotografien, die bei einem Wettbewerb im vergangenen Winter prämiert wurden. Detailaufnahmen der Lokomotive, der Wagen von innen und von außen und der ganze Zug aus größerer Distanz irgendwo in der Landschaft. Das Siegerbild zeigt zuvorderst eisverkrustete Pflanzen und einen See, im Hintergrund die Anden.

Ohne nach links oder rechts zu schauen überquere ich gefahrlos die Gleise. Die letzten Häuser jenseits der Bahnlinie liegen schon an den Füßen der Berge, die unbefestigten Wege steigen leicht an. Viele Häuser sind noch nicht fertig gebaut, nur das unterste Stockwerk ist bewohnt. Im Zentrum sind die Straßen asphaltiert, hier geht man über groben Schotter. Es ist, als verliere die Stadt an den Rändern ihre feste Substanz, sie franst aus wie ein abgerissenes Stück Stoff. Ich gehe weiter bis ans Ende eines Wegs, der sich im Staub und einer spärlichen Wiese verliert und schaue zurück. Es ist bald zwölf Uhr mittags, die Sonne steht hoch am Himmel und es ist heiß. Vom Zug ist nichts zu sehen.



Foto: OLAP

„The Astonishing John Edgar Wideman“

Ulrich Eschborn

Im August 1955 betritt der vierzehnjährige schwarze Junge Emmett Till aus Chicago einen Laden in der Kleinstadt Money, Mississippi, kauft sich eine Kleinigkeit und ruft der weißen Verkäuferin beim Verlassen des Ladens „Bye-bye, Baby“ zu. Wenige Tage darauf wird der Junge aufgrund dieser Worte von zwei weißen Männern entführt, so geschlagen, daß sein Gesicht entstellt ist, dann erschossen und seine Leiche wird in den Tallahatchie River geworfen. Nach dem Freispruch vor einem Gericht in Mississippi schildern die beiden Männer einem Journalisten für 4000 Dollar die Tat, die sie begangen haben. So erzählt der wie Emmett Till 1941 geborene afroamerikanische Schriftsteller John Edgar Wideman den bekannten Vorfall in seinem Artikel „The Killing of Black Boys“, in dem er seine Identifikation mit dem Jungen zum Ausdruck bringt: „Emmett Till had died instead of me.“¹

Widemans eigener Lebensweg wirkt dagegen auf den ersten Blick wie eine typische Erfolgsgeschichte im sogenannten Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Schon an seiner überwiegend weißen Highschool in Shadyside, Pittsburgh, heimste Wideman alle Preise ein, die es zu gewinnen gab, und feierte Erfolge als Basketballspieler. Auch an der zur Ivy League gehörenden University of Pennsylvania in Philadelphia, an der der Autor mit Hilfe eines Stipendiums als einer von nur zehn schwarzen unter insgesamt 1700 Studen-

¹ Wideman, John Edgar: „The Killing of Black Boys.“ *Essence* (Nov. 1997), S. 123-89, hier S. 123.

ten Englisch studierte, ragte er mit seinen Leistungen als Englischstudent und Basketballer heraus. Wideman, der als erster in seiner Familie das College besuchen konnte, gelang es sogar, als zweiter Afroamerikaner überhaupt ein Rhodes-Stipendium zu gewinnen, das ihm einen dreijährigen Studienaufenthalt an der Oxford University in England ermöglichte. Ein nach dem Gewinn des Stipendiums über ihn geschriebener Artikel trug den anerkennenden Titel „The Astonishing John Wideman“.¹ Wideman entschied sich nicht für eine Karriere als Basketballprofi, sondern wollte Schriftsteller und Universitätslehrer werden. Bereits mit 26 Jahren publizierte er seinen ersten, von der Kritik positiv aufgenommenen Roman, *A Glance Away* (1967). Auch als Autor gewann Wideman dann im Verlauf seiner Karriere einige der wichtigsten Literaturpreise: den PEN/Faulkner Award als erster Autor zweimal, den American Book Award, den hoch dotierten MacArthur Award, eine Lannan Literary Fellowship, den O. Henry Award und den Rea Award. Trotz dieser wichtigen Ehrungen ist der Prosaautor Wideman der breiten amerikanischen und europäischen Öffentlichkeit nicht bekannt; sein Werk findet vor allem an Universitäten Beachtung. Ein Grund hierfür könnte im hohen Anspruch seiner Bücher liegen, die sich von Beginn seiner Karriere als Autor an um immer wiederkehrende Themen und Motive bewegen und sich im zu einem Gesamtwerk fügen, an dem Wideman bis heute weiterschreibt.

Nach dem Erstling *A Glance Away* folgten die Romane *Hurry Home* (1970) und *The Lynchers* (1973). Nach diesen drei tief pessimistischen, noch stark von weißen modernistischen Autoren wie Joyce, Faulkner und Eliot geprägten Romanen, die entfremdete schwarze und weiße Außenseiter porträtieren, kam mit der Homewood-Trilogie, einem seiner Hauptwerke, der Durchbruch zu seiner ganz eigenen literarischen Ausdrucksweise. Die erst acht Jahre nach *The Lynchers* erschienene Trilogie, deren Teile *Damballah* (1981), *Hiding Place* (1981) und *Sent for You Yesterday* (1983) er gleichzeitig schrieb, brachte eine Wandlung und Weiterentwicklung im Werk Widemans. Der Autor wurde stärker von afroamerikanischen Vorbildern, mit denen er sich erstmals auseinandersetzte, beeinflusst. Als er an der University of Pennsylvania studierte, wurden schwarze Autoren noch ignoriert, weil sie aufgrund von Vorurteilen als unbedeutend galten. Der biographische Impuls zum Schreiben der Trilogie war, wie Wideman berichtet, der Besuch der Beerdigung seiner Großmutter Freeda. Durch die erneute Begegnung mit den Geschichten seiner Familie, die bei der Trauerfeier erzählt wurden, kam er zum Entschluß, diese literarisch zu

¹ Vgl. Shalit, Gene: “The Astonishing John Edgar Wideman.” *Look Magazine* 27.10 (21. May 1963). S. 31-36.

verwenden. Wideman erkannte, daß die Angehörigen seiner schwarzen Familie in einer bestimmten amerikanischen Stadt keine unwichtigen, marginalen Menschen waren, wie es ihm seine weiße Umgebung suggerierte, sondern sich sehr wohl als Vorbilder für Figuren seiner Literatur eigneten. Literatur über einfache Menschen in einer spezifischen Umgebung kann allgemeingültig und universell sein, wie der Autor in einem Interview erklärt: „[I]f you’re lucky and writing well, the more specific you become, the more you root what you are doing in a particular environment, the more general resonance it has.”¹

Die Trilogie, die sich von den 1840er bis in die 1960er Jahre erstreckt, erzählt in Geschichten die Geschichte einer Familie in Homewood, die auf Widemans eigener Familie beruht. Wideman läßt sein literarisches Ich im autobiographischen Prolog seines Romans *The Cattle Killing* nach dem Besuch einer Konferenz ironisch anmerken, daß Literaturwissenschaftler die Rolle des in seinem Werk immer wieder auftauchenden Schauplatzes Homewood, wo er einen Teil seiner Kindheit verbrachte, mit dem fiktiven Yoknapatawpha County bei William Faulkner vergleichen. In diesem städtischen Milieu treten arme afroamerikanische Figuren auf, die trotz des Rassismus, der ihre Entfaltungsmöglichkeiten enorm einschränkt, versuchen, ihre Würde zu bewahren. In der Homewood-Trilogie erscheint anders als in den vorangegangenen drei Romanen ein positiver, Hoffnung spendender Wert: Familiensolidarität, die mit der langen mündlichen Tradition des Geschichtenerzählens zusammenhängt, die es den Familienangehörigen ermöglicht, sich als Teil einer Gemeinschaft zu empfinden. Dieses Bewußtsein der eigenen Herkunft gibt den Familienmitgliedern und anderen Einwohnern Homewoods die Kraft, sich den Widrigkeiten ihres Lebens zu stellen. Sprachlich zeichnet sich die Trilogie durch einen größeren Gebrauch des „black vernacular“, des typischen Dialekts der Afroamerikaner, aus, den Wideman meisterhaft in eine Schriftform umzusetzen versteht, die die Rhythmik und Anschaulichkeit dieser Sprache widerspiegelt.

In seinem folgenden, erfolgreichen Buch *Brothers and Keepers* (1984) (dt. *Brüder und Hüter*), seinem ersten nichtfiktionalen Werk, behandelt Wideman eingehend das Thema, das er in der Homewood-Trilogie bereits fiktional verarbeitete: die Geschichte seines jüngeren Bruders Robby, der 1976 zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt wurde, weil er drei Jahre zuvor einen Raub-

¹ Samuels, Wilfred D: “Going Home: A Conversation with John Edgar Wideman.” *Conversations with John Edgar Wideman*. Hrsg v. Bonnie TuSmith. Jackson: UP of Mississippi, 1998, S. 14-31, hier S. 16.

überfall verübt hatte, bei dem einer der Komplizen einen Mann erschossen hatte. Wideman stellt sich die Frage: Wie konnte es dazu kommen, daß er Schriftsteller und Professor wurde, während sein Bruder im Gefängnis landete, wo er bis heute sitzt – ebenso wie jeder neunte Schwarze zwischen zwanzig und dreißig Jahren im heutigen Amerika? Auch Widemans Sohn Jacob wurde 1986 im Alter von 18 Jahren zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt, da er, unter psychischen Problemen leidend, 1986 im Alter von 16 Jahren seinen schlafenden Kameraden in einem Motel erstochen hatte. Diese Erfahrung scheint so schmerzhaft zu sein, daß Wideman sie in seinem stark autobiographischen Werk nur andeutet. In *Brothers and Keepers* schildert er dagegen ausführlich die Hoffnungslosigkeit Homewoods, die Hoffnungslosigkeit, die seinen Bruder in Drogensucht und Kriminalität trieb; er verdeutlicht andererseits aber auch, daß seine eigene, scheinbar völlig geradlinig verlaufene Erfolgsgeschichte in Wirklichkeit mit einer Entfremdung von seiner Herkunft und mit schweren inneren Kämpfen verbunden war. Als Beispiel für seine heikle Position als schwarzer „Exot“ an einer weißen Eliteuniversität in den sechziger Jahren soll die Tatsache dienen, daß Wideman, der 1965 die jüdische Kommilitonin Judith Goldman heiratete, sich als Student das Prinzip auferlegte, sich nicht mit einer weißen Frau alleine in der Öffentlichkeit zu zeigen, um keine rassistischen Angriffe zu provozieren.

Nach *Brothers and Keepers* veröffentlichte Wideman insgesamt drei weitere „nonfiction“-Bücher. *Fatheralong: A Meditation on Fathers and Sons, Race and Society* (1994) beschreibt eine mit seinem Vater unternommene Reise an den Promised Land genannten Ort in South Carolina, aus dem sein Vater stammt. Wideman reflektiert unter anderem über seinen Vater und sein distanzierendes Verhältnis zu ihm, über die schwierige Situation afroamerikanischer Väter in einer rassistischen Gesellschaft, über Geschichte und Sklaverei. *Hoop Roots: Basketball, Race and Love* (2001) (dt. *Spielfeld meines Lebens*) dokumentiert Widemans große Liebe zum Basketballsport (umgangssprachlich: „hoop“), zeigt dessen quasireligiöse Bedeutung in der (afro)amerikanischen Gesellschaft und verknüpft Sportszenen mit autobiographischen Kindheitserinnerungen. Widemans Tochter Jamila spielte sogar in der WNBA, der höchsten amerikanischen Basketballiga für Frauen. In dem autobiographischen „travel memoir“ *The Island: Martinique* (2003) beschreibt Wideman einen Besuch in der karibischen Heimat des schwarzen Psychiaters, Kolonialismustheoretikers und Revolutionärs Frantz Fanon (1925-1961), von dessen Werk er tief beeindruckt ist.

Der historische Roman *The Cattle Killing* (1996) (dt. *Schwarzes Blut*), der auf Widemans Kurzgeschichte „Fever“ (1989) beruht und vor dem Hintergrund

der Gelbfieberepidemie in Philadelphia im Jahr 1793 spielt, gehört neben dem ebenfalls auf einem historischen Ereignis basierenden *Philadelphia Fire* (1990) zu den besten Romanen Widemans, den der schwarze Autor Charles Johnson zurecht einen „Novelist of Memory“¹ nennt. *The Cattle Killing* erzählt überwiegend aus der Sicht eines nicht namentlich bezeichneten, unter Epilepsie leidenden schwarzen Wanderpredigers, der durch die Wildnis nach Philadelphia zieht, um in der von der Seuche geplagten Stadt zu helfen. Der Prediger kommt mit verschiedenen Figuren in Berührung, deren Schicksal von Gewalt und traumatischen Erinnerungen geprägt ist. Ihm erscheint im Traum auch ein Mädchen, das seinem Volk, den Xhosa in Südafrika, aufgrund einer Täuschung die falsche Prophezeiung verkündet hat, die Kolonialisten würden verschwinden, falls die Xhosa ihre Rinder, die ihre Lebensgrundlage ausmachen, schlachteten. Das Mädchen warnt den Prediger daher vor ihrem eigenen Fehler: „Do not speak with your enemy’s tongue. Do not fall asleep in your enemy’s dream.“² Diese Warnung richtet sich auch an die heutigen Afroamerikaner, die sich davor hüten müssen, sich von ihren Feinden ein negatives Selbstbild diktieren zu lassen. Wideman gelingt es, in seinem sehr poetischen Roman mittels Geschichten und Traumbildern von Gewalt, Verfolgung und Katastrophen zu erzählen, denen Afroamerikaner im Laufe ihrer Geschichte ausgesetzt waren.

John Edgar Wideman, der mit *Fanon* Anfang dieses Jahres seinen zehnten Roman vorlegte, kreist – wie schon dieser kurze Blick auf sein Werk zeigt – in seinen Romanen, Erzählungen und nichtfiktionalen Büchern immer wieder um bestimmte Themen: das Schicksal einfacher Afroamerikaner in Homewood, Gewalt und Kriminalität im Ghetto, das Geschichtenerzählen („storytelling“), die Familie, Sklaverei, Vergangenheit und Geschichte. Widemans Strategie, dieselben Geschichten und Motive in nichtfiktionalen und fiktionalen Texten immer wieder zu verwenden, ist nicht als Schwäche, sondern als Stärke aufzufassen: Der Autor versucht immer wieder Geschichten, Themen und Motiven literarisch weiterzuentwickeln, was ihm auch in vielen Fällen auf beachtliche Weise gelungen ist. Bei Betrachtung von Widemans Gesamtwerk erschließt sich daher ein dichtes Netz von Verknüpfungen zwischen den einzelnen Werken. In seinen Geschichten charakterisiert er die lange von weißen Historikern totgeschwiegene afroamerikanische Geschichte als eindrucksvolle

¹ Johnson, Charles. *Being & Race: Black Writing Since 1970*. Bloomington: Indiana UP, 1988. S. 74.

² Wideman, John Edgar. *The Cattle Killing*. Boston: Houghton Mifflin, 1996. S. 147.

Selbstbehauptung unter schwierigsten Umständen, als „record of survival“¹, und betont dabei die Macht der Geschichten, die mündlich von Generation zu Generation weitergegeben werden und bei Afroamerikanern trotz allgegenwärtiger Diskriminierung ein Bewußtsein der eigenen Herkunft und ein Selbstwertgefühl erzeugen können. Die Lektüre von Widemans Werken ermöglicht es, die heutige Situation von Afroamerikanern in der amerikanischen Gesellschaft als Folge ihrer leidvollen Geschichte besser zu verstehen. Dennoch ist der Autor – anders als etwa die afroamerikanische Literaturnobelpreisträgerin Toni Morrison, die hierzulande nicht nur bekannt ist, sondern deren Bücher auch ansehnliche Verkaufszahlen erzielen – deutschen Lesern in aller Regel nicht bekannt, und nur ein kleiner Teil seines umfangreichen Werks liegt in deutscher Übersetzung vor. Daher sind John Edgar Wideman auch in Deutschland mehr Leser zu wünschen.

¹ Wideman, John Edgar. “Frame and Dialect: The Evolution of the Black Voice in American Literature.” *The American Poetry Review* 5.5 (1976), S. 34 – 37, hier S. 34.



Foto: Robert Denier

Porträt Reinald Grebe

Philipp Schumacher

Unsere Eltern haben uns mit Hanuta beworfen / Unsere Nachbarn mit Niveacreme / Es hat uns an nichts gefehlt / aber genau das war das Problem...

Seit nun schon einigen Jahren bereist ein Mann mit dem leicht befremdlichen Namen Rainald Grebe die Kleinkunsth Bühnen Deutschlands. „Rainald Grebe?“ antworten viele Leute, angesprochen auf den gebürtigen Kölner und Wahl-Berliner. Sie kennen Reinold oder Rainold –aber Rainald? Doch könnte es keinen passenderen Namen geben für den „neuen Shootingstar der Comedyszene“, für den „Dada-Rilke“, wie ihn die Feuilletonisten nennen. Sein Name ist insofern Programm, als er den Mann als einzigartig ausweist: Rainald Grebe, geboren 1971 in Köln, aufgewachsen in dem Kölner Vorort Frechen, studierter Diplom-Puppenspieler, praktizierender Kabarettist, (Volks-) Musikant, Entertainer, Autor. Name, Werdegang und Werk passen zusammen.

In die aktuelle Kabarett- und Comedylandschaft Deutschlands ist Rainald Grebe schwer einzuordnen. Ihn als Comedian zu bezeichnen, würde bedeuten, ihn auf eine Stufe zu stellen mit Mario Barth, Atze Schröder, Hape Kerkeling, und damit würde man ihm großes Unrecht tun. Und doch ist er auch kein Kabarettist im klassischen Sinne, erst recht kein politischer. Grebe ist ein Künstler, der Gesang, Musik und Schauspielerei mit subtiler Gesellschaftssatire, mit Nonsense und Tragikomik verbindet – und damit absolut einmalig ist. Er kann durchaus auch als Chansonnier bezeichnet werden, der Genre wie die Hymne, die Ballade und das Volkslied auf hanebüchene Weise wieder aufleben lässt. In dieser Hinsicht erinnert er sehr an Erich Kästner, denn wie bei Kästner entsteht die Komik der Lieder bei Grebe oftmals aus der Diskrepanz zwischen der klassizistischen Form und Ernsthaftigkeit der Genres und der mitunter grotesken Komik der Texte. Man denke etwa an Kästners Gedichte wie die *Elegie nach allen Seiten*, die *Ballade vom Nachahmungstrieb* oder *Präludium auf Zimmer 28* – und dann an Grebes *Ballade vom Nomaden Klaus*, die *Romanze vom Apachen Jungen Lukas* oder die *Hymne für ein deutsches Mittelgebirge*. Grebe knüpft dort an, wo die Neue Sachlichkeit aufgehört hat, nur radikaler.

Dass die Musik für ihn dabei eine zentrale Rolle spielt, zeigt auch die Gründung der Kapelle der Versöhnung (bestehend aus Marcus Baumgart und Martin Brauer), mit der er nach seinem Solodebüt *Das Abschiedskonzert* zwei Programme eingespielt hat. Unterstützt durch Schlag- und Zupfinstrumente,

entfaltet Grebe sein volles Potential. Davon, wie musikalisches und kompositorisches Vermögen und literarische Formulierungskunst zusammen kommen, zeugen großartige Lieder wie *Massenkompatibel* und *Dreißigjährige Pärchen*. Seine (volks-)musikalisch-missionarischen Ambitionen manifestierten sich im vergangenen Jahr in der Veröffentlichung seines ersten Gesangbuches, das eine Auswahl seiner Lieder mit Noten und Songtexten enthält. Grebe schreibt dazu im Vorwort: „Liebe Freunde der Volksmusik, mit dieser Fibel möchte ich allen Menschen eine Freude bereiten, die nicht wissen, was sie am Lagerfeuer oder am künstlichen Kamin zwitschern sollen, wenn das Halmaspiel gespielt und der Lambrusco schon zu Neige gegangen ist. Gotthilf Fischer sagte einmal: Böse Menschen haben keine Lieder, dann bring sie ihnen bei.“

Um nun etwas konkreter zu werden, hier eine kleine Auswahl des Grebe'schen Liedgutes: Erstmals auf sich aufmerksam gemacht hat Grebe mit der Hymne *Brandenburg*, in der er die Tristesse der ostdeutschen Provinz besingt: *In Berlin sind Brad Pitt und der Washington Denzel / im Autohaus in Schwedt singt heut' Achim Menzel / Brandenburg!!* Diese Zeilen brachten ihm sogar eine Schlagzeile der Bildzeitung ein: *Was hat dieser Sänger bloß gegen Brandenburg?* Doch wer glaubt, bei Grebe handele es sich um einen Westler, der sich nur auf Kosten der neuen Länder amüsiert, der irrt, denn genauso, wie er die sogenannte Zone in diversen Balladen und Hymnen aufs Korn nimmt – genannt seien außer *Brandenburg Thüringen*, *Doreen aus Mecklenburg* und der *Wortkarge Wolfram* – so ironisiert er in ebenso vielen Liedern auch seine eigene Herkunft. In *Meine kleine Stadt* und *Familie Gold* verspottet er auf feinsinnige Weise den saturierten Mittelstand Westdeutschlands und dessen kulturlosen Konsumerismus. Wie könnte die suburbane Langeweile der 80er und 90er Jahre besser beschrieben werden als mit folgenden Worten:

Die Tochter sitzt auf der Hollywoodschaukel / Der Sohn onaniert im Hobbykeller / Gold – Gold - Gold / Mutti tanzt in der Einbauküche / Vati kächert Wespen aus dem Gartenteich.... Vati und Sohn baden zusammen / Mutti macht ein Foto... Es sind einfache aber prägnante Sprachbilder, an denen sich Grebes dichterische Qualität erweist. In *Dreißigjährige Pärchen* fallen ihm die Yuppies zum Opfer, die krampfhaft versuchen, sich von eben diesem kleinbürgerlichen Milieu zu distanzieren – und sich bei dem Versuch lächerlich machen: *Uschi redet gern über Möbel / Und sagt Ikea kommt mir nicht ins Haus / Außer der Tisch da, der ist von Ikea / der sieht aber nicht nach Ikea aus / Respekt verdienen Menschen, die bei Ikea einkaufen, ohne dass es nachher nach Ikea aussieht...*

Zudem besitzt Rainald Grebe die Gabe, Figuren zu zeichnen, die den Zuschauer im Unklaren darüber lassen, ob er angemessenerweise lachen oder weinen soll. Ein Beispiel hierfür ist der Song *Massenkompatibel*, in dem er in die

Rolle eines Mitläufers schlüpft, der sich nach universaler Anerkennung und Liebe sehnt. Hier zeigt sich auch Grebes schauspielerisches Talent: mit zerbrechlicher Stimme und traurigem Blick beginnend, steigert er sich in einen Wahn hinein, der den Zuschauer erschauern lässt: mit ausgebreiteten Armen und tiefer, röhrender Stimme auf der Bühne stehend, singt er: *denn wo zwei oder drei versammelt sind, in meinem Namen / denn wo zwei oder drei versammelt sind, da bin ich mitten unter ihnen / dieser Satz von Jesus, war mir immer schon / der war mir immer schon popelig erschienen !!!*...Spätestens zu diesem Zeitpunkt lacht im Publikum niemand mehr. Um alle Facetten seines Talents als Entertainer gebührend erkennen zu können, muss man, wie sich daran zeigt, Rainald Grebe auf der Bühne erleben. Seine Programme auf CD taugen vor allen Dingen als Vorbereitung, als Vorgeschmack. Empfohlen als Einstimmung auf die erste Begegnung seien an dieser Stelle *Rainald Grebe und die Kapelle der Versöhnung* und *Rainald Grebe und die Kapelle der Versöhnung VOLKSMUSIK*.



Foto: Simone Schröder

unterm Strich

Der Briefwechsel zwischen Hannah Arendt und Mary McCarthy

Nina Glutsch

Im Vertrauen heißt die deutsche Übersetzung des Briefwechsels zwischen Hannah Arendt und Mary McCarthy. Die Briefe stammen aus der Zeit zwischen 1949 und 1975 und zeugen von einer intensiven Freundschaft der beiden Frauen.

Bereits 1941 war die deutsche Jüdin Hannah Arendt mit ihrem Mann Heinrich Blücher auf der Flucht vor den Nazis in die USA emigriert. Dort lernte sie 1945 die amerikanische Schriftstellerin Mary McCarthy kennen. Mit der amerikanischen Schriftstellerin und Kritikerin verband die philosophisch-politische Denkerin Arendt eine enge Freundschaft, die sich durch die Briefe gut nachvollziehen lässt. Beide Frauen führten nach Ende des Zweiten Weltkriegs ein wechselvolles Leben, waren oft auf Reisen und blieben doch immer in Kontakt. Über Jahrzehnte und Kontinente hinweg erzählten sie sich ihre Erlebnisse, gaben sich gegenseitig Rat und berichteten über ihre aktuellen Projekte.

Hannah Arendt, die das „Denken ohne Geländer“ lebte wie keine Intellektuelle zuvor, bezeichnete das Briefeschreiben einmal als anstrengend: „Das Problem ist, daß du, um zu schreiben, aufhören mußt zu denken; und: Denken kann so bequem getan werden, Schreiben ist so mühselig.“ Trotzdem kultivierte sie das Briefeschreiben und teilte ihr Leben auf diese Weise mit ihrer Freundin McCarthy. Auf klare, überlegte und ehrliche Weise kommunizierten die beiden miteinander. Die Mischung aus persönlichen Details, politischen Ereignissen und den Konversationen über zeitgenössische Literatur – Grass’ Blechtrommel wird ebenso diskutiert wie Nabokovs Romane – Schriftsteller und Philosophen, zu denen sich Arendt und McCarthy in ihren Briefen äußern, bildet eine unterhaltsame Mischung.

Starke Kritik übten beide auch an der Politik der USA während des Vietnamkriegs. Sie distanzieren sich von extremen Anschauungen, ob Kommunismus, religiösem Fanatismus oder Linksradikalismus. Und beide standen zu ihren Meinungen in der Öffentlichkeit, hatten keine Angst vor Kontroversen und zeigten Zivilcourage. In der Zeit, als die Veröffentlichung von Hannah Arendts Beobachtungen über den Prozess gegen den Nazi-Verbrecher Adolf Eichmann – *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* – eine aggressiv aufgeladene Kontroverse auslöste, spürt man in den Briefen der beiden besonders deutlich, dass es gerade die gemeinsamen Werte

und Überzeugungen waren, die die Frauen miteinander verbanden. Denn McCarthy hielt uneingeschränkt zu Arendt. Umgekehrt war diese für ihre amerikanische Freundin da, als sie für ihren Roman *The Group* von vielen amerikanischen Intellektuellen angegriffen wurde.

Auch ihre unterschiedliche kulturelle Herkunft übte eine gegenseitige Anziehungskraft aus. Die Europäerin beeindruckte McCarthy durch ihren skeptischen Witz und wirkte mit ihrer nüchternen Urteilskraft positiv auf die offene Art der Amerikanerin, während Hannah Arendt von der Offenheit McCarthy gegenüber jeglicher Erfahrung fasziniert war.

Im Vertrauen zeichnet aus, dass die Briefe nicht allein nach rein intellektuellen Themen ausgewählt sind. Hannah Arendt und Mary McCarthy tauschten sich nämlich auch über alltägliche Themen aus. Sie diskutierten über ihre Männer und tratschten spöttisch über bekannte Zeitgenossen und Intellektuelle ohne den so genannten „common sense“. Der Briefwechsel dokumentiert eine deutsch-amerikanische Freundschaft der Verständigung, der Kritikfähigkeit, der Leidenschaft zum Leben und der Liebe zum Denken. Am Ende eröffnet sich dem Leser ein Portrait über die tiefe Zuneigung zweier Frauen, die, hoch gebildet und intelligent, nie den Boden unter den Füßen verloren haben und sich mit der Realität genauso auseinandersetzen wie mit intellektuellen und philosophischen Fragen.

Hannah Arendt, Mary McCarthy

Im Vertrauen. Briefwechsel 1949 – 1975.

Herausgegeben und mit einer Einführung von Carol Brightman.

Piper Verlag 1995.

583 Seiten

Als Schriftstellerin auch Zeitgenossin

Andreas Martin Widmann

Vor fünfundzwanzig Jahren bat Woody Allen für seinen Film *Zelig* einige der bekanntesten jüdischen Intellektuellen des späten zwanzigsten Jahrhunderts vor die Kamera, um sich über den von Allen selbst dargestellten Verwandlungskünstler Leonard Zelig zu äußern. Sie sprechen über die kulturhistorische, soziologische und symbolische Bedeutung dieser rein fiktiven Person ohne mit der Wimper zu zucken und im Abspann liest der Zuschauer, alle diese Größen des jüdisch-amerikanischen Geisteslebens träten im Film als sie selbst auf. Am meisten Erstaunen lässt wohl, dass es tatsächlich die echte Susan Sontag ist, die zu sehen und zu hören ist, gilt doch Woody Allen als

Protagonist der intellektuellen Komik und Susan Sontag als die Verkörperung der Ernsthaftigkeit. Dass für sie selbst kein Widerspruch darin lag, ihre Bekanntheit und ihren kulturwissenschaftlichen Scharfsinn für Allens Film auf parodistische Weise einzusetzen, ist jedoch bezeichnend für Susan Sontags Wesen und für ihr Selbstverständnis als Autorin. „Alles wollte sie erleben und ausprobieren, wollte von allem kosten, überall hin reisen, alles tun“ schreibt ihr Sohn David Rieff in seinem Vorwort zu *Zur gleichen Zeit*. Dieser Band enthält eine Auswahl von Essays, Reden und Gesprächen, die in den letzten Jahren vor Sontags Tod 2004 entstanden, und in denen noch einmal die beiden großen Themen ihrer Essayistik sichtbar werden: Ästhetik und Politik.

Fragen der Ästhetik widmet sich der Essay *Über Schönheit*. Er knüpft an frühere Überlegungen über das Verhältnis zwischen Kunst und Populärkultur an, anders als die Aufsätze, die Sontag in den 1960er Jahren zu großer Bekanntheit verhalfen, mündet er jedoch in einen kulturkritischen Befund: „Die Vorstellung von gutem Geschmack gilt heute sogar für noch rückständiger als die Idee der Schönheit. Die strenge, schwierige ‚Moderne‘ in Kunst und Literatur wirkt heute altmodisch – wie eine Verschwörung von Snobs. Innovation bedeutet jetzt Lockerheit – und die populäre Kunst gibt grünes Licht für alles und jedes.“ In *Fotografie. Eine kleine Summa* praktiziert Sontag selbst, womit sie sich theoretisch zuletzt vermehrt beschäftigte: Aphoristisches Denken. „Fotografie ist zuallererst eine Sehweise, sie ist nicht das Sehen selbst“ lautet eine darin zu findende Bemerkung. Wie diese Sehweise wiederum die Wahrnehmung der Welt prägt, macht *Das Foltern anderer betrachten* deutlich. Hier erfahren, wie oft in Sontags Werk, politische Anlässe eine Reflexion ihrer medialen und kulturellen Kontexte. Über die Fotos von Folterungen irakischer Gefangener in Abu Ghraib heißt es: „Am Anfang stand die Verlagerung des Augenmerks von der Wirklichkeit auf die Fotos selbst. In einer ersten offiziellen Reaktion hieß es, der Präsident sei von den Fotos schockiert und abgestoßen – als läge die Schuld und alles Schreckliche in den Bildern und nicht in dem, was sie abbilden.“ Die Rede zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, der Sontag 2003 verliehen wurde, nimmt das Verhältnis zwischen Europa in den USA in den Blick und sucht nach den kulturellen Wurzeln eines Konflikts, der in der politischen Rhetorik zu dieser Zeit zu eskalieren drohte. Dabei betont Sontag, ihr gefalle die Vorstellung, nicht ein Land, sondern ausschließlich die Literatur zu repräsentieren. Die Beiträge zur Zeitgeschichte – zum Irak-Krieg vor allem, und zum 11. September – zeugen daher zwar von einer auch durch ihre erneute Krebserkrankung ungebrochenen Teilnahme am Weltgeschehen, bleiben aber vielleicht nicht zufällig, was ihre Haltbarkeit angeht, hinter den anderen Beiträgen zurück und dokumentieren vor allem die

Suche nach einer angemessenen Haltung angesichts der Ereignisse. Dass Susan Sontag wirklich am ehesten in der Kunst zu hause war, belegen die Texte, in denen sie sich voller Bewunderung als Leserin mit dem Werk anderer Dichter auseinandersetzt, mit Leonid Zypkin, Halldór Laxness oder Anna Banti. Sie vollbringen, wie schon Sontags Arbeiten über Elias Canetti oder Walter Benjamin, das Kunststück, dem intellektuell anspruchsvollen Essay zu literarischer Geltung zu verhelfen und dabei für die Wissenschaft zitierbar zu bleiben.

Dass dieser Band unweigerlich als eine Art Vermächtnis gelesen werden wird, liegt in der Natur der Umstände. David Rieff bemerkt, seine Mutter sei eine Schriftstellerin gewesen, „die bei ihrer Arbeit stets ein Auge gedankenvoll auf die Nachwelt gerichtet hielt“, fügt allerdings hinzu, „dass bei ihrer durch nichts geminderten Angst vor dem Verlöschen ... der Gedanke an die Nachwelt für sie keinerlei Trost war, auch kein schwacher.“ Von Woody Allen stammt der Satz, er wolle nicht in seinen Filmen weiterleben, sondern in seinem Apartment. Es kann kein Zweifel bestehen, dass Susan Sontag die gleiche Wahl getroffen hätte, wenn sie gekonnt hätte, und auch darin erweist sich ihre noch aus diesen letzten Texten sprechende Stärke, in Kunst, Kino und Literatur keine Alternative zum Leben, sondern dessen intensivsten Ausdruck zu erkennen.

Susan Sontag
Zur gleichen Zeit
Aus dem Englischen v. Reinhard Kaiser.
Hanser Verlag 2008.
296 Seiten

Echo-Abteil

Andreas Martin Widmann

Eine von zahllosen Metaphern für das Wesen der Literatur besagt, Literatur sei eine Echokammer. Sie bedient sich eines Wortes von James Joyce und wie treffend sie ist, zeigt einmal mehr dieses Buch. Es hat drei Autoren und eine lange Entstehungsgeschichte. Kurz nach dem Ende der kommunistischen Regierungen in Osteuropa, 1991, brach der Ungar Imre Kertész zu einer Reise von Budapest nach Wien auf. Er wollte dort an einem Empfang teilnehmen, doch dazu kam es nicht. Seine Erfahrung dieser missglückten Reise verarbeitete er in einer kurzen Novelle. Darin möchte ein Schriftsteller kurz

nach dem Fall des eisernen Vorhangs mit dem Zug von der ungarischen in die österreichische Hauptstadt fahren. Es gelingt ihm nicht, denn obwohl die Grenze nach Westeuropa mittlerweile offen ist, wird der Reisende, vorgeblich wegen unrichtig deklariertes Devisen, die er bei sich führt, von den im Zug kontrollierenden Zöllnern zurückgeschickt. In Hegyeshalom muss er aussteigen, sein Geld wird beschlagnahmt und dem Erzähler scheint es, als werde darin, in der Einschüchterung durch die Autoritäten, denen er nicht ausreichend Widerstand entgegenzusetzen hat, die Geschichte seines Lebens sinnfällig. Ihm ist, als verstehe er nun, da das Maß seiner Leidensfähigkeit voll ist, alles. „Ich habe die Fähigkeit zum Dulden verloren, ich bin nicht mehr verwundbar. Ich bin verloren. Dem Anschein nach fahre ich mit diesem Zug, aber der Zug befördert nur noch einen Leichnam. Ich bin tot.“ Das *Protokoll* (so der Titel) dieser Zugfahrt ruft eine literarische Antwort hervor. Kertész' Landsmann Peter Esterházy schreibt ein Jahr später ebenfalls eine Erzählung, die aus Sicht eines Schriftstellers eine Zugreise nach Wien schildert. Er nennt sie *Leben und Literatur*. So beginnt ein intertextueller Dialog. Esterházy's Geschichte nimmt die Motive von Kertész auf, auch seinem Ich-Erzähler begegnet ein Zollbeamter, und in diesem Moment fühlt er sich als Figur der Kertész-Novelle. Doch er lässt sich nicht einschüchtern, sondern schleudert dem Kontrollierenden die Wahrheit entgegen, dass er mehr Geld bei sich trage, als erlaubt, er erbost sich als „der noch freiere Sohn eines noch freieren Landes, sich aalend in Haltung und Würde“ und er darf passieren.

Ingo Schulze, der beide Texte kennt, möchte der dritte in diesem Bunde sein. Er nimmt sich vor, „von mir zu sprechen und davon, dass das Leben die Tendenz aufweist, die Literatur nachzuahmen.“ Sein Erzähler, abermals einer, der vom Autor nicht klar zu unterscheiden ist, macht noch eine Drehung mehr. Er ahmt tatsächlich die Kunst nach, und zwar, um sich Inspiration zu verschaffen – um schreibend nachträglich wieder das Leben nachahmen zu können. Er besteigt in Budapest den Zug, verbringt wenige Stunden in Wien, wo er seine ehemalige Lebensgefährtin trifft, und fährt anschließend wieder zurück. Zwar kennt auch er, aus Zeiten der DDR, die Schikanen, mit denen Reisende zu rechnen hatten, doch diese Erinnerungen bleiben was sie sind, er wird nicht behelligt. Auf der Rückfahrt verweigert allerdings die Border Guard einem anderen Passagier die Einreise nach Ungarn... Das Ergebnis seiner Reise ist *Noch eine Geschichte*, die schon in Schulzes Band *Handy* (2006) enthalten war.

Variationen einer Handlung, sind die drei nun nebeneinander zu lesenden Geschichten stilistisch völlig verschieden. Kertész' Ton ist nüchtern, kühl, protokollierend, Esterházy holt zu langen, geschachtelten Perioden aus und

Schulze liegt gewissermaßen in der Mitte zwischen beiden, er verbindet die Selbstreflexion von Esterházy mit der sprachlichen Geradlinigkeit von Kertész. Das Interessanteste aber sind die Zwischentöne, die sich aus der komplementären Lektüre ergeben. Es ist der Zusammenklang der Autorenstimmen mit ihrem Echo, der jeden einzelnen Text insgesamt in ein anderes Licht stellt und gleichsam öffnet. Das Spiel lässt sich fortsetzen, auch in Gedanken. Ein junger Autor könnte diesen schmalen Band im Zug von Budapest nach Wien lesen und davon schreiben. Das wäre noch eine Geschichte.

Imre Kertész, Peter Esterházy, Ingo Schulze

Eine, zwei, noch eine Geschichte(n)

Berlin Verlag 2008

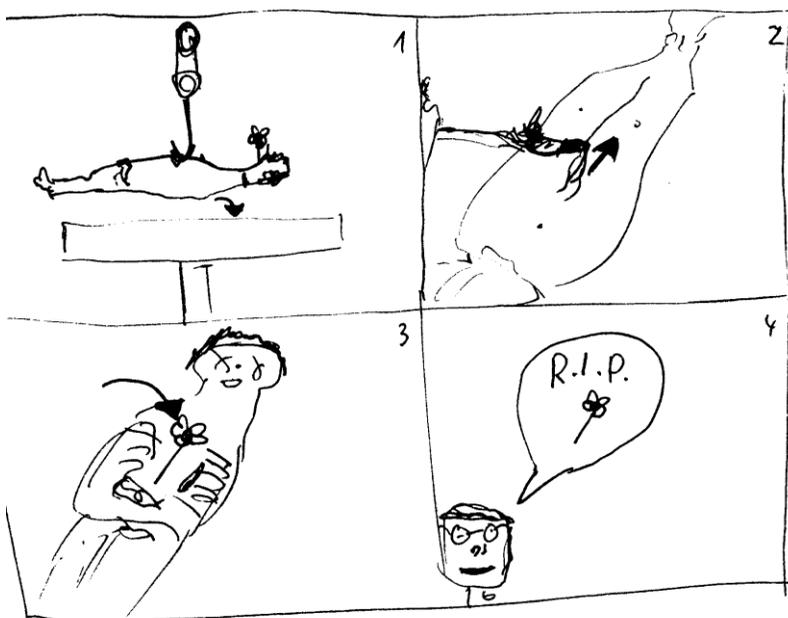
95 Seiten

Döner

Antonius Koch



Kleine Aster
Antonius Koch



KLEINE ASTER

Über die Autoren:

Simone Brühl (Jg. 1987), Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaften (AVL), Theaterwissenschaften und Französisch in Mainz. Im WS 2008/09 wird sie in Wien studieren. Dramaturgische Hospitanzen an verschiedenen Theatern.

Ulrich Eschborn, Studium der Amerikanistik und Germanistik, Promotion zum Theman „A Record of Survival?: History in the Work of John Edgar Wideman“. Veröffentlichungen zu Alfred Döblin und Andreas Maier in *Focus on German Studies*.

Nina Glutsch (Jg. 1982) Studium der Publizistik, Anglistik und Germanistik in Leipzig, Stuttgart, Manchester und Mainz.

Jakob Heller (Jg. 1985), schon in jungen Jahren geistig ergraut, studiert AVL, Theaterwissenschaft & Philosophie. Wenn er nicht gerade an einer Monographie über die exzessive Verwendung des Et-Zeichens in Literatur & Wissenschaft arbeitet, ist er immer wieder & freiwillig – allen willkommenen Widrigkeiten trotzend – als Journalist & unbezahlt Schreibender tätig. Nebenbei & erfolglos veröffentlichte er mit Jakob Kibala einen das Split-EP-Prinzip adaptierenden Lyrik- & Prosaband *Hardcore/Softcore*. Blog: www.kolliteratur.de.

Antonius Koch studiert im zweiten Semester Anglistik und Philosophie und wird später einmal Wochenendrockstar.

Rike Muschka (Jg. 1986), Ausbildung zur Krankenschwester in Frankfurt. Rettet täglich mit ihren Diensten die Welt, Hobbypseudoakademikerin.

Susan Noll (Jg. 1986), studiert Filmwissenschaft, AVL und Publizistik in Mainz, seit 2006 Redakteurin bei der STUZ, betreut dort das Wissenschafts- und Musikressort. Neben dem Studium hat sie im Kino und als Festivalhilfe gearbeitet und wird bald bei FILMZ das Pressteam verstärken.

Simone Schröder (Jg. 1986), studiert in Mainz AVL, Politologie und Spanisch. 2005, 2007 und 2008 Preisträgerin beim *Jungen Literaturforum Hessen-Thüringen*, 2006 2. Preis beim Essay-Wettbewerb der Zeitschrift *Merkur*.

Philipp Schumacher (Jg. 1986) studiert AVL und Französisch in Mainz.

Andreas Martin Widmann (Jg. 1979), Studium der Germanistik, Anglistik und Theaterwissenschaft, Promotion über „Kontrafaktische Geschichtsdarstellung im Roman“, 2005 Preisträger beim *Jungen Literaturforum Hessen-Thüringen* und *Schiller-Essay-Wettbewerb der Universität Jena*, Nominierung zum *Literaturförderpreis der Stadt Mainz*, 2006 2. Preis beim *Merkur-Essay-Wettbewerb*, 2008 Teilnahme am *Klagenfurter Literaturkurs*. Publikationen u.a. in *L. Der Literaturbote*, *SIGNUM*, *Focus on German Studies*, *Moderna Språk*, *Neophilologus*, *Literaturnachrichten Afrika Asien Lateinamerika*, *titel-magazin*.

Esther Widmann (Jg. 1983), Studium der Klassischen Archäologie, Ägyptologie und Ur- und Frühgeschichte in Liverpool, Tübingen und Heidelberg. Seit Dezember 2007 Promotion in Heidelberg zum Thema *Man and the Environment in the Uplands of Crete from the Neolithic to the End of the Roman Period*.

Das Foto auf der Rückseite des elephant zeigt die Redaktion bei ihrer konstituierenden Sitzung im April 2008



www.elephant.blogger.de
elephant-magazin@web.de