Heft 3, Dezember 2009
Herausgeber: Simone Schröder &
Andreas Martin Widmann
Layout: Simone Schröder
Redaktion: Boppstr. 2, 55118 Mainz
E-Mail: elephant-magazin@web.de
www.elephant.blogger.de

elephant wird finanziell
unterstützt
vom AStA-Mainz

Editorial

Anders gefragt: Wer erinnert sich noch an elephant#1 und elephant#2? Das Erscheinen des dritten elephants nehmen wir hier zum Anlass für eine kleine Rückschau. Sinn des Ganzen ist rechtzeitig die eigene Legende zu pflegen, ehe es zu spät ist und die Zeitschrift unter die Räder des Zuges der Zeit gerät. Gegründet im Frühjahr 2008 als unabhängiges Kulturheft in kleiner Auflage und mit niedrigem Budget, setzte das Magazin damals ein Zeichen. Die schnell vergriffene erste Ausgabe machte allen, die das Glück hatten, ein Heft in die Hand zu bekommen, klar: Hier sind junge Menschen am Werk, denen es ernst ist mit dem Ausweg aus der Spaßgesellschaft. Studierende, die eine Zeitschrift nicht nur zwischen Bahnhof und Campus im Bus stehend benutzen wollen, um ihren Augen Halt auf diesem kurzen Stück Weg zu geben, bevor sie das Blatt in die nächste Tonne werfen. Und weil so etwas meistens nicht lange gut gehen kann, war das Unternehmen von Anfang an auf nicht mehr als eine Ausgabe angelegt. Ob es eine weitere geben würde, sollte jeweils neu entschieden werden. elephant#2 wurde beschlossen, für dieses Heft ging man international und der Rest ist Geschichte.
Das neue Heft ist dem Thema Generation gewidmet. Weil nicht klar ist, ob es so etwas gibt und was es bedeutet, ob zu jeder Zeit von einer Generation die Rede sein kann oder nicht, und weil doch nie alle dazugehören, falls ja. Und natürlich, das sind Enten auf dem Cover.

Eure elephant-Redaktion

Limited Edition: Heft / 300

elephant #3 Inhalt

Essay

Jakob Heller	Antizipationen der Abwesenheit. Eine Generationenskizze mehr.	**3**
Jan-Philipp Kohlmann	Wir kommen nicht, um uns zu beschweren	**8**
Andreas Martin Widmann	Generation ?	**15**

Kultur & Betrieb

Esther Widmann	The dying days. Der Niedergang der materiellen Musikkultur.	**19**
Björn Bertrams	Die ökonomische Epik. Eine Polemik	**25**

Im Gespräch

	Von der Überbewertung des Sichtbaren. Wolfgang Müller.	**31**
	Heinrich von Berenberg	**38**
	60 Sekundeninterview. Marko Doringer	**47**

Portrait

Philipp Schumacher	Eine kurze Woody-Allen-Werkschau	**49**

Unterwegs

Markus Sehl	Ein realer Ort. Istanbul.	**56**

Rezensionen	Pfaller, Dath & Hamsun	**61**
Im Zoo	Der Kurzohr-Rüsselspringer	**71**
Vermatschtes & Graphisches		**73**

Antizipationen der Abwesenheit.
Eine Generationenskizze mehr.
Jakob Heller

My whole life
Was like a picture of a sunny day
(Sleater Kinney*, Modern Girl*)

Generationen also, das heißt, zwangsläufig: Die 68er, die 89er, die Generation X, Golf, Praktikum, Bionade & Umhängetasche – um nur die geläufigsten zu nennen, die auf die Schnelle vielleicht nicht einleuchten, aber zumindest einfallen. Ganz kleine & ob des demographischen Wandels kleiner werdende Kohorten werden hier definiert, oder im Schein des Als-Ob als definiert & definitiv hingestellt. Natürlich hat das verkaufssteigernde & marketingtechnische Gründe, jede Generation ist wie eine neue Marke, bietet ein neues Identifikationspotential, ein Verfahren, das man als postmodernen Zug zur Homogenisierung bei gleichzeitiger Minoritisierung bezeichnen könnte. Oder als Möglichkeit, auch taz-Autoren zumindest einen 'Besserseller' landen zu lassen.
Warum eine Gesellschaft – oder, mit dem Kulturwissenschaftler Robert Pfaller, eine Gemeinschaft – Interesse an der Homogenisierung haben könnte leuchtet, wiederum mit Pfaller, ein: Es geht um die *"Tendenz postmoderner Gesellschaften, ihre Individuen in homogene identitätspolitische Gruppen [...] insgesamt gleichgesinnter Elemente zusammenzuschließen"*[1]. Laut Pfaller diene dies dazu, die Funktion der Öffentlichkeit, des Scheins & Theatralen zu negieren, um einen Zustand des absoluten Mit-Sich-Selbst-Identischen zu erreichen; Subjektwerdung wird hier als Zwang verstanden, ganz Pfallers Gewährsmann entsprechend: Schon Louis Althusser begriff die Interpellation, die Anrufung der

1 Robert Pfaller:*Ästhetik der Interpassivität.* Hamburg 2008. S. 295.

Individuen als Subjekte, als grundlegende ideologische Funktion.[1] & so kann man nun mit dem österreichisch-französischen Duo die sich beschleunigende Generationenbildung als emblematisch für das Funktionieren der Ideologie verstehen.
Muss man aber nicht, gleichsam kann man sich als 'Generation Umhängetasche' ironisch von alledem distanzieren – wir haben ja schon alles gesehen, alles erlebt & vor allem alles analysiert.

Aber genug vom Sarkasmus, von der Selbstdistanzierung wird noch zu sprechen sein, dies jedoch mit weit ausholender Geste: Wir fangen bei Musik an, weil man an Musik – gerade wenn sie sich als 'Diskurspop' versteht – viel erläutern kann. Ich weiß nicht, was *Tocotronic* sich bei ihrem Text *"Gott sei Dank haben wir beide uns gehabt"* gedacht haben, aber sie haben – ganz subjektiv gesprochen – einen Nerv getroffen, eine Anrufung getätigt & viele Platten verkauft.

Der Song selbst handelt von einem typisch tocotronischen Moment: Das lyrische Ich trifft sich wohl mit einem alten Bekannten im kleinen Heimatort: *"Du siehst ja selber hier verändert sich nichts groß / Und wie immer ist hier immer noch nichts los"* – anödend ist es, Thomas Bernhard würde wohl gar von einer 'Unstadt' sprechen, aber für die Tocotronics ist das nicht schlimm, denn: *"Gott sei Dank Du bist genauso ungeniert / Dann hat sich's ja doch rentiert."*
Wahrscheinlich singen sie nicht von Mainz, aber nichtdestotrotz ist das Identifikationspotential gigantisch. Ich erlaube mir die unauffällige Verallgemeinerung: Man fühlt sich angesprochen, man kennt die Situation, genauer: man kann sich *vorstellen*, die Situation zu kennen. Die Rückkehr in den Heimatort, das Treffen mit einem alten Freund, die alten Straßen, die alte Spießigkeit, das

---

[1] Siehe Louis Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Anmerkungen zu einer Untersuchung.* In: Ders.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie.* Hamburg / Westberlin 1977. 108-153, insb. 142-149.

alte Bier & natürlich *"Nur die eine Kneipe wo man hingehen mag / Und die Disco mit Independent-Tag."*

So weit, so idyllisch. Leider habe ich die Berlin-Fraktion wahrscheinlich bereits auf halbem Wege verloren, Weltkiezbürger – ob in Kreuz- oder im Prenzlauer Berg – werden mit den Begriffen Kaff oder Idylle wenig anfangen können. Auf der Kastanienallee sind derartige Beschränktheiten unbekannt, hier ist man offen, sogar für *"Schwarze mit klugen Augen"*[1] Den nicht so weltgewandten Leser aber würde ich gerne mit einer Frage konfrontieren: Warum genau fühlt man sich von diesem Song angesprochen? Oder: Wann & wie genau kann man das beschriebene Gefühl empfinden? Werden wir konkreter: Nehmen wir an, wir hätten unsere Jugend irgendwo außerhalb der Hauptstadt verbracht. Nehmen wir an, wir besuchten diese Heimat wieder. Nehmen wir an, wir träfen eine/-n alte/-n Freund/-in.& nehmen wir ferner an, dass es eine schöne Zeit wäre. Bei Bier, Indiepop & Sonnenschein, wobei letzterer optional ist. Ist dies die einzige Möglichkeit, dieses Gefühl zu erleben? & erlebt man das Gefühl in genau jenem Moment – oder vorher, nachher, immer wieder mal, alltäglich, wenn man seine Freunde sieht, seine Bekannten, während der Schulzeit, des Studiums, der Praktika & allem, was vielleicht einmal danach kommt?

Roland Barthes verwendete in seinem Photographie-Essay *"Die hellen Kammern"* die Formel 'Es-ist-so-gewesen', um das spezifisch 'Unheimliche' des Photos zu bestimmen. Das Photo ist Garant, dass etwas genau so gewesen war, dass es genau so immer gewesen sein wird. Man empfindet Melancholie durch dieses untrügliche Zeichen einer anwesenden Abwesenheit, eines 'Damals', dass seine objektivierten Spuren hinterlassen hat.
Das Photo sagt 'es ist so gewesen' & das in einem solchen Maße,

---

1 Siehe http://www.zeit.de/2007/46/D18-PrenzlauerBerg-46

dass die deutsche Sprache es wohl nur unzureichend fassen kann. Im Polnischen existiert die Unterscheidung zwischen Verben mit im- & perfektivem Aspekt. Erstere drücken einen Verlauf, letztere eine Abgeschlossenheit aus. Die perfektivenVerben sind – als Metapher gelesen – damit Ausdruck eines Abdrucks, einer Deprozessualisierung, eines Urteils.
Die Photographie ist zu begreifen als vollendetes Verb; sie bildet immer einen Verlust ab, aber ist zugleich Präsenz dieses Verlustes im Hier & Jetzt.[1] Sie ist durch & durch melancholisch um nicht zu sagen: nostalgisch – letzteres nicht in einem wertenden Sinne, das Gewesene ist nicht moralisch oder qualitativ besser, es hat nichts als den Vorteil der (einstigen) faktischen Existenz.

Photographie(-n) begleitet uns seit nunmehr über 100 Jahren. & ich möchte behaupten, dass vielleicht nicht die ganze Photographiegeschichte lang, aber doch für unsere – nun kommt das Wort, auf das alle gewartet haben – Generation etwas Ungewöhnliches konstitutiv ist: Uns ist das Leben bereits Jammertal, bevor es zum Jammertal wird. Minder polemisch: Wir funktionieren im Bewusstsein der Vergänglichkeit, dies aber auf eine Art & Weise, die dem bei Barthes beschriebenem medialen Dispositiv der Photographie entspricht: Das Seiende hat für uns immer schon den Ruch des Vergangenen. Vielleicht kann man dieses Lebensgefühl sogar als barockes umschreiben, jedenfalls hat sich die Wahrnehmung verschoben, insofern sie die Abständigkeit des 'Rückblicks' nunmehr in sich trägt.
Deswegen können wir dem Tocotronismus bereits frönen, wenn wir das Dorf, die Kleinstadt, den Freundeskreis noch lange nicht verlassen haben; ihnen haftet bereits die Vergänglichkeit an. Wir können uns bereits vorstellen, ohne sie zu sein, Jahre später ein Photoalbum durchzublicken, um sich voll süßer Traurigkeit an

---

1 Auch darum bezeichnete Jean Baudrillard in seinem Essay *"Warum ist nicht alles schon verschwunden"* die gleichzeitige Anwesenheit von Photo & Gegenstand als *"lächerliche Promiskuität"*.

dieses schöne 'Damals' zu erinnern.
Man historisiert sich selbst & ist doch präsent, schließt ab & lässt doch alles offen, wird melancholisch beim Gedanken an all die schönen Tage – & das gerade an diesen schönen Tagen.
Mit anderen Worten: Es wird einem ganz historisch zumute. Wie es sich nunmal für eine Generation gehört.

P.S.
Wie dieser schöne & traurige Abend bei Tocotronic selbst endet, soll nicht unerwähnt bleiben: *"Die Musik ist schlecht wie immer hier / Sie wird nur teurer mit dem Weizenbier / Der da drüben ist jetzt DJ in Berlin / Überhaupt ziehen jetzt einige dahin"*

Wir kommen nicht, um uns zu beschweren
Jan-Philipp Kohlmann

I belong to the blank generation
I can take it or leave it each time.
(Richard Hell, 1977)

Die Zeit ist ein ziemliches Ärgernis. Ich meine damit nicht nur diese physikalische Größe, die sich anmaßt, meinem Leben eine Grenze zu setzen, sondern auch die sogenannte deutsche Wochenzeitung, dieses Schmierpapier für selbstgerechte Bildungsbürger (solche, die sich sogar selbst so bezeichnen würden). Was nicht heißt, dass ich die Zeit nicht ab und zu lesen würde. Hinsichtlich der Themen ist sie sicherlich die interessanteste deutsche Zeitung. Hin und wieder steht im Feuilleton auch mal eine brillante Filmkritik, aber meistens offenbart die Lektüre ein humorloses, wenig ironiebegabtes, pseudoliberales Geschreibsel, das bemüht ist, die letzten Endes konservative Haltung der Autoren zu verschleiern. An einen dieser unzähligen ärgerlichen Artikel musste ich unverzüglich denken, als ich über das Thema dieses Heftes nachdachte. Der Artikel war der Hauptbeitrag zum Thema „Generationenwandel" und erschien irgendwann im August 2008, also vor mehr als einem Jahr, unter dem Titel „Die traurigen Streber". Dazu ein großes Bild, fast über die halbe Seite, von zwei jungen Typen, die so aussahen, als hätten sie in dieser Bausparvertrag-Werbung mitgespielt, wo sich der Spießer über den Rocker 20 Jahre später lustig machen kann, weil der immer noch bei Mutti wohnt.

Der Artikel von Jens Jessen (Feuilleton-Chef der Zeit) war ein scharfer Angriff gegen unsere Generation, was mir auf den ersten Blick außerordentlich zusagte. Damals gefiel ich mir sehr in der Abgrenzung von allem, was ich als typisch für unsere Generation definierte. Der polemische Artikel schlug genau in diese Kerbe: Die heutige junge Generation sei angepasst, duckmäuserisch und charakterlos, hieß es da. Sie strebe lediglich

nach einem schnurgeraden, makellosen Lebenslauf voller Auslandsaufenthalte, Sozialdienste, unbezahlter Praktika und jage an der Uni im Akkord ihren Credit-Points hinterher. Sie sei resigniert, desillusioniert und von kaltem Kalkül. Sie lasse sich in vollem Bewusstsein von den Unternehmen ausbeuten, in der Hoffnung, später selbst einmal am Hebel zu sitzen. Germanisten würden an Brecht geschult, um später schamlos als Werbetexter zu arbeiten. (Was machten die Germanisten denn früher? Was kann man denn sonst noch werden als Germanist, wenn nicht Lehrer oder – noch schlimmer – Feuilleton-Chef der Zeit? Sogar Frank Wedekind war seinerzeit mal Werbetexter, und zwar für Maggi!) Der jungen Generation fehle heute alles, was die Jugend früher ausgemacht habe: Idealismus, Nonkonformismus, ja sogar Rebellion traute sich Jessen einzufordern.

Soweit konnte ich mehr oder minder zustimmen und kann es zum Teil immer noch. Wie oft höre ich von Leuten meines Alters als Begründung für eine Entscheidung den stumpfsinnigen Satz: „Es macht sich gut im Lebenslauf." Wer von uns denkt ernsthaft darüber nach, sich zu beschweren, wenn er ein unbezahltes Praktikum antritt. Man ist ja froh, überhaupt umsonst arbeiten zu dürfen. Und wie miserabel ist es um unser politisches Interesse bestellt. Der groß gefeierte Bildungsstreik vor einem halben Jahr war doch letztlich auch nichts anderes als ein niedliches Retro-Happening einer Generation, die man maximal als liberal-indifferent beschreiben könnte. Manchmal frage ich mich zudem, wofür sich unsere Generation überhaupt interessiert. Vor einem Monat habe ich in Valencia kurz vor Beginn des Semesters einen Sprachkurs besucht. Wie in einer Selbsthilfegruppe musste man sich dort anfangs vorstellen. Mit der Frage nach den Interessen waren meine Mitschüler – alles Studenten aus den unterschiedlichsten europäischen Ländern – allerdings durchweg überfordert. Die Verlegenheitsantwort war schließlich stets: mit Freunden treffen. Weil Valencia am Mittelmeer liegt, fügten die meisten spontan noch hinzu: Ir a la playa. Im Vergleich dazu erschien mir die Antwort von Kevin,

einem plumpen Kartoffeldeutschen, schon ziemlich unkonventionell: „Me gustan las chicas bonitas“, sagte der mit einem Grinsen. Angesichts all dieser Eindrücke kann ich Jessen also nicht wirklich widersprechen, wenn er unsere Generation als charakterlos, resigniert, angepasst beschreibt. Was mich jedoch immens störte, war Jessens selbstgerechter Duktus, seine rentnerhafte Nostalgie (Zitat: „Wir waren es lange auch anders gewohnt.“ In ähnlichem Stil redet meine Großmutter von der guten alten Zeit in Ostpreußen). Zudem kam mir die extreme Fokussierung auf die charakterlichen Unzulänglichkeiten der heutigen Jugend plötzlich nur noch oberflächlich vor. Völlig außer Acht ließ Jessen die Umstände unserer Zeit, den Wandel der politischen, ökonomischen und kulturellen Situation. Im Normalfall prägt die jeweils junge Generation zwar einerseits den sogenannten Zeitgeist entscheidend mit, andererseits reagiert sie auf Ereignisse und Stimmungen ihrer und der vorausgegangenen Ära. Statt also die so harsch attackierte Generation mit den zwei oder drei Vorgängergenerationen zu vergleichen, griff Opa Jessen lieber in die historische Mottenkiste, um seine Vorwürfe zu untermauern: „Die Generationen des Sturm und Drang, des Jungen Deutschland, lebten vom Aufbegehren gegen die Ständegesellschaft, die Herrschaft der Kirche, die ungerechten Verhältnisse. Jugend hat Revolutionen gemacht. Ihr Gerechtigkeitsempfinden konnte von Herkunft und Klasseninteressen absehen, Bürgerkinder haben für Proletarier gekämpft, Aristokraten in den französischen und russischen Aufständen des 19. Jahrhunderts.“ Diese alberne Geschichtsduseligkeit war für mich das endgültige Indiz dafür, dass Jessen sich seine These vom „Generationenwandel“ aus den Fingern gesaugt hatte, seine Argumentation entbehrte nämlich jeglicher Grundlage. (Was hat er sich bloß dabei gedacht, unsere angepasste Harmlosigkeit mit der vermeintlichen Rebellion mehr als 200 Jahre alter Generationen zu kontrastieren, über die wir aus demographischer Sicht kaum etwas wissen, außer dass sie ihre Väter mit „Herr Papa“ anzureden pflegten?) So treffend ich die

Charakterisierung meiner Generation fand, desto mehr nahm ich Zweifel, dies sei ein vollkommen neues Phänomen. Und je mehr ich las, desto ärgerlicher fand ich den Artikel, desto anmaßender die Art, wie ein namhafter deutscher Journalist – selbstgerecht und humorlos – eine ganze Generation an den Pranger stellte. Gleichzeitig musste ich auch einsehen, dass ich, ob ich will oder nicht, zu dieser Generation dazugehöre. Wer sich selbst bloß als unabhängigen Individualisten denkt, ist naiv. Wenn wir ehrlich sind, teilen wir mehr mit unserer Generation, als uns lieb sein kann.

Just Another Blank Generation

Seit längerer Zeit schon ist es äußerst populär, Generationen im Nachhinein in ihrer Quintessenz zu erfassen, ihnen Namen zu geben, ihre kulturellen Trends zu benennen etc. Jede Generation hat ihr politisches Profil, ihre Werte, ihre Mode, ihre Musik, ihr Kino, ihre Literatur. Ihren Lifestyle. Ihre Katastrophen. Und ihre Art, auf diese zu reagieren. Vor allem journalistische und literarische Texte haben diesen Trend ins Rollen gebracht, der mittlerweile sogar in der Wissenschaft aufgegriffen wurde. Natürlich ist das insofern problematisch, als mit den Jahren oft nur diejenigen Impulse einer Generation überdauern, die zum Mythos geworden sind, aber nicht zwangsläufig auch charakteristisch für diese Generation waren. Andererseits ist es im Rückblick mit Sicherheit wesentlich einfacher, zu sondieren. Mit dem zeitnahen Blick für unsere Generation ein ähnlich präzises Profil zu erstellen, wie es etwa für die 68er-Generation existiert, ist mir nahezu unmöglich. Die durchweg negativen Charakteristika, die Jessen in seinem Artikel aufzählt, beschreiben ja eher den Mangel an Profil als eines zu zeichnen. Und tatsächlich scheint mir unsere Generation in jeglicher Hinsicht leer zu sein, oder besser gesagt: orientierungslos. Politisch könnten wir kaum weiter von einer „Protestgeneration“ entfernt sein. Das mag zum einen an einem Mangel an politischen Alternativen liegen. Auch wenn der realexistierende Sozialismus

nur den wenigsten Linken jemals als der richtige Weg erschien, scheint mit dem Kollaps der Sowjetunion auch das Ende der linken Utopie eingetreten zu sein. Unsere Generation denkt durch und durch bürgerlich. In den USA hätte der katastrophale Irakkrieg eine ähnliche Protestwelle wie zu Zeiten des Vietnamkriegs heraufbeschwören können. Sie blieb aus. Die leidlich an Politik Interessierten geben sich ja schon mit der Wahl Obamas zufrieden. Die anderen sehen die Weltwirtschaftskrise des letzten Jahres wie ein Damoklesschwert über ihren Köpfen, erleben eine ständig komplexer werdende Medienwelt, in der politische Prozesse kaum noch durchschaubar scheinen, versuchen von der Terrorismus-Paranoia verschont zu bleiben und fürchten sich schon vor den Umwelt- und Ressourcenproblemen, die unsere Vorgängergenerationen angehäuft haben. Aber wir kommen nicht, um uns zu beschweren. Wenn für die 68er „Make Love, Not War" zum Slogan wurde, scheint sich unsere Generation zu denken: „Rette sich, wer kann!"

Dass Generationen auf politische und ökonomische Krisen mit Resignation und schließlich Desinteresse reagieren, ist jedoch keineswegs so schockierend neu, wie Jessen uns in seinem Artikel glauben machen will. Auch die Post-68er-Generation war sowohl in Deutschland als auch in den USA nach der gescheiterten Revolte ihrer Vorgänger politisch desillusioniert. Richard Hell sang 1977 von der „Blank Generation", die – zwar gesegnet durch materiellen Wohlstand, von der politischen Situation jedoch überfordert – unfähig war, zu sich selbst zu finden. Für sich selbst sprechend, führt Hell ziemlich ähnliche Gründe an wie unsere Generation: „I think I felt just overwhelmed by input: the Vietnam war and the collapse of the '60s and the proliferation of media… it just felt like everything was too much to handle and you just tuned out." Als orientierungslos gilt ebenfalls die Lost Generation der 20er Jahre, die schon nach dem ersten Weltkrieg an keine Utopie mehr glauben wollte: „Here was a generation... grown up to find all

gods dead, all wars fought, all faith in man shaken." (F. Scott Fitzgerald) Einige Gemeinsamkeiten ergeben sich außerdem mit der US-amerikanischen Generation X der späten 80er und frühen 90er Jahre, deren Name auf den gleichnamigen Roman (1991) von Douglas Coupland zurückgeht. Coupland erzählt darin episodische „Geschichten für eine immer schneller werdende Kultur" (so der Untertitel), in der sich die drei Protagonisten zunehmend verloren fühlen. In unzähligen Kurzdefinitionen, die sich an den Seitenrändern finden, porträtiert der Roman Lifestyle und Selbstwahrnehmung der Generation X, die schon damals auf das Gefühl, alles sei schon einmal da gewesen, mit Nostalgie reagierte: „Now Denial: Sich einreden, daß die einzige Zeit, die es wert war zu leben, die Vergangenheit war, und daß die einzige Zeit, die überhaupt wieder interessant sein könnte, die Zukunft ist."

Sind wir also bloß ein Potpourri verschiedenster „Blank Generations"? Im Gegensatz zu diesen fehlt uns allerdings sogar die kulturelle Identität. Wir haben keinen Soundtrack, keine Mode, keinen Schriftsteller, der für uns spricht. Oder besser gesagt: Wir haben von allem zuviel. Nichts an der heutigen Kultur fällt mir auf, was irgendwie typisch für uns wäre, was den vermeintlichen „Nerv unserer Generation" treffen würde. Und alles scheint mir bloß aus den verschiedensten Retro-Elementen zu bestehen, die immer wieder aufs Neue vermischt werden. Dabei ist jeder Trend so schnelllebig, dass sich nach zwei Wochen kaum noch jemand daran erinnert. Too much too soon. Seit der Generation X hat sich das Tempo „einer immer schneller werdenden Kultur" vervielfacht. Das liegt ohne Zweifel an der Revolution des Internets, das alles in kürzester Zeit verfügbar macht und damit gleichermaßen den Wert einer Sache reduziert. Es ist die ultimative Plattform unserer Generation und aus meiner Sicht ihr einziges genuines Charakteristikum. Es ermöglicht die schier unendliche Diversifikation, die unsere Generation auszeichnet. Ob Videoportale wie YouTube, Selbstdarstellungsnetzwerke wie Facebook oder Hippie 2.0-

Phänomene wie Couchsurfing: Sie alle sind Gesichter unserer Generation, die uns gleichermaßen gesichtslos erscheinen lassen. In den USA hat sich für uns schon die Bezeichnung Millenials durchgesetzt. Net Generation fände ich zutreffender.

Generation ?
Andreas Martin Widmann

„Gleichzeitig aufwachsende Individuen erfahren in den Jahren der größten Aufnahmebereitschaft, aber auch später dieselben leitenden Einwirkungen sowohl von seiten der sie beeindruckenden intellektuellen Kultur als auch von seiten der gesellschaftlich-politischen Zustände. Sie bilden eine Generation, eine Gleichzeitigkeit, weil diese Wirkungen einheitlich sind.“ (Karl Mannheim: Das Problem der Generationen (1928), in: Ders., „Wissenssoziologie“, Neuwied 1964, S. 516)

“People try to put us down – talking ‘bout my generation/just because we get around – talking ‘bout my generation!”
(THE WHO, 1965)

Barack Obama spricht von sich selbst als von einem Kind der „Joshua generation“, die den von der „Moses Generation“ um Martin Luther King, die lange marschiert sei aber in vielen Fällen “didn’t cross over the river to see the Promised Land” aufgezeigten Weg weiter verfolge.

Der Selbstmord des amerikanischen Schriftstellers David Foster Wallace im Jahr 2008 und die Übersetzung seines monumentalen Romans *Infinite Jest* (*Unendlicher Spaß*) haben dem Werk dieses Autors spät auch im deutschsprachigen Raum zu einiger Aufmerksamkeit verholfen. In einem Gespräch mit der Frankfurter Allgemeinen Zeitung sagte Jeffrey Eugenides über die Bedeutung des Romans: „*Infinite Jest* ließ so viele Bücher auf einen Streich antiquiert aussehen. Es war seine Art, intelligent und in der Stimme meiner, seiner, unserer Generation zu sprechen, wie es sie noch nicht gegeben hatte – auch weil wir alle noch viel zu sehr damit beschäftigt waren, uns an der vorangegangenen abzuarbeiten. Und es war nicht allein der Klang dieser Stimme. Es war das Dilemma, das sie vermittelte: das einer

Intelligenz, die versucht, sich auf eine hochtechnologisierte, hyperkommerzielle, hyperkapitalistische nahe Zukunft, die inzwischen leider zur Gegenwart geworden ist, einen Reim zu machen – und ihr zugleich zu entkommen."
(Jeffrey Eugenides, 2009)

Im letzten Jahr unterrichtete ich an der Universität in London Deutsch. Die Studentinnen und Studenten, Undergraduates im Alter zwischen 18 und 22, sollten im dritten Studienjahr nach Deutschland gehen und der Lehrplan im zweiten Jahr sah vor, eine Reihe von Themen zu besprechen, die auf die Zeit in Deutschland vorbereiten und den Anfang dort erleichtern würden. Einige würden in dieser Zeit studieren, andere als Teaching Assistants an Schulen arbeiten und die meisten von ihnen hatten vor, Erfahrungen auf dem Arbeitsmarkt zu sammeln, also sprachen wir über das deutsche Universitätssystem, das Schulsystem und über Arbeit in Deutschland. Hierzu wurden die Studierenden gebeten, einen Artikel zu lesen mit dem Titel *Generation Praktikum*, der vor zwei oder drei Jahren in der *Zeit* erschienen ist. Das darin beschriebene Miteinander von Fremd- und Selbsterniedrigung etabliert – ohne dass es ausdrücklich gesagt würde oder das der Ausdruck fiele – das Wort „Vielfachpraktikant" als das Schimpfwort unserer Tage. Ich hatte den Text nicht ausgesucht, musste aber damit arbeiten. Meine erste Frage lautete immer: „Würdet ihr euch selbst einer bestimmten Generation zurechnen und wie würdet ihr sie beschreiben?" In allen Kursen trat daraufhin Stille ein, selbst das immer wieder durchgeprobte einerseits – andererseits-Diskussionsmuster wollte nicht recht funktionieren, also machte ich mit einer einfacheren Frage weiter: Freut ihr euch schon auf die Zeit in Deutschland?

We've got no generation, let's celebrate tonight!
(IDLEWILD, 2000)

Richard Linklater drehte 1991 in Austin, Texas mit niedrigem Budget den Film *Slacker*, dessen Titel schnell zu einem Generationenetikett wurde. Fünfzehn Jahre später sagt er in einem Interview des online-Magazins *Salon.com*:

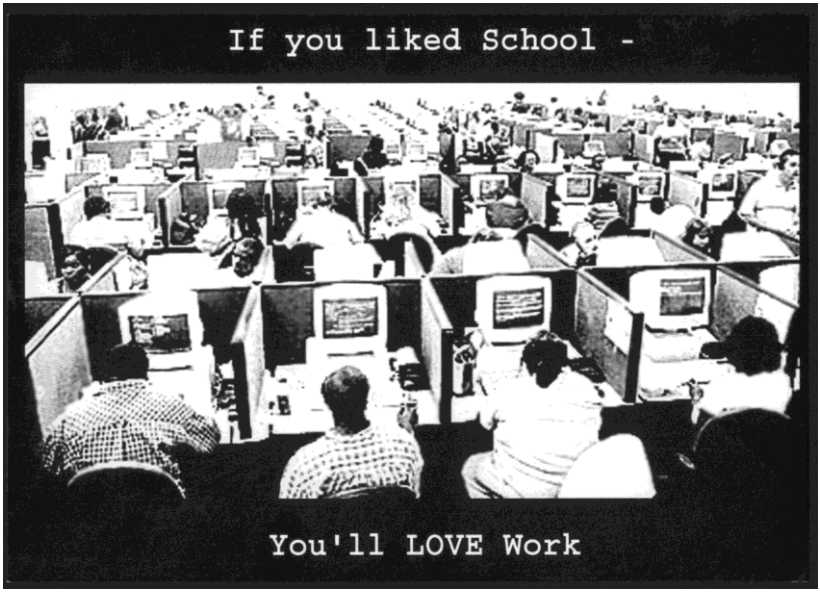
"The generation ahead of me, the boomers, they've got it locked up to the grave. We'll forever be in their shadow, because there are so fucking many of them. They've geared everything toward their own needs. It's a little disgusting. They're the Worst Generation!"
(Richard Linklater, 2006)

In diesem Jahr erhielt der Österreicher Marko Doringer verschiedene Preise für seinen autobiographischen Dokumentarfilm *Mein halbes Leben*, der auf Plakaten mit dem Motto angekündigt wird: „Wenn man es heute mit 30 nicht geschafft hat, ist alles vorbei." Doringer schreibt dazu auf der Internetseite zu seinem Film: „Meine Generation lebt in einer Art Zwischenwelt: auf der einen Seite stehen unsere Eltern. Sie haben uns mit dem Wissen erzogen, dass die Welt bzw. das eigene Leben sehr wohl auch ganz anders hätte verlaufen können. Sie haben direkt oder indirekt den 2. Weltkrieg mitbekommen, den Aufschwung in den 60ern und 70ern mit all den wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen, aber auch mit der Sicherheit von Arbeitsplätzen und Karrieren. Auf der anderen Seite stehen die heute Unter-20jährigen. Diese Generation steht unter einem enormen Leistungs- und Anforderungsdruck: Für sie bedeutet Jugend das Alter zwischen 13 und 15. Danach ist ihr Leben nur mehr auf Erfolg und Ego-Vermarktung ausgerichtet. In ihrer Welt geben Supermodels den Trend vor, die mit 14 den Catwalk abmarschieren und mit 23 als SeniorInnen gelten. Diese Illusionsmaschinerie erzeugt eine Leistungsideologie, die ausschließlich auf Jugend und frische Kräfte setzt. Wir, die 30somethings, stehen zwischen dem Sicherheitsstreben aus der Welt unserer Eltern und der hochflexiblen und hoch instabilen Leistungsgesellschaft der heutigen Zeit.

Die Veränderungen der Wahrnehmung und der Zielvorstellungen spüren meine Generation und ich besonders stark.“

(Marko Doringer, 2009)

“I don’t feel at home in this generation”
(BLACK REBEL MOTORCYCLE CLUB, 2002)



The dying days. Der Niedergang der materiellen Musikkultur.
Esther Widmann

We're trying to stoke some interest from at least eight people in our new long player which from Monday you can buy in what few record shops [there are] – those ghostly sad little islands – yes,these are the dying days..
(Morrissey, März 2009)

Das Phänomen und seine Ursachen sind überall die gleichen. Trotzdem hat das Sterben der unabhängigen Plattenläden, so scheint es, in Großbritannien für mehr Aufsehen gesorgt als in Deutschland[1] – aber Musik- und Indiekultur haben eben im

[1] Um sich dem offenbar einzig glaubwürdigen und absoluten

Vereinigten Königreich traditionell einen anderen Stellenwert als auf dem Kontinent. Die Wirtschaftskrise hat dem ohnehin schwächelnden Gewerbe den Rest gegeben, und mit Platten und CDs vollgestopfte kleine Läden à la "Championship Vinyl" wie in High Fidelity gibt es, so wird geklagt, selbst in London nur noch vereinzelt, in vielen Städten gar nicht mehr. Meistens haben nur die Filialen der ganz Großen überlebt. In Cambridge existiert neben dem ubiquitären HMV immerhin noch ein Stützpunkt von Fopp, einer unabhängigen Kette, falls es so etwas geben kann (kann es nicht, wie gleich deutlich werden wird). Die Vinylabteilung ist nicht der Rede wert, aber auf CD gibt es gute Musik ab £2, ohne daß man deshalb das Gefühl hätte, dies sei der finale Ausverkauf, nach dem der Laden dichtmachen würde wie Tower Records, zavvi und so viele andere in London und anderswo. Daß er noch da ist, verdankt Fopp in Cambridge allerdings nur der Übernahme durch den Konkurrenten HMV. Der Laden ist immer voll – wie kann es sein, daß er kurz vor der Pleite stand, credit crunch hin oder her (mehr hin als her, wie jüngste Schreckensmeldungen berichten)? Natürlich. Von den "Born in the 90s"-freshers, die hier seit Anfang Oktober durch die Colleges turnen, geht keiner zu Fopp. Die Generation iPod in Großbritannien und dem Rest der Welt kauft keine CDs, geschweige denn Platten. Die lädt runter, was der Server hält. Einfach, praktisch. Gut?

Natürlich ist digitale Musik praktisch, zumal beim Umzug: keine rückgratschädigenden Kisten voller CDs mehr, von der Platzersparnis in der Wohnung ganz abgesehen. Apropos Generation, Rücken und Platz: zu den Zeiten, als mein Vater vor jedem Urlaub für jedes seiner drei Kinder einen tragbaren CD-Player plus zugehörigem Schuhkarton plus hysterischen

---

Wichtigkeitsmesser der heutigen Welt zu bedienen: die Internetsuchmaschine liefert 20.900 Ergebnisse für 'plattenladen sterben' und 2.900.000 für 'record shops dying'.

Warnungen – "Vorsicht! Das sind meine CDs!" – im Kofferraum verstauen mußte, hätte er vermutlich etwas darum gegeben, daß unsere musikalische Feriengestaltung in der jeweiligen Hosentasche hätte verschwinden können. Aber nicht alles, was praktisch ist, ist auch schön.

Wer das nicht versteht, der sollte sich überlegen, daß alles, was für CDs gilt, auch für Bücher gilt. Auch Bücher verbrauchen Ressourcen, Platz und sind schwer. Die Bücherwand, für die, wie Element of Crime glaubhaft versichern, ein halber Wald einmal starb – wer trägt dieses ökologische Desaster beim nächsten Wohnungswechsel die Treppen hoch? Gibt es nicht längst das holz- und zellstofffreie, platzsparende und leichtgewichtige e-Book? Sollte man sich also nicht ohne Rücksicht auf das Überleben der Zunft der Bandscheibenspezialisten und Drucksetzer von den dicken Wälzern trennen und ab sofort nach einem Tag am Computer abends im Bett auch die Rilke-Gedichte noch auf dem Bildschirm vorbeiflimmern lassen? Nein? Bei Büchern, jedenfalls bei denen für den Hausgebrauch, scheint den meisten Leuten die Digitalisierung mehr Ressentiments abzunötigen als bei Musik. Ist das nicht irgendwie inkonsequent? Aus irgendeinem Grund scheint die Verbindung zwischen Optik (Lesen) und haptischem Erlebnis (Buch) vielen Leuten wichtiger zu sein als zwischen Hören (Musik), haptischem Erlebnis (CD/Platte) und Optik (Cover/Artwork). Aber warum sollte ich beim Musikhören alle anderen Sinne ausschalten? Das Auge hört mit, das fand ich schon immer einleuchtend. Ist es nicht positiv, wenn ein Kunsterlebnis mehr als einen Sinn anregt?

Ich persönlich schaue mir bei anderen Leuten zu Hause zuallererst die Bücherregale und die CD-Sammlung an. Ich kann doch nicht, wenn ich mit den Büchern (sofern sie, siehe oben, noch vorhanden sind) fertig bin, hingehen und fragen, kann ich mal dein iTunes sehen? Das ist ja ungefähr so sinnlich wie an der Schwarzweißkopie einer Tafel Schokolade zu lecken. Ich finde übrigens – denn auch, daß man doch sein Herz nicht an materielle Dinge wie Platten hängen soll, habe ich mir schon

anhören müssen – nicht, daß das Anschaffen von greifbaren Tonträgern mehr im Gegensatz zu Erich Fromms Konsumkritik von "Haben oder sein" steht als digitale Musik. Auch mp3s muß man ja irgendwie *haben*, aber sie *sind* definitiv weniger als eine Papphülle mit Artwork und allen Schikanen, die auch gleich noch einem Künstler oder Graphiker oder so Arbeit gegeben hat.
Auch hier gibt es natürlich (möglicherweise auch eine Generationenfrage) Menschen, die sagen würden, mit der Einführung der CD sei die Idee vom Popalbum als Gesamtkunstwerk sowieso dem Untergang geweiht gewesen. Folglich braucht man auch keinen Plattenladen als Tempel mehr, zu dem man auf der Suche nach kulturell-sinnlicher Erleuchtung pilgern müßte. Aber wenn auch Schallplatten sicher einen ganz besonderen Reiz haben, kann doch auch die CD noch einige essentielle Anforderungen erfüllen, etwa das Booklet. Nicht nur wegen der Texte – soll man denn als Musikliebhaber, wie in High Fidelity (High Fidelity! Was wird aus den Robs und Barrys dieser Welt, wenn es keine Plattenläden mehr gibt?) so grandios auf den Punkt gebracht, in Zukunft davon träumen, in der "Info"-Sektion eines Liedes in iTunes gegrüßt zu werden?

Überhaupt, iTunes. Im Laden kann ich mir das Album anhören, bevor ich es kaufe. Wie soll ich anhand der 30 Sekunden, die irgendein iTunes-Fuzzi oder – ich weiß nicht, was ich schlimmer finde – ein Computer willkürlich ausgewählt und mir gnädigerweise zum "Reinhören" anbietet, entscheiden, ob mir ein Stück gefällt und ob ich dafür Geld ausgeben will? Das ist doch absurd; wenn ich eine Jeans kaufen will, krieg ich ja auch nicht nur ein ungesäumtes Stück Stoff, das ich mir dann mal über den Oberschenkel streifen kann (und dabei hält keine Jeans so lange wie eine CD). Und niemand würde verlangen, daß ich, bevor der Hammer fällt, von dem van Gogh nur einen 3x3cm großen Ausschnitt sehen darf.

Natürlich – nicht alles, was hinkt, ist ein Vergleich, aber es geht hier mal wieder, will mir scheinen, ums Prinzip. Und um Kunst und Kultur, und da ist die Argumentation wohl (zum Glück) nie

ganz rational, sondern auch immer emotional bestimmt. Zumindest das neueste Argument, mit dem digitale Musik von den Anbietern angepriesen wird, läßt sich aber sozusagen wissenschaftlich erörtern: Musik herunterladen sei viel umweltfreundlicher als CDs zu kaufen. Denn eine CD, so wirbt seit Neuestem die Deutsche Telekom, enthält 64 Gramm Plastik. Wenn 3,8 Millionen Kunden ein Album kaufen, ergebe das 243 Tonnen Plastik, und es folgt der nützliche, wenn auch nicht ganz eindeutige Hinweis: "entspricht ca. 22 Autobussen". Nun würden nicht einmal meine engsten Freunde bestreiten, daß ich eine ökologische Hardlinerin bin, aber bevor ich nur noch digital Musik kaufe, prüfe ich das doch lieber nochmal nach. In einer Veröffentlichung des Umweltbundesamtes, das im Gegensatz zu dem Downloadanbieter mit solchen Angaben kein Geld verdient, steht dann auch prompt, daß der Energieverbrauch und der CO2-Ausstoß von Rechenzentren wegen der Zunahme von Video- und Musikdownloads bis 2013 um 50% steigen wird. Die Universität Stanford hat in einer Studie gar die Umweltverträglichkeit verschiedener Arten des Musikerwerbs verglichen. Musik herunterladen kommt dabei gut weg – allerdings, wie man beim Weiterlesen erfährt, nur, wenn man sie dann nicht auf CD brennt, sondern bis in alle Ewigkeit auf die Stabilität der Festplatte vertraut. Ach ja – und: die negative Bilanz des Plattenkaufens im Laden läßt sich bis auf Gleichstand verbessern, wenn man zu Fuß statt mit dem Auto hingeht (das trifft übrigens auf ungefähr jeden Ort zu, an den man sich bewegen kann). Von wegen bessere Umweltbilanz. Da sag ich doch nur noch: wer nicht zu Fuß in den Plattenladen gehen will, kann ja in einem von den 22 Autobussen fahren.

Man kann also beruhigt auch weiterhin zum Fortbestand der materiellen Kultur beitragen, seine Wohnung mit Büchern und CDs bestücken und hoffen, daß auch kommende Generationen noch die Sinnlichkeit des analogen Musikgenusses erleben dürfen.

Wie hat ein Held meiner Jugend[1] mal gesagt: Erst wenn die letzte Single zerbrochen und die letzte LP zerkratzt ist, werdet ihr merken, dass man mp3s nicht hören kann.

[1] Es läßt sich nicht bestreiten, daß ich meinem Bruder den größeren, und, wenn man ihm glauben will, den besseren Teil meines Musikgeschmacks verdanke.

Die ökonomische Epik. Eine Polemik
Björn Bertrams

Von den Büchern, die ich mit mir in einer Ledertasche […] herumtrage, lese ich am liebsten die, die ich mühsam entziffern, Satz für Satz erobern muß, denn sobald mich die Sätze in einem Buch beim Lesen mitzutragen beginnen, ich ihre Leichtigkeit, Lockerheit und Selbstzufriedenheit zu spüren, ja auch zu genießen beginne, lege ich das Buch weg und höre zu lesen auf. Wenn sich mir ein Satz nicht wie ein Mühlstein um den Hals hängt, wozu soll ich ihn dann loswerden?
(Josef Winkler)

Seit jeher gab es in der Literatur ein Bestreben nach Mimesis, danach, die Welt so darzustellen, wie sie ist. Eine realistische Erzählmethode erschien und erscheint auch heute noch vielen Autoren (und Lesern) die unserer Welt am ehesten entsprechende Variante. Dass dies ein allzu naiver Trugschluss ist und ›Welt‹ in Literatur generell nur mittelbar darzustellen ist, da sie eben nicht in Worten existiert, die sozusagen abgeschrieben werden können, sondern in natura – darauf machte Peter Handke bereits Anfang der 70er Jahre aufmerksam. So stellt sich die Frage, warum ›Welt‹ überhaupt vermeintlich realistisch ›schreiben‹ zu wollen, anstatt mit einer Sprache, die dieser zwar nicht beikommt, aber sie um einiges anreichern kann?

Neben anderen ist es Maxim Biller, der zuweilen eine Poetik des realistischen Erzählens propagiert. Als sei er in dieser Hinsicht ein Vorreiter und einsamer Schwimmer gegen den Strom. Und ist es zu fassen?, er wagt es, stilistische Meister wie Thomas Bernhard zu verreißen. Natürlich gibt er sich dabei ungeheuer provokant. Zur nötigen Schlagkraft mangelt es ihm allerdings an (literarischer) Autorität. Was er selbst an Belletristischem produziert, ist überwiegend Überflüssiges. Allen voran seine Kolumnenfüller in den großen deutschen Wochenzeitungen. Mit einigen seiner Erzählungen gelingt es ihm, für eine Weile gut zu

unterhalten. Dass er es allerdings für notwendig erachtet, den Realismus in die deutschsprachige Gegenwartsliteratur zurückzuholen, darf doch arg verwundern. Nichts anderes als ein nüchterner, alltäglicher, geschichtenerzählender Neorealismus beherrscht bereits seit einiger Zeit die zeitgenössische Literatur. Biller mag es für verwegen halten, in die gleiche Kerbe zu schlagen, ich halte es für … überflüssig.

Mit Blick auf die gelobten ›kurzen Geschichten‹ sind es Autoren wie Ingo Schulze, Ralf Rothmann, Clemens Meyer, Peter Stamm und zu viele andere, die im immerselben Tonfall des nüchtern-realistischen Erzählens verharren. Gelobt wird ihre ach so klare, aussparende Sprache, die so vieles aussagt, indem sie es verschweigt. Das ›Zwischen-den-Zeilen‹! (Dazu Uwe Johnson: »Erlauben Sie mir zu bemerken, dass zwischen den Zeilen nichts steht, weder gedruckt noch geschrieben«, noch geflüstert, möchte ich hinzufügen.) Als Vorbilder der reduzierten Sprache dienen Hemingway oder Carver; die Generation (junger) deutscher Autoren beherrscht diesen Minimalismus allenfalls epigonal. Sie bringt eine Epik hervor, deren Erzählstil sparsam und ökonomisch ist; allerdings in jeglicher Hinsicht: In leichtem Tonfall wird eine einfache Story erzählt, mit wenig Worten maximale Wirkung erreicht, die Lektüre zum schnellen Genuss. Fast Food, das sich gut verkauft und bekömmlich ist, und das selbst vom Feuilleton nicht verschmäht wird. Dabei erfährt die Short Story als Gattung Hochkonjunktur. Clemens Meyer will nichts anderes als Geschichten erzählen, wie er selbst sagt, und auch Ingo Schulze tituliert seine zu einem Roman komponierten Erzählungen als *Simple Storys*. (Einzig bei Judith Hermann ist vielleicht eine Tiefendimension erahnbar; doch sie spielt mit den Projektionen des Lesers: in Wahrheit *Nichts als Gespenster*.) Ein avantgardistischer Anspruch ist ihnen fremd. Dagegen muss man nichts einwenden; ich täte es auch nicht, wenn die aktuelle deutschsprachige Literatur von dieser Generation von ›Minimalisten‹ und Neorealisten nicht dermaßen vereinnahmt

wäre. So viele gefeierte und gleichsam in den literarischen Olymp beförderte Schriftsteller, wie etwa auch die Gewinner des Deutschen Buchpreises, Arno Geiger und Katharina Hacker, schwimmen im Einheitsbrei der schlichten Geschichtenerzähler. Leider ertrinken sie nicht darin.

… Weil sie kein Risiko eingehen, vor allem nicht stilistisch. Sie bleiben literarisch erfolgreich und zugleich harmlos. Womöglich ist Harmlosigkeit das Prädikat, das sie vor allem auszeichnet. Neben Gefälligkeit. Ihre Sätze schmiegen sich an, haben keine Widerhaken. Sind eben gefällig und harmlos. Allgemein ist bei den Neorealisten ein eindeutiger Fokus auf Inhalt, auf (meist Spannung erzeugende) Story festzustellen. Ein regelmäßiger Wechsel der Erzählperspektive scheint das höchste Maß an Unkonventionalität zu sein, was sich mittlerweile als erzählerische Masche totgelaufen hat und so wiederum konventionell geworden ist.

Das schlichte, unpreziöse Erzählen nach amerikanischem Vorbild ist schon seit Längerem etabliert. Es prägte bereits Peter Schneiders *Lenz* (1973) und verhalf auch Christoph Hein 1982/83 zum Erfolg (*Der fremde Freund*). Zu den Neorealisten gehören selbstverständlich nicht nur die o. g. Minimalisten, wenngleich sie die Anmaßendsten sind; da wären auch noch die gänzlich Herkömmlichen und desweiteren die allzu Reflektierenden, alles Aussprechenden, jeden noch so kleinen Gedanken sprachlich ausweitenden und ausweidenden und dennoch diesseitigen Erzähler, an ihrer Spitze Martin Walser, dessen meist misslingende Versuche, in die Fußstapfen seines Namensvetters Robert zu treten, zu einer erzählerischen Opulenz Thomas-Mann'scher Ausmaße führen, wie Helmut Böttiger treffend bemerkt. Auch Christoph Hein ist von seiner anfangs amerikanisch-beobachtenden Erzählweise mittlerweile zur breit diskutierenden, nichts aussparenden, erörternden übergegangen. Unter diesen alltäglichen, allzu bekannt anmutenden Ge-

schichtenerzählern erfrischt dann etwa ein Andreas Maier mit seinen humorigen Romansuaden. Wenn auch diese nicht ganz neuartig anmuten (vergleicht man z. B. *Wäldchestag* mit Alois Brandstetters *Zu Lasten der Briefträger* von 1974), so versteht es der Autor immerhin, aus wenig äußerer Handlung viel vergnügliche Literatur zu machen, anstatt schnöde realistische Geschichten zu erzählen.

Nun ist die Riege der realistischen Erzähler zugegebenermaßen nicht so einheitlich, wie es meiner Kritik entgegenkäme, was soeben klar geworden sein dürfte. Ob nüchtern-minimalistisch oder ausufernd-redselig – beide Erzählhaltungen (sei es im Roman oder in der Short Story) sind äußerst konventionell und wirken dadurch überhaupt erst realistisch, wie Peter Handke feststellt. Was vom Leser als realistisch empfunden wird, kommt lediglich durch Gewohnheit zustande. Bequem und angenehm, geradezu gemütlich, wie sie ist, entspricht diese Literatur dem Menschen scheinbar am meisten. Sie wird als natürlich, dem Menschen artgemäß wahrgenommen. Zur neorealistischen Erzählmethode äußert sich Handke in seinem poetologischen Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972) folgendermaßen:

> Ein Darstellungsmodell, beim ersten Mal auf die Wirklichkeit angewendet, kann realistisch sein, beim zweiten Mal schon ist es eine Manier, ist irreal, auch wenn es sich wieder als realistisch bezeichnen mag. Eine solche Manier des Realismus gibt es heute etwa in der deutschen Literatur. Weithin wird mißachtet, daß eine einmal gefundene Methode, Wirklichkeit zu zeigen, buchstäblich ›mit der Zeit‹ ihre Wirkung verliert. Die einmal gewonnene Methode wird nicht jedes Mal neu überdacht, sondern unbedacht übernommen. Es wird so getan, als sei die Beschreibung dessen, was positiv ist (sichtbar, hörbar, fühlbar …) in sprachlich vertrauten, nach der Übereinkunft gebauten Sätzen eine natürliche, nicht gekünstelte, nicht gemachte Methode. Die Methode wird überhaupt für die Natur gehalten. […] Aber in Wirklichkeit ist diese Art der Literatur genauso wenig natürlich wie alle Arten der Literatur bis jetzt: nur der Gesellschaft, die mit Literatur zu tun hat, ist die Methode vertraut geworden, so daß sie gar nicht mehr spürt, daß die Beschreibung nicht Natur, sondern Methode ist. […]

> Unreflektiert verwendet, steht sie der Gesellschaft nicht mehr kritisch gegenüber, sondern ist einer der Gebrauchsgegenstände der Gesellschaft geworden. Dem Lesenden leistet die Methode keinen Widerstand mehr, er spürt sie gar nicht. Sie ist ihm natürlich geworden, sie ist vergesellschaftet worden. Neuigkeiten allerdings werden auf diese Weise nicht mehr vermittelt. Die Methode ist zur Schablone geworden. Das hat zur Zeit einen sehr trivialen Realismus zur Folge.

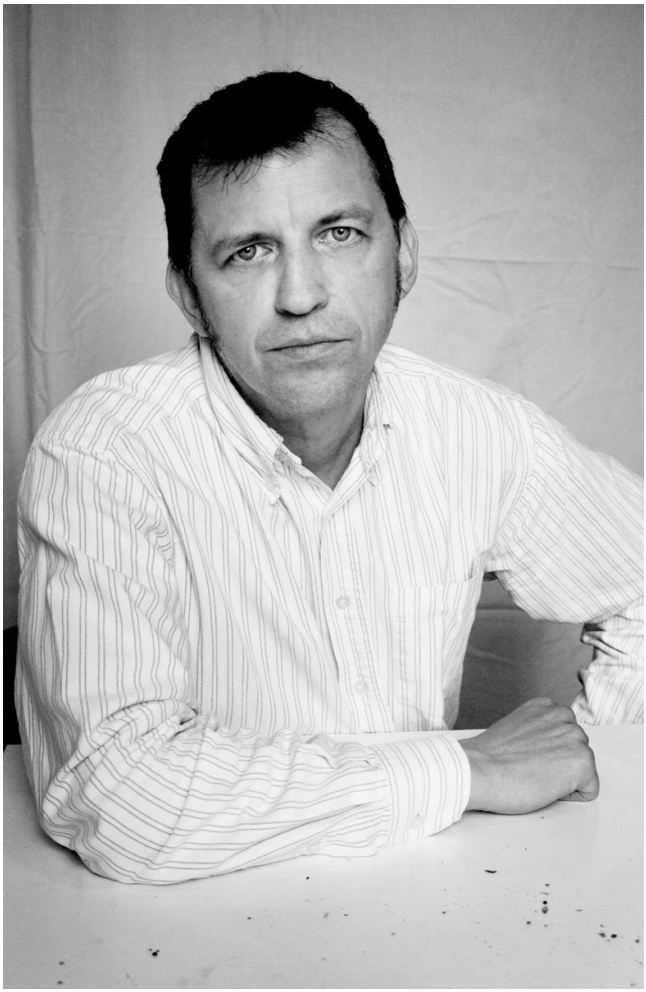
Warum also der realistischen Darstellung verhaftet bleiben, wenn es sich als bloßes Gewohnheitskonstrukt herausstellt? Die Antwort kann höchstens sein: Weil das Gewohnte, die ›für Natur erachtete‹ Erzählweise so unendlich bequem ist. Sozusagen: recht und billig. Und weil das Zustandebringen einer eigenwilligen Erzählung unnötig anstrengend ist, sowohl für den Autor als auch für den Leser. Dass diese Haltung stumpfsinnig und leider allzu zeitgemäß ist, dürfte unmittelbar einleuchten.

Eine pointierte Sprache oder eine eigenwillige, widerspenstige Erzählstruktur findet man bei kaum einem zeitgenössischen Autor, zumal bei den gefeierten, gut verkauften Schriftstellern nicht. Zwar gibt es durchaus einige, die die Erzählform (und nicht den Inhalt) als literarisch konstitutiv erkannt haben und sie daher besonders ›pflegen‹ und elaborieren; allerdings gehören davon die meisten der älteren Generation an. Botho Strauß benennt sie so:

> Ich rede einzig von den schwierigen Spielern, den Erben der Moderne, den unruhigen Traditionalisten, den pathetischen Manieristen und allen übrigen, die in den Augen der Mehrheit für überflüssige Spinner gelten. Und davon gibt es ja nur noch wenige, verschwindend wenige. Ausgerechnet jetzt, da der Konsum total geworden ist […], fehlt es doch an einer neuen Literatur, die aus der entscheidenden Absage an diese Konsumierbarkeit eine große und wesentliche Kraft bezöge […].

Zu diesen wenigen literarischen Ästheten gehören auffälligerweise überwiegend Österreicher, deren einziger kleiner Makel die anziehende, aber leider bekannte Thomas-Bernhard-Rhythmik ist, in die sie mitunter verfallen. Gemeint sind etwa Friederike Mayröcker, Elfriede Jelinek und Josef Winkler.

Bezeichnend für die junge, zukunftsprägende Generation ist allerdings der schlichtweg uninteressante, amerikanisch geschulte Erzählton. Hervorstechende jüngere und im positiven Sinne unzeitgemäße Autoren sind da Norbert Gstrein und Michael Lentz, wobei letzterer seine durchaus ambitionierten avantgardistischen Anfangsveröffentlichungen (Bsp. *muttersterben*) heute als pubertär abtut und sich wohl zunehmend in Richtung Konventionalität orientiert. Dass der diesjährige Literatur-Nobelpreis an Herta Müller vergeben wird, die eben zu den wenigen deutschsprachigen sprachbewussten Erzählern gehört, darf hingegen als Hoffnungsschimmer gewertet werden. Ihr und den anderen wenigen tatsächlichen Literaten sei hiermit ein Plädoyer gewidmet.



Von der Überbewertung des Sichtbaren. Ein Gespräch mit Wolfgang Müller

Der Berliner Künstler Wolfgang Müller begann mit dem inzwischen legendären Berliner Underground-Projekt *Die Tödliche Doris*, dessen Gründung & Auflösung in Wein er gleichermaßen veranlasste & begleitete. Seitdem ist er auf der ganzen Welt – mit besonderer Vorliebe für Island & Berlin – als Künstler, Performer & Autor unterwegs. Zu seinen Aktionen gehörte die gebärdensprachliche Gestaltung der *Doris*-Musik, die Veröffentlichung eines Buches über Island & die romantisierenden Projektionen, denen dieses Land ausgesetzt wird (*Neues von der Elfenfront - Die Wahrheit über Island*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007) samt Konzeption einer dazugehörigen Ausstellung & die Wiederaufführung der Laute ausgestorbener Vogelarten im Hörspiel *Séance Vocibus Avium*. Im folgenden ein Gespräch über (Un-)Sichtbares & (Un-)Hörbares.

Mit "Séance Vocibus Avium", das mit dem Karl-Sczuka-Preis 2009 ausgezeichnet wurde, versuchen Sie und andere Musiker sich in der Reproduktion der Stimmen ausgestorbener Vogelarten. Wie kam es zu diesem Projekt, bzw. zu dieser doch recht ungewöhnlichen Idee?

Wolfgang Müller: Der einzige Vogel, der in Europa restlos ausgerottet wurde, ist der nordatlantische Riesenalk. Seine beiden letzten Vertreter wurden 1844 auf der kleinen südisländischen Insel Eldey erschlagen, weil Sammler auch ein Exemplar für ihre Kollektion ausgestopfter seltener Vögel haben wollten. Den Körper und den „Gesang" dieses Vogels habe ich 1994 rekonstruiert, im Hörspielstudio des isländischen Radios. Aus dieser Rekonstruktion entwickelt sich allmählich das Konzept für die Séance Vocibus Avium.

Die „Séance" scheint mir nicht nur mit dem Riesenalk, sondern genauso mit Ihrer 1989 erschienenen LP „BAT" zusammenzuhängen. Auf „BAT" wurden die Ultraschalllaute einheimischer Fledermäuse hörbar gemacht, auf der „Séance"

nun waren es ausgerottete Vogelarten. Woher kommt die Faszination für Tierlaute, die jeweils auf ihre Art „unhörbar" sind?

M.: 1987 löste ich Die Tödliche Doris in einen italienischen Weißwein Marke *Vino da tavola bianco* auf. Zeitgleich zu Michael Jacksons LP *BAD* veröffentlichte ich 1989 meine erste Solo-LP *BAT*. Auf ihr sind die Lautäußerungen acht einheimischer Fledermausarten zu hören, sogenannte Knalle, die mit Schalldetektor aus dem Ultraschallbereich in für den Menschen hörbare Frequenz übertragen und erstmals auf Schallplatte hörbar gemacht werden. Was mich daran interessierte, war vor allem das Phänomen, dass die Fledermaus nicht durch ihre Augen, sondern durch ihr Gehör sieht. Die Knalle definieren ihr den Raum. BAT war ein Flop. Während *BAD* zu einer der meistverkauftesten LPs des Jahrhunderts wurde, konnte ich meine letzten – der insgesamt eintausend *BAT* – LPs erst zwanzig Jahre später, im Jahr 2007 verkaufen. Allerdings ist *BAT* bereits jetzt ein gesuchtes Sammlerstück und wird nun wesentlich teurer als *BAD* gehandelt.

Und an eine Verbindung mit Jackson hätte ich allerdings am allerwenigsten gedacht. Entstand zuerst das Wortspiel oder die Idee?

M.: Nein, das war Zufall. Der Bezug BAD-BAT, beziehungsweise das Gegensatzpaar Kommerziell – Unkommerziell oder E und U wird eigentlich bereits in den beiden LPs „Unser Debut" und „sechs" von Die Tödliche Doris thematisiert (siehe: http://www.die-toedliche-doris.de/de/unser_debut.asp) Durch das zeitgleiche Zusammenspiel beider LPs auf den jeweiligen A- bzw. B-Seiten entsteht eine dritte, entmaterialisierte, unsichtbare Schallplatte. Es geht mir um den Raum, der dadurch entsteht, wenn zwei Polaritäten aufeinandertreffen. Das ist ein spannender, lebendiger Raum, kein neutraler, sakraler oder ausgeglichener. Dieser Raum ist ja auch unsichtbar, inexistent. Er wird überhaupt erst dann existent, wenn Definitionen von Außen, also z.B. zwei Tonträger ihn formen. Das Unhörbare, Unsichtbare benötigt also immer auch das Hörbare und Sichtbare, etwas „Festes". Das Hörbare und Sichtbare ist aber

genauso abhängig vom Unhörbaren und Unsichtbaren. Tatsächlich wird das Sichtbare und Hörbare vollkommen überbewertet. Das versuche ich auszugleichen.

Diese Dialektik des Sichtbaren / Hörbaren und Unsichtbaren / Unhörbaren wird bei Ihnen – so weit ich das überblicken kann – zumeist mit einer bestimmten Lebendigkeit, einer Art Subjektposition verbunden: Vogellaute und die Tödliche Doris, die gerade bei der „Unsichtbaren LP" ganz dezidiert als Band (mit unterschiedlichen Plattenfirmen, „klassischen" LP-Veröffentlichungen) agiert, usw. Ist das „Subjekt" – als Künstler oder Tier, jedenfalls als Produzent – notwendig oder zielen Sie auf eine Auflösung der Kategorie?

M.: Ohne Subjekt geht's ja nicht. Aber die Bedeutung des Individuums oder besser: des Individuellen wird tatsächlich in unserer Gesellschaft überbewertet. Das versuche ich etwas auszugleichen.

Einer Unsichtbarkeit besonderer Art widmeten Sie sich auch bei einem Ihrer zahlreichen Island-Aufenthalten – Sie arbeiteten mit dem Stereotyp vom elfenbewohnten Land, um diese Denkweise letztlich auch auf Berlin auszuweiten. Wie kam es dazu?

M.: Es ist ja nicht so, dass das Unsichtbare keine Rolle spielen würde in der Realität – im Gegenteil. Wenn man schaut, welche virtuellen Geschäfte die isländischen Banken, beziehungsweise das Land selbst in den Staatsbankrott trieben, zeigt sich, dass gerade das Nicht-Existente, das Unsichtbare, das Virtuelle über große Macht und Einfluss verfügt. Es verändert die Wirklichkeit. Gerade die Menschen, die mit diesen unsichtbaren Kräften gearbeitet haben, galten ja als besonders rational und vernünftig. Bankmanager und Politiker. Im Gegensatz beispielsweise zu einer Elfenbeauftragten oder den isländischen Anarchisten um die Gruppe *Saving Iceland*. Es geht also nicht darum, eine bestimmte Denkweise auch nach Berlin zu exportieren, sondern zu zeigen, dass sie hier bereits existiert. Nur sieht sie hier anders aus, ist vielleicht noch etwas unsichtbarer, als

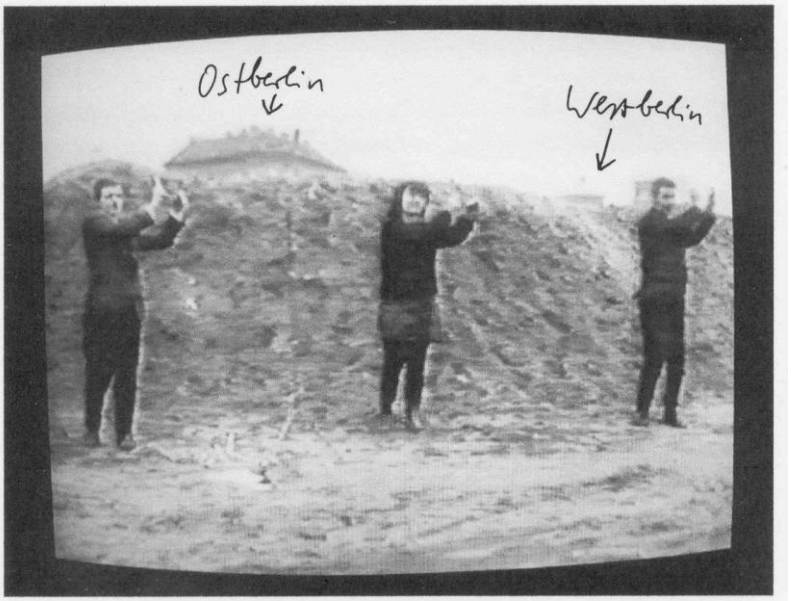
anderswo.

Wie genau haben Sie das im Bezug auf Berlin verfolgt?

M.: Nun, Straßenumleitungen wegen des Vorkommens von im Stein lebenden Elfen gibt es eben auch in Berlin. Das solches in Island geschieht, wird ja immer hierzulande besonders betont. Andererseits wurde in Island die Elfenbeauftragte Erla Steansdóttir nicht um ihren Rat gefragt, als die nun abgewählte neoliberale Regierung seinerzeit plante, mit Hilfe des Alcoa-Konzerns eine ganze Landschaft zu zerstören, um dort einen riesigen Staudamm zur Energiegewinnung für die Aluminiumverhüttung zu bauen. Auch sehr viele Isländer protestierten dagegen – schon damals. Aber die hiesigen Medien interessierten sich mehr für die isländischen Straßenumleitungen. Die sind viel romantischer. Deshalb lenkte ich zunächst den Blick auf unwahrgenommene Straßenumleitungen wegen Elfenpopulationen in Berlin. Hier entdeckte ich eine solche Umleitung zunächst an einer S-Bahn-Gleisführung. Diese merkwürdige Umleitung habe ich in meinem letzten Buch thematisiert.

Wenn wir schon bei der Island-Berlin-Achse sind: Sie verbringen (oder verbrachten) in den letzten Jahren viel Zeit in beiden Ländern, sei es zur Gründung und Führung der „Walther von Goethe Foundation" oder als Úlfur Hróðólfsson. Wie unterscheidet sich – jenseits der Klischees und der deutschen Elfenbegeisterung – die Kunst- und Kulturszene Islands von der deutschen, spezieller: der Berliner „Szene"?

M.: Dadurch, dass es viel weniger Einwohner gibt, ist die Möglichkeit, von seiner Kunst zu leben, in Island geringer. Dadurch sind die Künstler oft zwangsläufig in mehreren Berufen oder künstlerischen Sparten tätig. Sie sind „multimedialer". In großen Gesellschaften herrscht dagegen ein Hang zur Spezialisierung. Da es in Island viel schwerer ist, ausschließlich von seiner Kunst zu leben, selbst wenn man zu den prominentesten Künstlern des Landes gehört, gibt es auch die Tendenz, diesen Umstand zu kaschieren, wie es beispielsweise in dem jüngst erschienenen Katalog *Icelandic Art*



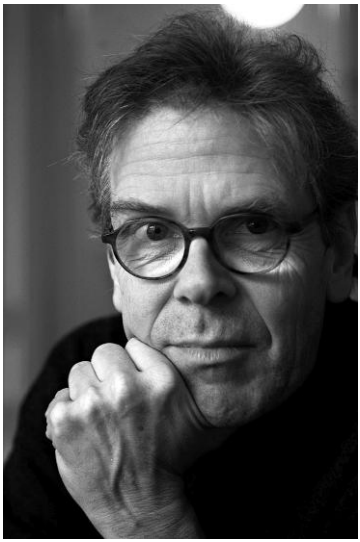
Die Tödliche Doris vor der Berliner Mauer
1983

Today gemacht wurde. Er sieht genauso langweilig aus, wie die meisten anderen Kunstkataloge dieser Welt. Das kommt davon, wenn alle so wirken wollen wie die anderen und trotzdem behaupten, einzigartig zu sein.

Ihre Beschreibung klingt wie eine nochmalige Zuspitzung des europäischen Kunstmarktes „nach der Krise". Ist bereits ein „Kippen" der Bewegung festzustellen? Sie kennen die Kunstszene und Subkultur seit vielen Jahrzehnten: Gibt es eine Art „Ent-Kommerzialisierung" in den Momenten, da absehbar wird, dass man mit Kunst eben nicht mehr „reich" werden kann?

M.: Sicher werden jetzt einige Künstler „verschwinden", weil ihre Kunst im Preis stark gefallen ist oder keine Nachfrage mehr danach besteht. Andererseits werden der Kunstmarkt und die Händler großes Interesse daran haben, ihre „Pferdchen" preislich stabil zu halten und den Eindruck zu erwecken versuchen, es habe sich eigentlich nur wenig geändert. Das macht jedes Kaufhaus, das vor der Insolvenz steht. Trotzdem klappt diese Strategie nicht durchgehend. Und dann wird das, was einst als Hochkultur galt, plötzlich unsichtbar. Was einmal als ernsthafte Kunst galt und anschließend spurlos verschwindet, nennt man aber rückwirkend nicht etwa Subkultur oder Underground – obwohl es ja nun da gelandet ist. Wandert die „Subkultur" von einst dagegen ins Museum, nennt sie keiner mehr Subkultur. Ich war heute zur Eröffnung der Ausstellung „Kunst und Kalter Krieg – Deutsche Positionen 1945 – 1989" im Deutsches Historisches Museum: Die Tödliche Doris ist dort mit vier Videoarbeiten vertreten. In diesen ist Distanz sichtbar gegenüber den damaligen Funktionalisierungen des westdeutschen Systems. Denn kommerziell belohnt wurden diejenigen, die sich vor die buntbemalte Mauer stellten. Die Tödliche Doris stellte sich auch davor – nur war die Mauer hier unsichtbar, hinter einem Sandhaufen verborgen. Und Ost und West sind optisch „vereint" auf diesem Video (siehe Bild). Diese Verweigerung von „Kommerz" macht sich nun bezahlt...

Das Gespräch führte Jakob Heller.



Im Gespräch mit Heinrich von Berenberg

Heinrich von Berenberg stammt aus einer der renommiertesten Bankiersfamilien Deutschlands, hat nach dem Abitur eine Lehre als Bankkaufmann begonnen, diese dann aber abgebrochen – die Lektüre von Thomas Bernhards *Verstörung* hatte, wie er glaubt, keinen unmaßgeblichen Einfluss auf diese Entscheidung. Er studierte Germanistik und Anglistik und war danach viele Jahre beim Wagenbachverlag als Lektor tätig. 2003 hat er sich selbstständig gemacht und zusammen mit seiner Frau den Berenberg Verlag in Berlin gegründet, der auf literarische Essayistik und schmale, anspruchsvolle und schön gestaltete Bücher spezialisiert ist. Wir haben mit ihm Mitte Juli am Telefon gesprochen, kurz bevor er mit seiner Familie in den Urlaub nach Sizilien fuhr.

Wie ist es dazu gekommen, dass Sie beim Wagenbachverlag Lektor wurden? Nicht jeder, der Germanistik studiert hat, wird später Lektor bei Wagenbach...

Heinrich von Berenberg: Das ist ein klassisches Reinrutschen gewesen. Ich habe schon während des Studiums angefangen für einen Hamburger Kleinverlag Übersetzungen aus dem Englischen zu machen und habe da auch angefangen zu lektorieren. Ich habe dann ein bisschen bei *Time Life* gearbeitet und bin dann in Frankfurt beim Syndikat Verlag gelandet. Das ist ein sehr guter Verlag gewesen, der aber nach einem Jahr praktisch pleite gewesen ist, und daraufhin hat Klaus Wagenbach mich gefragt, ob ich bei ihm ein Volontariat machen wollte. Das habe ich gemacht und dann bin ich

geblieben. Das war Anfang der 80er Jahre.

Würden Sie jemandem empfehlen, heute in Deutschland einen Verlag zu gründen, oder würden Sie abraten?

B.: Wenn er ein Programm hat und wenn er das gerne machen möchte, dann soll er das unbedingt tun. Die Voraussetzung ist, dass er ein klares Programm hat, das ist das A und O. Irgendwie einen Verlag zu gründen einfach nur, weil man Bücher mag, das halte ich für einen großen Fehler, weil es sowieso schon genug Bücher gibt. Aber wenn man ein genaues Programm hat, von dem man überzeugt ist, und wenn es von den Büchern, die man im Kopf hat, noch nicht sehr viele gibt, dann soll man das auf jeden Fall machen.

Das Motto, das Sie Ihrem Verlag gegeben haben, lautet: In jedem dicken Buch steckt ein dünnes Buch, das schreit: Ich will raus. Trotzdem haben Sie *Die wilden Detektive* von Roberto Bolaño übersetzt, den Roman, der ihn in Deutschland bekannt gemacht hat. Ein dickes Buch. Zu dick?

B.: Nein, *Die wilden Detektive* ist natürlich nicht zu dick. Ich habe *Die wilden Detektive* für den Hanser Verlag übersetzt, der dicke Bücher macht. Ich lese auch gerne dicke Bücher und halte *Krieg und Frieden* für das beste Buch der Weltliteratur, aber ich selber will in meinem Verlag nur eine Minderheit von dicken Büchern machen. Wir machen jetzt im Herbst zum ersten Mal ein Buch, das fast 400 Seiten hat, von Alma Guillermoprieto, einer mexikanischen Journalistin, die für den *New Yorker* schreibt. Das ist ein Buch über Kuba und das wollen wir unbedingt machen, weil das eine Autorin ist, die mir wahnsinnig gut gefällt. Ich möchte sie unbedingt in Deutschland bekannt machen. Daraufhin habe ich gesagt: Vor jedem Verlag steht irgendwann auch mal ein dickes Buch, das schreit, ich will rein.
Es gilt aber weiterhin, dass ich in diesen Zeiten sehr viel von schmalen Büchern halte. Sie wissen ja, in diesen Zeiten, ist das Internet wahrscheinlich der größte Feind von Büchern, und wenn das Internet natürlich auch etwas sehr Tolles ist, frisst es nun einmal Zeit, gerade Lesezeit, und darauf muss man sich leider auch

einstellen.

Mit Ricardo Piglia, Roberto Bolaño und Hector Abad haben Sie auch (zeitgenössische) lateinamerikanische Autoren im Programm. Gibt es eine besondere Verbindung zu diesem Kulturraum?

B.: Ich bin über Spanien auf Lateinamerika gekommen. Natürlich habe ich die Bücher des sogenannten Booms und die lateinamerikanischen Klassiker gelesen, Spanisch habe ich aber in Spanien gelernt. Seit ich angefangen habe, mich für Politik zu interessieren, interessiere ich mich auch sehr für Lateinamerika und ich bin in den letzten Jahren dem Kontinent tatsächlich etwas näher gekommen. Ich war voriges Jahr in Kolumbien, bin dieses Jahr im April in Argentinien gewesen und ich hoffe, dass das auch noch weiter geht. In Kolumbien war ich auf Einladung von Héctor Abad, der in Medellin wohnt, in Argentinien war ich auf Einladung einer Firma, die dort zur Zeit der Buchmesse in Buenos Aires eine „Semana de Editores" veranstaltet, wo eine ganze Reihe von internationalen Lektoren und Verlegern aufkreuzt.

Kommen Sie bei solchen Gelegenheiten dann auch dazu, neue Autoren zu finden?

B.: Ja, das ist natürlich auch immer eine ganz wesentliche Absicht. Übrigens bei jeder Reise, auch bei Privatreisen. Wenn ich im Ausland bin, dann schaue ich nach, ob es da etwas gibt, das ich brauchen kann – wenn ich die Sprache verstehe.

Ist die Spezialisierung auf dünne Bücher und Essayistik eine Möglichkeit, um dem Zeitgeist gewissermaßen das unterzujubeln, was Ihr Verlag repräsentiert, nämlich Substanz, Eleganz, Nachhaltigkeit – dünne Bücher brauchen scheinbar weniger Zeit, außerdem kann man darin oft in sich geschlossene, kurze Texte lesen.

B.: Ja, das ist ganz richtig. Ich halte sehr viel von der essayistischen Form, die auch ein bisschen am Anfang des Verlages gestanden hat.

In diesem Fall war es der biografische Essay, den es vor allen Dingen in Frankreich, aber auch in Spanien gibt, und der mich sehr inspiriert hat. Aber ich lege immer Wert darauf: es muss der literarische Essay sein. Es muss eine literarische Aura geben, die das Geschriebene behält. Der Zeitungsessay hat seine Berechtigung, ist auch etwas sehr Schönes, gehört aber nicht zu uns.

Es heißt "Never judge a book by its cover". Welche Rolle spielt das Aussehen eines Buches in Ihrem Verlag? Dass eines Ihrer Bücher in diesem Jahr für einen Design-Preis nominiert wurde, ist sicher kein Zufall. Ist das auch ein Weg, ein Publikum zu finden, einfach weil man das Buch gerne in die Hand nimmt?

B.: Unbedingt. Wenn Sie heute in die Buchhandlung gehen, dann sehen Sie ja was los ist. Die Buchhandlungen sind überfüllt mit endlosen Massen von Büchern. Wenn Sie in diese Buchhandlungen rein wollen, dann müssen Sie sich was ausdenken. Deswegen ist ja heute der Vertrieb so wichtig geworden. In den 80iger Jahren ist der Vertrieb nicht sehr wichtig gewesen. Der Vertrieb war einfach da, um den Link zwischen Verlag und Buchhandel zu erfüllen und das ist eine Art Verwaltungsjob gewesen. Heute ist das ein hochdiffiziler Managerjob, weil einfach der Markt so verstopft ist, dass jeder Verlag sich genau überlegen muss: Wie kann ich es überhaupt schaffen, in diese Buchhandlung reinzukommen? Und das, was wir uns eben ausgedacht haben, ist die Schönheit der Bücher. Dieser englische Spruch enthält für mich eine oberflächliche Wahrheit, aber ich halte ihn für sehr töricht, denn ich glaube, jeder Leser beurteilt ein Buch auch danach, wie es aussieht. Wenn ein Buch ein schreiend hässliches Cover hat, dann lesen Sie es nicht so gerne.

In der Musikindustrie gibt es ja eine ganz ähnliche Entwicklung. Die Plattenfirmen tendieren in Konkurrenz zu den MP3s dazu, ein Album eher in einer limitierten und sehr aufwändigen Aufmachung rauszubringen. Ist das vom Konzept vergleichbar?

B.: Ja, es ist gut, dass Sie darauf kommen. Wobei sich ja die

Plattenfirmen mit ihren CDs noch viel mehr überlegen müssen als wir, wie sie denn ihre Sachen loskriegen.

"Kennen" Sie Ihr Publikum bzw. haben Sie, wenn Sie sich für einen Autor oder ein Buch entscheiden, eine Vorstellung davon, welche Leser er/es finden wird beziehungsweise finden soll?

B.: Ein bisschen wissen wir das schon. Wir haben noch nie ein Marktforschungsunternehmen beauftragt, aber ich nehme an, dass es im Wesentlichen ein Großstadtpublikum ist, was zumindest in der Nachbarschaft zum akademisch gebildeten steht, und es sind auch keine ganz jungen Leser dabei, das muss ich leider so sagen. Es sind kaum Leser unter 35 dabei.

Wir sind beide unter 35, das freut Sie hoffentlich.

B.: Das freut mich sehr. Es ist einfach so, dass ich das sage, weil wir viele Autoren machen, die nicht mehr leben. Wo es zum Teil auch eine bestimmte Informiertheit braucht, die bei ganz jungen Leuten aus natürlichen Gründen noch nicht vorhanden ist. Oder die einfach anderes im Kopf haben, als sich dauernd darum zu kümmern, wer John Maynard Keynes war. Das kann ich auch gut verstehen. Das kommt erst mit einer bestimmten Form des historischen, politischen, vernetzten Gebildetseins, die aus meiner Erfahrung eine gewisse Zeit braucht. Ein Grund, warum viele junge Leser unsere Bücher wahrscheinlich nicht kaufen ist außerdem der, dass diese Bücher ein bisschen teuer sind. Ich finde zwar so teuer sind sie nicht. 19 Euro ist nicht so wahnsinnig viel. Sie zahlen mehr als 19 Euro, wenn Sie zu zweit Sushi essen gehen.

Sie haben den Verlag zusammen mit Ihrer Frau gegründet, in der Öffentlichkeit treten Sie aber meistens alleine auf. Und auch heute sprechen wir nur mit Ihnen…

B.: Vielleicht liegt es daran, dass meine Frau nicht direkt aus dem Gewerbe kommt. Meine Frau ist eigentlich Ärztin. Sie hat lange Jahre hier in der Berliner Charité gearbeitet. Aber sie hat natürlich

sehr genau mitbekommen, was ich mache, und mich darin bestärkt, diesen Verlag zu gründen. Und wir haben es deswegen zusammen gemacht, weil ich Wert darauf lege, nicht nur alleine so ein programmatisches Kuckucksheim zu machen. Das kann ich natürlich, aber ich brauche auch jemanden mit einer verstandesmäßig gut durchdachten Erdung und das besorgt meine Frau. Meine Frau ist die organisatorische Kraft im Hintergrund. Und warum sie keine Interviews gibt, kann ich sie mal fragen. Das wäre eigentlich ganz nett.

Klaus Wagenbach hat zu Ihnen angeblich einmal gesagt, dass ein Verlag erst nach fünf Jahren in der Lage dazu sei, schwarze Zahlen zu schreiben. Den Berenberg Verlag gibt es jetzt seit mehr als fünf Jahren...

B.: Ja, Klaus Wagenbach hat gesagt, dass es mindestens fünf Jahre dauert, um sich zu tragen. Um sich zu tragen…das ist ein weites Feld. Da könnte man einmal drunter verstehen, dass Bücher sich selbst finanzieren. Ich werde immer wieder gefragt, inzwischen auch weniger, weil ich das für eine törichte Frage halte, ob man denn gut von dem Leben könnte, was man da macht. Wenn Sie in diesen Zeiten etwas machen wollen, wovon Sie richtig gut leben können, dann sollten Sie etwas Anderes machen, als einen Verlag gründen.

Feltrinelli, der große italienische Verleger, kam ähnlich wie Sie aus einer sehr wohlhabenden, adligen Familie und er hat mit seinem Verlag und seinen Buchhandlungen eine Art Imperium errichtet, Sie wollen das Gegenteil.

B.: Stimmt. Feltrinelli ist aber auch in einer Zeit groß geworden, in der niemand überhaupt darüber nachgedacht hat, dass es vielleicht Grenzen des Wachstums gibt. Heute leben wir ja in einer vollkommen anderen Zeit und ich sage gerne immer wieder: Wir wollen auch nicht wachsen, nicht in dem klassischen Sinne. Ich halte das Dogma des Wachstums für eines der schädlichsten Dogmen, die es heute gibt. Man wird nicht wachsen können. Dieser Verlag kann vielleicht einmal zwei, drei Bücher mehr machen, das werden wir vielleicht auch mal machen, aber darum geht es nicht. Wir haben

eine Weltbevölkerung von 6 Milliarden Menschen und es kommen immer mehr dazu, der Planet wächst aber komischerweise selber nicht. Ein dem Kapitalismus inhärentes Prinzip ist aber, dass man wachsen muss. Ich würde mir sehr wünschen, dass mehr Leute darüber nachdenken, wie man aus diesem fürchterlichen Dogma herauskommt, was das Leben der Menschen schwierig macht und jetzt schon für schlimme Sachen verantwortlich ist. Das ist etwas, worüber ich mich sehr ärgern und aufregen kann. Aber ich ärgere mich jetzt nicht. Wir sind ein kleiner Verlag und wir bleiben es.

Sie haben kürzlich geschrieben, die Tatsache, dass ein Verlag nicht wachsen wolle, werde heute womöglich "als Symptom eines nachhaltigen Umgangs mit einer bedrohten Spezies" angesehen. Wie ernst ist die Bedrohung der Spezies Buch nach Ihrem Dafürhalten? Und kann man das Buch überhaupt als eine Spezies ansehen, oder handelt es sich um ganz verschiedene, die miteinander gar nicht unbedingt mehr zu tun haben, als dass sie geschrieben und gedruckt werden?

B.: Man kann das Buch nicht als eins nehmen. Es wird auch nicht die ganze Spezies Buch untergehen, aber das Buch ist bedroht. Es gibt diese beiden Feinde, die mir einfallen, das eine ist das Internet, und das andere ist – allerdings in sehr viel geringerem Maße – das e-Book. Das e-Book halte ich für eine ziemlich langweilige Erfindung. Für manche Arbeitsabläufe wird sie sehr nützlich sein. Aber das und die mit dem Internet verbundenen Medien wird dem Buch sehr viel Zeit stehlen. Es werden viele sachbuchmäßige Gebrauchsanweisungen aus den Buchhandlungen verschwinden. Da gibt es Bücher, denen man viele Tränen nachweint und andere, denen man keine Tränen nachweint. Aber unsere werden nicht dabei sein. Wir machen Auflagen, von denen ich immer sage, sie bewegen sich in umweltschonenden Ausmaßen und mehr wollen wir auch nicht. Die paar Bücher, die wir machen, sollen wahrgenommen werden und das werden sie auch. Die deutsche Feuilletonpresse ist eben immer noch in einem Sinne besonders vorbildlich: Sie interessiert sich nach wie vor für Bücher.

Wir würden gerne noch einmal etwas ausführlicher über Ihre Arbeit als Übersetzer sprechen. Sie haben *Die Wilden Detektive* von Roberto Bolaño übersetzt, ein Werk von mehr als 600 Seiten. Wie teilen Sie die Arbeit zwischen Übersetzen und Büchermachen auf? Und inwiefern unterscheiden sich die beiden Tätigkeiten voneinander?

B.: Die Übersetzung der *Wilden Detektive*, der *Naziliteratur Lateinamerikas* und *Amuleto*, das sind alles Bücher von Roberto gewesen, die ich übersetzt habe, bevor wir den Verlag gegründet haben. Aber das *Chilenische Nocturno* habe ich übersetzt, als ich den Verlag gerade gegründet hatte, inzwischen – da haben Sie ganz Recht – kann ich nicht mehr die großen Titel machen. Aber ich übersetze immer noch, wenn es mir Spaß macht und wenn es mir wichtig erscheint, wie bei dem Bolaño-Band, den wir gemacht haben. Den habe ich zur Hälfte übersetzt. Die andere Hälfte hat Kirsten Brandt übersetzt, aber die eine Hälfte wollte ich sehr gerne machen, weil mir das irgendwie sehr am Herzen lag. Es war praktisch nochmal so ein farewell für diesen Autor, der für mich wirklich von ganz, ganz überragender Wichtigkeit ist. Er hat mir auch einen Blick auf seinen eigenen Kontinent erschlossen, den ich vorher so nicht hatte, der politisch sehr viel aufgeklärter ist, als mir das vorher möglich war.
Die Übersetzungstätigkeit kann und will ich aber nur in Maßen ausüben, weil das Übersetzen wirklich eine mühsame, klaustrophile Tätigkeit ist. Man muss es mögen, dass man tagelang alleine mit einem Werk sitzt, dass man selbst nicht geschrieben hat und das man nur übertragen muss, ‚nur' in Anführungsstrichen. Ein sehr diffiziler Job, der nebenbei auch nicht besonders gut bezahlt wird – das ist bekannt – wobei wir auch nicht besonders gut bezahlt werden und da braucht man auch nicht drüber zu jammern, so ist es halt. Aber es ist ein wunderbarer Job und ganz wichtig, gerade für unseren Verlag, wo ja viele Bücher aus anderen Sprachen übersetzt werden.

Dann haben wir noch eine letzte Frage: Wenn Sie sich für Ihren Verlag einen Autor wünschen dürften, wer wäre das?

B.: Wenn ich mir einen Autor wünschen dürfte...Ah, das ist eine sehr interessante Frage. Es gibt eine ganze Reihe von Projekten, die ich sowieso schon habe, aber es geht ja auch immer um andere Verlage, die einem einen Autor weggeschnappt haben. In diesem Fall hat mir niemand einen Autor weggeschnappt, aber es gibt zum Beispiel jemanden wie Joan Didion. Das ist eine Autorin, die ich wahnsinnig gerne hätte, weil sie eine großartige Frau ist und eine ganz großartige literarische Essayistin, genau in dem Sinne, wie es mir vorschwebt. Und ein anderer Autor – warten Sie, da muss ich nachdenken - ...

Ein Autor, den ich unendlich liebe und von dem ich auch bestimmt noch ein Buch machen werde, auch wenn es keiner haben wollen würde, ist William Hazlitt. Das ist ein englischer Essayist gewesen, der um die Jahrhundertwende zwischen 18. und 19. Jahrhundert in London gelebt hat. Ein sehr wortgewaltiger, radikaler, politisch gebildeter und gleichzeitig literarisch sehr versierter Mensch, einer der besten Essayschreiber, die es überhaupt gibt. Es gibt eine Sammlung, die heißt *Table Talks*, da gibt es wunderbare Themen, über Vergangenheit und Zukunft, über Leute mit nur einer Idee, über indische Jongleure, darüber, wie man mit sich selbst zusammen lebt und über die Ignoranz der Gebildeten. Das ist zum Beispiel ein Essay, der mir besonders gut gefällt und außerdem hat er übers Boxen geschrieben, was damals schon sehr ausgeprägt, aber nicht erlaubt war. Ein ganz großartiger Autor, von dem ich sicherlich nächstes oder übernächstes Jahr ein Buch machen werde.

Wo ich vorhin über die Musik gesprochen habe, ein Autor, von dem ich gerne ein Buch machen würde, das ist der Musikkritiker der Süddeutschen Zeitung, Joachim Kaiser, den ich sehr bewundere und von dem ich viel gelernt habe. So sieht das aus. Ich hoffe, das genügt Ihnen.

Das Gespräch führten Simone Schröder
& Andreas Martin Widmann.

Marko Doringer wurde 1974 in Salzburg geboren. Er studierte Verschiedenes. Nach zwei Dokumentarkurzfilmen lief 2009 sein autobiographischer Dokumentarfilm *Mein halbes Leben* in den österreichischen und deutschen Kinos an. Darin erzählt er von einer Sinnkrise mit Anfang 30. Für den Film besucht er alte Freunde und Freundinnen und deren Familien und denkt darüber nach, was es heute bedeutet 30 zu werden. Der Film erhielt viel Kritikerlob und wurde auf mehreren internationalen Filmfestivals ausgezeichnet.
Marko Doringer lebt in Berlin und arbeitet zurzeit an einem neuen Film.

60 Sekunden Interview: Marko Doringer

Wären Sie lieber zu einer anderen Zeit 30 geworden, etwa 1969?

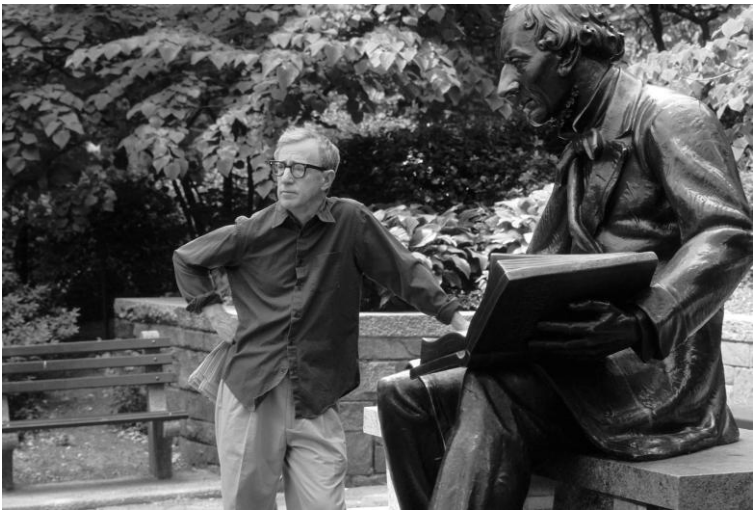
Nein. Denn diese Frage ist – genau so wie jene, ob man mit einem anderen Leben glücklicher wäre, rein theoretisch. Ich kann nur von dem ausgehen, was ich heute habe. Alles andere ist spekulativ.

War die Idee bei Ihrem ersten Lang-Film ursprünglich eine persönliche Bestandsaufnahme des eigenen Lebens, oder ging es von Anfang an darum, mit dem Selbstportrait auch eine verbindliche und für eine Generation repräsentative Aussage zu treffen?

Da Film immer mit mehr oder weniger viel Geld verbunden ist, wäre es einfach zu teuer, so eine Arbeit nur zwecks „Selbst-Therapie" zu machen. Es stimmt, dass der Auslöser zu diesem Film ein sehr persönliches Erlebnis war – eben diese Wochen nach meinem 30sten Geburtstag, in denen ich in eine tiefe Krise gefallen bin, weil ich mir damals selbst die Frage stellte: „Nun bin ich 30 – aber was habe ich schon erreicht?!" Da diese Lebensphase für mich so einschneidend war, dachte ich, dass es doch nicht nur mir so gehen kann. So ist schließlich der endgültige Impuls zu diesem Film entstanden, der ein Stimmungsbild meiner Generation abbilden soll.

In Ihrem Film wird Ihnen von Bekannten Ihres Vaters geraten, das Filmen doch zum Hobby zu machen und dafür einen »richtigen« Job anzunehmen. Hat sich diese Haltung in Ihrem Umfeld nach dem Erflog von *Mein halbes Leben* geändert?

Natürlich. Heute muss ich mit meinem Vater nicht mehr über die Sinnhaftigkeit meines Berufs diskutieren. Aber diese „Ratschläge" aus der Elterngeneration beruhen eben sehr oft darauf, dass sie in unser heutiges Leben keinen Einblick haben und sie sich einfach um das Leben ihrer Kinder Sorgen machen – was die Situation aber meist für beide Seiten auch nicht einfacher macht.



Eine kurze Woody-Allen-Werkschau
Philipp Schumacher

Über 40 Filme in über 40 Jahren: Woody Allens Werk zu überblicken ist keine leichte Aufgabe. Unmöglich, alle Filme zu behandeln, alles Besprechenswerte zu besprechen. Man könnte einen ganzen Artikel allein nur über Allens Filmmusik verfassen und hätte gleichzeitig einen Leitfaden zum Jazz geschrieben. Ebenso könnte man Arbeiten mit Titeln wie *Anguish, God and Existentialism. Eighteen Woody Allen Films Analyzed* schreiben. Hier soll es aber um die Filme als solche gehen. Es soll darum gehen, aus der riesigen Menge einige sehenswerte Filme herauszusieben. Woody Allen hat ein halbes Dutzend Slapstick-Filme gedreht, doch nicht alle muss man gesehen haben, er hat sich mehrmals an ernsten Dramen versucht, und die meisten sind zu Recht in Vergessenheit geraten. Inwiefern nun sehenswert? Originalität ist ein Kriterium. Wenn man *Annie Hall* gesehen hat, muss man sich dann *Deconstructing Harry* auch noch anschauen? Mit welchem Gewinn? Außerdem soll Woody Allen als Filmemacher ein wenig ernster genommen werden. Von manchem wurde und wird er schließlich

als „wichtiger Vertreter des amerikanischen Autorenkinos“ bezeichnet und sicherlich war es zeitweise auch sein eigener Anspruch, ein solcher zu sein. Wurde er diesem Anspruch gerecht? Und ist es schlimm, wenn nicht?

Von der Standup-Comedybühne kommend, beginnt Woody Allen seine Karriere als Drehbuchautor mit *What's new, Pussy Cat?* (1966). Bedauerlicherweise ist der Film in Vergessenheit geraten, denn unter dem Einfluss der Marx Brothers denkt sich Woody Allen einige der groteskesten Slapstickszenen der Filmgeschichte aus. Man begegnet hier zum ersten Mal dem Neurotiker, der sich Erlösung durch die Psychoanalyse erhofft. Diese oder ähnliche Konstellationen bestimmen Woody Allens Filme der folgenden Jahre. Ob mit dem Namen Virgil Starkwell, Fielding Mellish, Sam Bates oder Alvy Singer, in den 70er Jahren bringt Woody Allen mit kleinen Abwandlungen immer dieselbe Figur auf die Leinwand. Er erschafft den Typen des neurotischen Antihelden, eine Figur, die im Laufe seiner Arbeit leider zum Klischee verkommt. Doch vorher gelingt ihm mit *Annie Hall* (1977) und eben dieser Figur einer seiner besten Filme. Der New Yorker Jude Alvy Singer erzählt rückblickend die Geschichte seines missglückten Liebeslebens: „I would never want to belong to any club that would have someone like me for a member.” In diesem Satz ist sein Dilemma und damit dasjenige des Neurotikers auf den Punkt gebracht. Neben der zentralen Liebesgeschichte von Annie und Alvy Ende der 1970er Jahre präsentiert der Film auch Allens Sicht auf New York: „Don't you see the rest of the country looks upon New York like we're left-wing, communist, Jewish, homosexual pornographers? I think of us that way sometimes and I live here.” Und Los Angeles: “I don't want to move to a city where the only cultural advantage is being able to make a right turn on a red light”. Allen stilisiert New York City zum letzten Rückzugsgebiet vor der allmählichen Kalifornisierung Amerikas. In seinem Film *Manhattan (*1979) ist es dann auch die Stadt selbst, die in den Mittelpunkt gerückt ist: die Handlung gerät zur Nebensache, das

Sehenswürdige sind die zahlreichen Großaufnahmen New Yorks, in schwarz-weiß, untermalt mit der Musik von George Gershwin.

Gegen Ende der 1970er Jahre nimmt Allens Schaffen eine Wendung. Woody Allen eifert seinem Vorbild Ingmar Bergman nach und versucht sich an ernsthaften Dramen. Sein erster Versuch in diese Richtung, *Interiors* von 1978, handelt von einer zerrütteten Familie, deren Mitglieder allesamt von Depressionen und Verzweiflung geplagt sind: Schriftsteller, die unter Schreibblockaden leiden, Menschen, die gerne Künstler wären aber keine sind, ambitionierte Marxisten. Anders als zuvor aber meint es Allen in diesem Film mit seinen Figuren und ihren Leiden ernst. Es ist ein ironiefreier Versuch, einen anspruchsvollen, „philosophischen" Autorenfilm zu drehen und Allen scheitert daran: das Philosophisch-Reflexive an diesem Film wirkt aufgesetzt und sehr bemüht. Woody Allen findet nur in Ansätzen Bilder für seine Vorstellungen. Stattdessen muss der Zuschauer stundenlang intellektuelles Geschwätz über sich ergehen lassen. Dieser Allen trifft beim Publikum auf wenig Zuspruch. Das Scheitern des Projekts reflektiert Allen zwei Jahre später in (seinem persönlichen) Lieblingsfilm *Stardust Memories* (1980). Der Film handelt, welch Wunder, von einem Regisseur und Drehbuchautor, der nicht mehr witzig sein möchte und viel lieber ernsthafte Filme drehen würde. Dabei trifft er auf erheblichen Widerstand von allen Seiten – sowohl das Publikum als auch die Filmproduzenten verweigern ihm die Befreiung von der Komiker-Rolle. In der Folgezeit scheint es dann, als ob sich das Publikum durchgesetzt habe: bis 1986 dreht Allen nur noch Komödien. Die witzigste ist vielleicht *Zelig* (1983). Das Thema der jüdischen Identität, das in vorherigen Filmen, besonders in *Annie Hall*, allenfalls eines neben vielen anderen war, wird in *Zelig* ins Zentrum gerückt: Leonard Zelig, ein New Yorker Jude, leidet unter der „Assimilationskrankheit". Die Fähigkeit des Sich-Anpassens an fremde Gesellschaften hat bei Leonard Zelig eine pathologisch-groteske Ausprägung erreicht: Zeligs Anpassungsvermögen gleicht dem eines Chamäleons: in Minuten-

schnelle verwandelt er sich das Äußere seiner Mitmenschen an: ob es sich um afro-amerikanische Boxer, italienische Mafiosi, SA-Offiziere oder aber um seine eigene Psychotherapeutin handelt: Zelig verweigert die Entwicklung einer eigenen Identität. Der eigentliche Reiz des Films besteht aber in seinem Pseudo-Dokumentarcharakter: eine völlig absurde Geschichte wird durch ironiefreie Kommentierung von Susan Sontag, Saul Bellow und anderen in den Rang einer Tatsache gehoben. Die ‚Mockumentary' ist ein Genre, auf das Woody Allen immer wieder zurückkommt.

Ende der 1980er Jahre wendet sich Allen erneut dem ernsten Drama zu. Die Filme dieser Zeit variieren allesamt das Thema der Lebenskrise, leider mit den immer gleichen Konstellationen, Fragestellungen, Konflikten: gebildete, wiederum zumeist „intellektuelle" Menschen in der Mitte ihres Lebens, die, wie sollte es anders sein, plötzlich nach dem Sinn desselben zu fragen beginnen, die sich aus unglücklichen Ehebeziehungen befreien wollen, „sich selbst verwirklichen möchten". Zu den Filmen dieser Art zählen *September (*1987*), Another Woman (*1988*),* und *Crimes and other Misdemeanours* (1989), *Alice (*1990*)* und *Husbands and Wives (*1992*)*. Leider kranken alle diese Filme daran, dass die Protagonisten ihre Probleme, und damit das Thema des Films, allzu deutlich selbst diskutieren. Denn dies ist die Gefahr reflektierter und eloquenter Hauptfiguren: der Film gerät so dialoglastig, dass die dem Medium eigene Möglichkeit, Gedanken durch Bilder und deren Verkettung zum Ausdruck zu bringen, völlig in den Hintergrund tritt. Außerdem ist es das Wiederkäuen des ewig gleichen Stoffes, das den Woody Allen der späten Achtziger anstrengend macht. Was den Charme der frühen Allen-Filme ausmacht – das Ad-Absurdum–Führen und die Ironisierung einer gewissen Form des Denkens, das oftmals mehr Attitüde als Ausdruck von Tiefsinnigkeit ist – dieses Denken kann einem, wenn in allem Ernst vorgeführt, peinlich werden.

Glücklicherweise endet mit *Husbands and Wives* Allens

überambitionierte Phase endgültig. In den 90er Jahren unternimmt er keinerlei Versuche mehr in diese Richtung und wahrscheinlich gelingen ihm gerade deswegen einige schöne Filme: der erste dieser Reihe, *Shadows and Fog* von 1992, ist eine Hommage an den deutschen Expressionismus: eine Neuauflage von *M - eine Stadt sucht einen Mörder,* mit Anklängen an Kafkas Romane. Im Zentrum der Geschichte steht Kleinman, gespielt von Allen selbst, ein einfacher Angestellter oder ‚clerk', der in die Jagd einer kleinen Stadt auf einen Serienkiller verwickelt wird. Mitten in der Nacht geweckt, sieht sich Kleinman in seiner Wohnung mit einer Gruppe breitschultriger Herren in Trenchcoats und der Forderung konfrontiert, sich sofort anzukleiden und sich augenblicklich an seinen Platz zu begeben, man warte schon auf ihn. "Me???!!!!" ruft Kleinman entsetzt. "But-", "Kleinman!!! We've got no time to lose! Get dressed and go to your position!!" Kleinman gehorcht und findet sich einen kurzen Moment später in den nebeligen, verwinkelten Gassen einer europäisch anmutenden Altstadt wieder: völlig desorientiert und ahnungslos begibt er sich auf die Suche nach seinem „Platz" in der Jagd nach dem „Strangler". Auf seinem Irrweg durch das Städtchen nimmt er sich einer entlaufenen Zirkusartistin, eines Babys und einer großen Summe Geld an, wird aus der Kirche exkommuniziert, wieder aufgenommen, wieder exkommuniziert, muss sich Sabotage und Verrat vorwerfen lassen und durch allerlei Missgeschicke gerät er schließlich selbst in den Verdacht, der gesuchte Mörder zu sein. Seine Suche wird zur Flucht vor dem wütenden Mob. Trotz offensichtlicher Parallelen zu Bekanntem ist der Film doch nicht epigonal, er ist keine einfache Fritz-Lang-Kopie. Die absurde Situationskomik, Slapstickanklänge und Allen als hysterischer Kleinman machen den Film zu einer gelungenen Komödie. Denn ob Woody Allen will oder nicht, auf diesem Gebiet liegt sein Talent, und dass er dies erkennt und fortan nicht mehr versucht, jemand anders als er selbst zu sein, ist sein großes Verdienst. In den Neunziger und Nuller-Jahren entstehen aus dieser Einsicht heraus viele typische

wenn auch seichte Allen-Komödien, wie *Manhattan Murder Mystery (*1993), *The Curse of the Jade Scorpion* (2001) oder *Scoop* (2006), kleine kurzweilige Kriminalkomödien. Mit *Sweet and Lowdown* (1999) gelingt ihm noch eine weitere schöne ‚Mockumentary'. Wiederum im Stile eines Dokumentarfilms mit Zeitzeugen und Kritikerstimmen wird die Geschichte des fiktiven Swinggitarristen Emmet Ray erzählt, gespielt von Sean Penn, der zur Zeit der Prohibition der beste Gitarrist der Welt ist, „abgesehen von dem Zigeuner drüben in Europa". Der Charme des Films beruht auf der Akribie und Detailverliebtheit, mit der Allen das Amerika der dreißiger Jahre vergegenwärtigt: gigantische Straßenkreuzer, Nadelstreifenanzüge, Hüte, Swingmusik, dazu ein etwas eigentümlicher Emmet: wenn er nicht Gitarre spielt, dann verbringt er seine Zeit am liebsten damit, mit seinem Luftgewehr auf Ratten zu schießen oder am Bahndamm zu sitzen und vorbeifahrenden Zügen zuzuschauen oder einfach betrunken zu sein; er ist so narzisstisch, dass er als Frau an seiner Seite nur eine Taubstumme duldet und wenn er Django Reinhardt begegnet, dann wird er ohnmächtig. *Shadows and Fogs* und *Sweet and Lowdown* sind sehenswerte Filme, weil sich Woody Allen darauf konzentriert und beschränkt, eine Geschichte zu erzählen. Es mögen daraus keine Meisterwerke des Autorenkinos oder der Avantgarde erwachsen, aber doch wenigstens schöne Filme. Gleiches lässt sich auch über *Match Point* (2005) sagen. Hier glückt ihm das, was zwanzig Jahre zuvor nicht so recht gelingen mochte: ein Drama, ein richtiges. *Match Point* ist ein untypischer Allen-Film, man mag ihn als solchen kaum erkennen: Wo ist die Komik? Wo sind die neurotischen Intellektuellen? Und wo ist New York? Nichts davon. Stattdessen entspinnt sich vor den Augen des Zuschauers eine klassische Tragödie im London der Gegenwart. Der junge Ire Chris Wilton, aus ärmlichen Verhältnissen stammend, erhält durch glückliche Fügungen Zugang zur englischen Upperclass. Er ist um Anpassung bemüht, bildet sich, liest Dostojewskij, hört Opernmusik. Das luxuriöse Dasein ist jedoch erkauft mit langweiliger Schreibtischarbeit und

einer phantasielosen Gattin. Die Begegnung mit der jungen Amerikanerin Nola, einer ambitionierten aber erfolglosen Jungschauspielern, stürzt sein Leben ins Chaos. Er beginnt eine Affäre mit der „sinnlichen" jungen Frau. Amüsiert darf man ihm einige Zeit bei seinen verzweifelten Versuchen zuschauen, exzessive Liebe und trüben Wohlstand zusammen zu leben. Schließlich wird Chris zur Wahl gedrängt: Nola ist schwanger und droht ihm mit Entlarvung. Doch Chris kommt ihr zuvor: er erschießt sie mit einer Schrotflinte, tarnt die Tat als Drogendelikt – und kommt davon. Hier liegt der Bruch mit dem Tragödienschema, hier kommt Allens eigene Perspektive ins Spiel: das Leben, ein sinnloses Spiel, von Zu- und Glücksfällen bestimmt. Bis auf Ausnahmen wird all dies jedoch nicht allzu explizit gemacht. Darin unterscheidet sich *Match Point* auf glückliche Weise von seinen Vorgängern: wir *sehen* Chris Dostojewskij lesen, aber Allen tut uns den Gefallen, seinen Protagonisten sich nicht anschließend über das Gelesene äußern zu lassen. Man bekommt Chris' Verzweiflung zu s*ehen*, nicht zu hören. Vielleicht ist dies die größte Leistung seiner Regiekarriere: das Entschlacken der Drehbücher, die Reduzierung auf das Wesentliche. Ganz ähnliches ließe sich auch über *Cassandra's Dream* (2007) sagen. Doch spätestens mit *Vicky Christina Barcelona* (2008) begibt sich Woody Allen wieder zurück in stereotypisches Fahrwasser. Hier sind sie wieder alle versammelt, seine Lieblingsfiguren: Künstler, und solche, die es werden wollen, europäische Bohème und amerikanische Kleinbürger, Hysterische und Neurotische. Einen Woody-Allen-Film zu schauen kann einem die Freude bereiten, die man manchmal verspürt, wenn man alte Bekannte wieder trifft, die man schon lange nicht mehr gesehen hat. Vielleicht sind es aber auch Bekannte, die man schon viel zu oft gesehen hat und langsam nicht mehr sehen kann. Ob man sich also auf den neusten Woody Allen freuen soll? Nur soviel: er kommt im Winter in die deutschen Kinos, er heißt *Whatever Works,* und er handelt von einem Großstadtmisanthrop, der auf einen Hillbilly aus Tennessee trifft. In New York.

Ein realer Ort
Markus Sehl

Es mag auch ein realer Ort sein, aber noch viel mehr ist es ein Gefühl, schrieb die Schriftstellerin Daniela Dröscher einmal über Texas. Nun soll es aber weder um Daniela Dröscher, noch um Texas gehen, sondern um ein Gefühl. So ein Gefühl ist Istanbul. Und eine Stadt mehr als 10 000 km von Texas entfernt.

Irgendwie weiß jeder, dass Istanbul eine Stadt ist, die zwischen verschiedenen Dingen liegt. Zwischen zwei Kontinenten, zwischen zwei Weltreichen und zwischen mindestens zwei Kulturen. Was viele nicht wissen: Istanbul ist nächstes Jahr Kulturhauptstadt Europas. Was man da so macht, das kann man

sich noch das ganze Jahr in Linz am Inn anschaut. Seit Januar 2009 ist Linz jetzt Kulturhauptstadt und es gibt dort eine *Gesamtbudgetabwicklung* und auch ein *mission statement*. In Istanbul gibt es das alles noch nicht.
Aber das ist nicht schlimm, weil alle Türken wissen, am Ende wird das sowieso klappen. Mit der Kulturhauptstadt. Schließlich ist es Istanbul und diese Stadt funktioniert genauso. Vor einigen Jahren soll die Stadtverwaltung von Istanbul eine Gruppe japanischer Stadtplaner eingeladen haben. Sie sollten den chaotischen Straßenverkehr analysieren, der die Stadt täglich entweder zähfließend lähmt oder wahnsinnig überflutet. Über 12 Millionen Einwohner soll Istanbul haben. Anderen Schätzungen nach sogar weit über 15 Millionen. Das liegt daran, dass die Zuwanderung in den Randgebieten der Stadt beinahe unkontrolliert erfolgt. Nach dem alten islamischen Gewohnheitsrecht „gece kondu", was soviel bedeutet wie, „über Nacht aufgestellt" dürfen Behausungen, die in einer Nacht erbaut werden, nicht abgerissen werden. Nicht weniger sich selbst überlassen ist der Straßenverkehr.
Wenn ich jemals von einem Auto überfahren werde, dann soll es in Istanbul sein. Es wäre würdig und ehrenhaft. Der Verkehr funktioniert nach seinen eigenen Regeln. Er bricht nur nicht vollends zusammen, weil sich niemand um die Verkehrsregeln kümmert. Gelebt wird in Istanbul nach eigenem Ermessen.
Nach ein paar Wochen wurden die japanischen Stadtplaner ratlos wieder bei den Verantwortlichen vorstellig. Man habe keine Ahnung, wie das Ganze hier funktionieren könne, aber man solle um Himmels Willen alles so lassen und bloß nichts verändern. Und so wälzt sich jeden Tag weiterhin der Stadtverkehr hupend und lärmend durch die zu kleinen Straßen.
Eigentlich ist hier alles zu klein. Und deshalb begegnen sich die Menschen auch überall. Wenn man zum Beispiel im Altstadtviertel Beyoglu einen der zahlreichen Läden für Damenperücken betritt, dann trifft man dort auf viele strenggläubige Mädchen. Die kaufen sich Perücken, um darunter

auch in der Universität ihr Kopftuch zu tragen, was in der Türkei offiziell verboten ist. Zwischen den Kopftuchmädchen stöckeln aber auch schrille Transvestiten durch die Regale, um sich für die Nacht zu drapieren. Istanbul ist ein Refugium. Wenn im Sonnenaufgang der Muezzin zum Morgengebet ruft, strömen die Jugendlichen im Vergnügungsviertel Taksim von einer Disko noch für ein paar Stunden in einen angesagten After Hour Club. An der Bar oder auf der Tanzfläche hört man immer mehr Spanisch, Englisch oder Deutsch. Seit 2004 kommen Erasmus-Studenten nach Istanbul. Besonders das Nachtleben hat sie als liquide Kundschaft längst entdeckt. Wenn man einem Türsteher mit „iyi aksamlar" stolz einen Guten Abend wünscht, wird man nicht selten wortlos abgewiesen. Plaudert man dagegen mit seiner blonden Begleitung lässig auf Englisch, schiebt er einen mit Schulterklopfen in den Club. „Have fun, my friend".

Es ist eine Stadt, in der man auf der Straße seine Hose unbemerkt verlieren kann und sich zuhause nicht ärgert. Man wird sich nur ein wenig wundern. Wie kann meine Hose so einfach abhanden gekommen sein. Aber das hört auf und man wird sich freuen, wenn man auf der Straße eine neue Hose findet. Fast so gut wie die alte, wird man denken. Überhaupt gibt es nichts, was überflüssig, was übrig oder zuviel ist. Erst seit dem Besuch von Barack Obama im April gibt es in der Innenstadt Abfalleimer.

Als Anfang September heftige Regenfälle Teile der Stadt überfluteten und 30 Menschen starben, fügte das auch dem anything goes-Gefühl der Istanbuler einen weiteren, feinen Riss zu. Experten sagen schon seit Jahren ein heftiges Erdbeben für die Region voraus. Dennoch werden unbeirrt junge Unternehmen gegründet, Galerien eröffnet und Festivals organisiert, als habe die Stadt nachzuholen, was London oder Berlin vorgelegt haben. Weil es das eben alles schon gibt, weil diese wahnsinnige Stadt da ist, brauchen sich die Türken keine Sorgen, um ihre

Kulturhauptstadt zu machen. 2010 ist nur ein Ausschnitt. Istanbul könnte jedes Jahr Hauptstadt der Kultur oder besser der Kulturen sein.

Den Satz von Daniela Dröscher über das Gefühl, habe ich mir eigentlich nur gemerkt, weil es der Text zu einer großen Photographie war. Da reitet ein Cowboy in wilder Verrenkung auf einem rasenden Borstenschwein. Istanbul ist dieses Gefühl. Es fühlt sich cool an und man hofft, dass alles gut gehen wird.

JOSEPHBEUYS
11 Eylül 2009
10 Ocak 2010
Garanti
SITE
Sina
TAKSİ

Rezensionen

Genuss für andere: Robert Pfallers *Ästhetik der Interpassivität*

Jakob Heller

Seitdem der Kulturwissenschaftler & Philosoph Robert Pfaller 1996 den Begriff der 'Interpassivität' zur Beschreibung bestimmter Phänomene von Gegenwartskultur & -kunst vorgeschlagen hat, erlebte das Konzept eine recht positive Entwicklung, bestimmt vor allem durch Pfaller selbst. Nicht nur veröffentlichte Pfaller einen Sammelband sowie zwei Monographien – sowie die vorliegende Aufsatzsammlung – zum Thema, auch Slavoj Žižek, Mladen Dolar & andere mehr oder minder illustre Namen setzten sich mit der Theorie des 'delegierten Genießens' auseinander, & im Jahre 2010 wird eine Gruppe Leipziger Nachwuchswissenschaftler dem Thema eine weitere Tagung widmen. Warum auch nicht? Schließlich könne, so Pfaller, eine Theorie der Interpassivität eine „Grundlage aller ästhetischen Theorie" sein (S. 90). Der hier vorliegende Band des Hamburger Verlags *Philo Fine Arts* versammelt nun viele an unterschiedlicher, teils kaum zugänglicher Stelle – in Sammelbänden, Journalen, Kunstkatalogen – erschienene Aufsätze Pfallers zur Interpassivität. Während man über die Aufmachung & Ausstattung des Bandes wenig klagen kann, zeigt die Aufsatzsammlung als solche, als Teil dieser Gattung manche Schwäche. Doch der Reihe nach.

Die „negative Größe der Interaktivität" (S. 102) verstand sich zu Anfang vor allem als eine Ergänzung & Kritik herrschender Ideen partizipativer Kunst: Wurde Interaktivität spätestens seit dem *Living Theatre* der 60er Jahre – seit dem *performative turn* – als überlegene & erstrebenswerte Seite der Aktiv-Passiv-Dichotomie gelesen, die Auflösung des Werkes, der Charakter der Feedback-Schleife (um Fischer-Lichte zu zitieren) in den Mittelpunkt gestellt, so versucht sich Pfaller darin, die Hierarchie umzukehren. Warum sollte, so könnte man ihn paraphrasieren, die

Partizipation per se als positiv gelten? Was ist so schlimm daran, kein Bestandteil zu sein? Daran anknüpfend: Was für eine Gesellschaft ist es, die jene Hierarchie auf diese Weise konzipiert & was verbirgt sich auf ideologischer Ebene hinter dieser Aufteilung? Pfaller gelingt es treffend, den herrschenden Diskurs auf drei mit eindeutiger Präferenz ausgestattete Oppositionen zu bringen: „Lieber Mitmachen als Zuschauen", „Lieber aktiv als passiv" & „Lieber Eigenes als Fremdes" (S. 311ff.) seien die zu Grunde liegenden, zu kritisierenden Imperative.
Kunstwissenschaft, Philosophie, Psychoanalyse & Kulturwissenschaft treten bei Beantwortung dieser Fragen in einen fruchtbaren Austausch, als Gewährsleute dienen vor allem Richard Sennett, Sigmund Freud, der französische Psychoanalytiker Octave Mannoni, Slavoj Žižek & – immer wieder – der marxistische Philosoph Louis Althusser. Illustre Namen werden aufgefahren, um – gelungen! – eine Theorie zu begründen, die auf den ersten Blick recht kontraintuitiv wirkt: 'Delegiertes Genießen' soll ja schließlich nichts anderes bedeuten, als dass das Individuum auf einen Genuss – von Pfaller zumeist mit 'Konsum' & problematischerweise oftmals auch mit 'Passivität' gleichgesetzt – freiwillig & sogar mit Lustgewinn verzichtet; dies jedoch nicht im Sinne eines wie auch immer gearteten Asketismus oder Altruismus, sondern als fast hedonistische Delegation: An meiner Stelle übernimmt ein 'Anderer' meinen Konsum, meinen Genuss, was ich zu allem Überfluss auch noch genießen kann.

Die Beispiele, die Pfaller in der *Ästhetik des Interpassivität* für diesen Sachverhalt bringt, sind nicht zahlreich, aber einleuchtend: So die bei Cineasten zu beobachtende Neigung zur Aufzeichnung von Filmen, die dann niemals angesehen werden. Oder, vielleicht im universitären Betrieb vertrauter, der Intellektuelle, der hunderte von Seiten 'interessanter' Bücher kopiert & diese dann nie liest. Es ist, als ob der bloße Akt des Kopierens, des Aufzeichnens bereits als Ersatzhandlung jene Befriedigung

verschafft hätte, die erst in der Lektüre, beim Fernsehabend hätte erfahren werden sollen. Entsprechend, so konstatiert Pfaller, besteht ein unheimliches Bedürfnis, dieses Lesenswerte noch zu kopieren, jenes Filmmeisterwerk unbedingt noch aufzuzeichnen, koste es, was es wolle. Es sei, so Pfaller ein ritueller Akt: „Mithilfe des Fotokopierapparates spielten Intellektuelle in Bibliotheken Lesen“ (S. 13). Sie delegierten nicht nur ihren Genuss – ihre Passivität – an Andere, sondern inszenierten diese Delegation noch für einen 'naiven Beobachter', wie Pfaller weiter ausführt. Andere Beispiele interpassiver Akte sind für Pfaller tibetische Gebetsmühlen & Trauerweiber (die beide eine religiöse Funktion für den 'Gläubigen' übernehmen), Kuratoren in der Kunst (die dem desinteressierten Publikum die Beschäftigung mit den & Betrachtung der Kunstwerke abnehmen) & der Gebrauch des Dosengelächters in Sit-Coms, die dem gelangweilt Zuschauenden objektiver Garant seines Amüsements sind. Interessant ist die – in der *Ästhetik der Interpassivität* nicht ausführlicher begründete – These, dass alle Religionen & aller Glauben primär interpassiv erlebt werde, delegiert an einen anderen & erst seit der Neuzeit in Europa ein Zug zur Internalisierung feststellbar ist; dem Protestanten seien nicht mehr rituelle Handlungen & Objekte Glaubensträger – nur er selbst müsse sich als Subjekt vor Gott rechtfertigen, seinen Glauben nicht im Akt, sondern mit seiner Intention belegen.

An solchen Stellen zeigen sich auch die faszinierendsten Aspekte der Interpassivität, jene Pfade, die ausgehend von einer humorvoll zu nennenden Beobachtung zu ungestellten Fragen, neuen Thesen & spannenden Ansätzen führen. Robert Pfaller selbst bemerkt in seinem epiloghaften Vorwort zur Sammlung, der Begriff 'Interpassivität' funktionierte „als ein Schibboleth, als Kennzeichen einer philosophischen Parteilichkeit“ (S. 10), die asketische, internalisierende & scheinbar am *common sense* orientierte Diskurse der Gegenwartskultur kritisch zu hinterfragen suchte. Aus einem Unbehagen an der Partizipation wurde ein 'Forschungszweig', der nach dem Verlust der

Öffentlichkeitskultur fragte, nach der Verdammung des Scheins, den diszipilierenden Subjektivierungen, den Gründen für Ritualfeindlichkeit & dergleichen mehr. Gerade der Anschluss der Interpassivität an Althussers Begriff der *interpellation* ist hierbei vielversprechend & fruchtbar.

Was im vorliegenden Band noch lose Fäden, programmatische Skizzen oder Detailbetrachtungen von einzelnen Kunstwerken sind, wurde von Pfaller in den Monographien *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft* sowie *Die Illusionen der anderen* ausgebaut & auf ein festeres theoretisches Fundament gestellt. Dieses Lose, Skizzenhafte, Kleinteilige ist es aber auch, was den Charme des Bandes ausmacht. Hier wird – manchmal noch spielend, probierend, mit der Begrifflichkeit experimentierend – die Grundlage erstellt. & trotz aller – in einer solchen Sammlung weitverstreuter Aufsätze unvermeidlichen – Wiederholungen ist der Stil eine Freude.
Kurzum: Kurzweiligkeit, Programmatik, Polemik & auch Inhalt, Experiment, Theoretisierung machen den vorliegenden Band zu einem wissenschaftlich spannenden & in seinen Fragestellungen inspirierenden Werk.

Robert Pfaller
Ästhetik der Interpassivität
Philo Fine Arts 2008
300 Seiten

Freakoide Spielwiese. Diethmar Daths neuer Roman *Sämmtliche Gedichte*

Regina Fabry

In Dietmar Daths neuem Roman *Sämmtliche Gedichte* steht alles auf dem Spiel: Die Kunst, die Liebe, das Dasein. Er gleicht dabei einer Versuchsanordnung, die ebenso vieldeutig wie virtuos daher kommt und der es letztlich um nichts weniger geht, als nach der Macht der Poesie zu fragen. Schon auf den ersten Seiten beginnt ein Vexierspiel, das die Praxis der literarischen Postmoderne ebenso aufgreift wie hinterfragt und den geübten Leser, zumal den geneigten und geschulten Dath-Leser, auf eine harte Probe stellt.

Adam Sladek, ein Dichter des frühen 21. Jahrhunderts, wird von Colin Kreutzer, einem ebenso wissenschafts- wie machtbesessenen Millionär, aufgefordert, in dessen Villa zu wohnen. Die Lyrik, die unter diesen Bedingungen entsteht, will Kreutzer in einer Werkausgabe mit dem wielandschen Titel *Sämmtliche Gedichte* publizieren lassen. Es sieht zunächst nach einem Leben aus, wie es sich jeder Kunstschaffende nicht in seinen kühnsten Träumen auszumalen wagt: Eine gewaltige Bibliothek, ein Panorama experimenteller Filmkunst und das umfangreichste nur denkbare Musikarchiv werden Sladek zur Verfügung gestellt – die Fülle der Inspirationsquellen findet ihren Niederschlag in einer rauschhaften künstlerischen Produktivität. Die Romanfigur Dietmar Dath fungiert hierbei als intellektuell-manipulativer Mittler und Mentor und gibt Sladek schließlich zu verstehen, in was für eine Sache er da hineingeraten ist: Kreutzer und sein mit allen Rhetorikwassern gewaschener Assistent Dath steuern auf das Ziel zu, den Menschen und sein Dasein zu optimieren. Genetische, neurowissenschaftliche und biologistische Erkenntnisse verhelfen ihnen immer mehr dazu, diesen neuen Menschen hervorbringen – die Poesie Sladeks soll ihren Teil dazu beitragen. Seine Wahrnehmung wird gelenkt, die

Einflüsse auf ihn werden sorgsam ausgewählt, um die gewünschten welt- und menschenverändernden Worte in Sladeks Dichterhirn entstehen zu lassen. Sladek gelingt die Flucht und er taucht schließlich bei der Malerin Johanna Rauch unter, beginnt mit ihr eine waghalsige Liebesaffäre und kann sich zugleich nur schwer von seiner homoerotischen Zuneigung zu Klaus Kiwus lösen, welcher wiederum der Sohn des *Fundbüro*-Inhabers ist. Auch das *Fundbüro*, einer von Kreutzer initiierten Mischung aus Intellektuellenkneipe und Bordell und Tummelplatz skurriler Gestalten, soll nur dazu dienen, Sladeks Inspiration zu manipulieren. All das kann nicht gut ausgehen und das tut es auch nicht; der Roman gipfelt in einem fulminant blutigen und apokalyptischen Finale.

Geschickt werden hier unterschiedliche Genres vermengt – Romantik, Science Fiction, Cyberpunk, antike Mythologie und moderne Bewusstseinsforschung sind die Topoi des dathesken Erzählens, kühn und experimentell ist die formale und stilistische Gestaltung. Die literarischen Ergüsse Sladeks sind integraler Bestandteil des Romans und kommentieren zugleich die Handlung in chorischer Manier. Da ist von Artemis ebenso die Rede wie von der ephesia grammata, da geht es um Liebe, Sex, Eifersucht und Zerstörung und all das in einer eigenwillig kunstvollen Bild- und Formsprache. Diese Verschachtelung von Erzählebenen ist freilich nichts Neues und in der Literatur der Postmoderne fast schon ein alter Hut – aber so konsequent und radikal wie Dath hat das bisher kaum jemand arrangiert. Gleichzeitig führt er vor, wie lyrische und epische Elemente ein Textganzes bilden können und das nicht aus einer experimentellen Kombinationswut heraus, sondern weil der Inhalt des Romans eben genau diese Form verlangt. Dazu gehört dann auch das autorfiktionale Spiel von Dath als Autor und Dath als Figur.
Aber Dath wäre nicht Dath, wenn sein Roman nicht eine intellektuell-freakoide Spielwiese wäre, in der unterschiedliche

Denktraditionen und Gegenwartsanalysen aufeinander bezogen werden; das erinnert an die Kompositionsstruktur früherer Texte des bekennenden Marxisten. Überhaupt tut sich dem Leser, der mit seinem Werk vertraut ist, eine weitere Deutungsebene auf: Figuren wie beispielsweise Johanna Rauch spielen bereits in früheren Romanen eine Rolle, jeweils aus anderen Perspektiven und an anderen Positionen ihres Figurenlebens; es ergibt sich für den Leser ein intertextuelles Kombinationsspiel, jeder Roman ergänzt und modifiziert das Wissen über das dathsche Figurenpersonal. Ob das nun Kalkül ist oder Einfallslosigkeit oder Teil eines großen Gesamtkonzeptes, sei dahingestellt. Es bereitet aber zumindest ein höllisches Vergnügen, diese Verbindungen herzustellen.
Ein Vergnügen im eigentlichen Sinne ist die Lektüre von *Sämmtliche Gedichte* nicht immer, diesem manisch-orgiastischen Roman, der ein düsteres Bild des postmodernen Wissensdranges zeichnet. Aber selten wird gegenwärtig so gekonnt und eindringlich von dem erzählt, worum es in der Literatur eigentlich geht: der Kraft des Wortes.

Dietmar Dath
Sämmtliche Gedichte
Suhrkamp 2009
283 Seiten

Ein Hunger(-künstler)
Simone Schröder

Knut Hamsun hat zu Lebzeiten geschafft, was für den Held seines Romans *Hunger* aussichtslos zu sein scheint: Vom Schreiben leben zu können. Es ist unbestritten, dass Knut Hamsun neben Henrik Ibsen zu Norwegens großen Autoren zählt. Mit dem Mann, der sich Andreas Tangen nennt (und dabei lügt), hat er, indem er die existentiellen Nöte eines unbekannten Künstlers ohne Erfolg thematisiert, eine Figur von literarischem Weltrang geschaffen. Einen Helden, der kein wirklicher Sympathieträger ist, ein Pechvogel, der zum Stadtstreicher mit Hang zum Intellekt wird, ein begnadeter Lügner, der sich bis zur Selbstaufgabe auf die eigenen Spinnereien versteift, dem auch kurz vorm Hungertod noch die Meinung der Anderen so wichtig ist, dass er die Erniedrigung zu betteln nicht auf sich nehmen mag. Lieber redet er sich ein: „Ich vertrug kein Essen, ich war nicht so geartet; das war eine Besonderheit an mir, eine Eigentümlichkeit." Unzuverlässiges Erzählen ist da ein Fachterminus, der beim Lesen rasch Kontur annimmt. Und so kommt nicht ganz unvermittelt der Befund des Erzählers: „Der Wahnsinn rast mir durchs Hirn, und ich lasse ihn rasen, ich bin mir vollkommen bewusst, dass ich Einflüssen unterliege, deren ich nicht Herr bin."

Bekommt er auf dem Bahnsteig von einem Bekannten einmal zehn Öre zugesteckt, so glaubt er gleich, dies sei die Rettung aus der Armut. Er mietet sich ein Hotelzimmer, geht ins Restaurant essen, arbeitet nebenbei an einem Zeitungsartikel, den er dann aber in einem Anfall von Zweifel zerreißt und steht innerhalb kürzester Zeit wieder auf der Straße. Und dabei hatte doch scheinbar Hoffnung bestanden, dass er endlich einmal aus der Hungernot raus und fort von der Straße käme. Aber das scheint nicht zu funktionieren. Immer wieder werden die Erwartungen und Hoffnungen des Lesers durchkreuzt. Präsentiert wird eine gescheiterte Persönlichkeit, wie sie auch heute in jedem Stadtpark,

auf jedem Bahnhofsvorplatz zu finden ist. In ausgelatschten Turnschuhen, das Haar ungewaschen, mit Alkoholfahne und speckigem Ledermantel, laut aus der Zeitung rezitierend. Der öffentliche Raum wird zur imaginierten Bühne, die in der Realität nicht mehr zur Verfügung steht. Und auch der Held aus *Hunger* nutzt diesen Raum für seine Auftritte. In einer der eindringlichsten Szenen des Romans schnauzt er einen Blinden auf einer Parkbank an, weil er seine Lügen nicht anzweifelt und genießt in einem anderen Moment doch die Phantasie erfolgreich und begehrt zu sein: „Herein! Ja, nur herein! Wie Sie sehen, alles von Rubin. Ylajali, Ylajali! Der rote, wallende Seidendiwan! Wie heftig sie atmet! Küss mich, Geliebte, mehr, mehr. Deine Arme sind wie Bernsteine, dein Mund flammt...Kellner, ich hatte ein Beefsteak bestellt".

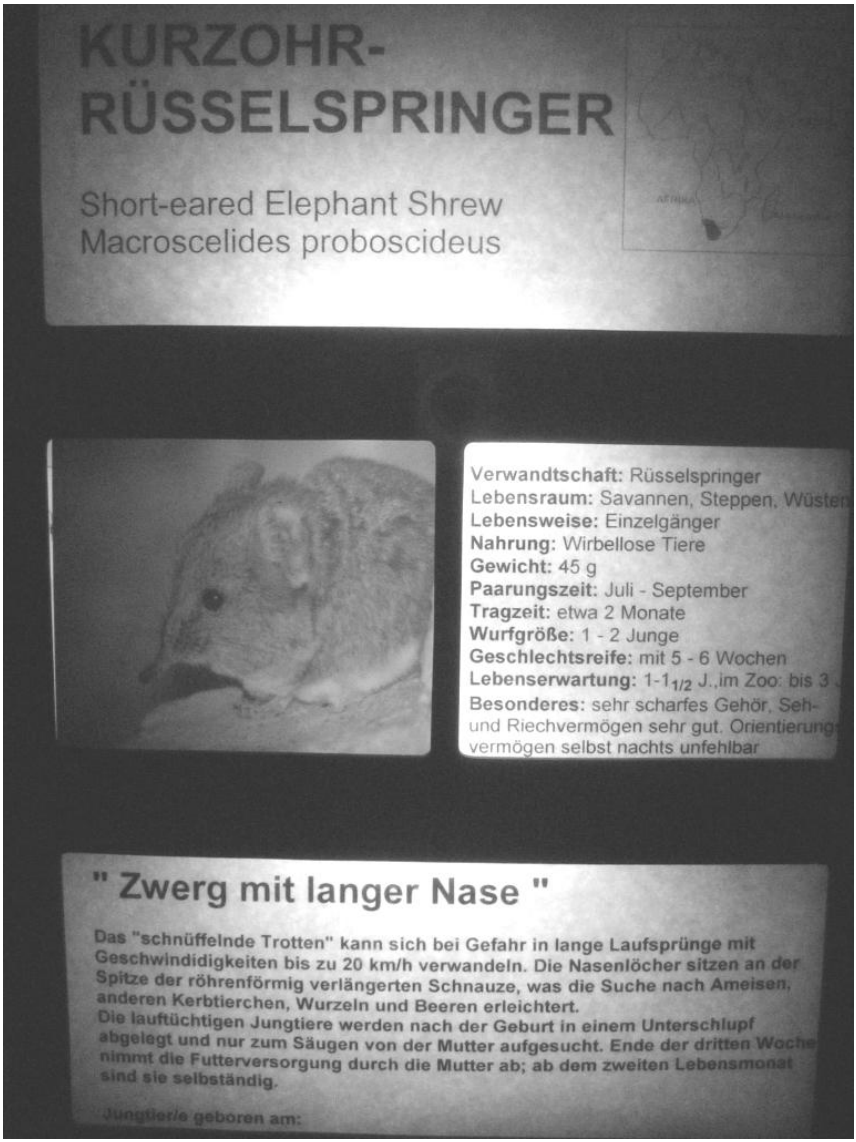
Hunger ist ein Roman über den gesellschaftlichen und körperlichen Abstieg eines Mannes. Es beginnt damit, dass dieser die Miete für seine Wohnung nicht mehr bezahlen kann und auf der Straße steht. Das Kristiana, durch welches der Held im Hungerwahn streift, wirkt zeitlos, erinnert an die schwarzen Flächen in Filmen von Lars von Trier. Als wären die Straßen und Häuser mit weißer Kreide auf den Boden gezeichnet und die Räume nur mit den nötigsten Requisiten bestückt, um dem Leser gerade noch eine Einordnung des Gelesenen zu ermöglichen. Daniel Kehlmann schreibt im Nachwort zum Roman, *Hunger* sei nicht zum Sozialdrama geeignet, da der Held nicht nur in Phasen des Hungers Schübe des Wahnsinns erlebe, auch in den Phasen der Sattheit handele er nicht vernünftiger und schließt daran die Frage an: „kommt seine Armut daher, dass er sich nicht zusammennehmen, klar denken und vernünftig handeln kann?"

Was in *Hunger* geschieht, ist die Verschriftlichung des Wahnsinns. Beim Erzählen werden die Denkbewegungen eines Psychotikers nachvollzogen. Und es ist für den Leser weder immer möglich noch notwendig, alles zu verstehen, was ihm der Erzähler auftischt. Das manchmal die Zusammenhänge unsystematisch, kreuz und quer verknüpft zu sein scheinen,

Gedankensprünge so weit hechten, dass der Leser dabei auf der Strecke bleibt, gehört zum Spiel, ist Programm und Teil des Erzählens. Manchmal weiß der Leser über die Gedanken des Helden mehr als der selbst, manchmal versteht er nicht, was gemeint ist. Dass Knut Hamsun *Hunger* schon vor mehr als 115 Jahren geschrieben haben soll, mag man nach der Lektüre gar nicht recht glauben. 1890 erschien der Roman erstmals in Kopenhagen. Anlässlich von Knut Hamsuns 150. Geburtstag in diesem Jahr ist er nun in einer schönen Neuauflage erhältlich, zeitgemäß und nach wie vor sehr lesenswert.

Knut Hamsun
Hunger
Mit einem Nachwort von Daniel Kehlmann
Deutsch von Siegfried Weibel
Claassen 2009
236 Seiten

Im Zoo


KURZOHR-
RÜSSELSPRINGER
Short-eared Elephant Shrew
Macroscelides proboscideus
Verwandtschaft: Rüsselspringer
Lebensraum: Savannen, Steppen, Wüsten
Lebensweise: Einzelgänger
Nahrung: Wirbellose Tiere
Gewicht: 45 g
Paarungszeit: Juli - September
Tragzeit: etwa 2 Monate
Wurfgröße: 1 - 2 Junge
Geschlechtsreife: mit 5 - 6 Wochen
Lebenserwartung: 1-1 1/2 J.,im Zoo: bis 3
Besonderes: sehr scharfes Gehör, Seh- und Riechvermögen sehr gut. Orientierungsvermögen selbst nachts unfehlbar
" Zwerg mit langer Nase "
Das "schnüffelnde Trotten" kann sich bei Gefahr in lange Laufsprünge mit Geschwindidigkeiten bis zu 20 km/h verwandeln. Die Nasenlöcher sitzen an der Spitze der röhrenförmig verlängerten Schnauze, was die Suche nach Ameisen, anderen Kerbtierchen, Wurzeln und Beeren erleichtert.
Die lauftüchtigen Jungtiere werden nach der Geburt in einem Unterschlupf abgelegt und nur zum Säugen von der Mutter aufgesucht. Ende der dritten Woche nimmt die Futterversorgung durch die Mutter ab; ab dem zweiten Lebensmonat sind sie selbständig.
Jungtier/e geboren am:

Vermatschtes

Termin: Es ist noch eine Weile hin bis zum 9. April 2010, aber wir möchten schon jetzt darauf hinweisen, dass an ebendiesem Freitag vor Semesterbeginn eine vom elephant organisierte und moderierte Lesung im Antiquariat am Ballplatz (in Mainz) stattfinden wird. Beginn ist 20.30 Uhr. Eintritt: 3 Euro. Es lesen Hannes Becker, Wolfram Lotz & Sascha Macht vom Deutschen Literaturinstitut Leipzig.

Job & Chance: Erneut zu vergeben ist eine Hospitanz in der Redaktion des elephants mit der Möglichkeit zu kulturellem Networking und ersten Erfahrungen im Umgang mit Texten. Bewerbungen sind an die Adresse der Redaktion zu adressieren. Neben einem aussagekräftigen Bewerbungsschreiben ist ein Betrag von 50 Euro Bearbeitungsgebühren beizulegen.

Links

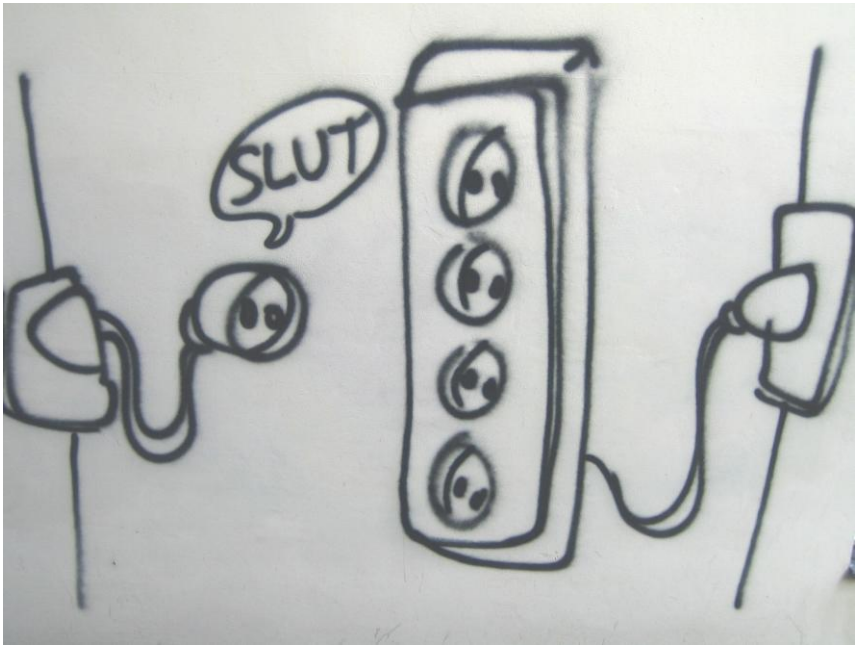
Bemerkenswerte Netzauftritte:

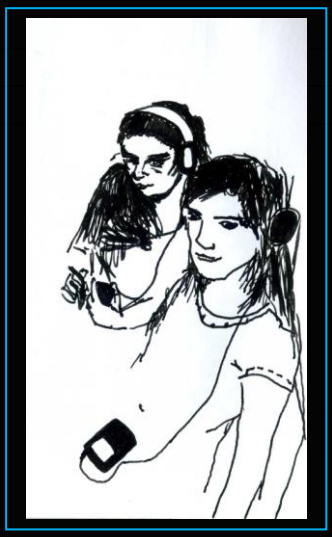
www.deus.be
www.okkervilriver.com
www.lowanthem.com
www.ohbijou.com

Rechts

Wir bedanken uns bei Oliver Schulze-Berndt für die freundliche Genehmigung zum Abdruck des Wolfgang Müller-Portraits (S. 31), bei Wolfgang Müller selbst für die Tödliche Doris-Aufnahme (S. 36), bei schnitt für das Woody Allen-Foto (S. 49), Cordula Gieser, die Heinrich von Berenberg (S. 38) und Florian Braun, der Marko Doringer (S. 47) fotografiert hat. Das Istanbulfoto auf S. 56 stammt von Katharina Menschick. Copyright für Bilder S. 7 und S. 18: l.feet images. Alle anderen Aufnahmen und Zeichnungen sind von elephant-Mitarbeitern: Coverfoto & Backcover, S. 14, 25, 30, 59, 70 (S. Schröder); S. 60 (B. Bertrams); S.72 (A.M. Widmann).

Graphisches



Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein.

LOST IN
THE SUPERMARKET