

Zeitschrift für
aktuelle Fragen

kultur

elemente

Ni Gudix

Underground!

Literarische Subkultur in Deutschland von 1968 bis 1998 und das „Informationszentrum“ des Josef Wintjes in Bottrop

In Deutschland gibt es die literarische Alternativkultur oder „Alternativpresse“ seit 1968. Ab diesem Zeitpunkt wird der Begriff zu einer spezifischen Bezeichnung für jene programmatische linke literarische Weltanschauung und Position, die die Alternativbewegung auszeichnet. Jedoch Subkultur oder Underground im Sinne von Unterkultur, also einer Kultur abseits der Monokultur mit der Absicht, diese zu untertunneln, gab und gibt es in jeder Zeit, der Begriff hat also auch eine allgemeinere Bedeutung.

Die Alternativliteratur bis 1968 und ihre Wurzeln

Der Pionier der Alternativpresse, wie sie in Deutschland ab den 60er Jahren einen regelrechten Boom erlebte, war Victor Otto Stomps (1897 - 1970), der 1926 ganz im Banne des Expressionismus die Rabenpresse gründete, einen Kleinverlag im späteren Stil, in dem bis Ende des Jahres die Literaturzeitschrift „Fischzug“ erschien, in der u.a. Gottfried Benn und Bertolt Brecht veröffentlichten, sowie von 1932-37 die Zeitschrift „Der Weiße Rabe“. Die Rabenpresse zeichnete sich vor allem dadurch aus, dass sie anders war als andere Verlage. Stomps verlegte junge, unbekannte Autoren, die ihm interessant erschienen, und zwar mehr aus Spaß denn aus Profitgier; die Bücher wurden von Hand gedruckt, gesetzt und gebunden, mit experimentellem und individuellem Äußeren, erschienen in Kleinstauflagen von etwa 200 Exemplaren, und bis zu ihrer von der NSDAP verordneten Schließung 1937 waren in der Rabenpresse 112 Bücher gedruckt worden. Thomas Daum zitiert eine Bemerkung von Harry Pross, in der es heißt, Stomps habe „als Verleger getan, was Polgar, Tucholsky, Kästner als Feuilletonisten leisteten: er reduzierte die großen Zeiten mittels der kleinen Form.“ Die Verbindung mit Kästner und Tucholsky als den großen Satirikern der Weimarer Republik zeigt auch einen weiteren Aspekt zur allgemeinen Definition des Begriffes „Subkultur“ auf, denn auch die Satire definiert sich ja bekanntlich durch ihr Ziel, die Monokultur zu untertunneln, sich mit ihr auseinanderzusetzen und ihre Behäbigkeit und Schwerfälligkeit durch kleine spitze Attacken bloßzulegen.

Nach dem Krieg gründete Stomps 1949 die Eremitenpresse, die laut Mitgründer Helmut Knaupp 1951 fast so bekannt [war] wie Rowohlt oder Suhrkamp. Die Stimmung dieser Zeit, der „Stunde Null“, ist mit der von 1968 zu vergleichen:

Wodurch sich die Eremitenpresse von Stomps hauptsächlich von den linken Kleinverlagen der späten 60er Jahre unterschied, war die Tatsache, dass Stomps die Autoren, die er „entdeck-

te“ (diesen Ausdruck lehnte er selbst zeitlebens ab), nie an seinen Verlag binden wollte. Er verlegte sie aus Spaß an der Freude, aus Lust am Buch: Stomps definierte die Eremitenpresse nicht als alternative Weltanschauung, sondern als Sprungbrett, von der seine Autoren zu den größeren Verlagen weiterspringen konnten und sollten, wenn sich dort ein lukrativeres Angebot bot, was für Stomps auch keinen „Verrat“ darstellte wie für die späteren linken Kleinverlage. Er hatte nicht unbedingt die Absicht, das bestehende Literaturestablishment zu unterhöhlen oder auszubooten – er lebte auch nicht durch seinen Verlag, sondern durch feste Bezüge der „Büchergilde Gutenberg“, für die er die Kataloge gestaltete – er wollte nur „sein Ding“ machen,

als für die Großverlage gab es aber für diese Vielzahl von Kleinverlagen noch kaum eine Öffentlichkeit, und so kam Stomps 1958 auf die Idee einer Kleinbuchmesse, was 1963 zur „Ersten Literarischen Pfingstmesse“ in Frankfurt am Main führte. 1964 fand die zweite und 1968 die dritte literarische „Gegenbuchmesse“ statt, doch bevor ich nun auf die sich in gerader Linie anschließende „Mainzer Minipressen-Messe“ sowie auf die Institution des „Literarischen Infozentrums“ in Bottrop zu sprechen komme, muss ich noch auf eine Strömung aus Übersee näher eingehen, die wesentlich zur Entstehung und Ausbreitung der „Szene“ in Deutschland beitrug: die Popkultur und die amerikanische Beat Generation.

Beat Generation

Während Deutschland direkt nach dem Krieg noch mit Wiederaufbau von Existenzgrundlagen beschäftigt war (und sich obendrein im Besatzungszustand befand), gab es in den USA

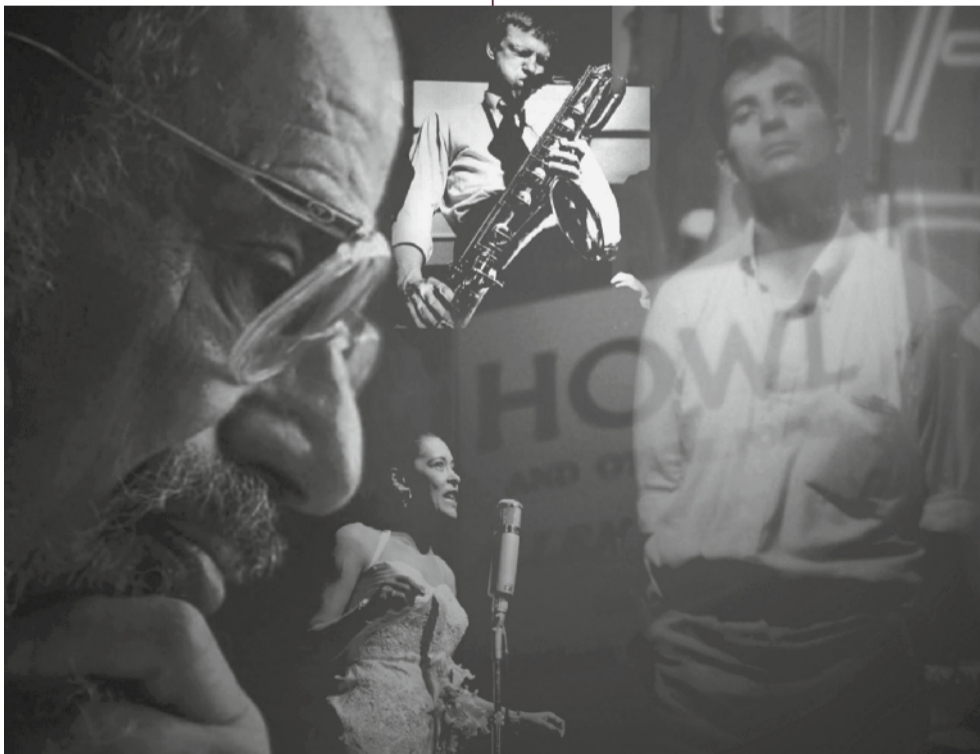


Foto: blues.gr

Bücher drucken, die ihm gefielen, ohne sich von den unerbittlichen Gesetzen des Marktes fremdbestimmen zu lassen.

Sein Beispiel regte dennoch viele Einmannverlage an, und Kleinverlage und kleinere Zeitschriften schossen seit den fünfziger Jahren aus dem Boden, vermehrten sich sukzessive und förderten junge Autoren, bohemische Außenseite. Anders

nicht viel aufzubauen. Im Gegenteil: durch das Atomwaffenmonopol spielte Amerika seine Über- und Vormachtstellung in der Welt weiterhin aus; der Korea-Krieg (1950-53) und der Kalte Krieg mit der UdSSR bis zur Kubakrise 1962 prägten die Atmosphäre bis zum Vietnamkrieg.

Je übermächtiger und gewaltiger ein Staat in

Poste Italiane s.p.a.
Spedizione in Abbonamento
Postale - 70 %
NE Bolzano

Nr. 112/2013
Sondernummer der
Dokumentationsstelle für
Neuere Südtiroler Literatur

Euro 3,50

www.kulturelemente.org
info@kulturelemente.org
redaktion@kulturelemente.org
kulturelemente.wordpress.com



5 Dada am Brenner: der Berliner Ur-Punker Blixa Bargeld performt das „manifest dada“ des skandalumwitterten Dadaisten Walter Serner (1898-1943); eine Rückschau von Martin Hanni.

11 Der Regisseur Keith Jones hat einen vielbeachteten Film über Punk in Südafrika gemacht, der beim Festival „Sprachspiele“ in Meran gezeigt wurde. Haimo Perkmann erinnert an die politische Dimension der musikalischen Subkultur.

12 Mira Lobe ist weit mehr als „nur“ eine der bekanntesten deutschsprachigen Kinderbuchautorinnen. Marianne Illmer Ebnicher stellt in ihrem Porträt Leben und Werk einer außergewöhnlichen Persönlichkeit vor.

13 Rainer Maria Rilke und die Musik: Der Literaturwissenschaftler Harald Wieser analysiert Lyrik von Rilke im Hinblick auf ihre Musikalität.

Fiona von Bose ist ein künstlerisches Naturtalent. Die Kulturelemente-Galerie zeigt ihre Bilder, die düster und schwer wirken, und einen unverkennbar expressiven, existentialistischen Gestus enthalten.

„Get it while you can“: Der soziale Aufbruch in den USA stand um 1950 unter dem Eindruck einer militärisch hochgerüsteten, zugleich aber strikt konservativen Gesellschaft.

Eine Literatur als underground zu bezeichnen hat immer nur perspektivischen Charakter. Alles Geschriebene kann subversiv sein, solange es nicht im mainstream angekommen ist. Und es hängt auch von den Umfeldbedingungen für Literatur ab, wie und ob Zensur stattfindet. Demzufolge meint Untergrundliteratur im gesellschaftlichen Westen etwas ganz anderes als im historisch-materialistischen Osten. Traditionell verbindet man mit underground die Literatur im Gefolge der amerikanischen Beat-Literatur der fünfziger Jahre. Ob und wie diese Wurzel noch heute Blüten treibt, möchte die vorliegende Nummer 120-13 der **Kulturelemente** zumindest ansatzweise ergründen.

Das große historische Porträt deutscher Untergrund-Literatur aus der Feder der underground-Archivarin Ni Gudix (S. 1-4) wird ergänzt um Beispiele aus der lokalen literarischen Gegenwart, etwa des Transart-Festivals 2013 (Martin Hanni, S. 5) oder des kleinen Meraner underground-Festivals „Sprachspiele · Linguaggi in gioco“. (Haimo Perkmann, S. 11)

Einen literarischen Fokus setzen auch die anderen Beiträge des Heftes, etwa die literarischen Porträts zu Rainer Maria Rilke (Harald Wieser, S. 13) und Mira Lobe (Marianne Ilmer Ebnicher, S. 12). Als Kompensation zu einer Geschichte der neueren Südtiroler Untergrund-Literatur, die noch zu schreiben bleibt, kann man die Besprechung des neuen Romans von Helmuth Schönauer (Bernhard Nussbaumer, S. 15) lesen, der sich ziemlich untergründig mit den Untiefen der - nicht nur literarischen - Provinz auseinandersetzt.

Vom Schwerpunktthema ausgehend haben die **Kulturelemente** den Galerieteil diesmal der jungen deutschen Malerin Fiona von Bose anvertraut: ihre Bilder sind, wie Kiddy Kitny sagt, ungeheuerlich, düster und schwer - und folgen einem expressiven, existentialistischen Gestus, der in Form, Farbe und Sujet die Malerei bis zurück zur Jahrhundertwende zitiert und zugleich in Pop-Art-Manier interpretiert.

Die Redaktion

seinem Ganzen nach außen ist, desto mehr Nährboden besteht für innere Proteste und Unzufriedenheit. So war die Generation, die ihre Teenagerjahre während des Zweiten Weltkriegs verlebt hatte und nun, im Amerika der vierziger Jahre, im Angesicht der Atombombe sich um ihre Zukunft betrogen sah, die erste Nachkriegsprotestgeneration: die Beat Generation. Die „Beatniks“ lebten nach der „get it while you can“-Maxime: solange man noch lebt, soll man glücklich sein – wenn morgen alles vorbei ist, dann will ich wenigstens mein Leben genossen haben! – Die Folgen dieser Lebenseinstellung waren eine hemmungslose Lebensgier, man genoss sein Leben in vollen Zügen, experimentierte mit Drogen, reiste quer durchs Land, um in Ekstase und Rausch die absolute „beatitude“, Glückseligkeit, zu finden und sich dabei von nichts und niemandem aufhalten zu lassen. Helen Bauerfeinds Frage, ob die Beats politisch oder apolitisch waren, ist insofern überflüssig, als die Beatniks eben dadurch, dass sie sich betont und ausdrücklich apolitisch gaben, hochpolitisch waren: sie lehnten die Errungenschaften des Wohlstandes, die ihnen der Staat bieten konnte und in denen ihre Eltern lebten, kategorisch ab, sie schufen sich ihren persönlichen „American Dream“, realisierten ihre subjektive Selbstverwirklichung. Sie lebten in ihrer „Szene“, hatten ihre eigene Sprache und ihre eigene Lebensweise und hatten auch nicht vor, den Rest der Gesellschaft nach ihren Maßstäben zu ändern – dies ist der Punkt, in dem sich die Beats deutlich von den Yippies der End-60er und den 68er Revolutionären in Europa unterschieden. Literarisch manifestiert sich die Beat Generation vor allem in ihren Hauptprotagonisten Jack Kerouac (1922-69), Allen Ginsberg (1926-97), Neal Cassady (1925-68) und William Seward Burroughs (1914-97), die in ihren Werken das Lebensgefühl der amerikanischen Jugend der 50er Jahre ausdrücken und die literarische Tradition revolutionieren. Von besonderer Bedeutung sind hierbei der 1947 erlebte, 1951 geschriebene, aber erst 1957 veröffentlichte Roman „On the Road“ von Kerouac, das ekstatische Gedicht „Howl“ von Ginsberg (1956) sowie die beiden Drogenromane „Naked Lunch“ (1959) und „Junky“ (1953) von William S. Burroughs. Allen diesen Büchern gemeinsam ist eine von jeglichen literarischen Fesseln losgelöste Sprache, die versucht, die Wirklichkeit genauso, wie sie empfunden wird, schriftlich wiederzugeben, ohne sie dabei zu schmälern oder zu verfälschen.

William S. Burroughs‘ Technik, die er zusammen mit Brion Gysin vervollkommnete und die, ähnlich wie der innere Monolog, als „neue“ und revolutionäre Methode gefeiert wurde und in den 60er Jahren zahlreiche Nachahmer fand (einer der bekanntesten in Deutschland war z.B. Jörg Fauser), war die sogenannte „Cut up“-Methode. Dabei wurden Texte willkürlich zerschnitten und genauso willkürlich wieder zusammengeklebt; das Textfragment, das dabei herauskam, wurde durch den assoziative Verknüpfungen des Rezipienten zu einem ganz subjektiv gefärbten Textganzen verarbeitet. Allen Ginsberg perfektionierte in seinen Gedichten den „free verse“ und die „long line“, wobei eine Zeile für ihn eine Atem-, keine Sinneinheit darstellte. Dies führte zu einer unglaublich berausenden und inspirierenden Lyrik, wobei auch Ginsberg stark auf die Kraft der Assoziationen setzte.

Die Faszination am Beat und das, was im Zug der Popkultur nach Europa überschwappen sollte, war also das Freie, Ungezügelte, Wilde, Ekstatische, Überschäumende, was in der Hippie- und Flower Power-Bewegung der späteren Jahre seine Fortsetzung fand. Im Film war es hauptsächlich James Dean, der mit seiner rebellischen Ausstrahlung einen neuen Heldentyp verkörperte und in Europa zahlreiche Nachahmer und Bewunderer fand. Im musikalischen Bereich übernahmen die Beatles den Funken des amerikanischen Rock'n'Roll, und mit ihnen breitete sich fächerübergreifend die Popkultur in

Europa aus, und Deutschland, in seinem Zustand als wiederaufgebautes Wirtschaftswunderland mit neu erstarkendem Selbstbewusstsein, sog die neuen Reize aus Übersee, ihre „Lebenslust ohne Gewissensbisse“ und ihre „unbekümmerte Sinnlichkeit“ gierig in sich auf. Es begann sich nun eine bunte und von rebellischem Optimismus strotzende junge Kultur zu bilden, die sich auch auf die Literaturszene auswirkte.

Die literarische Situation 1968 und das „Literarische Infozentrum“ des Josef Wintjes in Bottrop

Wie bereits erwähnt, verquickten sich 1968 zwei Hauptstränge zu einer hochexplosiven revolutionären Mischung: erstens die apolitische Kulturströmung aus Übersee mit Rock'n'Roll, Minirock, langen Haaren, Provokation, Rebellion, Beat und Freiheit; zweitens die Entwicklung der politischen Linken in Deutschland, die Studen-

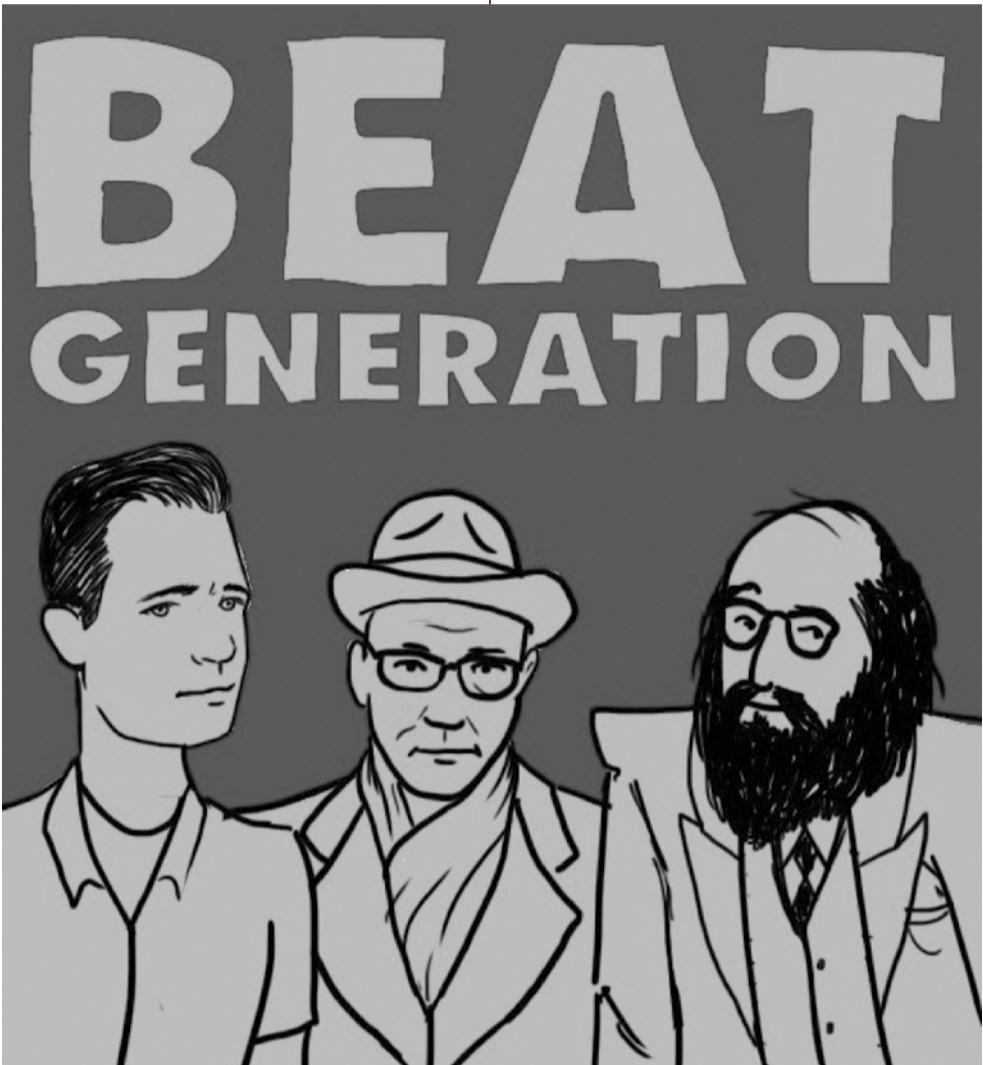


Foto: Image by Pamela Vieyra under a CC BY-NC-ND license

tenrevolte, die sich ab Beginn der Großen Koalition 1966 zuspitzte und nach dem Mord an Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967 radikalisierte. Die Kulturrevolution fungierte dabei quasi als Antrieb, als Hintergrundmusik, als Bestätigung und Bekräftigung für die politische, als „Samen“, der inneren Halt und Selbstbewusstsein gibt, indem er den Sinn des Lebens neu definiert und der dann in der politischen Tätigkeit, also im Blick nach außen, zur Reifung kommt. In den 60er Jahren waren diese beiden Strömungen noch unentwirrbar miteinander verbunden und verknüpft, während sich dann ab Mitte der 70er Jahre langsam ihre Unterschiedlichkeit bemerkbar machte und sich die verschiedenen Richtungen selbständig machten, was allgemein zur Desillusionierung der Linken und insbesondere auch zur Krise der Alternativkultur führte.

Hadayatullah Hübsch, einer der wichtigsten Autoren, die in der alternativen Szene der 60er Jahre ihr Organ fanden, und einer der wenigen, die dieser Szene und der damit verknüpften Lebenseinstellung bis heute unerschütterlich treu blieben, beschreibt hier einen wesentlichen Aspekt der 68er: das „Unbehagen an der Kultur“, der Konflikt zwischen der 68er Generation, und „der Gesellschaft“, den Spießern der Elterngeneration – diese Trennlinie wurde schon von den Beats gezogen und penibel eingehalten, und sie ist auch die wichtigste Basis für die Entstehung der Alternativbewegung. Dabei war der Generationenkonflikt in Deutschland nicht nur ein bloßes Aufbegehren

der Jüngeren gegen die Älteren, sondern er war um einiges brisanter und politischer, da die Elterngeneration ja noch „hitlergeschädigt“ war. Das Tabuthema Drittes Reich sollte enttabuisiert, der Mantel des Wohlstandes, unter dem die Vergangenheit sorgfältig verborgen wurde, sollte gelüftet werden – der Slogan der Studentenrevolte „Unter den Talaren der Muff von 1000 Jahren!“ hat daher auch eine Bedeutung über die Universitätsproblematik hinaus. Die politische Linke in Deutschland lehnte nicht das Vergangene und die Denkweise ihrer Eltern einfach ab wie die Beatniks, sondern sie setzten sich kritisch damit auseinander und deckten dabei so manche Schwachstelle auf, und der so entblößte Staat reagierte empfindlich getroffen und schlug zurück. Man kann sagen, dass Deutschland in dieser Beziehung noch weit weniger Erfahrung hatte wie beispielsweise Amerika. Die Überreaktionen des Staates bei Studentendemonstrationen 1967/68, die pro-

Poesie des Verbotenen: Jack Kerouac, William Bourroghs und Allen Ginsberg experimentierten – nicht nur – in ihren Texten mit Sex, Drogen und gesellschaftlichen Tabus.

duktionen hatten mit der Mainzer Minipresse nun zwar ein Ausstellungsforum, doch ansonsten gab es wenig Kontakte, da die „alternative Öffentlichkeit“ sich hauptsächlich immer noch auf die lokale-regionale Bekanntheit beschränkte. Dem half ab 1969/70 jene Institution ab, die ich im Folgenden ins Zentrum meiner Untersuchung über die subkulturelle Entwicklung stellen werde: das „Nonkonformistische Literarische Informationszentrum“ (später nur noch „Literarisches Infozentrum“) des Josef Wintjes in Bottrop.

Josef Wintjes (1947- 1995) arbeitete 1969 als Abteilungsleiter für Krupp in Essen, bevor er zum „Schriftführer der Gegenkultur“ werden sollte. Bei seinem „Literarischen Infozentrum“ handelte es sich um eine Versandbuchhandlung, bei der alternative Bücher und Zeitschriften erhältlich waren (1972 bereits an die 140 Titel) und die man nach dem Prinzip „Vertrauen gegen Vertrauen“ bestellen konnte (Motto: Wir liefern jedes Buch an jeden Ort!!! – außer Taschenbücher von dtv). Das anfangs monatlich, später zweimonatlich und zum Schluss nur noch quartalweise erscheinende „Ulcus Molle Info“ fungierte dabei als Sprachrohr und Drehscheibe für alternative Literatur und politische Pamphlete, als Nachrichtenbörse, als Vermittler zwischen Leser und „Szene“, es enthielt Kleinanzeigen, Diskussionsforen und einen umfangreichen Rezensionsteil sowie Bestellkataloge für die im Zentrum erhältlichen Bücher und Zeitschriften. Wintjes warf mit seiner Arbeit den wärmenden Mantel eines Gemeinschaftsgefühls über die auseinanderstrebenden, gelegentlich obskuren Lebensentwürfe, und das „Ulcus Molle Info“ wurde zum Zentralorgan der Vielstimmigkeit.

Die 70er Jahre

In den 70er Jahren, zumindest in der ersten Hälfte, war in Sachen Alternativbewegung ein regelrechter Boom zu beobachten. Das „Ulcus Molle Info“, anfangs nur ein paar hektografierte Blätter, erschien ab 1972 als gedruckte DIN A 5-Zeitschrift mit Pappeinband, deren Umfang und Auflage von Jahr zu Jahr kontinuierlich stieg (nach Quellen Daums waren im Juli 1974 von 1200 Exemplaren 880 Abonnements, im Januar 1977 waren es 1080 Abonnements bei einer Auflage von 1500 Stück, und im November desselben Jahres gar 1382 Abonnements von insgesamt 2000 Exemplaren; später stieg die Abonnentenzahl noch auf 1650). 1974 konnte Wintjes es sich leisten, seinen Brotberuf als Computerfachmann bei Krupp in Essen aufzugeben, um von nun an nur noch für das Infozentrum dazusein. Doch Zahlen täuschen zeitweise über den tatsächlichen Sachverhalt hinweg. Bereits 1970 erkannte Wintjes den wahren Zustand der Szene und prophezeite die künftige Krise. Langsam wurde nun offenbar, dass die Alternative eben keine Einheitsfront war, sondern ein „Mengegelage“ aus vielen verschiedenen Strömungen, und nachdem sich die erste Begeisterungswelle des Zusammengehörigkeitsgefühls der Szene und der neuen Freiheit gelegt hatte, trat nun ein „vakuum“ ein, ein „sekundenschlaf, ein atem-, ein neues ausholen“ (HEL), man suchte seine eigene Sprache

Hans Magnus Enzensberger hatte 1968 als Datum für das „Ende der Literatur“ festgesetzt, was insofern stimmt, als sich die Literatur ab '68 intellektualisierte und politisierte, sich gegen das nach mehr oder minder oberflächlicher Reizbefriedigung strebende Konsumentenbewusstsein des Wirtschaftswunder-Nachkriegsdeutschlands richtete, also aktive Veränderung bezweckte. In den 70er Jahren ging der Trend daher weniger zum Dichten als vielmehr zum Schaffen; kein Reden (kein Schreiben) war erwünscht, sondern Taten; was '68 als „linke Theorie“ durchdiskutiert worden war, sollte nun in die „Praxis“ umgesetzt werden, und linke Schriftsteller hatten sich auf die Realität zu

beziehen, um mit ihren Schriften verändernd darauf einwirken zu können.

Dementsprechend ging es im „Ulcus Molle Info“ in den 70er Jahren hauptsächlich um die Realität und die „Praxis“, wie auch Thomas Daum ausführlich dokumentiert. Der ökonomische Boom von Wintjes' Szeneblatt in dieser Zeit ist daher auf seine Funktion als Streitforum für sämtliche Parteien zurückzuführen, darauf, dass das „Info“ nicht das Veröffentlichungsorgan einer einzigen spezifischen Richtung der Subkultur war, sondern als Plattform für alle, für die gesamte Underground-Kakophonie diente.

Mit dem „deutschen Herbst“ 1977 trat eine entscheidende Wende in der Alternativlandschaft ein: die politische wie auch die literarische Linke mussten sich nun scheinbar endgültig als Subkultur, als Underground, als dem staatlichen Mainstream untergeordnete zweite Macht geschlagen geben, was allgemein zur Desillusionierung und Resignation der Alternativbewegung führte. Die eine Hälfte, die radikale Linke (RAF) schien nun tot, während sich die andere Hälfte (Umweltbewegung) institutionalisierte und sich in die bürgerlichen Reihen eingliederte. Auch musikalisch trat eine Wandlung ein: Rock'n'Roll und Beat waren nun einerseits zu kommerzieller und konsumorientierter Disko-Musik geworden (Bee Gees, ABBA), die Form und die Art und Weise der Darbietung waren zunehmend wichtiger als der Inhalt (David Bowie, Elton John) – auf der anderen Seite nahm der Punk die Stelle der alles ablehnenden, protestierenden und provozierenden Rebellen ein, doch auch er wurde von den Medien bald kommerzialisiert und zum „Trend“ erklärt. 1977 starb Elvis Presley, 1979 Rudi Dutschke und Herbert Marcuse, und 1980 wurde John Lennon erschossen – diese Zahlen symbolisieren in ihrer Gesamtheit gewissermaßen den Tod des Geistes der 68er, den Tod dessen, was die Entstehung einer Alternativbewegung damals ermöglicht hatte.

Man gründete nun zwar weiterhin „wie besessen zeitschriften und gegenbuchmessen und legte[n] die platte Radikale Subjektivität wieder auf“ (HEL), doch dies war größtenteils bloßer

(Jörg Fauser: „Alternativliteratur, Alternativverlag, das klingt in meinen Ohren wie Reformhaus oder Diätbier“).

Auch die „Mainzer Minipressen-Messe“ hatte unter dem Nachlassen der Kräfte, die zu ihrer Gründung und Etablierung beigetragen hatten, zu leiden. Während der dritten und vierten Messe 1974 und '76 waren immer wieder kritische Stimmen laut geworden bezüglich der Stagnation, der Resignation und dem daraus resultierenden zunehmenden Mangel an Initiative, an neuen Ideen, Impulsen, Verlagsneugründungen und Programmen. Uneinigkeit und Aggression der teilnehmenden Autoren, Wahllosigkeit und Standortbestimmung durch krampfhaftes Abgrenzen voneinander statt Solidarität führten zu einer Krise, die erst 1979 wieder behoben schien, nachdem ein anderes Team unter modernisiertem Vorzeichen die Minipressenmesse übernahm.

Die 80er Jahre

In den 80er Jahren macht sich mehr und mehr eine Rezession in Sachen Alternativbewegung bemerkbar. Die vom „deutschen Herbst“ resignierte Linke bäumte sich Anfang der 80er noch einmal auf, als gegen Atomkraftwerke und für globale Abrüstung demonstriert wurde – das Engagement und die große Resonanz, die diese Aktivitäten fanden, schienen zuweilen an die großen Demonstrationen der 60er Jahre zu erinnern, das verloren geglaubte großangelegte Eintreten für politische Überzeugungen schien wiederauferstanden. Doch es handelte sich dabei nur um einen verzweifelten Nachhall; nach den Höhepunkten der Friedensbewegung 1983 erschlaffte die Alternative zunehmend, und es machte sich eine Stimmung breit, die von Desinteresse an Politik und Rückzug aufs private Wohlergehen geprägt war, eine Lethargie, die durchaus an den „Wohlstandsmuff“ der 50er Jahre erinnerte. Das bereits anderswo zitierte „nach mehr oder minder oberflächlicher Reizbefriedigung strebende Konsumentenbewusstsein“, mit dem Hübsch die 50er Jahre beschrieb, kann genauso gut auf das kommerz- und konsumorientierte Karriere-Glamour-Bewusstsein der 80er Jahre angewendet werden.

Jedoch ein – vielleicht der wichtigste – Unter-

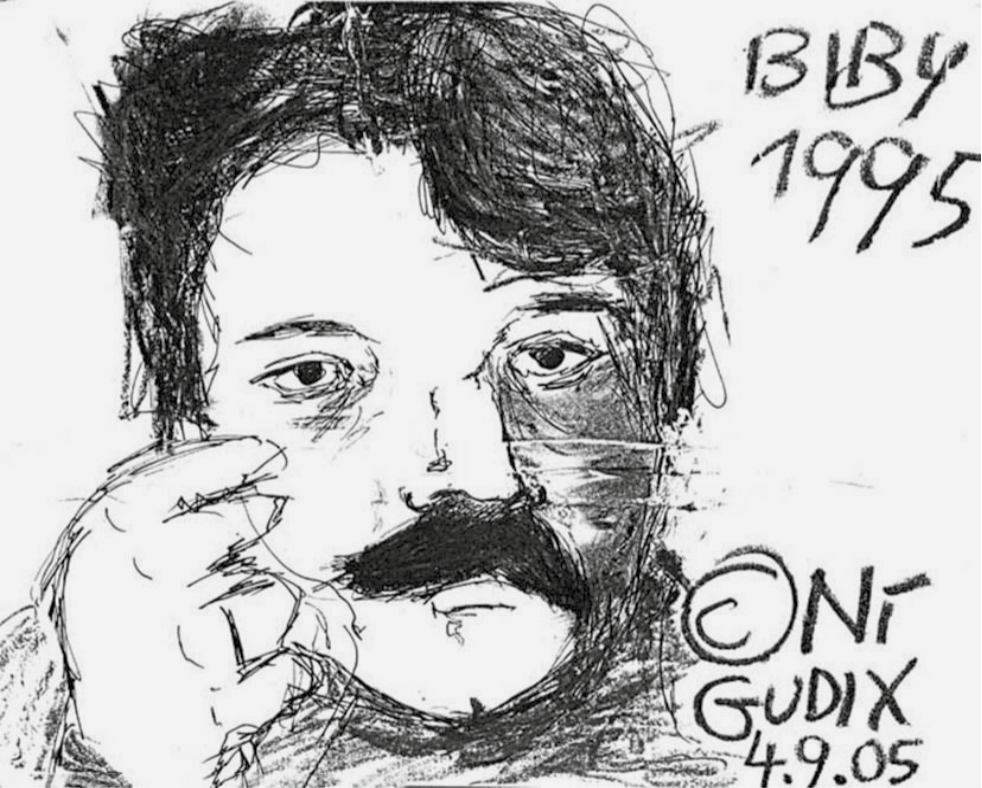


Foto: www.contraste.org

Aktionismus, ein Weitermachen wie bisher aus Mangel an neuen Ideen. Man wähnte sich sicher im trügerischen Boom und der Bewegung, im unüberschaubaren Meer an Alternativproduktionen, um sich nicht den wahren Zustand vor Augen führen zu müssen, „um im zerfall des linken projekts den boden unter den füßen nicht zu verlieren“. Der Inhalt, der Optimismus, die revolutionäre Antriebsstimmung der Anfangsjahre waren zu schalen Flüssigkeiten geworden, die in den Gefäßen der institutionalisierten Alternative träge herumschwammen

schied zu den 50er Jahren ist folgender: die Situation der Kleinverlage und der Subkultur hatte sich entschieden verändert, vor allem dadurch, dass sich die großen Verlagskonzerne nicht mehr als den „Minipressen“ entgegengesetzt sahen, sondern sich, Kompromissbereitschaft heischend, mit der Alternativpresse zu solidarisieren versuchten. Während die Gesellschaftsstruktur der Nachkriegs- und Wirtschaftswunderjahre noch homogen schien, homogen im Streben nach Wohlstand und nach „Recht und Ordnung“, bestand die Gesellschaft der 80er Jahre

Josef Wintjes (1947-95) aus Bottrop avancierte in Deutschland zum „Schriftführer der Gegenkultur“, sein Ulcus Molle Info zum „Zentralorgan der Vielstimmigkeit“.

„Rohstoff“ (1984) von Jörg Fauser (1944-87) ist eine ebenso klarsichtige wie kritische Bestandsaufnahme der „Gegenöffentlichkeit“ der siebziger Jahre in Deutschland

aus einer nahezu unüberschaubaren Menge unterschiedlicher Strömungen, Weltanschauungen, Lebensentwürfe und Trends, die alle, institutionalisiert und kommerzialisiert, um Aufmerksamkeit – d.h. um Geld, um zählbare Erfolge – buhlten. Dabei spielten die Medien, allen voran das Fernsehen, als Mittler zwischen Künstler und Publikum eine immer größer werdende Rolle, und bei Globalisierung und Massenkultur verlor der Underground den eigentlichen Sinn seines Daseins. Die Subkultur war keine Subkultur mehr, sondern war im Zuge der Zersplitterung und Auffächerung der Linken nach 1977 zum gewinnbringenden Mainstream geworden, angegliedert an die Ziele des „Establishments“ und den Gesetzen ihres Marktes unterworfen. Jeder sich regende Funke wurde gnadenlos und rigoros vermarktet und verkauft; die Phrase „Anything goes“ charakterisiert die Wahllosigkeit dieses auf Gewinnstreben abgerichteten Jahrzehnts am besten, dieser Karnevalsdekade, ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten, ein Kontinent beliebiger Beliebigkeit, sie waren, weil alles erlaubt und darum nichts mehr lustig war, ein einziger Rosenmontag und Totensonntag. V. O. Stomps hatte damals seine „Eremitenpresse“ bewusst als Kleinverlag, als „Minipresse“ gesehen, die als Sprungbrett dienen sollte, um die zweifellos den Markt beherrschenden Großverlage besser erreichen zu können. Die 68er betrachteten ihre Minipressen als Gegenkultur, als Weltanschauung: ihre Kleinverlage sollten eigentlich nicht klein, sondern anders sein, und wer sich von ihnen abwandte, galt demzufolge als „Verräter“, der der Subkultur abtrünnig wurde. In den 80er Jahren (schon in den späten 70ern) hatte sich nun das Vorzeichen verändert: die Großverlage, das „Establishment“, das auch seit '68 nicht unverändert geblieben war, witterten im Underground einen umsatzsteigernden Trend; man wollte nicht statisch und von gestern scheinen, wollte sein Großunternehmen als durchaus auf der Höhe der Zeit präsentieren – die Konsequenz war daher: viele Klein- wurden von Großverlagen aufgekauft, vermarktet und gesellschaftsfähig gemacht, und in vielen Städten eröffneten „Alternativbuchhandlungen“ als zeitgeistadäquate Filialen. Die Revolution schien also vorbei, indem man den inzwischen gealterten Revolutionären einen Platz an der Sonne verschafft hatte.

Allgemein ging das Interesse an Alternativliteratur stark zurück, und auch die Abonnenten des „Ulcus Molle Info“ wurden, infolge der veränderten Themenausrichtung, nun immer weniger (1990 waren es nur noch 500). Ab 1983 erschien „Ulcus Molle“ statt wie bisher alle zwei Monate nur noch quartalweise, und auch der Inhalt wandelte sich entscheidend. Einem Reporter der „Neuen Osnabrücker Zeitung“ gab Wintjes 1994 zu Protokoll: „Die heutige Literaturszene ist doch weitgehend entpolitisiert, es herrscht eine allgemeine Orientierungslosigkeit. Wir wussten damals auch nicht viel, aber wir wussten wenigstens, wogegen wir waren.“ Science Fiction und die neue Kunst der Mail Art gewannen nun zunehmend an literarischer Bedeutung, und Computer, Technik und Privatisierung lösten das Solidaritätsstreben der 68er ab und entlarvten es als utopistisch und idealistisch. Auch das „Literarische Info-Zentrum“ blieb von dieser Entwicklung nicht verschont, und Wintjes, der entsetzt den Rückgang sowohl der Abonnentenzahlen als auch der Bestellungen in seiner Versandbuchhandlung zur Kenntnis genommen hatte, entschloss sich 1987 zum Handeln, indem er zusammen mit Bruno Runzheimer die neue Zeitschrift „IMPRESSUM - Literarischer Pressedienst für Autoren und Verleger“ als zweites Standbein auf den Markt warf. Das Ziel von „Impressum“ war nun, gemäß den neuen Bedürfnissen, eine verstärkte Förderung junger und unbekannter Schreibtalente: es gab die sogenannten „Gelben Seiten“, auf denen Lyrik und Prosa von Lesern veröffentlicht wurde, Verlags-

und Autorenporträts sowie viele wichtige Informationen über das Geschäft des Publizierens an sich. Das „Ulcus Molle Info“, das sich gegen Ende der 80er Jahre mehr und mehr zum „Rezensionsfriedhof“ gewandelt hatte, stellte 1990 sein Erscheinen ein. Im Vorwort zur letzten Ausgabe schrieb Wintjes:

„Das Ulcus Molle Info ist nämlich zu einem Anachronismus geworden, ein Relikt vergangener Zeiten, ein Fossil, weil es heute weder eine eigenständige Alternativ-Presse mehr gibt, noch in irgendeiner Form von Underground-Literatur die Rede sein kann. Spätestens seit Einstellung der sogenannten Gegenbuch-Messen in Frankfurt (Anm. Anfang der 80er Jahre) ist dieser Bereich out. Und der verbliebene Rest an Kleinverlagswesen ist so in sich zusammengeschrumpft und substanzlos und angepaßt, daß sich ein eigenständiger Vertrieb, der mit dem Ulcus Molle Info verbunden war, nicht mehr rechnet.“

Die 90er Jahre

Bereits Ende der 80er Jahre zeichnete sich, vorangetrieben durch die „Wende“ und den Fall der Mauer im Herbst 1989, eine Wandlung in der Literaturszene ab. Die „Wir sind das Volk!“-Demonstrationen in Leipzig und die dabei zutretende Solidarität und Kraft durch innere Stärke ließen wieder das Gefühl von 1968 durchbrechen, das Gefühl, den gesellschaftlichen Vorgängern nicht apathisch gegenüberstehen zu dürfen, sondern auf irgendeine Art und Weise auf sie einwirken zu können, das Gefühl, gemeinsam etwas bewegen zu können. Davon ließen sich neben jungen Leuten auch die zwischenzeitlich sattten und dickbäuchigen 68er anstecken, die nun den Zeitpunkt gekommen sahen, sich wieder auf die alten Werte, Ideale und Idole zurückzubesinnen. 1988 gab der Maro-Verlag „BEAT - die Anthologie“ heraus, einen Reprint der Erstausgabe von 1962. Hadayatullah Hübsch steuerte zur Neuausgabe ein Vorwort bei, in dem er in glühender Erinnerung die alten Zeiten wieder heraufbeschwor, und schrieb 1991 seine Sixties-Memoiren „Keine Zeit für Trips“. Auch die von Hübsch gegründete „Gruppe 60/90“ hatte die Wiederbelebung des Underground und die Vereinigung zweier Generationen zum Ziel. Auch im technischen Bereich gab es in den 80ern eine Neuerung: Kopiergeräte verdrängten das Offset-Druckverfahren. Dies führte wieder zu einem Boom an Kleinzeitschriften, sogenannten „Fanzines“ und „Egozines“, was auch eine Protestreaktion auf die teuren Hochglanzhefte des Kultur-Establishments darstellte.

Vom kulturellen Gesichtspunkt aus hatte die Situation zu Beginn der 90er Jahre viel mit der der späten 60er gemein: es gab eine junge Schriftstellergeneration, die ihre eigenen Ideen und Lebensentwürfe hatte, und es gab einen sterilen Kunstbetrieb, der aufgrund seiner statischen Behäbigkeit kein Sprachrohr für die Jugend mehr darstellte (obwohl er sich teilweise krampfhaft bemühte, ihr entgegenzukommen). Vom politischen und sozialen Gesichtspunkt her hatte sich jedoch inzwischen einiges verändert: „Diese generation mußte nicht mehr aussteigen, sie fand sich draußen, und es war verdammt kalt“ (HEL). Probleme wie Zerrüttung der Familien, Drogen, Jugendkriminalität, Arbeitslosigkeit und Wohnungsknappheit und daraus resultierende Politikverdrossenheit hatten sich zu gesellschaftsbildenden Strukturen der 90er Jahre entwickelt, und die Realität, das „wahre Leben“, das Leben auf der Straße, dem sich die neue Literatur nun zuwandte, war von einer Radikalität, wie sie auch die Alt-68er noch nicht kannten. Verglichen mit der damaligen Jugend war die Jugend der 90er Jahre auch von den Medien geprägt, von Fernsehen, Computer und vor al-

lem von Musik, die in ihren vielerlei Stilrichtungen nicht mehr vom Alltagsbild wegzudenken war. Man hatte keine politischen Visionen und keine klardefinierten, theoriegestützten Weltbilder mehr, man wollte weder Theorie noch Praxis, sondern „Fun“, man kämpfte nicht mehr für eine bessere Zukunft, sondern richtete sich mehr oder weniger in der Gegenwart ein. In dieser Atmosphäre entstand ab 1993 die neue literarische Subkultur: der Social Beat.

„Die Alternative ist immer nur da, wo sie gelebt wird, und nicht mehr da, wo sie nur gefordert oder nur reproduziert wird.“ Diese Aussage von Hadayatullah Hübsch trifft genau die Situation: „gefordert“ und „reproduziert“ wird die Alternative der 90er an den Alt-68er-Fronten, was auch der nostalgische Revival-Boom zeigt, der in jenen Jahren begann und der auf artifizielle Weise an die alten Zeiten erinnert. Doch gelebt wird die Alternative in der neuen Generation, die mit ihrer Lebensweise die Gesellschaft und damit auch die Literatur prägt. In einer Art Einführung zum Thema schreibt Michael Schöner (alias Yussuf M Perfor Ming) im „Impressum“: „Downtown Deutschland. Literatur und Subkultur – nur ein Zeitgefühl am Puls des Geschehens. Neue Literatur – SOCIAL BEAT – als Antwort auf soziale und wirtschaftliche Depression? ... Ihre Aktionen verbinden das literarische Aufbegehren einer Generation, die weder den Aufbruch zu neuen Gefilden noch eines Heroes kennt. Wieder einmal belebte eine eigenartige stilistische Entwicklung in Amerika hier die Szene. Splatter-lyrics und punk poems im RAP-Stakkato vorgetragen, unter Huren, Säufern & Mestizen, aus den Vorstadt-Slums und Ghettos der amerikanischen Städte: SLAM! poetry. ... Und wie in den 70ern der Punk den Rockpop von der Bühne fegte, verschaffte sich hier die unabhängige Literaturszene eine Stimme im etablierten Kunstbetrieb. ... Die Literatur bebt!“ (Impressum 5/6 '94, S. 14)

„Impressum“ fand dank des neuen Phänomens wieder zu seiner alten „Ulcus Molle“-Funktion als Streitforum für die vielstimmige Subkultur zurück, und ab 1994 wurden dort heftige Diskussionen und Debatten um das Wesen und den Inhalt von Social Beat geführt. Mit dem Tod von Josef Wintjes am 24. September 1995 schien das Projekt zunächst zusammenzubrechen, doch ab 1996 wird das „Impressum“, nun unter dem Untertitel „Periodikum für AutorInnen und VerlegerInnen“ von Bruno Runzheimer weitergeführt. Zwar fungiert es nun nicht mehr als Vertriebsstelle für Literaturzeitschriften – Wintjes' Archiv und auch seine Versandbuchhandlung wurden nach seinem Tode aufgelöst – doch ist es nichtsdestotrotz immer noch als Zentrum für Alternativliteratur und zur Förderung von unbekannten und hoffenden Jungautoren unverzichtbar, und 1998 erhält es für sein Engagement den „Bumerang-Preis '98 des id-netzwerk für alternative publizistik, hörfunk, fernsehen, print (amsterdam, berlin, frankfurt)“.

Ernst Umbach schreibt in seinem Nachruf auf Josef Wintjes im 1. Nachfolge-„Impressum“: „Wer hätte ihn nicht gekannt im Kreise derjenigen Autoren, die sich nach wie vor Gedanken machten über das Leben unserer modernen Gesellschaft, über die Tag für Tag sich verengenden persönlichen Freiräume, über allseitige Zwänge, denen jeder Mensch unserer Tage unterworfen ist und das wirkliche Leben, so wie er es sah, in geradezu unerträglicher Weise nicht nur beeinträchtigte, sondern verunmöglichte: Der Kampf gegen diese 'Gitter des Alltags' war und blieb ihm stets die große und nicht endende Aufgabe seines Lebens! ... Und so nehmen wir Abschied von einem Mann, der als Beispiel dafür gelten kann, daß es auch zu unseren Tagen Menschen gibt, die wahrhaft nicht zu ersetzen sind ... als Beweis dafür, daß gelebte Menschlichkeit tiefe Spuren hinterläßt und letztlich unvergeßlich bleibt!“ (Impressum-Nachfolge Nr. 1. S. 1)

Thema

Literarische „Grenzerfahrung“: Dadaistische Performance von Walter Serners „manifest dada“ durch den deutschen Urpunker Blixa Bargeld am Brennerpass

steller erlangte er vor allem mit seinen vielen Kriminalgeschichten – sein Spätwerk – Bekanntheit. Die „Letzte Lockerung“ trug er am 9. April 1919 erstmals in Zürich vor. Er wurde anschließend von der Bühne gejagt, veröffentlichte den Text dennoch ein Jahr später und ging damit auf Tour. In Rom etwa erregte

Martin Hanni

Letzte Lockerung

Notizen zu einer historischen Textperformance am Brenner

Es ging um das Ende einer Einsiedlerbibliothek und um die (zwei Enden) der letzten Brennerwurst. Es ging um das Festival Transart, die Projekte scalinist4stufen und DADACASAMATTA und es ging um die Schriftsteller Kurt Lanthaler, Tomaso Boniolo sowie die Künstler Matthias Schönweger, Peter Kaser und Hans Winkler.

Es ging an diesem schönen warmen 22. September aber vor allem um zwei prominente Kunstfiguren: Blixa Bargeld und Walter Serner. Der begnadete Textperformer, Sänger der Kunst-Combo Einstürzende Neubauten, der auch schon mal für mehrere Jahre Gitarrist bei den Bad Seeds des nicht weniger bekannten Balladenmeisters Nick Cave war, performte hoch über dem Dorf Brenner Walter Serners „Letzte Lockerung – manifest dada“, einen der frühesten und wichtigsten Dada-Texte. Serners „Lockerung“ liest sich als „ein Knigge für Zyniker“, in welcher es um Manieren, um Klischees und Widersprüche geht – zwischen Schein und Sein. Der erste Teil entstand 1918 in Lugano, der zweite Teil 1927 in Genf. Bis heute gelten die knapp 80 Textbausteine als grundlegender Leitfaden für all jene, die von der Schamlosigkeit der „großen Welt“ nicht länger an der Nase herumgeführt werden wollen. Wer aber war Walter Serner? Der 1898 in Karlsbad in Böhmen geborene Dadaist und Schriftsteller studierte eigentlich Jura und ging schon früh auf Reisen, pendelte zwischen Berlin, Rom, Paris, Genf und Zürich. Als Schrift-

Serner samt seiner Publikation die Gemüter, wie der folgende Zeitungsartikel belegt: „Die Ankündigungen in allen größeren Zeitungen hatten bewirkt, daß trotz der weit vorgeschrittenen Saison und der drückenden Hitze der Saal übertoll war. Das Programm begann mit einer kurzen »Geschichte des Dadaismus«, die der begabte junge Dichter Luigi Roveri vorlas. Er wandte sich in scharfen Worten gegen die deutschen Dadaisten, denen er Geschmacklosigkeit und widerspruchsvolle Tendenzen vorwarf, tadelte die französischen Dadaisten, deren öffentliches Auftreten zu verworren gewesen sei und es dem Bürger zu leicht gemacht habe, sich über sie lustig zu machen, und hob am Schluß hervor, daß der Kampf gegen alle Kunst, der die wahre Tendenz des Dadaismus, und von dem bekannten Genfer Dadaisten Dr. Serner begonnen worden sei, ein ernstes Ziel berge: die Freimachung einer großen Zahl wertvollster Energien für das Leben selbst, für das direkte Wirken in ihm. Schon der Schluß dieser Ausführungen wurde mit starkem Widerspruch aufgenommen. Und als hierauf Dr. Serner sein Dada-Manifest

gleichwohl verstand, kam es nach wenigen Minuten zu energischen Protestrufen, die sich schließlich von Satz zu Satz steigerten. Plötzlich trat der Bildhauer Pietro Bondi auf Dr. Serner zu und forderte ihn barsch auf, das Podium zu verlassen. Da Dr. Serner sich weigerte, wollte er ihn zwingen. Im letzten Augen-



Foto: dadasurr.blogspot.com

blick verhinderte der anwesende Polizeikommissar, indem er die Sitzung auflöste, ein unliebsames Schauspiel.“ So stand es im Berliner Börsen-Courier vom 15. August 1920. Die gleiche Zeitung berichtet gut zwei Monate später, am 21. Oktober, über eine Dadaisten-Futuristen-Schlacht in Rom und erneut über Dr. Serner: „Im Teatro Argentino in der Via Argentina fand am 14. des Monats ein tagelang zuvor mit riesigen Plakaten angekündigtes Monstre-Dada-Meeting statt, das der bekannte Genfer Dadaistenführer Serner unter Assistenz zahlreicher italienischer und spanischer Dadaisten abhielt. Der etwa tausend Personen fassende Saal war bis auf den letzten Platz von einer durch die vorhergegangenen Zeitungsartikel feindselig gestimmten Menge besetzt. Das Programm eröffnete Serner mit einer kurzen, aber wilden Ansprache, in der er das Publikum aufforderte, die Säulen und Ornamente der öffentlichen Gebäude farbig anzustreichen, in den Museen Bälle abzuhalten, die Bilder und Plastiken als das Privateigentum der Gassenjungen zu betrachten, sämtliche Theatervorstellungen und Musikedarbietungen durch Lärmen zu verhindern und die lebenden Künstler, einschließlich die Futuristen, als gemeinschädliche Charlatans bei jeder irgendwie passenden Gelegenheit zu verprügeln. [...] Die Folge war ein ungeheurer Tumult. Man schrie, schwang Stöcke, warf allerhand Gegenstände auf die Dadaisten, und mehrere anwesende Futuristen drohten ihrerseits mit Prügel, wenn das Meeting weiterginge. »Holt sie Euch!« war die Antwort der Dadaisten, die den Zorn des Publikums noch dadurch bis zur Wut steigerten, daß sie plötzlich auf Kommando Revolver zogen und blinde Schüsse in die Luft abgaben.“

Walter Serner muss auf seinen Reisen wohl auch einmal in Bozen Halt gemacht haben. Jedenfalls ist von ihm die Kriminalgeschichte „Im schönen Land Tirol“ erhalten, in welcher die Verortungen Klobenstein, Bozen, Waltherplatz und Gries auftauchen. Am Brenner, als Blixa Bargeld die Dada-Textbausteine von Serners „Letzte Lockerung“ performte, gab es keine Tumulte wie 1920 in Rom, vielmehr begeisterte Zuhörer, und eine astreine Stimmperformance, die sich inmitten des atemberaubenden Panoramas sehen und hören lassen konnte. Am Abend stellten Bargeld und der Musiker Teho Teardo im Plessi-Museum an der Brennerautobahn ihr neues Album „Still Smiling“ vor.

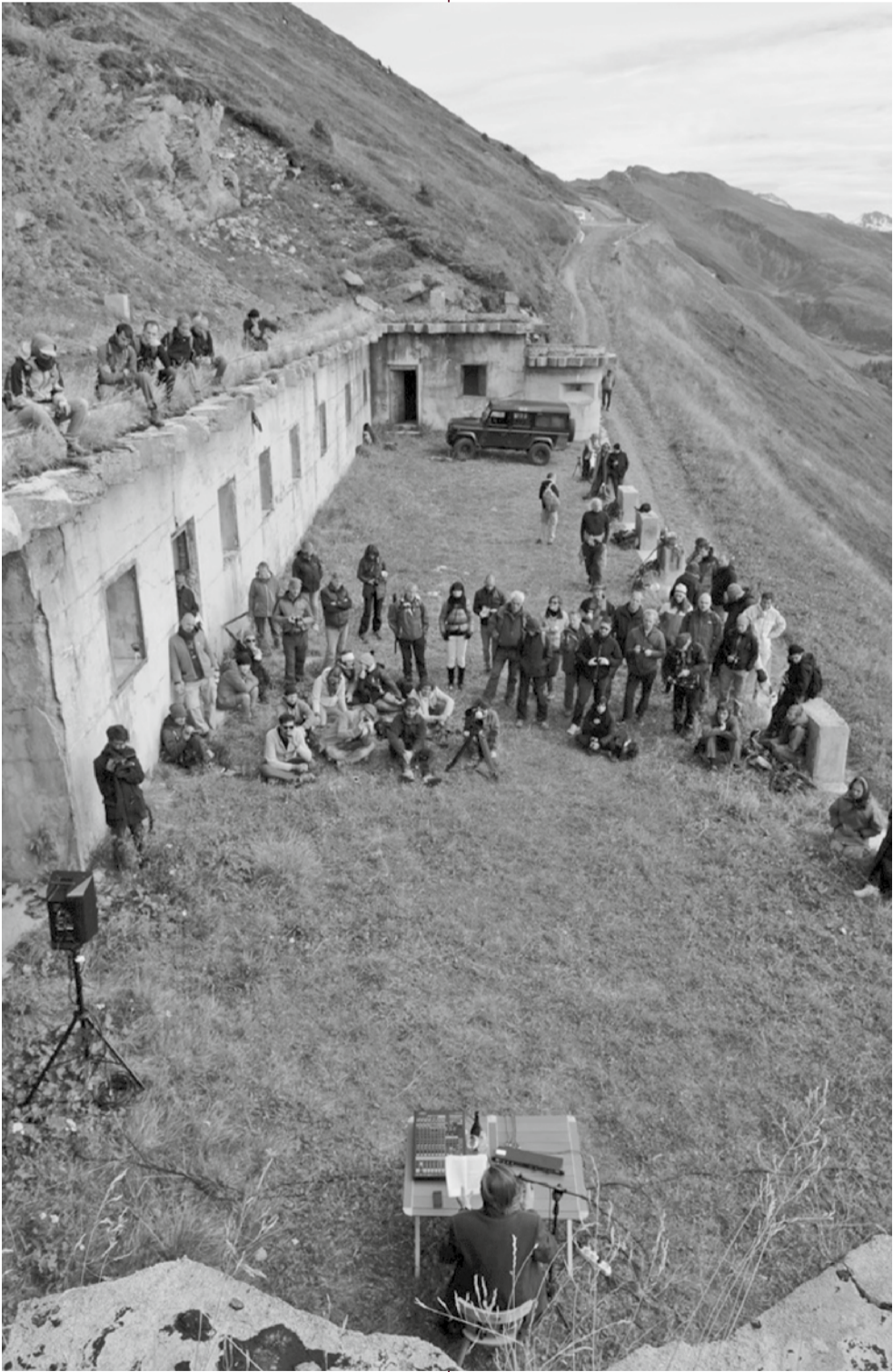


Foto: Martin Hanni

»Letzte Lockerung« in französischer Sprache zu verlesen begann, wurde er durch die von allen Seiten heftig erhobene Forderung, italienisch zu sprechen, minutenlang unterbrochen. Er entschuldigte sich, und es gelang ihm, das Publikum zu beruhigen. Da aber die Mehrzahl der Anwesenden die Ausführungen Dr. Serners

Walter Serner (1889-1942) gesehen von Christian Schad: Jurist, Dadaist und Stein des Anstoßes der literarischen Avantgarde.

Kulturplätze

Martin Hanni

„Ein herrliches Naturerlebnis“

Bereits zum dritten Mal war der Star (mit Allüren) Blixa Bargeld beim Festival für zeitgenössische Kultur Transart zu Gast. Diesmal performte er den Dada-Text „Letzte Lockerung“ von Walter Serner. Ein Gespräch.



Fotos: Martin Hanni

Blixa Bargeld: „Ich habe in meiner Pubertät begonnen, mich mit dada zu befassen, dann immer wieder mal.“

■ **Herr Bargeld, Sie verbindet mit Bozen – abgesehen von Ihren Aufführungen – eine persönliche Geschichte ...**

Das stimmt. Das war vor einigen Jahren, ich hatte mein Auto neben dem Hotel Laurin abgestellt. Bei der Abfahrt vergaß ich aber meine Tasche mit dem Laptop. Sie blieb am Parkplatz zurück. Als ich bemerkte, dass ich keine Tasche hatte, fuhren wir zum Parkplatz zurück, aber die Tasche war natürlich nicht mehr da. Zwei Monate später meldete sich eine Frau aus Meran, die dann die Tasche im Hotel abgegeben hat. Ich hatte echt nicht mehr damit gerechnet, meinen Laptop wieder zurückzubekommen.

■ **Sie sind nach Südtirol gekommen, um Ihre neue CD „Still Smiling“ vorzustellen, aber auch, um am Brenner Walter Serners Dada-Text „Letzte Lockerung“ vorzulesen.**

Ich lese nicht, ich performe den Text. Ich hab den gesamten Text von Serner vorbereitet, werde aber nur Auszüge lesen. Aus den vielen Textteilen werde ich per Zufallsgenerator einige auswählen und diese auf meine Weise performen.

■ **Serner hat diesen wichtigen Dada-Text 1920 in Rom erstmals den Italienern präsentiert. Es kam zu Tumulten ...**

Das wusste ich nicht.

■ **Was fasziniert Sie an Dada?**

Ich hab in meiner Pubertät begonnen, mich mit Dada zu befassen, dann immer wieder mal...

■ **... beispielsweise im Stück der Einstürzenden Neubauten „Let'S Do It A Dada“, in welchem Sie sich mit historisch belegbaren Geschichten zu Persönlichkeiten der Dada-Bewegung auseinandersetzen.**

Diesen Liedtext können Sie historisch auseinandernehmen, da ist nichts falsch, etwa der Treppensturz mit Todesfolge von George Grosz in Berlin. Der Satz, der in unserem Song aber wesentlich ist, ist ja: Let'S Do It A Dada. Was bedeutet dieser Satz? Da geht es um die vielen Geschichten der Dadaisten zur Herleitung des Begriffs Dada. Der eine behauptet, es im Lexikon gefunden zu haben, der andere erklärt es mit dem Gestammel eines Kindes. Ab und zu taucht auch der Begriff Steckenpferd auf ... Das ist aber alles Quatsch. Ich weiß, was es wirklich heißt, denn Dada im Französischen meint, was man in der amerikanischen Pornosprache Reverse Cowgirl nennt, also eine Liebesstellung. Ich denke mir gerade, vielleicht ist die Geschichte mit dem Steckenpferd gar nicht mal so falsch ...

■ **Sie tragen wie alle Dadaisten ebenfalls**

einen Künstlernamen und nennen sich nach dem Dadaisten Johannes Theodor Baargeld ...

Sein Vater war Bankier und deshalb nannte er sich Baargeld. Er war mit Max Ernst Vertreter der Gruppe Köln-Dada. Ich hab Bargeld gewählt, weil er gut zu meinem Künstlernamen Blixa gepasst hat. In meinem Pass und auf meiner Kreditkarte steht Bargeld.



Foto: Martin Hanni

■ **Sie haben auch einmal einen Song dem Schriftsteller B. Traven gewidmet, der sich vorher Ret Marut nannte und von dem niemand wirklich weiß, wie er richtig geheißen hat. Was faszinierte Sie an Marut?**

Mich hat die Figur fasziniert. Da ist ein Autor, der von Preußen über den Ozean bis nach Mexiko fährt und dort unter einem anderen Namen berühmt wird – als B. Traven oder unter anderen Pseudonymen. Marut war ein Künstler des Verschwindens, der ab den 1920ern im Dschungel Mexikos seine Bücher schrieb, irgendwo seine Manuskripte abrieferte und weltbekannt wurde. Eine BBC-Dokumentation in den 1970er Jahren hat Ret Marut alias B. Traven aufgespürt. Mich hat einfach diese Strategie des Verschwindens interessiert.

■ **Auf dem Cover zur neuen CD, die Sie gemeinsam mit dem Musiker Teho Teardo realisiert haben, schauen sie beide aus wie Dadaisten. Zufall?**

Ich hatte eines Morgens im Halbschlaf die Idee mit den spitzen Hüten. Mir war es bereits im Vorfeld wichtig, dass das Cover zu „Still Smiling“ ein farbloses Foto sein soll, das den Eindruck erweckt, als würde das Foto aus den frühen Tagen herkommen. Es sieht so aus wie eine esoterische oder spiritistische Sitzung. Das ist einfach eine komische Idee, die ich eines Morgens hatte.

■ **In Ihrem aktuellsten Buch „Europa kreuz-**

weise – Eine Litanei“ kehren Sie an viele Orte zurück, die Sie bereits als Musiker in den 1980/1990er Jahren besucht haben. Auch zu Italien finden sich einige Textpassagen. Da geht es etwa um Schuhe. Sind Ihnen Schuhe so wichtig?

Ich kenne niemanden, der nicht gerne Schuhe kauft. Und in Italien ist Schuhe kaufen eben etwas Besonderes. Ich erinnere mich an eine Geschichte, die mir auf Tour in Catania passiert ist. Da hab ich mich mit einem Holzsplitter am Fuß verletzt und musste im Rollstuhl fahren, was in Catania nicht besonders einfach ist. Dort habe ich mir dann auch neue Schuhe gekauft. Ich brauchte aber nur einen ... zumindest so lange mein anderer Fuß den dicken Verband trug.

■ **Stimmt die Geschichte?**

Alles stimmt, alles stimmt nicht.

■ **Sie sagen ja, dass in dem Buch nicht alles wahr ist ...**

Die Erinnerung ist immer Fiktion. Nichts ist so passiert, wie ich, wie wir es erzählen. Aber wenn ich jetzt zehn Mal die Geschichte vom Holzsplitter in Catania erzähle, dann glaube ich irgendwann, dass sie so gewesen ist. Natürlich war sie nie so ...

■ **Sie möchten Ihre Autobiografie auch auf diese Art und Weise verfassen?**

Die hängt im Moment als gestaltetes Objekt in meinem Atelier an der Wand, so wie ich sie vorbereitet habe. Aber ich hab sie im Moment auf Eis gelegt und dem Verlag den Vorschuss zurückbezahlt.

■ **Ein Auftritt an der Brennergrenze, ein Auftritt am südlichsten Zipfel Italiens in Santa Maria di Leuca. Ziehen Grenzorte Sie an?**

Als Westberliner war für mich der Zustand einer Grenze permanente Realität. Ich finde es eher auffällig, wenn keine Grenze vorhanden ist. Die Geschichte in Südtalien, in Santa Maria di Leuca, ist unserem wunderbaren Agenten für Italien Enrico Croci zu verdanken. Er schafft es irgendwie immer, für Konfusionen zu sorgen. In diesem Fall hat er mir eine Solo-Show in Lecce angeboten, ich habe zugesagt und hab mit meiner Familie in Lecce eingekcheckt. Irgendwann finde ich heraus, die Show ist gar nicht in Lecce, sondern 80 Kilometer südlich von Lecce. Das Konzert war im Dorf auf der Piazza, meine Ankleide ein linker Buchladen eines ehemaligen Mitglieds der Roten Brigaden. Aber ich fand die Atmosphäre gut. Und immer, wenn ich auf solchen Platzkonzerten anfangen zu singen, heulen die Hunde. Ein herrliches Naturerlebnis.

National Wake – mit radikalen Tönen gegen die Apartheid

Nach 30 Jahren Apartheid in Südafrika sorgte die bis dahin unbekannte Band National Wake Ende der 1970er Jahre für Aufsehen in dem von Rassentrennung geprägten Polizeistaat an der Südspitze Afrikas. Ihre internationale Wiederentdeckung durch den Dokumentarfilm „Punk in Africa“ führte die Protagonisten 2013 zum Meraner Literaturfest „Sprachspiele – Linguaggi in gioco“.

So herausragend die Rolle der kultigen Punk-rockband National Wake im Kampf gegen das rassistische System in Südafrika war, so schnell wurde sie nach dem Ende der Apartheid auch wieder vergessen. Die Band, die aus zwei weißen und zwei schwarzen Musikern bestand, die sich ihre Gesichter und Haare bunt färbten, wurde im neuen Jahrtausend aus dem kollektiven Gedächtnis verdrängt, vielleicht gerade deshalb, weil diese Musiker nicht so einfach einzuordnen, nicht schwarz-weiß, sondern bunt waren. Dennoch zeigt die Geschichte der Band, dass Subkulturen und Jugendbewegungen auch in Polizeistaaten ein wichtiger Gradmesser der politischen Stimmung und wesentlicher Faktor für die Organisation von Widerstand sind.

Zwischen Rassentrennung und Embargo

Der Zeitgeist ging auch an Südafrika nicht vorüber. Die festgelegte gesellschaftliche Ordnung der Rassentrennung begann im Südafrika der 1970er Jahre zu bröckeln. Das System, das aus den Fugen zu geraten schien, reagierte zunächst brachial und folgte dem Ruf der privilegierten weißen Oberschicht nach Law and Order. So verschärfte sich die Politik der Apartheid gerade in den 1970er Jahren, als ein allgemeines Klima des Umbruchs herrschte. Die Regierung Vorster trieb die Rassentrennung unter Bildungsminister Treurnicht auf die Spitze, indem sie die schwarze und farbige Bevölkerung aus ihren Vierteln vertrieb, dabei sogar Familien auseinanderriß und Afrikaans als vorherrschende Schulsprache für alle einführen wollte. Es kam zu Revolten in den Townships und in Folge zu landesweiten Protestaktionen, die auch von der Spitze der Südafrikanischen Kirchen und Kardinal Desmond Tutu getragen wurden. Trauriger Höhepunkt war der Aufstand in Soweto 1976, bei dem über 500 Menschen von Sicherheitskräften getötet wurden. Die federführenden Persönlichkeiten der Literatur-, Kunst- und Musikszene wandten sich in zunehmendem Maße von dem regierenden Regime der Nationalen Partei Südafrikas ab. Nadine Gordimer war bereits seit langem zum Schweigen verurteilt, Don Mattera saß in Haft und J.M.Coetzee schrieb gerade einen seiner wichtigsten politischen Romane.

Aufbruch

Zur selben Zeit waren Europa und die USA Schauplatz der ersten globalen sozialrevolutionären Jugendbewegungen. Die Hippiebewegung war noch nicht vorbei, Punk gerade im Entstehen. Die besten Köpfe der Punkbewegung betraten bereits Ende der 1960er Jahre die Bühne: Lou Reed und John Cale mit Velvet Underground, Iggy Pop und The Stooges, die New York Dolls oder in London die Modemacherin Vivienne Westwood. Auch die in Deutschland beinahe vergessene, aber im angelsächsischen Raum bis heute hochangesehene Experimentalband Can nahm in diesen Jahren ihre besten Alben auf.

Die pulsierende Musikszene Südafrikas war damals bereits von Einflüssen lokaler Traditionen, aber auch von Musikstilen Lateinamerikas, vor allem Cubas, geprägt. Jazz und Blues, aber auch cubanische Rhythmen hatten sich in Südafrika gemeinsam mit lokalen Musikstilen zu einer eigenständigen Musikproduktion entwickelt. Nun begann die Musikszene, auch ihre engen politischen Grenzen aufzubrechen. Vor allem schwarze Musiker wollten nicht mehr auf Jazz reduziert werden, waren jedoch bislang

dazu gezwungen. Ende der 70er wurden also Musikstile und Lebensentwürfe aus Amerika, Afrika und Europa, wie Reggae, Rock, Garage Rock und Punk neben Jazz, Calypso und Salsa adaptiert und machten das Land zu einem musikalischen Melting Pot voll versteckter alternativer Szenen.

National Wake

Auch National Wake war Teil dieser heterogenen Anti-Aparteidbewegung, einer der bemerkenswertesten, aber in Europa beinahe unbekannten Landschaft der Subkulturen. Die vier Mitglieder der 1978 gegründeten Band, Ivan Kadey, Gary Khoza, Punka Khoza und Steve Moni, sind heute Symbolfiguren einer Revolte gegen die überkommene Politik der Apartheid in Südafrika, sie stehen aber auch für die Wiederentdeckung vergessener „Helden“ im Schatten der Überfigur Nelson Mandela.

Anfang der 70er Jahre machten sich die Einflüsse des Garage Rock und Punk allmählich in der weißen Bevölkerung breit und erfassten die neue Generation der weißen Arbeiter- und Mittelschicht. Die jungen weißen Südafrikaner waren damals vielfach von schwarzem Dienstpersonal umgeben. Paradoxerweise erkannte diese Generation in den urbanen Ballungszentren gerade deshalb die offensichtliche Ungerechtigkeit des Systems auch ohne politische Vorbildung. Einer dieser jungen weißen Kids war Stefano Moni, dessen Großeltern aus Norditalien, mit Wurzeln

Regimes einfach auseinandergerissen. Diejenigen, die man für schwarz hielt, wurden in andere Viertel gebracht, andere hielt man für weiß genug, um zu bleiben. Selbst Geschwister wurden dabei getrennt. Doch keiner sprach darüber. Wie viele andere begann Moni dagegen zu rebellieren und wurde schließlich nach Großbritannien geschickt, wo er sich aber weniger in den Studierhallen von Oxford aufhielt als vielmehr Konzerte von Lou Reed, Iggy Pop und Can besuchte.

Zurück in Johannesburg, schloss sich der Musikersohn aus Kapstadt der Band National Wake an. Die Punkband der ersten Stunde hatte große Schwierigkeiten mit der Polizei. Das Probenlokal befand sich in einem Viertel, in dem sich Schwarze nachts nicht mehr aufhalten durften. So gestalteten sich bereits die Proben als schwierig, da die Band zunächst aus den drei schwarzen Musikern Mike Lebosi, Gerry Khosa und Punka Khosa, sowie aus dem weißen Architekturstudenten Ivan Kadey und nun auch Stefano Moni bestand. Ivan Kadey, der sich als jüdisches Waisenkind von Anfang an als eigene Randgruppe in Südafrika fühlte, war der Motor und Geist der Band, Gary Khoza der erfolgreichste Musiker, der bereits als Kind erfolgreich in einer Jazzband gespielt hatte. Der Percussionist Mike Lebosi stieg wenig später aus, der Drummer Punka Khoza war noch jung und unerfahren.

Trotz der offensichtlichen Illegalität und verschiedenster Schwierigkeiten konnten vor allem im universitären Umfeld zahlreiche Konzerte stattfinden, die Band gewann rasch an Popularität. Zu rasch. Ab nun fanden regelmäßige Besuche der Polizei und Hausdurchsuchungen im Probenlokal statt. Zunächst gelang es aber,



Foto: Keith Jones, Filmplakat Punk in Africa

in Bozen, nach Kapstadt ausgewandert waren. Zu Wohlstand gekommen, wurde schwarzes Dienstpersonal eingestellt. Dadurch erfuhr Steve bereits als Jugendlicher die Ungerechtigkeiten der Rassentrennung. Eines Tages verschwand etwa der Chauffeur der Familie, den Steve sehr mochte, in den Kellern der Geheimpolizei, ohne dass einer der Erwachsenen dagegen protestiert hätte. Auch wurde er von einem schwarzen Kindermädchen großgezogen, mit deren Kindern er wiederum nicht spielen durfte. Eine befreundete italo-afrikanische Großfamilie, die Familie des zuvor erwähnten Schriftstellers Don Mattera, wurde von den repressiven Maßnahmen des

sich aus den Fängen des Gesetzes zu winden. Als die Repression zunahm und fast alle Konzerte abgesagt werden mussten, tauchte die Band erst einmal ab und ging auf eine Tour in den Norden des Landes, verschwand dann gar für eine kurze Zeit ins benachbarte Ausland. Nachdem sich auch die erste und einzige Platte gut verkauft hatte, blieb den Musikern nichts anderes übrig, als sich aufzulösen. Dennoch wurden sie zu Haftstrafen verurteilt und flohen ins Ausland. Moni ging nach Italien, wo er für Funk und Fernsehen Filme drehte und rund zehn Jahre lang für die Tageszeitung Il Manifesto tätig war, Kadey lebt bis heute als Architekt

Filmplakat zu „Punk in Africa“ von Keith Jones: Wiederentdeckte Helden im Schatten Nelson Mandelas

Mit dem Filmporträt „Punk in Africa“ hat Regisseur Keith Jones international für Aufsehen gesorgt - und der vergessenen Formation National Wake ein Denkmal gesetzt.



Foto: Keith Jones/Punk in Africa

in Los Angeles. Zusammensetzen wird sich die Band nicht mehr, denn die Khoza-Brüder sind bereits gestorben. Gary Khoza nahm sich vor zehn Jahren das Leben, Punka Khoza starb an Aids – zu einer Zeit, als die Medikamente gegen die Krankheit noch unerschwinglich waren.

„Punk in Africa“

Wiederentdeckt wurden National Wake rund 30 Jahre nach ihren legendären Auftritten in Johannesburg von dem amerikanischen Filmregisseur Keith Jones, der in seinem jüngsten Dokumentarfilm „Punk in Africa“ jene Musiker der neuen Generation zu Wort kommen lässt, die sich noch an diese Band erinnern, etwa Lee Thompson, Dave Chislett oder Bill Botes.

Als Keith Jones mir 2009 auf einem Filmfest in Prag von seinem neuen Projekt erzählte, war mir sofort klar, dass dieser Film ein Erfolg werden könnte, allein deshalb, weil er eine Landkarte der Jugendkulturen in der Subsahara entwirft, während unser Blick zumeist von einem festgefahrenen Bild über Afrika verstellt ist, in dem Jugendbewegungen und Subkulturen keinen Platz haben. Wer in Europa an afrikanische Widerstandsbewegungen denkt, der hat nicht portugiesische Kaffeehausbetreiber aus Zimbabwe im Kopf, oder gar schwarze Jugendliche mit blauen und grünen Haaren, die einen Second-Hand-Markt betreiben und Punkrock spielen. Der Film führt das Publikum also in eine relativ unbekannte Dimension des Widerstands ein, er zeigt die soziale Sprengkraft,

aber auch die musikalische Eigenständigkeit der Punk-Reggae-Bewegung in Zimbabwe, Mozambique und Südafrika.

Nachdem „Punk in Africa“ 2013 in zahlreichen Städten aller fünf Kontinente gezeigt und zu einem weltweit vom Fachpublikum beachteten Dokumentarfilm avancierte, wurden in Folge auch die amerikanischen und deutschen Musikmagazine auf National Wake aufmerksam – eine Band, von der zuvor kaum jemand außerhalb ihres Landes gehört hatte. So gelangt die beinahe vergessene Musikformation als eine der exponiertesten und mutigsten Gruppen der 1970er Jahre posthum zu unerwarteten Ehren. Titelseiten und Beiträge in Magazinen wie dem führenden amerikanischen Musikmagazin Rolling Stone oder in der britischen Tageszeitung The Guardian setzten sich im November 2013 plötzlich mit den vergessenen Do-it-Yourself-Musikern aus Johannesburg auseinander.

Das kleine Meraner Literaturfestival „Sprachspiele – Linguaggi in gioco“ zeigte den Film Anfang Oktober 2013. Mit dabei war auch Regisseur Keith Jones und der ehemalige Gitarrist der Band, Steve Moni, sowie Lee Thompson als Vertreter der jüngsten Generation. Die anschließende Diskussion – vor dem Auftritt der Frauenpunkkabarettgruppe Punkcakes aus Meran, der einen gelungenen Abschluss unter einen skurrilen Abend setzte – drehte sich nicht nur um die Band und die Entstehungsgeschichte des Films, sondern auch und vor allem um die verschiedenen Formen von Apartheid, die unter dem Slogan „je besser wir uns trennen, desto besser verstehen wir uns“ auch über Südtirol seit Jahrzehnten ihren gefährlichen Schatten wirft. ■

Marianne Ilmer Ebnicher

Botschaft einer Unvergessenen

Das kleine/große Wort „Mir“

„Da haben wir wieder einmal Glück gehabt“, sagten die Mütter, als die Alarmsirenen das Zeichen gaben, dass die Flieger weitergezogen waren und die Gefahr für diesmal vorbei sei. Dann packten sie ihre Kinder ein, schleppten sie in die Wohnungen hinauf und stopften sie in die Betten ... „Und nun schlaft nur rasch, es ist bald Morgen!“ Leicht gesagt, schlaft rasch! Die halbe Nacht hatten die Kinder im Keller zugebracht. Auf dem Schoß der Mutter, auf harten Bänken, auf der Erde sogar. Sie hatten dicke Pullover und Mäntel über ihren Pyjamas angehabt und Wollpantoffeln an den Füßen. Aber auf die Dauer war es doch eisig da unten, und wenn sie gegen Morgen aus den Kellern zurückkamen, waren die Kinder oft ganz steif vor Kälte.

Das sind die einleitenden Zeilen des Kinderbuches „Insu-Pu. Die Insel der verlorenen Kinder“, mit dem die literarische Laufbahn der bedeutenden und vor nahezu zwei Jahrzehnten verstorbenen österreichischen Autorin Mira Lobe begann. Diesem Titel sollten nahezu hundert weitere folgen. Ihre Bücher wurden in über 30 Sprachen übersetzt. Für viele erhielt sie Preise und Auszeichnungen. Hundert ist eine gute Zahl, und so wäre Mira Lobe, wenn sie noch unter uns weilen würde, im September 2013 auch hundert Jahre alt geworden – ein willkommener Anlass, um an sie und ihr Kinderbuch „Insu-Pu“ (Kurzform von „Insula puerorum“, namenlose Insel) zu erinnern.

Um dieses Kinderbuch besser verstehen zu können, muss man die Biografie der Autorin kennen: Mira Lobe wurde im Jahre 1913 in Görlitz in Schlesien als Tochter einer jüdischen Kaufmannsfamilie geboren. Ihr Geburtsname ist Mirjam Hilde Rosenthal. Nach dem Besuch der Volksschule absolvierte sie das Gymnasium und maturierte 1933. Im Januar desselben Jahres war Hitler zum deutschen Reichskanzler ernannt worden – es folgten Terror, Parteiverbote, die Ermordung von politischen Gegnern, die zunehmende Entrechtung der Juden usw.

Die rassistische und antisemitische Politik des nationalsozialistischen Regimes vereitelten Mira Lobes Vorhaben, Germanistik und Kunstgeschichte zu studieren und Journalistin zu werden. Als Jüdin war ihr die Universität verwehrt und so lernte sie in einer Textil- und Modeschule Maschinenstricken. Die Bedrohung durch die Nazis – die in Europa schon bald den Zweiten Weltkrieg auslösen, Massenverbrechen verüben und etwa sechs Millionen europäische Juden vernichten sollten – wurde immer konkreter, und so reiste Mira Lobe im Jahr 1936 nach Palästina aus. 1940

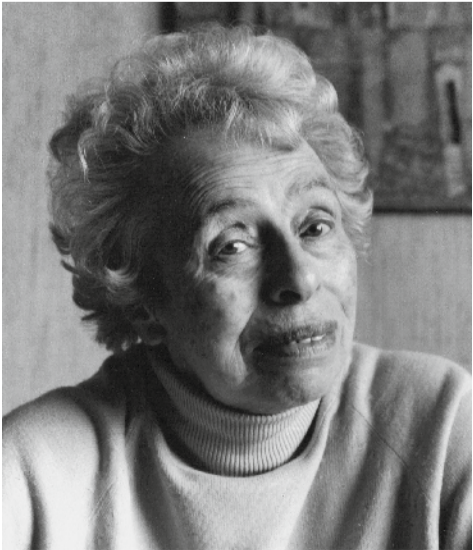


Foto: Lobe © Regine Hendrich

heiratete sie den deutschen Schauspieler Friedrich Lobe, Regisseur am Arbeitertheater „Ohel“ in Tel Aviv. 1944 kam eine Tochter und drei Jahre später ein Sohn zur Welt. Inzwischen hatte Mira Lobe auch zu schreiben begonnen: 1947 erschien im Twersky Verlag in Tel Aviv das Buch „Schnej rejim jaz‘ u laderech (Zwei Freunde zogen des Weges), das sie mit einer Co-Autorin verfasst hatte. Im darauffolgenden Jahr erschien im selben Verlag unter dem hebräischen Titel „Mira Lobes erstes, im Alleingang verfasstes Kinderbuch „Insu-Pu“. Fünf Jahre nach dem Krieg remigrierte die Autorin mit ihrer Familie nach Wien, wo ihr Mann ein Theaterengagement erhalten hatte. 1951 schließlich erschien die deutschsprachige Erstausgabe von „Insu-Pu“ bei Waldheim-Eberle. Dieses Buch war nicht nur der Auftakt von Mira Lobes Karriere als österreichische Kinder- und Jugendbuchautorin, es signalisierte auch den Aufbruch der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur der Nachkriegsjahre. Nach weiteren Buchveröffentlichungen beim Globus Verlag, beim Schönbrunn Verlag und beim Schneider Verlag in München fand Mira Lobe beim Jungbrunnen Verlag in Wien eine bleibende Heimat. Zu ihren bekanntesten Werken gehören „Die Omama im Apfelbaum“ (1965), „Das kleine Ich bin ich“ (1972), „Valerie und die Gute-Nacht-Schaukel“ (1981), „Die Geggis“ (1985). Mira Lobe verstarb 1995 im Alter von einundachtzig Jahren in Wien.

In „Insu-Pu“ erzählt sie eine spannende Abenteuergeschichte: Um dem Krieg und den Luftangriffen in Urbien zu entkommen, werden die urbischen Kinder mit Schiffen nach Terranien gebracht. Doch das Leitschiff läuft auf eine

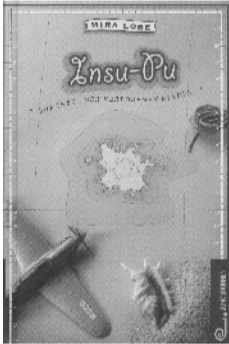


Foto: Cover

Mira Lobe:
Insu-Pu. Die Insel
der verlorenen
Kinder, Kinderbuch,
Neuaufgabe:
Jungbrunnen,
Wien, 2013

Vermächtnis einer
Verfolgten: Mira Lobe
initiierte maßgeblich
die jüngere österrei-
chische Kinder- und
Jugendbuchliteratur.

Mine und sinkt. Ein Rettungsboot mit elf Kindern treibt ab und die Insassen stranden auf einer unbewohnten Insel. Dort gelingt es ihnen, ein neues Leben und eine gut funktionierende Gemeinschaft (einen Kinderstaat) aufzubauen. Um diese Gemeinschaft verwirklichen zu können, werden die Fähigkeiten jedes einzelnen Kindes benötigt. Es muss für Nahrung gesorgt werden, handwerkliches Geschick und Einfallsreichtum sind gefragt ... Zusammen sind die Kinder stark, finden sich zurecht. Fernab der Insel, in Terranien, wird die Suche nach den elf Verschollenen aufgegeben. Nur ein Junge glaubt felsenfest daran, dass sie noch am Leben sind und so bahnt sich allmählich auch ein glücklicher Ausgang des Abenteuers an.

Mira Lobe erzählt in diesem Buch aber nicht nur eine Abenteuergeschichte, sondern gibt auch eine Botschaft gegen den Krieg an ihre LeserInnen weiter. Ihr „Ausgangsmaterial“ sind die erbitterten Angriffe der deutschen Luftwaffe auf England (September 1940 bis Mai 1941) und die Transporte von hauptsächlich jüdischen Kindern, bei denen verzweifelte Eltern versuchten, ihre Nachkommen vor der Vernichtungsmaschinerie der Nazis zu retten. Diese Transporte fanden zwischen 1938 und 1939

Harald Wieser

„Musik löst alles Vorhandene auf in Möglichkeiten und diese Möglichkeiten wachsen und wachsen und vertausendfältigen sich, bis die ganze Welt nichts ist als eine leise schwingende Fülle, ein unabsehbares Meer von Möglichkeiten, von denen man keine einzige zu ergreifen braucht.“

Spricht so ein Mensch, der sich selbst als „unmusikalisch“ bezeichnet? Ist es überhaupt möglich, eine Kunstrichtung derart präzise zu beschreiben, sie in sich aufzunehmen und über sie zu reflektieren, ohne ein Verständnis für sie zu entwickeln? Ja, laut Rainer Maria Rilke selbst ist es möglich. Im Briefwechsel mit der Pianistin Magda von Hattingberg nennt er sein Gehör in Bezug auf Musik „ungeschickt“, „unfähig zu gehen“, „außerstande, auch nur drei Schritte zu lernen“. So versteht es sich praktisch von selbst, dass Rilke selbst kein Instrument spielte. Sicherlich ist eine solche Selbsteinschätzung des Dichters übertrieben und resultiert aus einer Bescheidenheit in Kombination mit der Wertschätzung für die Kunst der Freundin. Ein bisschen „fishing for compliments“ wird wohl auch dabei gewesen sein. Fakt ist jedoch, dass Rilke sich ganz klar für eine Abgrenzung zwischen den Kunstrichtungen aussprach und sich selbst in die Ecke der Dichter stellte, die mit Musik im Grunde nichts zu tun haben.

„Ein Gemälde darf keines Textes, eine Statue keiner Farbe ... und ein Gedicht keiner Musik brauchen, vielmehr muss in jedem alles enthalten sein.“

Aus diesem Zitat Rilkes – seinen frühen Tagebüchern entnommen – geht deutlich hervor, wie wichtig dem Dichter die Trennung der verschiedenen Kunstrichtungen war – und dennoch hat ihn die Musik als Kunstform maßgeblich beschäftigt. Er verstand die Musik als Tonkunst, deren Aufgabe es sei, „zu ordnen und zu erlösen“. Die Musik vermittelte ihm ein Gefühl der Geborgenheit, sie machte ihn „furchtlos jedes Untergangs“ und ließ ihn die Realität vergessen. Sie förderte in ihm eine Illusion von Erfüllung, die nach ihrem Verklingen sofort wieder verloren ging. Bei ihm ist die Musik ein Anlass zu Eigenem: etwa zu einem Tagtraum oder zu einem imaginären Wachsen und Reifen. Indem sie eben ordnet und bewahrt, nimmt sie angesichts der Endlichkeit sowie der Unsicherheit des mensch-

statt und führten über 10.000 Kleinkinder, Kinder und Jugendliche aus Deutschland, Österreich, Polen und der Tschechoslowakei nach Großbritannien. Da die verfügbaren Plätze bei Pflegefamilien bald erschöpft waren, wurden viele Kinder in Flüchtlingslagern interniert. Ungefähr 8.000 weitere Kinder kamen zu Pflegefamilien oder in Heime in den Niederlanden, in Belgien, in Frankreich, der Schweiz oder in Schweden. Vielen widerfuhr auch im Exil großes Leid. Viele sahen ihre Eltern nie wieder und waren in ihren Familien die einzigen Überlebenden des Holocaust. Manche Kinder entkamen selbst im Exil der Deportation in den Osten und der Vernichtung nicht.

In der hebräischen Fassung von „Insu-Pu“ tragen die Kinder noch englische Namen, leben nicht in Urbien, sondern in Großbritannien und werden nicht nach Terranien, sondern nach Amerika gebracht. Dann aber gefiel Mira Lobe diese direkte Verbindung zu den historischen Tatsachen nicht mehr, also änderte sie für die deutsche Ausgabe die Namen der Kinder und siedelte das Buch an den genannten imaginären Orten an.

In „Insu-Pu“ lässt sie eine Welt entstehen, in der Kinder autonom und verantwortungsvoll han-

Von Lyrikliedern und Texttönen

Rainer Maria Rilke und die Musik

lichen Lebens eine wichtige Funktion ein. Gleichzeitig enthält sie für den Dichter eine dauerhaft präsente Ambivalenz: sie ist zugleich aufreizend, aber auch einschläfernd. Ein bisschen ist es so, als spräche Settembrini aus Thomas Manns Zauberberg: „Es ist etwas Bedenkliches um die



Foto: Rainer Maria Rilke (1906) © picture-alliance / Imagno

Musik“, sagt dieser, „Ich bleibe dabei, dass sie ein zweideutiges Wesen ist“. Das Aufreizende an der Musik war für Rilke das, was nicht gleich offensichtlich war. Nicht das Vordergründige, das unmittelbar sinnlich Wahrnehmbare, nein, das Entscheidende sei, was dahintersteckt. Erst in einer späteren Phase seines Schaffens geht Rilke genauer auf diese Hintergründe ein und stellte die Musik auch als positive Macht dar. Bei seinem selbst angegebenen Mangel an praktischer musikalischer Erfahrung und Kenntnis ist es nicht verwunderlich, dass er die traditionelle, beziehungsweise die tonale Musik am meisten liebte. Die meisten seiner Schilderungen über Musik, die er hörte, beziehen sich auf solche, in der eine klare Melodieführung vorherrscht. So verwundert es nicht, dass er eine Vorliebe für Händel, Bach und Beethoven hatte. Die Pianistin von Hattingberg schenkte Rilke eine Ausgabe von Ferruccio Busonis „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“, ein Werk, das der Dichter mit völ-

deln. Auch schafft sie Charaktere, mit denen sich junge LeserInnen identifizieren können und die nahelegen, dass es in der Zuständigkeit jedes einzelnen liegt, zum besseren Funktionieren unserer Gesellschaft beizutragen.

Überhaupt ist das bessere Funktionieren unserer Gesellschaft ein Anliegen, das in den Büchern dieser unvergessenen Autorin immer wieder zum Ausdruck kommt. Wolf Harraanth, Fachjournalist und ebenfalls bekannter österreichischer Kinderbuchautor, hat Mira Lobes Anliegen einmal so beschrieben: „Wer ausgegrenzt wird, muss einbezogen werden; wem Unrecht widerfährt, muss Recht geschehen; wer fremdbestimmt wird, muss frei werden für sich selbst.“

Würden diese Zeilen Wirklichkeit werden, dann hätten wir das, was Mira Lobe sich wohl am meisten gewünscht hätte: FRIEDEN. Frieden, ja, dieser Wunsch muss es gewesen sein, der sie beim Schreiben immer wieder angetrieben hat. Weil sie den Unfrieden und seine verheerenden Folgen kennengelernt hat. Weil das Wort „Frieden“ bereits in ihrem Namen enthalten ist. „Mir“ ist das russische Wort für „Frieden“. „Mira“ ist der Genitiv: Ich bin eine „des Friedens“.



liger Zustimmung las. Busonis Buch ist keine umfassende Musiktheorie und erhebt diesen Anspruch auch gar nicht. Es ist vielmehr eine lose Aneinanderreihung von Gedanken zum Thema Musik, zu Papier gebracht mit der Autorität des berühmten Pianisten und Komponisten. Für Busoni besteht die wunderbarste Eigenschaft der Musik darin, dass sie „schwebt“, sie ist „tönende Luft“, „fast die Natur selbst“, „frei“. Damit schaffte der Komponist Bilder, die auch in Rilkes Gedich-

Rainer Maria Rilkes Verhältnis zur Musik war ambivalent; er grenzte seine Arbeit streng vom musikalischen Duktus ab, sah aber in der „Tonkunst“ die Fähigkeit „zu ordnen und zu erlösen“.

ten zu finden sind. Busoni unterscheidet zwischen Tonkunst und Musik. Tonkunst ist die nach Regeln und Gesetzen komponierte Musik, während „Musik“ die klanggewordenen, tausendfachen Möglichkeiten darstellt – um beim Eingangszitat von Rilke zu bleiben. Als das Buch 1916 erschien, versah Busoni es mit einer Widmung an Rilke: „Dem Musiker in Worten Rainer Maria Rilke verehrungsvoll und freundschaftlich dargeboten.“

Eine derartige Betitelung Rilkes mag zwar passend sein, dem Dichter selbst jedoch widerstrebte die Verbindung des geschriebenen Wortes mit der Musik zeitlebens. In seinen Briefen spricht er sich mehr als einmal „gegen das Nebeneinander von Musik und Wort“ aus, „das die melodramatische Form (die für mich keine Kunstform ist) an sich hat.“ Für Rilke ist das Rezitieren zu musikalischer Begleitung „ein Nebeneinanderherlaufen der einen neben der anderen Kunst, als käms darauf an, welche gewönne.“ Mit den zahlreichen Vertonungen

seiner eigenen Gedichte, die beispielsweise im Zuge des Rilke Projekts (musikalische Interpretationen der Lyrik Rilkes unter Mithilfe zahlreicher bekannter Größen aus Musik, Film und Theater) von 2001 bis 2010 erstellt wurden, hätte er also kaum eine Freude gehabt. Bereits im Jahr 1912 beklagte sich Rainer Maria Rilke in einem recht ungehaltenen Brief an seinen Verleger, dass ihm alle Vierteljahre jemand seine Verse vertont ins Haus schicke: „Darf eigentlich jeder Komponist alles Gedicht, was ihm gerade passt, nehmen und in seinen Mu-



Fotos: Cover

sikkonserven einlegen?“ Eine durchaus berechtigte Frage, die sich der Dichter selbst stellte, aber vielleicht hätte er besser danach fragen sollen, weshalb seine Gedichte bei den Komponisten seiner Zeit so großen Anklang fanden. Mit Sicherheit ist die Fähigkeit zur Vertonung eines Gedichts nicht bloß an einem Merkmal festzumachen, aber Tatsache ist, dass die Texte Rilkes eine ganz besondere Prosodie aufweisen, die es einem Komponisten vereinfacht, dem sprachlichen Ausdruck Klang zu verleihen. Anhand eines Textbeispieles lässt sich das verdeutlichen: Das Gedicht „Spätherbst in Venedig“ aus dem Jahr 1908 entstand aus Eindrücken, die Rilke während seines Aufenthaltes 1907 in Venedig sammelte.

Spätherbst in Venedig

Nun treibt die Stadt schon nicht mehr wie ein Köder,
der alle aufgetauchten Tage fängt.
Die gläsernen Paläste klingen spröder
an deinen Blick. Und aus den Gärten hängt

der Sommer wie ein Haufen Marionetten
kopfüber, müde, umgebracht.
Aber vom Grund aus alten Waldskeletten
steigt Willen auf: als sollte über Nacht

der General des Meeres die Galeeren
verdoppeln in dem wachen Arsenal,
um schon die nächste Morgenluft zu teeren

mit einer Flotte, welche ruderschlagend
sich drängt und jäh, mit allen Flaggen tagend,
den großen Wind hat, strahlend und fatal.

Das Sonett zeichnet ein Bild von einem passiven Venedig, dem ein aktives entgegengestellt wird. Den Angelpunkt des Gedichts bildet dabei das „Aber“ in Zeile sieben. Neben dieser durchaus beeindruckenden inhaltlichen Gegenüberstellung enthält das Sonett auch eine Reihe von musikalischen Anspielungen sowie eine vielgestaltige sprachliche Melodik. So wird beispielsweise in den Zeilen drei und vier ein optischer Vorgang durch ein akustisches Phänomen ausgedrückt. Deutlicher sind jedoch die wortmelodischen Spielereien, die Rilke in sein Sonett einfließen lässt. Wenn er zum Beispiel in Zeile fünf und sechs vom Sommer spricht, der wie Marionetten aus den Gärten hängt: „kopfüber, müde, umgebracht“. Man sieht förmlich, wie ein Puppenspieler das spielen würde: wie die Puppe den Kopf sinken lässt, sich müde nochmals streckt und dann zusammenfällt. Auf die zwei langen „ü“ folgt der kurze, harte Kehllaut in „umgebracht“. Bereits in der darauffolgenden Zeile geht es mit den sprachmelodischen Mitteln weiter. Hier beginnt Rilke nämlich einen

Satz, der die gesamte zweite Hälfte des Sonettes ausmacht. Er zieht sich über drei Strophen hinweg. Ein kompliziertes Gebilde, das einen langen Atem braucht. Dieser Satz enthält und beschreibt das aktive Venedig und durch die Komprimierung des Ganzen in eben diesen Satz beschleunigt sich das Lesen automatisch und bringt das Aktive allein schon dadurch zum Ausdruck. Dieser Eindruck der Beschleunigung wird zusätzlich noch durch die Häufung der Vokale „e“ und „a“ verstärkt und beruhigt sich erst wieder am Schluss mit den beiden Wör-



tern „strahlend“ und „fatal“, in denen das „a“ gestreckt ausgesprochen wird. Zwar beschreibt Rilke in „Spätherbst in Venedig“ noch immer etwas Sichtbares und hält an seiner Vorstellung der „Dinge“ fest, doch bedient er sich dabei zahlreicher klangassoziiender Mittel, die einer Verinnerlichung musikalischer Elemente bedürfen. In seinem späteren Werk wandelt sich Rilkes Drang zur Beschreibung des Sichtbaren. Im Jahr 1918 schrieb er



Foto: galerie.chip.de

das Gedicht „An die Musik“. Es zeugte von seiner „neuen“ künstlerischen Orientierung. Es handelt sich dabei nämlich um ein abstraktes Gedicht, bei dem die Musik selbst Thema ist:

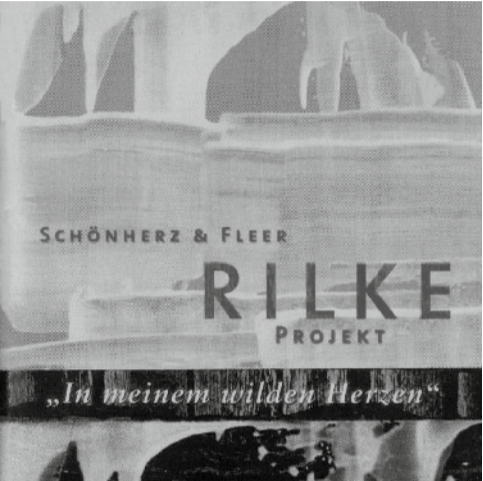
An Die Musik

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. Du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.

Gefühle zu wem? O du der Gefühle
Wandlung in was? -: in hörbare Landschaft.
Du Fremde: Musik. Du erwachsener
Herzraum. Innigstes unser,
das, uns übersteigend, hinausdrängt, -
heiliger Abschied:
da uns das Innre umsteht
als geübteste Ferne, als andre
Seite der Luft:
rein,
riesig,
nicht mehr bewohnbar.

Das Gedicht spricht von der Musik in nicht mehr anschaulichen, ja sogar absoluten Metaphern. Im Versuch das auszusprechen, was sich nur in Musik sagen lässt, drängt es selbst über die Grenzen konventioneller Sprache hinaus. Die Sprache selbst ist dabei nicht musikalisch, wie etwa noch in „Spätherbst in Venedig“,

weder von der Form noch vom Klang her. „An die Musik“ erprobt lediglich die Möglichkeiten der poetischen Sprache an einem Gegenstand, der eigentlich seine eigene Sprache besitzt, allerdings eine Sprache jenseits der Sprachen. „Herz-Werk“ lautet das Schlüsselwort von Rilkes Poetik in jener Phase seines Werks, und es kehrt – in abgewandelter Form – in diesem Gedicht wieder: in der Metapher vom „Herzraum“. Die Musik wird hier aber nicht nur als „Herzraum“, als Ort der Gefühle begriffen, sondern als „uns erwachsener



Herzraum“. Damit deutet Rilke auf seine Wandlung hin: weg vom Sichtbaren, vom Dinglichen, hin zum Hörbaren. Die Musik wird transzendiert, als „Sprache, wo Sprachen enden“. So verstanden ist die Musik zum Vorbild jeder Kunst geworden, nicht mehr an einen Gegenstand gebunden, frei. Genau diese abstrakte, nicht mehr anschauliche oder dingliche Kunst ist die späte Lyrik Rilkes. Das Gedicht „An die Musik“ weist auf sie hin und so ist es



auch kein Zufall, dass das wohl abstrakteste Gedicht Rilkes, „Gong“, wenn schon nicht der Musik selbst, so doch zumindest einem Klang gewidmet ist. Seinen letzten großen Gedichtzyklus nennt Rilke übrigens „Sonette an Orpheus“, ein sehr bezeichnender Titel: einem Typus gewidmet, einem Dichter-Sänger. Er erinnert dadurch an die alte Einheit von Lyrik und Musik, jenseits seiner früheren Dingdichtung. Was blieb also von Rilkes anfänglicher Ablehnung, die Kunstformen zu vereinen, sie als ein Ganzes zu beschreiben und nicht jeder nur das Ihre zu lassen? Ist es möglich, dass er seine Haltung der Musik gegenüber im Laufe seines Werkes änderte und dass sie, trotz der selbst auferlegten „Unmusikalität“, für den Dichter eine heimlich geliebte Kunstform war und blieb? Ja, es ist möglich. ■

Verwendete Literatur:

- Busoni, Ferruccio: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst.
- Rilke, Rainer Maria: Tagebücher aus der Frühzeit.
- Rilke, Rainer Maria: Spätherbst in Venedig (1908).
- Rilke, Rainer Maria: An die Musik (1918).
- Lamping, Dieter: Moderne Lyrik.
- Schillemeit, Jost: Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn.

Das erfolgreiche „Rilke Projekt“ von Richard Schönherz und Angelica Fleer zeigt, wie sich Rilkes Lyrik mit Musik lautmalerisch kongenial umsetzen lässt.

Helmuth Schönaauer

Am nachhaltigsten sind oft jene Romane, die in einem unauffälligen Stil scheinbar alles erzählen, so dass man sich als Leser konzentriert daran erinnern muss, „was wirklich geschah“.

Peter Rosei kümmert sich nach seinem Roman „Geld“ jetzt auch in „Madame Stern“ darum, die unter dem Smalltalk einer biedereren Gesellschaft dahin laufenden Macht- und Geldkanäle mit öffentlichen Vermessungspunkten anzubohren.

In die Weltstadt Wien trüffeln seit Jahrhunderten die wichtigsten Akteure aus den entlegenen Provinzen des jeweiligen Staatsgebildes ein. Dort erwartet sie bereits Gisela Stern, eine Aufsteigerin, die es in die höchsten Stockwerke der Bank geschafft hat und aus Hütteldorf schließlich in eine passable Gegend ziehen kann.

Neben ihrer äußerlich gelungenen Ehe mit einem hohen Herren aus der Sachwalterschaft

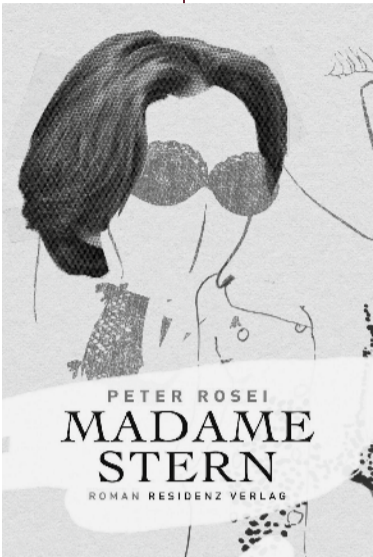


Foto: Cover

Peter Rosei: *Madame Stern. Roman.*
Residenz Verlag, St. Pölten, 2013

und ihrem Kind, das sie pädagogisch verwalten lässt, liebt Madame Stern die Oper, und ständig beißt sie das hormonelle Geflecht, sodass sie sich der Reihe nach Beziehungen eintun muss.

Zuerst kommt ein erfolgreicher Verleger dran, der ihr zwar allerhand Kulturkontakte ermöglicht, den sie dann aber doch im Konkurs entsorgen muss. Der Verstoßene ist darüber nicht glücklich: „Daraufhin ist sie einfach aufs Klo gegangen die Sau.“ (75) Im Innern denken die Figuren nämlich ganz anders, als sie nach außen in der Etikette mit Wörtern herumwerfen.

Als nächster ist ein Graf dran, bei den Hormonen der Bankerin vorstellig zu

werden. Auch er leidet fast ständig an Geldschwäche und „greift sich an die Brust, wo nach einem Besuch bei Madame Stern frisches Geld steckt“. (90)

Aus Kärntner Popular-Adel stammt schließlich

Bernhard Nussbaumer

Konzert der hohlen Worte

Helmuth Schönaauer: *Durnitalien. Südtiroler Provinzroman.*
Kyrene Verlag, Innsbruck/Wien, 2012

täten der Tagespresse und der Rundfunkanstalten entlang hangelt, aus diesem patchwork aber mit der Kälte der erbarmungslosen Karikatur genau jenen Teil des Mitgemeinten herauschält.

der oft weit wirklicher ist als das Gesagte. Punktgenau seziiert Schönaauer politische Phrasen, mediale Worthülsen und Verlautbarungsrhetorik und montiert sie zu irrwitzigen Gedankengebäuden, die in ihrer Überdrehung erst das Überdrehte der Tatsachen wieder am Boden erden. Ob SEL-Skandal, Bärenjagd, Katastrophenschutzübung, literarische Vorlässe, BBT und Doppelstaatsbürgerschaft: Schönaauer arbeitet sein Programm ab wie im Nummernkabarett. Das macht manchmal müde. Aber: wenn der Aufmerksamkeitspegel sinkt, taucht auf der nächsten Seite garantiert ein ungemein gekonnter Brüller auf, stolpert der Leser über einen Kalauer oder ein Bonmot, das gnadenlos den Irrsinn der Realität entlarvt – und wenn es um die Vitrinisierung des Landes oder den Literaturbetrieb geht, merkt man, dass es Schönaauer ein echtes Herzensanliegen ist, den Sydies

„Besser ein warmes Hirn als ein warmes Herz“

mer wieder zum Angriff auf Durni, Platti und das Edelweißsystem an, umkreist, schlägt zu, ein Sager folgt auf den nächsten. Folgerichtig setzt er Sprechkonserven aus Fernsehnachrichten, Politikerreden und sonstigem Hochglanzsprachmaterial als Mittel der Entlarvung durch Sprache ein, um zwischen-

durch die eigenen Sätze zu paraphrasieren, zu kommentieren oder in irgendeine Richtung

ins Leere laufen zu lassen. Dass am Ende trotzdem der Eindruck einer kompakten Rede des Zorns und des Aufbegehrens entsteht, hat nicht nur mit der Sprachkunst Helmuth Schönauers zu tun.

Helmuth Schönaauer, mythischer Bibliothekar an der Universitätsbibliothek zu Innsbruck, Publizist und Querdenker der ersten Stunde – und nicht zuletzt ein unermüdlicher Rezensent dieser Zeitschrift, ist nicht nur ein besonders in der literarischen Beletage gefürchteter Kritiker, sondern hin und wieder greift der Mann auch selbst zu Feder und schreibt ein Buch. Was dabei herauskommt, ist in den letzten Jahren meistens im Innsbrucker Kyrene-Verlag erschienen – wie zuletzt der Südtiroler Provinzroman Durnitalien. Was der Titel verspricht, hält der Text; Durnitalien ist eine ellenlange, pechschwarze Suada, eine Gedankenkaskade der fäkalen Art ohne Punkt und Beistrich, die nichts und niemanden nördlich und südlich des Brenners verschont und vor allem heftig darum bemüht ist, keinen einzigen politisch korrekten Satz ins Manuskript zu lassen.

Protagonist des Romans ist alles, was es in und über Südtirol zu sagen gibt: der „Sydi“ ganz im Allgemeinen in seinem Habitat, Durni im Speziellen. Von B wie Brennerbasistunnel bis S wie Schützenaufmarsch kommt alles in Schönauers Wortverwurstungsmaschine, und um den Inhalt zu verstehen reicht es, täglich südtirol heute, die Dolomiten, die Tageszeitung und TT zu konsumieren, denn aus diesem Reservoir bezieht der Satriker seinen Stoff.

Der Provinzroman verzichtet selbstredend auf Helden, Handlung oder Entwicklung, es reicht das, was man von den Protagonisten und von der Kulisse tagein tagaus durch die Presse vorgesetzt bekommt. In der großen Tradition des Schluiferer liefert Schönaauer ein Stück literarischen underground ab, der sich an den Banali-

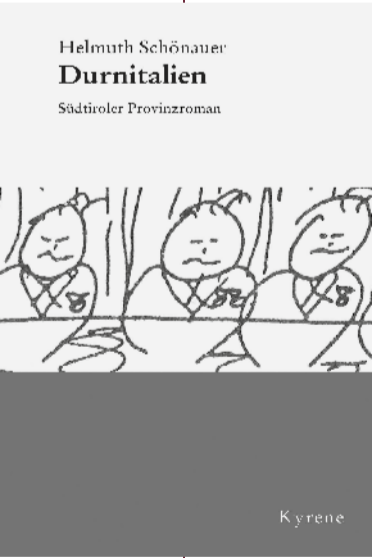


Foto: Cover

so richtig die Leviten zu lesen. Denn zur echten Hochform läuft er dort auf, wo er zu Hause ist; in der Literatur und in der Nähe des Germanistenturms auf der Innsbrucker Geiwi. Hier werden letztgültige Worte über die Sydi-Literatur formuliert, dass im Brennerarchiv die Bücherwände wackeln.


Dabei ist es für einen subversiven Politautor wie Schönaauer natürlich Ehrensache, nicht irgendwie chrono- oder sonstwie logisch vorzugehen; in einem endlosen Geheul setzt er im-

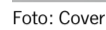
Herausgeber	Distel - Vereinigung	
Erscheinungsort	Bozen	
Präsidentin	Gertrud Gasser	Deutsche Kultur
Vorstand	Peter Paul Brugger, Armin Gatterer, Karl Gudauner, Reinhold Perkmann, Roger Pycha	
Koordination, Veranstaltungen	Bernhard Nußbaumer	
Presserechtlich verantwortlich	Vinzenz Ausserhofer	
Finanzgebarung	Christof Brandt	
Graphisches Konzept	Gruppe Gut Graphics	
Sekretariat	Alexandra Platter	
E-mail	I - 39100 Bozen, Silbergasse 15	
homepage	Tel. ++39/0471 - 977468	
Druck	Fax ++39/0471 - 940718	
Grafik	info@kulturelemente.org	
Bezugspreise	www.kulturelemente.org	
Abonnement	Fotolito Varesco Auer	
Bankverbindungen	Media Grafik ++39 348 580 30 70	
	Inland: 3,5 Euro, Ausland 4 Euro	
	Inland: 22 Euro, Ausland: 29 Euro	
	Südtiroler Landessparkasse Bozen:	
	IBAN: IT30 F060 4511 6010 0000 1521 300	
Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Südtiroler Landesregierung,		
Abteilung Deutsche Kultur		
Die kulturelemente sind eingetragen beim Landesgericht Bozen unter der Nr. 1/81		
Alle Rechte sind bei den Autorinnen und Autoren. Nachdruck, auch auszugsweise, ist nur mit Genehmigung der Redaktion und Angabe der Bezugsquelle erlaubt.		

sichtslos. Was will man auch gegen einen Kalenderanspruch ausrichten, der da lautet: „Die Zukunft steht nicht in den Sternen, sie findet sich auch zwischen den Beinen.“ (35)

Mittlerweile ist das öffentliche Gelände ein Tummelplatz von Marken und Ideologien geworden, dabei entwickeln moderne Marken sogenannte „Brand-Lands“, die mit Kunden mit Wohlbefinden besiedelt sind. Nicht das Getränk erzeugt Glücksgefühle, das Gefühl, einer bestimmten Dosenkultur anzugehören, tut es.

In einem Parforce-Ritt durch das Wirtschaftsleben zeigt der Autor auf, wie eng Werbung, Glück, Produkt, Sehnsucht, Irrealität und Verheißung miteinander verwoben sind. Erst die Übertreibung entlarvt manchmal diese Schläfer in unseren Erwartungen, die von der Werbung dann pünktlich als hilfreiche Engel geweckt werden. Da gibt es dann Sprüche und Hilfsmittel gegen Verspannungen, Wetterfühligkeit, Arbeitslosigkeit, Schulängste oder Verstimmungen durch Sexualität. (130) Alle diese scheinba-

ren Probleme werden nach dem Motto bekämpft: Köpfe leeren – Kassa füllen. Kunden werden schmeichelhaft zu Mitarbeitern befördert, mit den Mitteln eines esoterischen Kochbuches werden Levels installiert und neue Dimensionen versprochen, im Zweifelsfalle ist alles Energie und jeder ein Energiebündel. – Allmählich schließt sich der Kreis und es wird klar, hier wird ein riesiges Gefängnis des Denkens errichtet, wir sind raffiniert im Zeitalter von New Cage, dem neuen Häfen, angekommen. Auch wenn man als Leser natürlich immer darauf Wert legt, dass man sich nicht von New Cage einsperren lassen wird, ist man manchmal verblüfft, wie heftig man in dieses System bereits verwickelt ist. Und es tun sich auch noch ganz wilde Vermutungen auf: Vielleicht ist auch das gegenwärtige Lesesystem, in das wir mit Buchhandlungen, Büchereien und didaktischen Anleitungen verstrickt sind, ein New Cage, ein geschlossener Käfig, in dem wir alle vergebens von der Selbstbefreiung lesen. 



Der Kultur-Veranstaltungskalender / Calendario delle attività culturali
Eine Initiative der Stiftung Südtiroler Sparkasse / Un'iniziativa della Fondazione Cassa di Risparmio