

# Die Blaupause des Aufbruchs

Der Glanz des neuen Südafrika: Kwaito war einst der Soundtrack zum Ende der Apartheid. Heute ist er ein florierendes Genre, in dem sich auch das Unbehagen an den Problemen des Landes artikuliert. Zwei neue Compilations bieten einen Überblick

VON THOMAS WINKLER

In einem Minitaxi sitzen Vergangenheit und Gegenwart friedlich nebeneinander. Aus den Boxen drängt ein programmierter Beat, der Fahrer klopft den Rhythmus auf dem Lenkrad. Hier, in den Millionen von Kleinbussen auf den gut ausgebauten Straßen Südafrikas, hier wird entschieden, ob ein Lied zum Hit, ob ein Sänger zum Star wird. Hier, auf den endlosen Fahrten zwischen Townships und Industriegebieten, wurde Kwaito zu dem, was er ist: der Sound des neuen, demokratischen Südafrika und eine der wenigen gut funktionierenden Branchen des Landes.

Am 27. April wird sich zum zehnten Mal der Tag jähren, an dem mit den ersten freien Wahlen das Ende des Apartheid-Regimes festgeschrieben wurde. Aber schon zu den offiziellen Feierlichkeiten im vergangenen Jahr musste Präsident Thabo Mbeki die Bühne in der Hauptstadt Pretoria mit einem heller leuchtenden Star teilen: Kwaito-Star Mzekezeke intonierte auf Drängen des obersten Südafrikaners gleich zweimal seinen Hit „Sguga ngama dolo“. Dem in der Öffentlichkeit sein Gesicht stets hinter einer Maske verbergenden Mzekezeke war der Jubel von 20.000 Menschen sicher.

Die Politiker sonnen sich gern im Glanz der neuen Popstars des Landes. Denn diese haben geschafft, woran die ANC-Regierung seit zehn Jahren eher erfolglos werkt: die Überwindung der Apartheid nicht nur auf politischer Ebene, sondern auch im ökonomischen Sektor. Kwaito war in den Neunzigerjahren der Soundtrack der Befreiung. Heute ist er längst auch Ausdruck der Unzufriedenheit der zunehmend frustrierten Wählerschaft.

Kwaito entstand, als DJs die Umdrehungsgeschwindigkeiten ihrer Plattenspieler herunterdrehten, um aus England und den USA importierte House-Platten dem örtlichen Tanztempo anzupassen. Aus der strahlenden Ekstasemusik House wurde ein sinnlicher Sexbeat mit Chants aus der traditionellen afrikanischen Folklore und Einflüssen aus HipHop und Reggae. In den frühen Neunzigern kursierten dann die ersten Tracks auf Compilation-Kassetten.

Seitdem hat Kwaito eine atemberaubende Erfolgsgeschichte geschrieben, vergleichbar der von Rap in den USA – nur in doppelter Geschwindigkeit: Begonnen haben beide als Jugendkulturen, die Musik, Mode und Lebenshaltung umfasste, und beide haben sich zu multimillionenschweren Industrien entwickelt. Auch wenn sich die eine in Dollar rechnet und die andere im vergleichsweise weichen Rand: Von den 239 in Südafrika am

## Die südafrikanischen Politiker sonnen sich gern im Glanz der neuen Popstars

besten verkauften Alben der letzten fünf Jahre, das ergab eine aktuelle Studie des Radiosenders YFM, waren zwei Drittel Kwaito-Platten.

Die Stars des Kwaito blicken finster von Plakatwänden und lächeln von Titelblättern, in Fernsehspots werben sie für Nike und die Aids-Aufklärung, sie dominieren die Klatschspalten und auch die alljährlichen Verleihungen der South African Music Awards (Sama). Längst übt man sich im selben Kunststück wie US-amerikanische Gangsta-Rapper: Einerseits muss der neue



Stoan, der Rapper der Gruppe Bongo Maffin FOTO: NADINE HUTTON

Reichtum zur Schau gestellt werden, schließlich werden hier auch Träume vom schnellen Aufstieg verkauft. Andererseits wird stets die Verbundenheit mit dem Ghetto bekräftigt, weil der Kontakt zur eigenen Klientel unverzichtbar ist.

Am überzeugendsten gelang dieser Spagat in den letzten Jahren Mduduzi Tshabala alias Mandoza und Bonginkosi Dlamini, der sich selbst Zola nennt nach dem Viertel, aus dem er stammt, einem der gefährlichsten in Soweto. Beide wuchsen vaterlos auf, Mandoza saß wegen Autodiebstahl im Gefängnis, Zola trägt eine gewaltige Narbe im Gesicht, seinen, wie er sagt, „TUV-Stempel von Soweto“.

Über solch martialischem Auftreten drohen die Wurzeln des Kwaito mitunter in Vergessenheit zu geraten. Bei der letztjährigen Sama-Verleihung in Durban stellte Maskenmann Mzekezeke fast beschwörend klar: „Kwaito wurde geboren, als Nelson Mandela aus dem Gefängnis entlassen wurde.“ Seitdem hat sich einiges getan, und manches davon muss einem

nicht gefallen. In Städten wie Pretoria oder Johannesburg verbarrikadieren sich die Weißen in ihren Vierteln hinter stählernen Zäunen und videogestützten Sicherheitssystemen. Währenddessen nimmt die Landflucht zu, wachsen die schwarzen Townships und in ihnen das Elend. Das neue Südafrika hat die politische Gleichberechtigung erreicht, aber das wirtschaftliche Ungleichgewicht ist mitunter größer als zuvor. So ist Kwaito der Soundtrack der schwarzen Selbstermächtigung und zugleich der der weißen Paranoia: In einem Kwaito-Club in Kapstadt, auch wenn er mitten in der weiß dominierten Innenstadt liegt, findet man gemeinhin kein hellhäutiges Gesicht. Den Cross-over zum weißen Publikum hat bislang nur Mandoza mit einem einzigen Song geschafft, dem mit Rockgitarren aufgemöbelten „Nkalakatha“ im Jahr 2000.

Trotzdem hat Kwaito Refugien geschaffen, in denen Coloreds und Schwarze Karriere machen können in kreativen Tätigkeiten, und das nicht nur in der Musik, sondern auch in der Modeindus-

trie und nicht zuletzt in den Medien und der Werbung. Hauptverantwortlich dafür ist ironischerweise der Rassismus einer ursprünglich blütenweißen Branche, die Anfang der Neunziger das kommerzielle Potenzial des Sounds von der Straße nicht erkennen wollte. Notgedrungen gründeten die Künstler und Produzenten in bester Independent-Tradition ihre eigenen Labels und verschleibten die Tapes als fliegende Händler auf Wochenmärkten.

Aber nicht nur wirtschaftlich wurde Kwaito zur Blaupause für den Aufbruch der zuvor unterdrückten Mehrheit, auch musikalisch war er Ausdruck der neuen Freiheit und der neuen Möglichkeiten. Zu Zeiten der Apartheid waren die Fronten klar und mit ihnen die Grenzen der musikalischen Genres: Für die Buren gab es Country mit Texten in Afrikaans, für die unterdrückte Mehrheit Gospel, eine hochreligiöse Dauervertröstung auf ein besseres Dasein im Jenseits. Und die Musik des Widerstands, die während der Apartheid-Ära auch international Bekanntheit er-

langte, die Musik von südafrikanischen Ikonen wie Hugh Masekela oder Miriam Makeba, war Klage über die Zustände und musste ausdrücklich und immer wieder auf die afrikanischen Wurzeln verweisen.

Kwaito dagegen war die Musik der Befreiung, einer neuen Lebensfreude. Kwaito verhielt diesseitiges Vergnügen und die blitzenden Goldzähne seiner Protagonisten den schnellen Reichtum. Vor allem aber wollte das Land das Ende der Unterdrückung feiern, und Kwaito goss das neue Lebensgefühl in einen flotten Dancegroove, zu dem alles möglich schien. Der Gesang, der sich weniger, stetig wiederholter Worte bediente, war kaum mehr als ein weiteres Instrument. Aber dass diese wenigen Worte gesungen wurden in Isicamtho, dem Slang, der in den Townships gesprochen wird und sich zusammensetzt aus Afri-

## Kwaito steht für die Paranoia der Weißen wie auch für schwarze Selbstermächtigung

kaans, Englisch und traditionellen Sprachen wie Zulu, Sotho oder Xhosa, machte Kwaito endgültig zum Sound der Rainbow Nation.

Schnell wurden die Produktionen professioneller, verfeinert. HipHop oder Reggae, R&B und traditionelle afrikanische Musik, Pop und Jazz, elektronische Musik und Dancefloor, alles fand wie selbstverständlich seinen Eingang. Und auch die textliche Einöde war schnell zu Ende. Arthur, Kwaito-Star der ersten Generation, produzierte mit „Kaffir“ einen ersten großen Hit und die Signaturhymne des neuen schwarzen Selbstbewusstseins: Das titelgebende Schimpfwort wurde erstmals offen und offensiv verwendet. Dem allgegenwärtigen Sexismusvorwurf begegnete die Kwaito-Star mit dem Hinweis, nur die südafrikanische Wirklichkeit widerspiegeln. „Meine Texte handeln nicht nur von Geld und Girls“, verkündete Zola, als er auf den Plan trat, „sondern von den Realitäten des Lebens.“ Er sollte nicht der Einzige bleiben.

Mitte der Neunziger begannen auch die bereits etablierten Plattenfirmen, das kommerzielle Potenzial von Kwaito zu entdecken. Die Indies handelten Vertriebsverträge mit den internationalen Majors aus, die parallel versuchten, ihre eigenen Stars aufzubauen. Außerdem gab die Regierung einige Radiofrequenzen frei und die neu entstandenen Sender, allen voran der 1997 auf Sendung gegangene YFM, setzten auf den rohen Sound aus den Townships. Zum Jahrtausendwechsel war Kwaito als zweite Kraft neben dem Gospel etabliert, andererseits aber kaum mehr stilistisch einzugrenzen.

Heute ist Kwaito eine moderne Industrie in einem immer noch recht altnodischen Korsett. Lance Stehr bringt als Betreiber von Ghetto Rufi, einem der größten Indies, die Rap-Pioniere Prophets of Da City und Zola auf den Markt, mag sich über seine Verkäufe nicht beschweren, aber beklagt doch die immer noch weitgehend fehlende Infrastruktur. Die Verkäufe sind aufgrund der fehlenden Kaufkraft in der Zielgruppe immer noch marginal: Trotz konservativ geschätzten 40 Millionen Südafrikanern gibt es Platin bereits ab 50.000 verkauften Einheiten. Südafrika ist immer noch ein Kassettenrecorderland, und ein Drittel des offiziellen Umsatzes wird mit Tapes ge-

macht. Zudem blüht der Schwarzmarkt, die illegalen Kopien kommen nicht nur über die Grenze aus Simbabwe. Noch heute kann man auf den Wochenmärkten aus dem Kofferraum Kwaito-Sampler mit handgeschriebenen und kopierten Covers kaufen – ebenso wie die aktuellen internationalen Pop-hits.

Umgekehrt funktioniert der Austausch noch bei weitem weniger gut. Einige wenige Ausnahmen wie Bongo Gaffin sind in Europa lieferbar und auch schon hierzulande aufgetreten, aber schon nach den Superstars Zola und Mandoza sucht man in Deutschland vergeblich. Dem schaffen nun zwei Compilations Abhilfe: „Kwaito – South African Urban Beats“ (Virgin/EMI) bietet einen guten Überblick über die Entwicklung von Kwaito mit Hilfe einer Sammlung, die einige der größten Gassenhauer aus den letzten zehn Jahren versammelt, darunter Arthurs „Kaffir“, Zolas ersten Hit „Ghetto Fabulous“ und gleich drei Stücke von Mandoza. Im Gegensatz dazu widmet sich „Mzansi Music – Young Urban South Africa“ (Trikont/Indigo) eher dem Jetztzustand und spiegelt die große Vielfalt wider, die der Erfolg von Kwaito erst möglich gemacht hat. Zola und Mandoza sind hier neben anderen Kwaito-Größen wie Mappavutsi und Brown Dash ebenfalls vertreten, aber den stark traditionell geprägten Grooves von Bongo Maffin, dem House des DJ-Duos Revolution oder dem HipHop von Skwatta Kamp wird auch Platz eingeräumt.

So ist auf „Mzansi Music“ allzu viel klassischer Kwaito gar nicht mehr zu hören. Die Musik, die die neue Demokratie begrüßte, verliert zunehmend ihre Bedeutung, nun, da die Demokratie immer selbstverständlicher wird. Irgendwann, und dieses irgendwann ist nicht mehr allzu weit entfernt, wird Kwaito nur mehr ein Stil unter vielen sein, eine Klangfarbe unter anderen in einer pluralistischen Gesellschaft. Aber bis dahin knistern die Boxen im Minitaxi unter der Last der schweren Beats und klopft der Fahrer den Rhythmus auf dem Lenkrad. Die Fahrt ist noch nicht zu Ende, die Zukunft nicht entschieden, aber eines ist mal sicher: Der Weg dahin wird wohl tanzend zurückgelegt.

## berichtigung

Eine junge Frau muss mit zerrütteten Familien „dealen“, hieß es gestern in dem schönen Text über den Film „Kroko“. Was muss sie tun? Gemeinsam mit diesen Familien Drogen verkaufen? Gar die Familien selbst verkaufen (bzw. einige Familienmitglieder – ein Thema, das sich andernorts in dieser Zeitung ja regelmäßigen Interesses erfreut)? Nein, es ist denglisch und heißt, sie müsse mit einer zerrütteten Familie zurechtkommen, also die Probleme immer wieder auf Neue aushandeln (to deal with something).

ANZEIGE

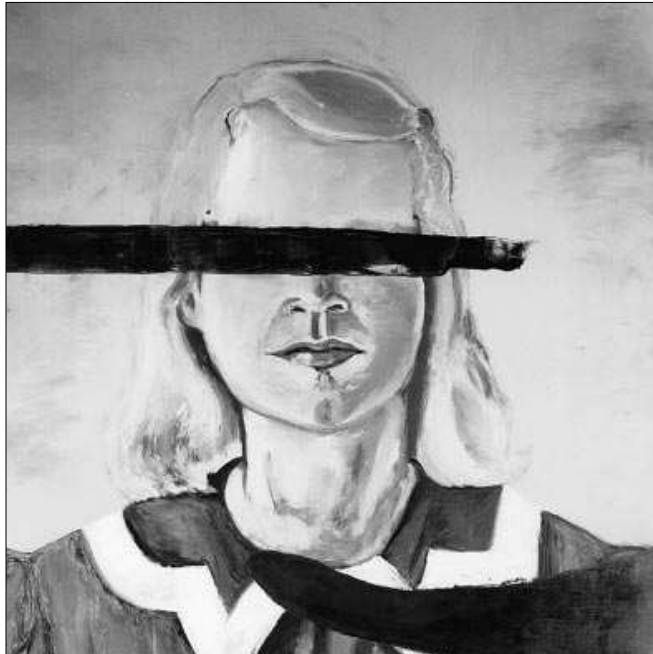
# Strategisches Breitmachen

Die Bilder sind so groß wie Wohnungen und die Leinwände heißen Jane Birkin: Julian Schnabel betreibt mit „Malerei 1978–2003“ in der Schirn Kunsthalle Frankfurt Selbstdemontage im großen Stil

Unter den Monstrositäten, die vor rund zwanzig Jahren unter dem Namen Museum in deutsche Städte gesetzt wurden, ist die Frankfurter Schirn Kunsthalle gewiss eine der monströsesten. Hinter den Römer gepresst, zieht sie sich durch einen Hinterhof, als sei sie monumentale Kruste. Versteckte Eingänge sind hier das Hauptmotiv. Selbst die Ausstellungsräume scheinen nur durch die Toilette betretbar zu sein. Bis zum letzten Moment glaubt man, sich im Verwaltungstrakt zu verlaufen. Ein erstaunlich passender Rahmen für den aktuellen Julian-Schnabel-Rückblick.

Mit Tellerscherven auf riesigen Leinwänden fing in den späten Siebzigerjahren für den New Yorker Künstler alles an. Und nachdem er in der von Christos M. Joachimides kuratierten Ausstellung „A New Spirit in Painting“ in der Royal Academy in London 1981 seinen Auftritt hatte, war er auch aus keiner Großausstellung und keinem Artikel über aktuelle Malerei mehr wegzudenken. Einen ersten Dämpfer erlitt die Karriere 1982, als Schnabel nicht zur documenta 7 eingeladen wurde. Trotzdem setzten seine Bilder bis Ende der Achtziger ihren Weg durch die Kunstvereine und Museen dieser Welt fort. Einschlägige Klassikergalerien vertraten den Künstler, der immer mal wieder für die Formulierung der „amerikanischen Positionen im 20. Jahrhundert“ herbeizitiert wurde.

In Frankfurt sieht man nun, wie es weiterging, als die Teller dran glauben mussten, und vor allem: dass es immer weiterging. In sieben Abteilungen hängen nun 65 Bilder, mal furios, mal pastos, dann wieder dünnflüssig



Julian Schnabel: „Large Girl With No Eyes“ ABB.: SCHIRN KUNSTHALLE

und sensibel. Hier grüßt Cy Twombly, dort lachen die Farben der lateinamerikanischen Volkskunst. Zungenartige Formen und Objekt-„Verlängerungen“ stellen Zusammenhänge zu surrealistischen Bildideen her. Manchmal setzt Schnabel interessante Applikationen auf die Bilder, oder

er trägt interessante Wörter ein. Anfang der Neunziger werden „Jane Birkin“ genannte Leinwände rundlich verformt, und manche Bilder werden in auffällige Rahmen gesteckt. Neben solchen Variablen bleibt als Konstante immer das Monsterformat. Es lässt sich zudem eine Neigung zum allseits Bekannten und zu Namen mit Aura erkennen. Bilder heißen deshalb „Accatone“ (1978), „Maria Callas“ (1982), „Untitled (Zeus)“ (2003), „Papist Pius IX“ (1987) oder „St. Sebastian“ (1979).

Bilder wie diese ließen sich vielleicht in aller Ruhe und unter malerischen Gesichtspunkten als Ablauf von Entscheidungen, Gesten und Einfällen betrachten, wenn man sie auf einer Katalogseite verkleinert gefunden hätte. In der Ausstellung ist ein derartig offener Zugang jedoch nicht möglich oder sogar unangebracht. Schnabels Bilder, die nicht selten das Format kleinerer Wohnungen erreichen, haben als physische Objekte eine allzu bestürzende Wirkung.

Julian Schnabel hat die Größe seiner Leinwände einmal als Voraussetzung einer Dekonstruktions von Kunst mit den Mitteln der Malerei bezeichnet. Dieses vor zwanzig Jahren übliche Renitenzmodell unterläuft er aber an jeder nur möglichen Stelle. Ein Katalogfoto zeigt Schnabel wie Picasso mit nackter Brust im Freien vor einem bemalten Laken, das „Mexican Painting“ heißt. Als großer Umwerter wird er auch noch genial-gymnastischer Maler sein, und wahr-

scheinlich liegt es an dieser humorlosen Anmaßung widersprüchlicher Modelle, dass Schnabels Bilder jetzt so gutmütig und distanzlos wirken.

Gleichzeitig denkt man: Achtung, Malerei – Achtzigerjahre, Cross-Marketing und Wertübertragung zwischen Kunst und Kino –, zumal sich Schnabel inzwischen einen Ruf als Regisseur von Hollywood-finanzierten Off-Hollywoodfilmen erworben hat – und versucht, sich dieses Breitmachen in Frankfurt sozusagen strategisch zu erklären. Allerdings, ein antiamerikanisches, antikulturimperialistisches Gefühl, das ja die Berliner Präsentation der MoMA-Sammlung bei nicht wenigen Kommentatoren ausgelöst hat, will hier nicht wirklich aufkommen. Dazu ist das Ganze zu harmlos, und das vielleicht gerade auch auf der Ebene der kommerziellen Verwertung. Als Besitznachweis taucht erstaunlich oft das Wort „Privatsammlung“ auf. Vielleicht etwas zu viel des Understatements? Der Katalog jedenfalls zeigt Fotos mit den Interieurs Schnabel'scher Besitzungen, wobei die Bilder, die hinter Estischen, in Salons oder Studios hängen, deutlich als die der Frankfurter Ausstellung zu erkennen sind. Von Verzweiflung ist das zwar alles denkbar weit entfernt – trotzdem wird hier Selbstdemontage in großem Stil betrieben. MANFRED HERMES

Bis 25. April, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Katalog (Hatje Cantz Verlag) 24,90 €

zwischen den rillen

## Dicke Bretter rocken

Es genügt, sich die ausladenden Titel ihrer Platten zu Gemüte zu führen, um zu wissen, wie die Musik von Monster Magnet klingt: „Forget About Life, I'm High On Dope“ zum Beispiel. Oder „It's a Satanic Drug Thing, You Won't Understand“ – das gab's nur auf Vinyl und war limitiert auf apokalyptische 666

**Pilotenbrillen, Dosenbier und LSD. „Monolithic Baby!“, die neue Platte der psychedelischen Heavy Rockband Monster Magnet**

Exemplare. Mit den siedenden Gitarrenströmen auf „Look To Your Orb For A Warning“ gelang dem Quartett aus New Jersey in den Neunzigerjahren der Durchbruch. Danach stieg Urviech und Gründer Dave Wyndorf offenbar von Halluzinogenen auf Amphetamine um. Dem trockenen „Powertrip“ folgte das lakonische „God Says No“, dann war erst mal vier Jahre Sendepause.

Wer Dave Wyndorf heute fragt, was „Monolithic Baby!“ mit drängendem Ausrufezeichen eigentlich bedeutet, dem antwortet er lapidar: „Bedeutet nichts. Klingt einfach nur geil.“ Wie die wesensverwandten Motörhead setzen auch Monster Magnet nicht auf Überraschung, sondern auf Momentum und den Zeitfaktor. Wer sich nur lange genug treu bleibt, dem fliegen in der traditionell wertkonservativen Szene irgendwann alle tätowierten Herzen zu. Ein Umstand übrigens, den sich jüngst Dave Grohl mit seinem Allstar-Projekt Probot zunutze gemacht hat. Und eine Regel, der sich sogar Metallica mit dem druckvollen „St. Anger“ wieder demütig beugeht haben.

Ohnehin ist der klassische Rock ein provinzielles, kein urbanes Phänomen. Kein Wunder also, dass es 1990 das im beschaulichen Weserbergland ansässige und höchst ehrenwerte Label Glitterhouse war, das in Deutschland die erste EP der Monstermagneten auf den Markt brachte.

Mag schon sein, dass sich manchmal ein allzu metallisches Riff in den eher lässig dahinfedernden Rock von „Monolithic Baby!“ verirrt – die Musik ist, trotz eingebauter Klischees, alles andere als statisch stakender Metal. Und Ozeane entfernt von kapriziösem britischen Neo-Gejnedel à la The Darkness.

Bei Monster Magnet gibt's noch Pilotenbrillen, Dosenbier, Feuerkreise, halb nackte Stripperinnen, Dreck unter den Fingernägeln, Speed auf Kneipenklobrillen und fettige Haare, die im Rücken über speckiges schwarzes Leder fallen – keine blonden Dauerwellen, keine bunten Spandex-Hosen. „The real thing, no bullshit“ lautet hier das ebenso simple wie effektive Credo.

Zwei Stücke auf dem Album stammen nicht aus Wyndorfs Feder: „Radiation Day“ ist eine Hommage an jene Zeit, da Black Sabbath nach Black Sabbath und Ozzy Osbourne noch kein sabberndes Wrack in einer MTV-Freakshow war – das Alte Testament des Rock. Kurioser klingt da

schon „There's No Way Out Of Here“, die dreckige Version einer obskuren Nummer von der ersten Soloplatte des Pink-Floyd-Gitarrenisten David Gilmour. Was nur auf den ersten Horch verwundert, da Monster Magnet immer schon der psychedelischen Seite der Macht zugetan waren. Eine alberne Legende will, dass der selbst ernannte „Space Lord Motherfucker“ Wyndorf 1989 von Außerirdischen entführt wurde, um ein Jahr später mit dem Konzept und dem Namen von Monster Magnet zurückzukehren.

Tatsächlich nannte sich die Gruppe zeitweise Pinque Phloid – bis die humorlosen Juristen von Pink Floyd dahinter kamen.

An die Eleganz der frühen Pink Floyd und astral verstrahlte Psychedelia im Stil von Hawkwind gemahnt heute allerdings nichts mehr. Die stoische Redundanz wiederkehrender Hooks auf „Monolithic Baby!“ mag zwar auch kirre machen, knüpft aber an eine ganz andere Tradition an, den schmutzigen Garagenrock der Sixties.

Songs wie „Slut Machine“, „Supercrue!“ oder „Too Bad“ klingen natürlich stellenweise arg vorherhörbar, was sich aber nicht vermeiden lässt. Denn was auf Platten wie dieser bei jedem Akkord gleichsam subsonisch mitschwingt, das ist die fortwährende Arbeit an einem eher reaktionären Rollenverständnis. Klar, es erscheint im künstlerischen Kosmos dieser Gruppe die leicht beschürzte Frau als bizarres Objekt der Begierde. Aber komplexer dazu ist der Mann meist ein groteskes Opfer seiner Begierde, ein ledernes, breitbeiniges, omnipotentes Partytief, die Gitarre wie eine phallische Waffe stets im Anschlag und immer auf dem schnellsten Weg zum nächsten Höhepunkt.



„Monolithic Baby!“ ABB.: COVER

Versöhnlich stimmt, dass Dave Wyndorf diese und andere primitive Weisheiten seit über zehn Jahren mit beharrlicher Perseveranz variiert, anstatt sie bemüht aufzubrechen oder zu widerlegen. Weil die Reproduktion von Stereotypen mit einer beiläufigen Selbstironie über die Bühne geht, die anderen Fundamentalisten des Genres gänzlich fremd ist. Deswegen schmecken auch die Sentimentalitäten nicht zu süßlich: „Shine on stars into endless night / Keep your souls and babies warm and tight“, singt er am Ende in „CNN War Theme“. Ganz egal, was das bedeutet. Solange es geil klingt. ARNO FRANK

Monster Magnet: „Monolithic Baby!“ (Steamhammer/SPV)

## Die taz-Archiv-CD-ROM

Doppel-CD in DIN-A4-Klappbox mit Zugang zum Online-Archiv für nur 50 €.\*



Das digitale taz-Archiv umfasst sämtliche Ausgaben der taz vom 2. September 1986 bis zum 31. Dezember 2003, dazu alle Texte der deutschsprachigen Ausgabe von *Le Monde diplomatique* seit Mai 1995 sowie 2.642 ©TOM-Comics  
ISBN: 3-9806917-9-9

- Ich bestelle das taz-Archiv
- Ich bin Abonnentin. Bitte buchen Sie den Betrag von meinem Abokonto ab.\*\*
- Schicken Sie mir eine Rechnung.
- Scheck über den Betrag von \_\_\_\_\_ € liegt bei.

\* Online-Zugang bis zum 31. März 2005 \*\* nur bei vorliegender Einzugsermächtigung

Systemvoraussetzungen:

- Windows ab 98SE / Browser Mozilla ab 1.0, Netscape ab 7.x, Internet Explorer ab 5.5, Firebird 0.7
- Linux / Browser Mozilla ab 1.0, Netscape ab 7.x, Firebird 0.7 oder eingeschränkt Konqueror ab 3.1
- Mac OS-X / Browser Mozilla ab 1.3, Internet Explorer ab 5.2, Firebird 0.7 oder eingeschränkt Safari ab 3.0

\* auf der CD enthalten ist der Browser Mozilla 1.5 für Windows, Linux und Mac OS-X

Vorname | Nachname

Straße | Hausnr

PLZ | Ort

Abonn

Vorwahl | Telefonnummer

E-Mail

Datum | Unterschrift

die tageszeitung | Stichwort CD-ROM

PF 61 02 29 | 10923 Berlin

abo@taz.de | www.taz.de

T (030) 25 90 21 38 | F (030) 25 90 26 80

die tageszeitung

## unterm strich

Es gibt Tage, da wundert man sich über diese Kolumne. Sollte sie informativer sein? Sollte sie stärker rauschen? Sollte sie prominenter stehen? Sollten mehr Prominente drinstecken? Sollte sie namentlich gekennzeichnet sein? Und dann gibt es Tage, die einen aus diesen Zweifeln erlösen. Das Telefon klingelt, und ein Sprecher von Random House ist am anderen Ende, um freundlich aber bestimmt darauf hinzuweisen, dass der Droemer Verlag mitnichten Teil von Random House sei, anders als an dieser Stelle in den letzten zwei Zeilen vom Mittwoch vermeldet worden war. So Leid es uns tut, dies

fälschlicherweise behauptet zu haben, so sehr freut es uns natürlich, dass Bertelsmann – und dazu gehört Random House – Menschen beschäftigt, deren Tag vor allem darin besteht, abgelegene Kolumnen auf sachliche Fehler zu durchforsten. Ganz anders als etwa der Weltbild-Verlag, dessen Job es ja eigentlich gewesen wäre, uns auf diesen Fehler aufmerksam zu machen, ist doch Droemer Teil dieses Verlagsimperiums.

Und nun noch die traurige Pflicht, einem Großen des schaustellenden Gewerbes Frankreichs die letzten Worte hinterherzurufen. Der Chansonsänger, Dichter und Vari-

etece-Star Claude Nougaro ist tot. Nach langer Krankheit starb Nougaro am Donnerstag im Alter von 74 Jahren in seiner Pariser Wohnung. Der 1929 im südwestfranzösischen Toulouse als Sohn eines Opernsängers und einer Pianistin geborene Musiker zeichnete sich in zahlreichen Genres aus und entwickelte seinen eigenen Stil zwischen Swing und Poesie. So wenigstens sagt es Agence France-Presse, ohne hinzuzufügen, dass Nougaro außerhalb Frankreichs gänzlich unbekannt blieb. In Frankreich aber veröffentlichte er im Laufe seiner 50-jährigen Karriere gut 20 Platten.