

Der Diebstahl und sein Preis

„Leipziger Erklärung“: Zum Auftakt der Buchmesse fordern Günter Grass und andere Autoren die Ächtung des Plagiats

Die Leipziger Buchmesse, die an diesem Mittwoch eröffnet wird, hat schon vor Beginn ihr erstes großes Thema gefunden: das Urheberrecht. Der Verband deutscher Schriftsteller (VS), der Gewerkschaft Verdi angeschlossen, hat vorab eine „Leipziger Erklärung zum Schutz des geistigen Eigentums“ veröffentlicht. Sie beginnt so: „Wenn ein Plagiat als preiswürdig erachtet wird, wenn geistiger Diebstahl und Verfälschungen als Kunst hingenommen werden, demonstriert diese Einstellung eine fahrlässige Akzeptanz von Rechtsverstößen im etablierten Literaturbetrieb.“

Der Satz spielt, ohne den Namen der Autorin oder des Buches zu nennen, auf das im Januar erschienene und sogleich für den Leipziger Buchpreis 2010 nominierte Romandebüt „Axolotl“ von Helene Hegemann an, das in der ersten Auflage unausgewiesen zahlreiche Zitate aus einem – auch gedruckt erschienenem – Internettagebuch enthielt. Weil zu den Erstunterzeichnern der Leipziger Erklärung Günter Grass, Erich Loest und Christa Wolf gehören, lässt sich nun, wie geschehen, leicht titeln: „Die alte Garde schlägt zurück.“

Nun ist aber weder Hinrich Schmidt-Henkel, der Vorsitzende des Verbandes deutscher Übersetzer, ein Methusalem, noch ist es sehr charmant, die Leipziger Preisrätin des Vorjahres, Sibylle Lewitscharoff, die ebenfalls zu den Erstunterzeichnern gehört (siehe Seite 14), der alten Garde zuzuordnen. Weder die Neigung zu Plagiaten noch zu Plagiatsvorwürfen ist an das Lebensalter gebunden, auch wenn die Verfasser der Leipziger Erklärung selbst dies nahelegen: „Kopieren ohne Einwilligung und Nennung des geistigen Schöpfers wird in der jüngeren Generation, auch auf Grund von Unkenntnis über den Wert kreativer Leistungen als Kavaliersdelikt angesehen. Es ist aber eindeutig sträflich – ebenso wie die Unterstützung eines solchen ‚Kunstverständnis‘.“

Es ist nicht die Jugend, sondern ein junges Medium, das die Diskussionen über das Urheberrecht auf die Tagesordnung gesetzt hat. Das Internet stellt Kanäle für die Zirkulation von Textkopien bereit, die technisch auf die Unterscheidung von freien und urheberrechtlich geschützten Werken nicht Rücksicht nehmen. Die Interventionen gegen das fraglose Einscannen auch geschützter Werke durch Unternehmen wie Google sind der erkennbar Hintergrund der Leipziger Erklärung. Ihre Pointe aber liegt in der Verknüpfung der Sorge um das Urheberrecht mit dem aktuellen Plagiatsfall, den es anonym zitiert, in der unmissverständlichen Mitteilung an die Leipziger Jury, sie habe durch die Nominierung des Buches das Plagieren zugleich bagatellisiert und nobilitiert.

Kafka darf man abschreiben

Über den literarischen Rang eines Werkes ist nicht schon dadurch ein Urteil gefällt, dass es unausgewiesene Zitate enthält. Eben dies erkennt die Leipziger Erklärung selber an: „Jedes literarische Werk ist ein originäres Kunstwerk. Das gilt für alle Arten von Techniken der Texterstellung, auch für literarische Collagen.“ Erst durch diesen Satz erreicht die Erklärung das geltende Urheberrecht. Denn das Urheberrecht kennt keinen spezifischen Plagiatsstatbestand, nur die Verletzung des Urheberrechts durch die unrechtmäßige Aneignung der Werke anderer. Unrechtmäßig angeeignet werden können naturgemäß nur solche Werke, die urheberrechtlich geschützt sind. Platon gehört nicht dazu, Kafka seit ein paar Jahren auch nicht mehr.

Das aber ist nur die eine Seite. Denn das Urheberrecht schützt nicht nur den Autor eines Werkes. Es sucht zugleich dem Umstand Rechnung zu tragen, dass einmal veröffentlichte Werke ein Eigenleben zu führen beginnen, in dem sich die Bindung an den Autor lockert. Dies wird dadurch befördert, dass Schriftsteller in aller Regel zugleich Leser sind und ihre Werke auf der Basis der Nutzung fremden Geistesgutes schaffen. Dem Umstand, dass Autoren daher ein Interesse nicht nur am Schutz des eigenen, sondern auch an der Nutzung fremder Werke haben, trägt Paragraph 24 im Urheber-

berrechtsgesetz Rechnung: „Ein selbständiges Werk, das in freier Benutzung des Werkes eines anderen geschaffen wird, darf ohne Zustimmung des Urhebers des benutzten Werkes veröffentlicht und verwertet werden.“ Damit ist eine Lizenz zur Nutzung auch urheberrechtlich geschützter Werke eröffnet. Sie ist aber an die anspruchsvolle Bedingung geknüpft, dass das neu entstehende Werk in unverkennbarer Eigenart dem Werk gegenübersteht, das es, etwa in Form der Collage oder Montage, in sich aufnimmt.

Über „Axolotl Roadkill“ haben die Autorin, der Verlag und diejenigen Kritiker, die das Meisterwerk einer begabten Jungautorin entdeckt zu haben glauben, gerne von „Intertextualität“, von „Collage“ gesprochen. Das klingt vage nach ästhetischem Raffinement. Der Roman selbst aber, vom Furor der Überbietung von Büchern wie Charlotte Roches „Feuchtgebieten“ vorangetrieben, ist erkennbar kruder, simpler, anspruchsloser gestrickt. Er lebt in seiner literarischen Strategie von der Suggestion, unmittelbar aus dem Leben der fiktiven Heldin herausgeschrieben zu sein.

Das Kapuscinski-Problem

Hinter dem Modell des Tagebuchs zeichnet sich das der Reportage ab. Lasst euch berichten aus den euch unbekanntesten Regionen der Großstadtjugend von heute; hört ihren O-Ton. Mit diesem Gestus wurde das Buch vermarktet, und seiner Authentizität wurde es teilweise bejubelt. Deswegen konnte es den Plagiatsvorwurf nicht überzeugend durch nachgereichte Quellenangaben oder Begriffe wie „Collage“ oder „Intertextualität“ kontorn. Es hatte bei seinem ersten Auftritt allzu erfolgreich mit einem anderen Format kokettiert. Es hatte im „Ich war da“-Gestus von dunklen Diskotheken berichtet, und so war es durch den Nachweis der Schilderung aus zweiter Hand ähnlich betroffen wie posthum diejenige Texte des polnischen Reporters Ryszard Kapuscinski Schaden nahmen, in denen er von seinem vertrauten Umgang mit Che Guevara berichtete – den er nach jüngsten Recherchen nie getroffen hat. Der „Axolotl“-Roman hätte die Kollision zwischen scheinbarem O-Ton und angelesenem Leben nur als bedeutendes, eigenständiges literarisches Werk unbeschädigt überstehen können.

Zu den Fragen, die von der „Leipziger Erklärung“ aufgeworfen werden, gehört nicht zuletzt die, ob und wie die Jury des Buchpreises auf diese Attacke reagiert. Über den konkreten Fall hinaus aber stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Urheberrecht und den Techniken der literarischen Collage.

In dem Marginalienband, den der Berlin Verlag 2001 der deutschen Ausgabe des großen Romans „Harmonia Caelestis“ von Péter Esterházy mit auf den Weg gegeben hat, findet sich eine lange Liste der im Buch enthaltenen „Gasttexte“. „Grass“, steht da, schlicht und ohne Nennung eines Buchtitels. Was von Grass in Esterházy's Roman selbst unausgewiesen zitiert ist, kann, aber muss der Leser nicht herausfinden. Ohne Anführungszeichen übernommen ist im Roman auch wortwörtlich ein ganzes Kapitel aus dem Buch eines Listen-Nachbarn von Grass, aus Sigfrid Gauchs „Vaterspuren“. Gauch hat sich darüber Anfang dieses Jahres öffentlich beschwert. Er hat das Urheberrecht auf seiner Seite; aber sein Text ist in eine eigenständige Inszenierung des Autors Esterházy eingegangen, der gleich im ersten Satz seines Romans einen Erzähler von kaum überbietbarer Unzuverlässigkeit eingesetzt hat: „Es ist elend schwer zu lügen, wenn man die Wahrheit nicht kennt.“

Dieser Erzähler wird zum Ich-Erzähler dadurch, dass er einen Vater hat. Der aber ist mehr als der leibliche Vater, er ist der Vater als grammatische Figur mit deutlich religiöser Prägung, eine Figur in der das „Vater unser“ anklängt. In diese grammatische Figur hinein zitiert Péter Esterházy zahlreiche Fremdtexthe, unausgewiesen und wörtlich. Ein riskantes Verfahren, aber er hat seine Collage als Collage ausgewiesen. Und vor allem: Der Roman, der dabei entstanden ist, weist ihn als souveränen Autor aus.

LOTHAR MÜLLER

Doppelte Unwahrheit

Das Stück „Double Falsehood“ ist offenbar von Shakespeare

Einem Theaterstück, das Anfang des 18. Jahrhunderts als verlorenes Shakespeare-Drama bejubelt wurde und danach als Fälschung galt, wird nun doch eine Anerkennung als „echter“ Shakespeare zuteil: „Double Falsehood“ ist in den Kanon der Arden-Edition aufgenommen worden, einer der bedeutendsten wissenschaftlichen Shakespeare-Ausgaben. Laut dem Herausgeber Brean Hammond basiert das Stück, welches 1727 von Lewis Theobald in London aufgeführt und publiziert wurde, auf einem Text, den Shakespeare um 1612 gemeinsam mit seinem Protegé John Fletcher verfasst hatte. Bisher waren nur „Henry VIII.“ und „The Two Noble Kinsmen“ als Gemeinschaftstexte der beiden Dramatiker anerkannt. Brean Hammond, Professor für Englische Literatur in Nottingham, stützt nun die Behauptung Theobalds, ihm habe ein Manuskript der 1613 von Shakespeares Truppe uraufgeführ-

ten, aber verloren geglaubten „History of Cardenio“ vorgelegen.

„Cardenio“ griff eine Episode aus Cervantes' „Don Quixote“ auf. Das Stück, das Lewis Theobald inszenierte, war mit Rücksicht auf den Publikumsgeschmack des 18. Jahrhunderts umgeschrieben worden. Brean Hammond argumentiert jedoch, man könne „Shakespeares Handschrift in Akt Eins, Akt Zwei, und einem kleinen Teil von Akt Drei“ erkennen. Die fraglichen Passagen hätten „die Dichte, metrische Raffinesse und den metaphorischen Reichtum“ Shakespeares. Zudem tauchen in „Double Falsehood“ Wörter wie „absonant“ („missklingend“) auf, die nirgends außer bei Shakespeare zu finden sind. Die Royal Shakespeare Company soll die Kanonisierung des Stücks diesen Sommer vervollständigen, wenn sie eine Produktion von „Double Falsehood“ in Stratford-on-Avon zur Aufführung bringt. ALEXANDER MENDEN



Die Mätresse des Erzbischofs? Bartholomäus Bruyn d. Ä.: Weibliches Aktbildnis, um 1535 Foto: Dirk Messberger

Irdische Wunder

Das Germanische Nationalmuseum zeigt die Kunst von 1500 bis 1800 in neuen Sälen

Sankt Sebald, der Nürnberger Ortsheilige, ist seinen Schutzbefehlungen als eine recht handfeste Größe erschienen. Über ihn als historische Erscheinung weiß man so gut wie nichts. „Es spricht sehr für ihn, dass man, solange er lebte, nichts von ihm gehört hat; er mag also Anspruch auf Verehrung gehabt haben“, schrieb der Kirchenhistoriker Albrecht Hauck gutgläubig. Wo und wann St. Sebald gestorben ist, ist gleichfalls unbekannt, die Nürnberger erhoben jedenfalls den Anspruch, seinen Leichnam in ihrer Stadt zu bergen und untermauern das mit einer Folge von Legenden. Diese unterschieden sich nach den Ansprüchen, die die Entstehungszeiten stellten. Ein durchgängiger Zug aber ist, dass als das größte Wunder ihres Helden Wachstum und Wohlstand seiner Stadt Nürnberg gilt. „Wo zuerst ein ganz kleiner Ort war, stand danach ein sehr großer.“ Der Heilige wirkt auch im kleinen sehr nützliche Wunder zugunsten seiner Verehrer, allen Widersachern aber „schlägt er die Zähne ein“, wie Arno Borst in seinem Aufsatz über die Sebaldslegenden resümiert.

Es ist gut, sich den zähen, praktischen Sinn des alten Nürnbergs zu vergegenwärtigen, der sich hier ausspricht. In Nürnberg die „Fluchtburg der deutschen Seele“ zu suchen, wie es Theodor Heuss formuliert, das ist gewiss heute nicht mehr Übung. Aber ein Bild deutscher und speziell altfränkischer Innigkeit geistert doch durch viele Köpfe, mittlerweile weniger als Empfehlung denn als Abschreckung. Dies Bild hat sich spät erst formiert, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Frühromantiker sahen klarer. Ludwig Tieck und Wilhelm Wackener in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1796) stellten die italienische Malerei über die deutsche. Dürer aber rühmte sie – um seines Realismus willen. Für das „Ideale der Raffaels“ sei er nicht geboren, „seine Lust“ sei es gewesen, „uns die Menschen zu zeigen, wie sie um ihn wirklich waren“. Bei ihm finde man „doch noch das Irdische heraus“.

So, nämlich durchaus irdisch, wenn gleich auch sehr prächtig, beginnen die neuingerichteten Säle zu Renaissance, Barock und Aufklärung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: mit Behaims „Erdapfel“, dem ältesten erhaltenen Globus (1492/93), und dem „Schlüsselwörter der Schiff“, einem großen silbernen Tischeaufsatz in Form einer Karacke. Matrosen steigen in die Takelage, Mönch, Wärscherin und Koch machen auch mit. Und wenn das alles auch nicht unmittelbar aus Beobachtung geschöpft ist, sondern bekannten Vorlagen folgt, es hat seine eigene Wirklichkeitsfreude. Großartig und doch nüchtern, mit Globus und Schiffsfahrt, geht es los. Es ist das Zeitalter der Entdeckungen, in dem Dürer arbeitet.

Ihm gehört der erste große Saal mit den freistehenden Bildern Karls des Großen und Kaiser Sigismunds. Die Holztafeln bildeten ursprünglich die Türen des städtischen Heilummschranks, in dem Reichskleinodien und Reichsreliquien einmal im Jahr in der Nacht vor ihrer öffentlichen Ausstellung auf dem Hauptmarkt aufbewahrt wurden. Es sind Idealbilder, aber wie wach wirkt die gezügelte Löwenhaftigkeit Karls! Die Reichsstadt Nürnberg hatte augenscheinlich ein Interesse an ei-

nem vitalen Kaisertum – nur dass es gerade mit dem Aufkommen des modernen Territorialstaates seine entscheidende Schwächung erlebt. Das Portrait seines Lehrers Michael Wolgemut zählt zu Dürers besten Werken. Die Haut spannt sich schon über die Knochen, das Profil ist eingefallen, die Sehnen am Hals treten hervor. Wolgemut ist ein alter Mann. Drei Jahre später stirbt er, Dürer hat es auf dem Bild nachträglich vermerkt. Die Gespantheit des Portraitierten zeugt von der Kraft des Geistes, aber über die körperliche Hinfälligkeit des Mannes wird sich niemand Illusionen machen.

Die Renaissance ist der wichtigste Teil der Sammlung. Dürer mag unzureichend dastehen. Doch neben ihm ist viel Großartiges wie der weibliche Halbakt von Bartholomäus Bruyn (um 1535). Die Kurtisane, vielleicht die des Kölner Erzbischofs, strafft den Körper auf der dem Betrachter zugewandten Seite, ihr spöttisch heraufgezogener Mundwinkel zeigt: diese Frau braucht keine Belehrung über die Fragwürdigkeit ihrer Lage. Altdorfer ist mit drei Tafeln der Florianslegende vertreten, Beispielen seiner Vorliebe für unheimliche, hier etwas grelle Himmelserscheinungen.

Warum sieht man sich alles mit solchem Vergnügen an, auch was nicht allerersten Ranges ist?

Es ist jetzt sechs Jahre her, dass das Germanische Nationalmuseum die Ausstellung zum 16. bis 18. Jahrhundert schließen musste. Heute abend wird die neue Schausammlung eröffnet, ab morgen ist sie fürs Publikum zugänglich. Ihr Ort ist der sogenannte Galeriebau, den Sepp Ruf in den fünfziger Jahren umgestaltet hatte. Ruf, einer der prägenden Architekten der alten Bundesrepublik, folgte auch hier den Maximen des neuen Bauens: Klarheit, Einfachheit und Transparenz. Der Umbau will das erhalten, kein neuer großer Wurf wurde hier probiert. Das Staatliche Bauamt Erlangen-Nürnberg plante und übernahm mit Jürgen Wolff auch die Ausstellungsgestaltung. Wenn das Paradox gestattet ist: ein Wunder der Dezent kam dabei heraus. Die große zentrale Raumfolge wird zu beiden Längsseiten von Kabinetten begleitet. Die Einrichtung ist schlicht, die Wände in einem nach den Anforderungen der Exponate mehr und weniger entsättigten Taubenblau gehalten. Die Präsentation kommt ohne jedes Fingerschnippen aus, nirgends das „Herr Lehrer, im Keller brennt noch Licht!“ Und doch wirkt die Ausstellung nicht allein durch die Kette der Meisterwerke. Warum sieht man sich alles mit solchem Vergnügen an, auch was nicht allerersten Ranges ist?

Die einfachste Antwort lautet: Es ist die Mischung der Exponate, ihr Spiel. Das Germanische Nationalmuseum ist kulturgeschichtlich angelegt. In der Breite der Sammlung liegt das „Nationale“. Die neu gestaltete Sammlung beabsichtigt nicht, das spezifische Deutsche in der Geschichte der Kunst zu beschreiben, etwa deutsches vom italienischen Formgefühl zu unterscheiden, wie es das berühmte Buch von Heinrich Wölfflin tat. Sie will einen Eindruck der Epochen in ihrem ästhetischen Willen geben, indem sie die Meisterwerke

mit dem kulturgeschichtlich Aussagefähigen verbindet. Zu Dürer gehört die Dürer-Renaissance, der Maler wurde über drei Jahrhunderte vielfach nur nach Kopien bewundert. Wir sehen auch Dürer als Entwerfer von Medaillen, Glasbildern oder (möglicherweise) eines Apfelpokals. Einzelne der Kabinette zeigen Exponate, die aufgrund ihrer Größe dorthin gehören oder weil ihr Sammlungszusammenhang so schmal ist. Andere stellen sich größere thematische Fragen, zu Reformation, Lutherbild und Gegenreformation, Repräsentation und Memoria, Natur und Antike oder den inzwischen so gern diskutierten Wunderkammern.

Das schafft Wechsel, aber, wie man weiß, auch ein Problem. Denn die sogenannten Kabinettsstücke lassen sich nicht leicht präsentieren. Geschaffen wurden sie ja nicht für die Vitrine eines Museums, sondern für den Kunstschränk des Fürsten. Kamen hochgestellte Gäste, so wurden sie dorthin geführt, der Schrank geöffnet und die Kostbarkeiten herausgenommen. Man nahm die Stücke in die Hand, betrachtete sie von allen Seiten und führte ein gelehrtes Gespräch. Wie bei der „Münzbelustigung“ hängt die Wirkung am wechselnden Licht, an der Möglichkeit, die Werke zu drehen und zu wenden. In Nürnberg nun ist es gelungen, das Maniko des Museums, die starre Aufstellung, durch geschickte Ausleuchtung zu überspielen. Selbst Münzen und Medaillen, über die sich sonst allein der in Jahren der Kennerschaft hartgebratene Numismatiker beugt, machen hier Vergnügen. Die raffinierte Beleuchtung ist ein Detail der Ausstellungstechnik, aber eines, das den Unterschied macht zwischen dem Gänsemarsch der Prachtigkeiten und einer Inszenierung, die den Reiz, den die Stücke einmal ausübten haben, ahnen lässt.

Die deutsche Kunstgeschichte, die nun mal das Feld des Germanischen Nationalmuseums ist, setzt allerdings auch die bekannten Grenzen. Um 1700 notiert ein französischer Beobachter in Wien, am Hof und in der Stadt gebe es nicht einen Maler, dem man in Paris auch nur ein Ladenschild anvertrauen würde. Von Rang sind die Architektur und die mit ihr verbundenen Ausstattungskünste. Was zeigt man im Museum? Nürnberg verfügt natürlich über Beispiele der Barockskulpturen. Aber was stärker noch interessiert sind die Entwürfe für Plastik, Deckengemälde oder Altarblätter. Die Verbindung von Intimität der Skizze und andeutender Großartigkeit hat einen eigenen Reiz, den auch der sich entwickelnde Kunstmarkt erkannte. Franz Anton Maulbertsch zum Beispiel ist mit solchen Skizzen präsent, aber seine Meisterschaft zeigt auch ein kleines Bild wie „Der Guckkastenmann“, das in Gegenstand und Technik an die holländische Genremalerei anschließt. Ganz verblüffend ist ein Tonbozzetto von Johann Adam Günther: „Die Erlösung Adams“. Christus ist nach dem Kreuzestod herabgestiegen, um Adam zu befreien, der in der Erde liegt, umklammert von der Wurzel eines Baumes. Die stumpfe Farbe des Tons, der Eindruck von Staub und Dreck, durch den sich auch Christus kämpfen muss: mehr von dem, was irdisch ist, kann man schwer ausdrücken.

STEPHAN SPEICHER

Der Katalog kostet im Museum 49 Euro.

HEUTE

FEUILLETON

Die Goldgräber von Bagdad

Wirklichkeit der Bourne-Paranoia – Matt Damon in „Green Zone“ Seite 13

LITERATUR

Kurze Lehrgänge

Preis zur Europäischen Verständigung für György Dalos Seite 14

MEDIEN

Kalte Jugend

Simms Entwicklungsroman „Liebe ist nur ein Wort“ als Fernsehfilm Seite 15

WISSEN

Der Mogel-Monat

Trotz Kälte in Europa war der Februar weltweit extrem warm Seite 16

www.sueddeutsche.de/kultur

Tauchgang nach der Schmähchrift

Victor Fariás entzieht sich der Kritik an seinem Buch über Allende

Muss man das Wesen von Professuren zwingend mit der öffentlichen Verteidigung von Thesen verbinden? Wäre dem so, dürfte man den chilenischen Hochschullehrer Victor Fariás, der in Deutschland an der FU in Berlin gelehrt hat und vor allem durch „Heidegger und der Nationalsozialismus“ eine beachtliche Bekanntheit erreichte, für einen kuriosen Sonderfall halten. Denn statt seine Thesen zu verteidigen, begibt sich Fariás nun schon seit Jahren auf Tauchstation. Nach dem Motto: Nichts hören, nichts sehen. Und vor allem: Nichts sagen.

Hintergrund: 2005 hatte Fariás auf Spanisch ein Buch zum früheren chilenischen Staatspräsidenten Salvador Allende vorgelegt. Oder genauer, eine im wissenschaftlichen Gewande daher kommende aus sinnetstellenden Zitaten insbesondere aus der Dissertation des Mediziners Allende, einer Kette von Verdrehungen, Fälschungen und Unterschlagungen konstruierte Fariás das Bild eines Rassisten, Antisemiten und Eugeners – das mit der Biographie des Sozialisten Allende nichts, aber auch gar nichts gemein hatte. Die in Madrid beheimatete „Stiftung Präsident Allende“ entkräftete die Vorwürfe, unter anderem durch die Dokumentierung der Dissertation Allendes, und verklagte Fariás sowie seinen Verlag wegen übler Nachrede. Am 27. Juli 2006 wurde Fariás in Berlin eine Vorladung zugestellt. Doch wie schon bei einer Podiumsdiskussion im Iberoamerika-Institut, die seinerzeit in Berlin organisiert worden war, zog Fariás es vor, die ihm zustehende Meldefrist verstreichen zu lassen. Monate und Jahre gingen ins Land, bis sich Spaniens Justiz Anfang 2009 per Rechtsilfheersuchen an Chile wandte, wo sich Fariás mittlerweile niedergelassen hatte. Die chilenischen Kollegen sollten ihn doch bitte erneut wissen lassen, dass er verklagt worden war und die Möglichkeit eingeräumt bekomme, die Thesen seines Buchs vor Gericht zu verteidigen. Doch Fariás war weder an seinem Arbeitsplatz noch daheim lokalisierbar. „Er hat sich versteckt“, sagt Joan Garcés, ein gebürtiger Spanier, der zu Zeiten der von General Augusto Pinochet weggeputschten Volksfrontregierung (1970-73) enger Mitarbeiter Allendes war und jetzt Anwalt der nach ihm benannte Stiftung ist.

Am 30. September waren es die chilenischen Gerichtsboten offenbar leid, mit Fariás weiter die Zeit zu verplempern. Wie ein Gerichtsdienstler fein säuberlich protokollierte, wurde die Vorladung „um 15 Uhr 35“ jenes Tages an der Tür des Domizils des Victor Fariás „fixiert“, auf sein „wiederholtes Schellen“ sei niemand herbeigekommen. Seither gilt das Rechtsilfheersuchen als erfüllt, die Vorladung als übergeben. Das Gericht in Madrid, vor dem die Klage anhängig ist, hat die Neuigkeit den Parteien soeben mitgeteilt. Garcés reagierte sofort. Am Dienstag ersuchte er darum, festzustellen, dass Fariás sich der Strafverfolgung entzieht, damit Spaniens Justiz alsbald gegen ihn in Abwesenheit zu Gericht sitzen kann.

JAVIER CÁCERES

NACHRICHTEN

Das Trio des in Hamburg lebenden schwedischen Pianisten Martin Tingvall wird für sein Album „Vattensaga“ (Skip Records) als deutschen Jazz-Ensemble des Jahres ausgezeichnet. Als bestes internationales Ensemble wird das Trio des indischstämmigen amerikanischen Pianisten Vijay Iyer für die im vergangenen Jahr erschienene Platte „Historicity“ (ACT) ausgezeichnet. Weitere Preisträger der neu geschaffenen Auszeichnung Echo Jazz, die von der Deutschen Phono-Akademie, dem Kulturinstitut des Bundesverbands der Musikindustrie, vergeben wird, sind Melody Gardot, Michael Wolny, Diana Krall, Klaus Doldinger, Wolfgang Haffner und Frederik Köster, Celine Rudolph, Theo Bleckmann und Curtis Stigers. Die Phono-Akademie vergibt seit 1992 jährlich die Echo-Musikpreise für Popmusik und Klassik. Angesichts der Entwicklung des Jazz habe man sich entschieden, das Genre mit einer eigenen Preisgala zu würdigen, hieß es beim Bundesverband. Die Preisverleihung findet am 5. Mai in der Bochumer Jahrhunderthalle statt. dpa/SZ