

MORE  
LETTERS  
OF NOTE





MORE  
LETTERS  
OF NOTE

HERAUSGEGEBEN  
VON **SHAUN USHER**

WILHELM HEYNE VERLAG  
MÜNCHEN

Die Originalausgabe erschien unter dem Titel MORE LETTERS OF NOTE –  
CORRESPONDENCE DESERVING OF A WIDER AUDIENCE  
bei Canongate Books Ltd, Edinburgh, in Verbindung mit Unbound, London.

Der Verlag weist ausdrücklich darauf hin, dass im Text  
enthaltene externe Links vom Verlag nur bis zum Zeitpunkt  
der Buchveröffentlichung eingesehen werden konnten.  
Auf spätere Veränderungen hat der Verlag keinerlei Einfluss.  
Eine Haftung des Verlags ist daher ausgeschlossen.

Unter [www.heyne-encore.de](http://www.heyne-encore.de) finden Sie das komplette Encore-Programm.  
Weitere News unter [www.heyne-encore.de/facebook](http://www.heyne-encore.de/facebook)



Verlagsgruppe Random House FSC® N001967

1. Auflage

Copyright (c) 2015 by Shaun Usher

Copyright (c) 2016 der deutschsprachigen Ausgabe

by Wilhelm Heyne Verlag, München,

in der Verlagsgruppe Random House GmbH

Printed in Germany

Redaktion: Kristof Kurz und Markus Naegele

Umschlaggestaltung: Melville Brand Design GmbH, München

Satz: Satzwerk Huber, Germering

Druck und Bindung: Mohn Media, Mohndruck GmbH, Gütersloh

ISBN 978-3-453-27002-2

[www.heyne-encore.de](http://www.heyne-encore.de)

Für Karina



# INHALT

<b>EINLEITUNG</b>	<b>16</b>
<i>Übersetzt von Kristof Kurz</i>	
<b>001 DAS GEQUÄLTE SAXOFON</b>	<b>18</b>
ROBERT CRUMB an MATS GUSTAFSSON <i>Übersetzt von Oskar Rauch</i>	
<b>002 UM DER LIEBE UND DER EHRE WILLEN</b>	<b>20</b>
HOLLIS FRAMPTON an DAS MOMA <i>Übersetzt von Gunter Blank</i>	
<b>003 MEINE LIEBE</b>	<b>31</b>
RACHEL CARSON an DOROTHY FREEMAN <i>Übersetzt von Lisa Kögeböhn</i>	
<b>004 ICH WERDE EUCH ORDENTLICH EINS ÜBERBRATEN</b>	<b>32</b>
STEVE ALBINI an NIRVANA <i>Übersetzt von Stefan Rohmig</i>	
<b>005 NIEMAND BLEIBT VON LEID VERSCHONT</b>	<b>40</b>
ABRAHAM LINCOLN an FANNY MCCULLOUGH <i>Übersetzt von Gunter Blank</i>	
<b>006 ICH KANN AN EINSEITIGER WAHRER LIEBE NICHTS SCHÖNES ENTDECKEN</b>	<b>42</b>
ELIZABETH SMART an GEORGE BARKER <i>Übersetzt von Harriet Fricke</i>	
<b>007 ICH HABE MEINE IRDISCHE PFLICHT BEREITS ERFÜLLT</b>	<b>44</b>
VIVIAN ROSEWARNE an SEINE MUTTER <i>Übersetzt von Kristof Kurz</i>	
<b>008 KÖNIG SEQUOIA</b>	<b>47</b>
JOHN MUIR an JEANNE CARR <i>Übersetzt von Gunter Blank</i>	
<b>009 EHEMANN BIS IN DEN TOD</b>	<b>53</b>
ABREAM SCRIVEN an SEINE FRAU <i>Übersetzt von Lisa Kögeböhn</i>	
<b>010 BRUCH BRUCH BRUCH</b>	<b>54</b>
SYLVIA PLATH an IHRE FAMILIE <i>Übersetzt von Nikolaus Hansen</i>	
<b>011 1984 VS. SCHÖNE NEUE WELT</b>	<b>56</b>
ALDOUS HUXLEY an GEORGE ORWELL <i>Übersetzt von Frank Dabrock</i>	
<b>012 BIS MIR BEINAHE DAS HERZ STEHEN BLIEB</b>	<b>60</b>
HELEN KELLER an das NEW YORK SYMPHONY ORCHESTRA <i>Übersetzt von Stefanie Schlatt</i>	

<b>013 FAHR ZUR HÖLLE MIT DEINEM GELD, DRECKSKERL</b>	<b>63</b>
ASGER JORN an die GUGGENHEIM-STIFTUNG <i>Übersetzt von Willi Winkler</i>	
<b>014 DER WELLENSITTICH HAT EINEN KROPF</b>	<b>64</b>
BRIAN DOYLE an DIVERSE EMPFÄNGER <i>Übersetzt von Alexander Wagner</i>	
<b>015 DIESEM BRIEF BEIGEFÜGT IST EIN THEATERSTÜCK</b>	<b>67</b>
SHELAGH DELANEY an JOAN LITTLEWOOD <i>Übersetzt von Katja Scholtz</i>	
<b>016 ALLE ERWARTEN GROSSE DINGE VON MIR</b>	<b>68</b>
JACK TRICE an ALLE, DIE ES INTERESSIERT <i>Übersetzt von Markus Naegele</i>	
<b>017 HOCHACHTUNGSVOLL, MARGE SIMPSON</b>	<b>70</b>
MARGE SIMPSON an BARBARA BUSH <i>Übersetzt von Timur Vermes</i>	
<b>018 BEDÄCHTIG, STILL UND UNBEIRRBAR</b>	<b>72</b>
CARL SANDBURG an MARGARET SANDBURG <i>Übersetzt von Andrea Kunstmann</i>	
<b>019 SIE WAR DIE MUSIK, KAUM HÖRBAR, AM RANDE DER STILLE</b>	<b>73</b>
RAYMOND CHANDLER an LEONARD RUSSELL <i>Übersetzt von Kristian Lutze</i>	
<b>020 ICH UMARME SIE VON GANZEM HERZEN</b>	<b>74</b>
ALBERT CAMUS an LOUIS GERMAIN <i>Übersetzt von Uli Aumüller</i>	
<b>021 ICH HABE MICH ENTSCLOSSEN ZU FLIEHEN</b>	<b>76</b>
WINSTON CHURCHILL an LOUIS DE SOUZA <i>Übersetzt von Nikolaus Hansen</i>	
<b>022 MIT VIELEN GUTEN WÜNSCHEN FÜR UNSER HAUS</b>	<b>78</b>
LION FEUCHTWANGER an den NEUEN BEWOHNER SEINES HAUSES <i>Einleitung übersetzt von Kristof Kurz</i>	
<b>023 TOTENBRIEF</b>	<b>82</b>
SHEPSI an INKHENMET <i>Übersetzt von Julian Haefs</i>	
<b>024 BEI GOTT, DU BIST WEG!</b>	<b>84</b>
RICHARD BURTON an ELIZABETH TAYLOR <i>Übersetzt von Nicolai von Schweder-Schreiner</i>	
<b>025 DIE GESCHICHTE VON PETER HASE</b>	<b>86</b>
BEATRIX POTTER an NOEL MOORE <i>Übersetzt von Katja Bendels</i>	
<b>026 DEINE GESPANNTE MUTTER</b>	<b>93</b>
JESSIE BERNARD an IHR UNGEBORENES KIND <i>Übersetzt von Lisa Kögeböhn</i>	



<b>027 DIE STREICHHOLZSCHACHTEL</b>	<b>94</b>
SYLVIA TOWNSEND WARNER an ALYSE GREGORY <i>Übersetzt von Harriet Fricke</i>	
<b>028 ALL DIES HABE ICH OHNE DICH GEMACHT</b>	<b>96</b>
GERALD DURRELL an LEE McGEORGE <i>Übersetzt von Katja Scholtz</i>	
<b>029 NICHTS MEHR ZU ESSEN AUSSER DEN TOTEN</b>	<b>100</b>
VIRGINIA REED an MARY KEYES <i>Übersetzt von Kirsten Borchardt</i>	
<b>030 DIE TIGER-OIL-MEMOS</b>	<b>104</b>
EDWARD »TIGER MIKE« DAVIS an SEINE BELEGSCHAFT <i>Übersetzt von Oskar Rauch</i>	
<b>031 ICH SEHNE MICH NACH FREIHEIT</b>	<b>128</b>
HANNAH GROVER an CATO <i>Übersetzt von Lisa Kögeböhn</i>	
<b>032 JANIS JOPLIN LIVES!</b>	<b>129</b>
JANIS JOPLIN an IHRE ELTERN <i>Übersetzt von Teja Schwaner</i>	
<b>033 WIE MAN TOM CLANCY WIRD</b>	<b>132</b>
TOM CLANCY an seine FREUNDE <i>Übersetzt von Tim Müller und Kristof Kurz</i>	
<b>034 JL123 ISHO</b>	<b>147</b>
DIE PASSAGIERE DES FLUGES 123 an DIVERSE EMPFÄNGER <i>Übersetzt von Kirsten Naegele</i>	
<b>035 WAGE ES, EIGENSTÄNDIG ZU SEIN</b>	<b>150</b>
BUD WILKINSON an JAY WILKINSON <i>Übersetzt von Lisa Kögeböhn</i>	
<b>036 ARKELL VS. PRESSDRAM</b>	<b>152</b>
PRIVATE EYE an die KANZLEI GOODMAN, DERRICK & CO. <i>Übersetzt von Ingo Herzke</i>	
<b>037 ICH KANN IHNEN NICHT IN DIE STIMME SCHAUEN</b>	<b>154</b>
DOROTHY PARKER an PASCAL COVICI <i>Übersetzt von Ruth Keen</i>	
<b>038 DIE OUTSIDER</b>	<b>155</b>
JO ELLEN MISAKIAN an FRANCIS FORD COPPOLA <i>Übersetzt von Wulf Dorn</i>	
<b>039 SEI NICHT SO VERDAMMT VERLETZLICH</b>	<b>164</b>
NOËL COWARD an MARLENE DIETRICH <i>Übersetzt von Katja Scholtz</i>	
<b>040 AUS DEM HIMMEL</b>	<b>166</b>
PAUL REVERE OSLER an GRACE OSLER <i>Übersetzt von Annette Meyer-Prien</i>	

<b>041 CAT FANCY</b>	<b>175</b>
AYN RAND an das CAT FANCY MAGAZIN <i>Übersetzt von Kirsten Naegele</i>	
<b>042 NEUMODISCHER SCHREIBAPPARAT</b>	<b>176</b>
SAMUEL CLEMENS an ORION CLEMENS <i>Übersetzt von Gunter Blank</i>	
<b>043 AMERIKAS JÜNGSTE BOTSCHAFTERIN</b>	<b>178</b>
SAMANTHA SMITH an JURI ANDROPOW <i>Übersetzt von Gunter Blank</i>	
<b>044 MIT JEDER FASER MEINES SEINS</b>	<b>181</b>
BERTRAND RUSSELL an SIR OSWALD MOSLEY <i>Übersetzt von Ruth Keen</i>	
<b>045 SCHLAF GUT, GELIEBTER</b>	<b>182</b>
BRIAN KEITH an DAVE <i>Übersetzt von Kirsten Borchardt</i>	
<b>046 DAS WAR UNSER LETZTER PLAUSCH.</b>	<b>184</b>
WILLIAM BURROUGHS an TRUMAN CAPOTE <i>Einleitung übersetzt von Kristof Kurz</i> <i>Brief übersetzt von Michael Kellner</i>	
<b>047 BRAUN IST EBENSO HÜBSCH WIE WEISS</b>	<b>186</b>
W. E. B. DU BOIS an YOLANDE DU BOIS <i>Übersetzt von Uda Strätling</i>	
<b>048 DIESE SCHRECKLICHE FARCE ALS MANN!</b>	<b>188</b>
LILI ELVENES an »CHRISTIAN« <i>Übersetzt von Harriet Fricke</i>	
<b>049 HOCHACHTUNGSVOLL, ALBUS DUMBLEDORE</b>	<b>191</b>
J. K. ROWLING an STEVEN ARMES <i>Übersetzt von Berni Mayer</i>	
<b>050 ES GIBT ZWEI MÖGLICHKEITEN, ES ZU SCHAFFEN</b>	<b>198</b>
BERTHA BREWSTER an den DAILY TELEGRAPH <i>Übersetzt von Kristian Lutze</i>	
<b>051 ICH HABE SO EINE AHNUNG</b>	<b>200</b>
THOMAS WOLFE an MAXWELL PERKINS <i>Übersetzt von Eike Schönfeld</i>	
<b>052 MEINE HERREN, ICH GEHÖRE NICHT HIERHER</b>	<b>201</b>
URSULA LE GUIN an JOHN RADZIEWICZ <i>Übersetzt von Ingo Herzke</i>	
<b>053 WIR SIND UNVERSTÄNDLICH</b>	<b>202</b>
JACK LONDON an ANNA STRUNSKY <i>Übersetzt von Katja Scholtz</i>	
<b>054 MEIN WIRKLICHER NAME IST DAVID JONES</b>	<b>204</b>
DAVID BOWIE an SANDRA DODD <i>Übersetzt von Wulf Dorn</i>	

<b>055 EIN NEUES KAPITEL DER FILMGESCHICHTE</b>	<b>206</b>
SAMUEL GOLDWYN an WALT DISNEY <i>Übersetzt von Willi Winkler</i>	
<b>056 ICH, MISS LORINA BULWER</b>	<b>208</b>
LORINA BULWER <i>Übersetzt von Kristof Kurz</i>	
<b>057 ICH HABE DEN JUNGEN GELIEBT</b>	<b>210</b>
WILLIAM WORDSWORTH an ROBERT SOUTHEY <i>Übersetzt von Berni Mayer</i>	
<b>058 EIN HAUFEN VON 5000 KATZEN UND KÄTZCHEN</b>	<b>212</b>
FREDERICK LAW OLMSTED an SEINEN SOHN <i>Übersetzt von Kirsten Naegele</i>	
<b>059 IST BESTIMMT SCHÖN, EIN BABY ZU SEIN</b>	<b>214</b>
DAISY WHITE an JOEL WHITE <i>Übersetzt von Lisa Kögeböhn</i>	
<b>060 ICH HABE EINEN SCHATZ VERLOREN</b>	<b>223</b>
CASSANDRA AUSTEN an FANNY KNIGHT <i>Übersetzt von Willi Winkler</i>	
<b>061 EIN GEHEIMES GLÜHEN</b>	<b>233</b>
EDITH WHARTON an W. M. FULLERTON <i>Übersetzt von Andrea Ott</i>	
<b>062 EINE ENDGÜLTIGE, VOLLSTÄNDIGE UND RETTUNGSLOSE NIEDERLAGE</b>	<b>234</b>
HUGH DOWDING an WINSTON CHURCHILL <i>Übersetzt von Berni Mayer</i>	
<b>063 DIE MACHT DES BÖSEN</b>	<b>238</b>
RICHARD HELMS an DENNIS HELMS <i>Übersetzt von Berni Mayer</i>	
<b>064 DU BIST EIN TIER</b>	<b>240</b>
MICHELANGELO DI LODOVICO BUONARROTI SIMONI an GIOVANSIMONE BUONARROTI SIMONI <i>Übersetzt von Julian Haefs</i>	
<b>065 OHNE DICH IST ES DIE REINSTE HÖLLE</b>	<b>242</b>
DYLAN THOMAS an CAITLIN THOMAS <i>Übersetzt von Berni Mayer</i>	
<b>066 GESTERN ABEND HABE ICH ZU VIEL WEIN GETRUNKEN</b>	<b>244</b>
JANE AUSTEN an CASSANDRA AUSTEN <i>Übersetzt von Katja Scholtz</i>	
<b>067 ERKUNDEN WIR NEUE WEGE</b>	<b>246</b>
BILL BERNBACH an SEINE KOLLEGEN <i>Übersetzt von Oskar Rauch</i>	
<b>068 WAS SIE DA ABGELIEFERT HABEN, BURGESS, IST KEINEN CENT WERT</b>	<b>249</b>
HUNTER S. THOMPSON an ANTHONY BURGESS <i>Übersetzt von Wolfgang Farkas</i>	

<b>069 WIR KÖNNEN DIE WELT VERÄNDERN</b>	<b>250</b>
JOHN LENNON an ERIC CLAPTON <i>Übersetzt von Nikolaus Hansen</i>	
<b>070 SIE SIND EIN WAHRER MANN</b>	<b>260</b>
BRAM STOKER an WALT WHITMAN <i>Übersetzt von Berni Mayer</i>	
<b>071 FÜR WEN HÄLTST DU MICH?</b>	<b>264</b>
NANNI an EA-NASIR <i>Übersetzt von Andrea Kunstmann</i>	
<b>072 ERINNERST DU DICH?</b>	<b>266</b>
BREECE D'J PANCAKE an JOHN CASEY <i>Übersetzt von Lisa Kögeböhn</i>	
<b>073 ICH HOFFE, SIE SIND NICHT ALLZU ENTTÄUSCHT</b>	<b>268</b>
ERIC IDLE an JOHN MAJOR <i>Übersetzt von Conny Lösch</i>	
<b>074 EIN INSTRUMENT DER FREUDE</b>	<b>270</b>
MARGARET MEAD an ELIZABETH MEAD <i>Übersetzt von Harriet Fricke</i>	
<b>075 WIR DRÜCKEN EUCH GANZ FEST UND KÜSSEN EUCH MIT ALLER KRAFT</b>	<b>272</b>
ETHEL und JULIUS ROSENBERG an IHRE SÖHNE <i>Übersetzt von Willi Winkler</i>	
<b>076 WER HAT DICH ERFUNDEN?</b>	<b>274</b>
ERZBISCHOF VON CANTERBURY an LULU <i>Übersetzt von Thomas Krüger</i>	
<b>077 WARUM ICH ATHEISTIN BIN</b>	<b>276</b>
MINNIE PARRISH an die BLUE-GRASS BLADE <i>Übersetzt von Andrea Kunstmann</i>	
<b>078 DER DEINE IN NÖTEN</b>	<b>278</b>
ALAN TURING an NORMAN ROUTLEDGE <i>Übersetzt von Conny Lösch</i>	
<b>079 MEIN ARSCH BRENNT WIE FEUER</b>	<b>281</b>
MOZART an MARIA ANNA <i>Einleitung übersetzt von Markus Naegele</i>	
<b>080 TERRY TOM</b>	<b>287</b>
DAWN POWELL an MABEL POWELL POCOOCK und PHYLLIS POWELL COOK <i>Übersetzt von Kristof Kurz</i>	
<b>081 SEIEN SIE SICH SELBST KEIN UNBEKANNTER</b>	<b>290</b>
RICHARD FEYNMAN an KOICHI MANO <i>Übersetzt von Julian Haefs</i>	
<b>082 ICH BRAUCHE DRINGEND ETWAS SPASS</b>	<b>293</b>
PETER SELLERS an SPIKE MILLIGAN <i>Übersetzt von Julian Haefs</i>	

<b>083 ICH SEHE IHN AM FIRMAMENT</b>	<b>294</b>
EMILY DICKINSON an SUSAN GILBERT DICKINSON <i>Übersetzt von Uda Strätling</i>	
<b>084 DAS WEISSE HAUS</b>	<b>299</b>
ABIGAIL ADAMS an IHRE TOCHTER <i>Übersetzt von Annette Meyer-Prien</i>	
<b>085 IHRE ORGANISATION HAT VERSAGT</b>	<b>303</b>
ELEANOR ROOSEVELT an die DAR <i>Übersetzt von Ingo Herzke</i>	
<b>086 ÜBER BÜROKRATENSPRECH UND AMTSGESCHWAFEL</b>	<b>304</b>
ALFRED KAHN an seine KOLLEGEN <i>Übersetzt von Gunter Blank</i>	
<b>087 ICH GLAUB ICH WEIS WIE MANN MENSCHEN ODER TIERE LEBENDIG MACHT</b>	<b>310</b>
ANTHONY HOLLANDER an BLUE PETER <i>Übersetzt von Lisa Kögeböhn</i>	
<b>088 SIE HABEN MEINE MUTTER ANGERUFEN</b>	<b>314</b>
MICHAEL J. MOLLOY an JEFFREY BERNARD <i>Übersetzt von Markus Naegele</i>	
<b>089 DIE MENSCHEN WERDEN IMMER LEERER</b>	<b>316</b>
CHARLES BUKOWSKI an JOHN MARTIN <i>Übersetzt von Timur Vermes</i>	
<b>090 EINE WAHRE KETTE PSYCHOLOGISCHER KOSTBARKEITEN</b>	<b>318</b>
CARL JUNG an JAMES JOYCE <i>Übersetzt von Wulf Dorn</i>	
<b>091 DAS NACKTE GRAUEN</b>	<b>320</b>
FLORENCE NIGHTINGALE an DR. WILLIAM BOWMAN <i>Übersetzt von Berni Mayer</i>	
<b>092 DU BIST HOMOSEXUELL UND WIRST DICH WOMÖGLICH NIE ÄNDERN</b>	<b>324</b>
FELICIA BERNSTEIN an LEONARD BERNSTEIN <i>Übersetzt von Ingo Herzke</i>	
<b>093 IN ANMUT HABE ICH MICH NIE GEÜBT</b>	<b>326</b>
CHARLES LAMB an JACOB VALE ASBURY <i>Übersetzt von Jan Schönherr</i>	
<b>094 ICH TADELE UNGERN</b>	<b>329</b>
KATHERINE MANSFIELD an ELIZABETH BIBESCO <i>Übersetzt von Ruth Keen</i>	
<b>095 LASSEN SIE IHRE SEELE WACHSEN</b>	<b>330</b>
KURT VONNEGUT an die XAVIER HIGH SCHOOL <i>Übersetzt von Eike Schönfeld</i>	
<b>096 VOM VERSTREICHEN DER ZEIT HAT MAN IM GRUNDE NICHTS</b>	<b>332</b>
MARTHA GELLHORN an ERNEST HEMINGWAY <i>Einleitung übersetzt von Kristof Kurz Brief übersetzt von Miriam Mandelkow</i>	

<b>097 ICH BIN DER TOTE</b>	<b>336</b>
SPIKE MILLIGAN an GEORGE HARRISON <i>Übersetzt von Jörn Ingwersen</i>	
<b>098 WIE EIN BAUM IN VOLLEM LAUB</b>	<b>338</b>
CHARLOTTE BRONTË an W. S. WILLIAMS <i>Übersetzt von Kirsten Borchardt</i>	
<b>099 SIE HABEN MIR EIN WERTVOLLES GESCHENK GEMACHT: SIE HABEN MICH ERNST GENOMMEN</b>	<b>340</b>
HOWARD CRUSE an DR. SEUSS (UND RETOUR) <i>Übersetzt von Katja Bendels</i>	
<b>100 DIE ELENDEN SIND DIE GESAMTE MENSCHHEIT</b>	<b>348</b>
VICTOR HUGO an M.DAELLI <i>Übersetzt von Alexander Wagner</i>	
<b>101 DEM WIRBEL TRAGISCHER GESCHICHTE TROTZEN</b>	<b>352</b>
CHARLES JACK PRICE an SEINE MITARBEITER <i>Übersetzt von Gunter Blank</i>	
<b>102 ES KANN EINEN ENTZÜCKEN</b>	<b>354</b>
SOPHIE SCHOLL an LISA REMPPIS <i>Einleitung übersetzt von Kristof Kurz</i>	
<b>103 FÜR MICH BIST DU EIN VERDAMMTER NARR</b>	<b>355</b>
NORMAN MAILER an SEINEN VATER <i>Übersetzt von Alexander Wagner</i>	
<b>104 ENERGIE IST GLEICH MASSE MAL LICHTGESCHWINDIGKEIT ZUM QUADRAT STOP</b>	<b>358</b>
BUCKMINSTER FULLER an ISAMU NOGUCHI <i>Übersetzt von Uwe Riedel und Kristof Kurz</i>	
<b>105 SO ETWAS HABE ICH NOCH NIE GESEHEN</b>	<b>360</b>
BARNUM BROWN an PROFESSOR OSBORN <i>Übersetzt von Julian Haefs</i>	
<b>106 DER GRÖSSTE MUSIKALISCHE GENUSS, DEN ICH JE EMPFAND</b>	<b>367</b>
CHARLES BAUDELAIRE an RICHARD WAGNER <i>Übersetzt von Stefanie Schlatt</i>	
<b>107 ICH WEISS, WAS GESCHMACKVOLL UND WAS VULGÄR IST</b>	<b>373</b>
TENNESSEE WILLIAMS an JOSEPH BREEN <i>Übersetzt von Jan Schönherr</i>	
<b>108 ICH MÖCHTE DIR DEINE EIGENE GESCHICHTE ZURÜCKGEBEN</b>	<b>377</b>
JUAN GELMAN an SEIN ENKELKIND <i>Übersetzt von Alexander Wagner</i>	
<b>109 VOLLKOMMEN WAHR</b>	<b>380</b>
EVELYN WAUGH an LAURA WAUGH <i>Übersetzt von Conny Lösch</i>	
<b>110 ICH ERWARTE DICH, SCHWESTER</b>	<b>382</b>
CLAUDIA SEVERA an SULPICIA LEPIDINA <i>Übersetzt von Kristof Kurz</i>	

<b>111 LASS MICH IN RUHE</b>	<b>384</b>
KATHERINE ANNE PORTER an HART CRANE <i>Übersetzt von Harriet Fricke</i>	
<b>112 P.S. DAS IST MEIN BESTES MEMO ALLER ZEITEN</b>	<b>387</b>
MATT STONE an die MPAA <i>Übersetzt von Ingo Herzke</i>	
<b>113 F**K THA POLICE</b>	<b>388</b>
Das FBI an PRIORITY RECORDS <i>Übersetzt von Tim Müller</i>	
<b>114 ÜBER MICH WURDE IMMER GEREDET</b>	<b>390</b>
ANSEL ADAMS an NANCY NEWHALL <i>Übersetzt von Lisa Kögeböhn</i>	
<b>115 ICH GENIESSE DIESEN KRIEG KEIN BISSCHEN</b>	<b>395</b>
DAVID FOSTER WALLACE an DON DeLILLO <i>Übersetzt von Nikolaus Hansen</i>	
<b>116 WERDET GUTE REVOLUTIONÄRE</b>	<b>400</b>
CHE GUEVARA an SEINE KINDER <i>Übersetzt von Gunter Blank</i>	
<b>117 WIR HOFFEN, DU VERSUCHST ES ...</b>	<b>402</b>
JESSICA MITFORD an SICH SELBST <i>Übersetzt von Ruth Keen</i>	
<b>118 ICH WERDE IMMER BEI DIR SEIN</b>	<b>404</b>
MILADA HORÁKOVÁ an IHRE TOCHTER <i>Übersetzt von Annette Meyer-Prien</i>	
<b>119 LIEBE FREUNDE</b>	<b>410</b>
HENRY JAMES an 270 FREUNDE <i>Übersetzt von Robert Brack</i>	
<b>120 MEINE MUTTER HAT MEIN ZIMMER ZUM KATASTROPHENGEBIET ERKLÄRT</b>	<b>412</b>
ANDY SMITH an RONALD REAGAN <i>Übersetzt von Harriet Fricke</i>	
<b>121 DANKE, MR. EDISON</b>	<b>414</b>
W.C. LATHROP an THOMAS EDISON <i>Übersetzt von Thomas Krüger</i>	
<b>122 EIN HÖCHST AUSSERGEWÖHNLICHER VORFALL</b>	<b>416</b>
CAPTAIN REGINALD JOHN ARMES an SEINE FRAU <i>Übersetzt von Alexander Wagner</i>	
<b>STICHWORTVERZEICHNIS</b>	<b>427</b>
<b>DANKSAGUNG</b>	<b>431</b>
<b>ÜBERSETZERVITEN</b>	<b>433</b>
<b>ABDRUCKNACHWEISE</b>	<b>435</b>

Liebe Leser,

Zwei Jahre sind vergangen, seit Sie zum letzten Mal Post von mir erhalten haben; zwei lange Jahre, seit der erste Band von *Letters of Note* das Licht der Welt erblickt hat. Ich weiß noch, wie unglaublich aufgeregt und stolz ich war, die gedruckte Version eines vierjährigen Mammutprojekts in Händen zu halten, das ursprünglich als Website begonnen hatte. Noch größer war allerdings meine Nervosität, hatte ich doch vor, die dauervernetzte Öffentlichkeit unserer schnelllebigen Epoche des E-Books und der E-Mail für ein altmodisches, gebundenes Buch mit altmodischer Korrespondenz zu begeistern. Von Beginn an besaß die Online-Version von *Letters of Note* eine eingeschworene Fangemeinde. Eine breite Leserschaft zu erreichen jedoch - das erschien mir ein unmögliches Unterfangen. So glücklich ich auch war, dieses schöne Buch in Händen zu halten: Die Angst, vom Pixelstrom einfach fortgespült zu werden, blieb.

Glücklicherweise lag ich gänzlich falsch. Zu behaupten, dass die letzten beiden Jahre turbulent für mich waren, ist noch stark untertrieben. Heute ist das erste Buch in allen Teilen der Welt und in vielen verschiedenen Sprachen verfügbar und wird von Menschen aller Altersgruppen und jedweder Herkunft gelesen - der beste Beweis für die unvergängliche, universelle Faszination dieser Briefe. Für jemanden, der einen Großteil seiner Zeit mit der Erforschung und Analyse des geschriebenen Wortes verbringt, ist eine derart positive Reaktion natürlich Grund zu großer Freude. Wenn es mir gelungen ist, nur eine Minderheit der Leser dadurch zum eigenen Briefeschreiben zu inspirieren, hat sich die jahrelange Forschung mehr als gelohnt. Auch die Veranstaltungsreihe »Letters Live« soll nicht unerwähnt bleiben, bei der eine illustre Schar talentierter Bühnenkünstler die Briefe vor Publikum vorträgt und ihnen dadurch auf eine Weise Leben einhaucht, wie ich es mir in meinen kühnsten Träumen nicht hätte vorstellen können.

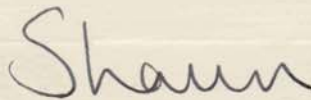
Die vielen Einzelteile eines solchen Buches unter einen Hut zu bringen ist ein logistischer Alptraum, der mich und meinen Redakteur jedes Mal an den Rand der Verzweiflung bringt. Die Auswahl der Briefe dagegen ist eine sehr angenehme Aufgabe. Wenn Sie mich fragen: Ich bin der festen Überzeugung, dass dieser zweite Band voller Briefe, Telegramme und Notizen mindestens so beeindruckend ist wie der erste. Nehmen wir zum Beispiel die begeisterte Reaktion des jungen David Bowie auf seine erste Fanpost; die Bewerbung eines Professors für Polymer- und Kolloidchemie auf den Lehrstuhl zur Verteidigung gegen die dunklen Künste in Hogwarts und J.K. Rowlings Antwort aus der Perspekti-



ve ihrer Romanfigur Albus Dumbledore; den offenen Brief von Lili Elvenes aus dem Jahre 1930, in dem sie ihrer Erleichterung Ausdruck verleiht, sich als einer der ersten Menschen überhaupt einer Geschlechtsumwandlung unterziehen zu dürfen; Tom Clancys langes Schreiben an seine Freunde, in dem er kurz vor seinem Aufstieg zum weltberühmten Schriftsteller die rasanten Veränderungen in seinem Leben schildert; einen handgestickten Brief, dessen gewaltiger Umfang mehrere ausklappbare Seiten umfasst; den ersten Auftritt von Peter Hase in einem charmanten, illustrierten Brief von Beatrix Potter an einen fünfjährigen Jungen; die Meldung des legendären »Dinosaurierjägers« Barnum Brown von der Entdeckung des Tyrannosaurus Rex; Florence Nightingales erschütternden Bericht über das »nackte Grauen« des Krimkriegs von 1854 und viele, viele weitere. Wie schon der Vorgängerband schwingt sich auch dieses Buch zu ungeahnten Höhen auf und dringt in tiefste Tiefen vor. Es ist eine Zeitreise - von einem 2000 v. Chr. geschriebenen ägyptischen Brief an die Verstorbenen bis hin zu dem überaus unterhaltsamen Beitrag von Robert Crumb aus dem Jahre 2014.

Dieses Buch kann man auf mehrere Arten lesen: Von vorne bis hinten, von hinten nach vorne oder einfach an einer beliebigen Stelle. Egal, welchen Brief Sie aufschlagen - jeder ist eine unersetzliche historische Momentaufnahme, die der Menschheit nicht verloren gehen darf. Also, geben Sie dieses Buch weiter, wenn Sie es durchgelesen haben, schnappen Sie sich einen Stift, und verfassen Sie Ihre eigenen Briefe.

Ihr Brieffreund,



SHAUN USHER

Letters of Note

---

## DAS GEQUÄLTE SAXOFON

—  
ROBERT CRUMB AN MATS GUSTAFSSON  
2014

Übersetzt von Oskar Rauch

2014 schickte der gefeierte schwedische Free-Jazz-Saxofonist Mats Gustafsson ein Exemplar seines neuen Albums an einen seiner Helden, den legendären Comiczeichner, Plattensammler und Musiker Robert Crumb. Es handelte sich um eine Sammlung experimenteller Interpretationen verschiedener Jazz-Klassiker von Duke Ellington, Lars Gullin und den Ayler Brothers. Gustafsson wollte wissen, was Crumb davon hielt. Der redete nicht lang um den heißen Brei herum und schickte einen schonungslos ehrlichen Antwortbrief. Zu Ehren seines Kritikers taufte Gustafsson sein nächstes Album *Torturing the Saxophone* («Das gequälte Saxophon») und druckte den Brief stolz im Booklet ab.

Gustafsson:

Ich habe mir endlich mal diese Platten und die CD angehört, die Sie mir geschickt haben, mit Ihrem eigenen Saxofonspiel und irgendwelchem schwedischen Modern Jazz. Ich muss Ihnen mitteilen, was ich auf das schwarze, unbeschriftete Cover Ihrer CD in großen Blockbuchstaben mit silberner Tinte geschrieben habe: »Torturing the Saxophone – Mats Gustafsson.« Ich verstehe beim besten Willen nicht, wie man sich daran auch nur ansatzweise erfreuen kann oder was das mit Musik, so wie ich sie verstehe, zu tun hat oder was in Gottes Namen in Ihrem Kopf vorgeht, dass Sie einem Musikinstrument solche Geräusche entlocken wollen. Offen gestanden, war ich ziemlich entsetzt, was für eine negative und unangenehme Erfahrung es war, sich das anzuhören. Ich musste die Musik lange vor dem Ende abschalten. Ich kapier's einfach nicht. Ich verstehe nicht, was das soll.

Und Sie gehen damit auch noch auf TOUR. WOW. Es gibt also wirklich Leute, die ... dasitzen ... und ... dieses Zeug... HÖREN. Ich meine, sie gehen freiwillig dahin, vielleicht BEZAHLEN sie sogar Eintritt ... BEZAHLEN für diese Erfahrung. Und dann sitzen sie da, still, höflich ... und HÖREN ZU. Unfassbar. Ich sollte selbst mal kommen und mir das ansehen. Mit meinen eigenen Augen.

Ich sage das alles nicht, um Sie zu beleidigen. Sie scheinen mir ein absolut feiner Kerl mit Sinn für Humor zu sein. Ich schildere nur in aller Ehrlichkeit, wie es mir mit den Platten und der CD, die Sie mir geschickt haben, ergangen ist. Dass diese Geräusche irgendjemandem Freude bereiten können, geht wirklich über meinen Verstand. Ist das das logische Ende der Improvisationsmusik? Ist das, wohin es führt? Wie geht es von dort aus weiter? Gibt es eigentlich irgendeine Hörschaft für diesen »Free Jazz«, abgesehen von den anderen Typen, die ihn spielen, und vielleicht noch deren Frauen, die das geduldig ertragen müssen?

Ich kapier's einfach nicht. Bin ich nicht hip genug? Bin ich ein spaßbefreiter Spießer? Ein garstiger Gestriger? Ein Arsch mit schlechten Ohren?

– R. Crumb

Gegenüberliegende Seite:  
Comiczeichner Robert Crumb, 1985



---

## UM DER LIEBE UND DER EHRE WILLEN

HOLLIS FRAMPTON AN DAS MOMA

7. Januar 1973

Übersetzt von Gunter Blank

Im Dezember 1972 schrieb Donald Richie, der damalige Filmkurator des New Yorker Museum of Modern Art an den Künstler Hollis Frampton und schlug ihm vor, im prestigeträchtigsten aller Museen eine Retrospektive seiner Arbeiten zu veranstalten.

Für jeden Künstler, gleich welchen Ranges, dürfte dies ein verlockendes Angebot sein. Frampton jedoch stieß sich an einer Zeile des Vorschlags, an einer speziellen Formulierung Richies, die das Angebot vollkommen unattraktiv machte: »... alles nur um der Liebe und der Ehre willen, Geld gibt es keines zu verdienen ...« Da er nicht bereit war, ohne finanzielle Vergütung zu arbeiten, ließ Frampton einen ausführlichen, geharnischten Brief vom Stapel, der aus offensichtlichen Gründen in Kunstkreisen legendär wurde.

Man darf wohl annehmen, dass daraufhin ein Honorar vereinbart wurde. Die Holly-Frampton-Retrospektive jedenfalls fand vom 8. bis zum 12. März 1973 im MoMA statt.

Box 99  
Eaton, New York 13334

7. Januar 1973

Mr. Donald Richie  
Filmkurator  
The Museum of Modern Art  
11 West 53 Street  
New York, New York 10019

Lieber Donald,

ich habe Deinen Brief vom 13. Dezember 1972 erhalten, in dem Du mir für den kommenden März die Ehre einer umfassenden Retrospektive anbietest. Lass mich eingangs betonen, dass ich »im Prinzip« einverstanden bin, mehr noch, dass ich zutiefst dankbar bin, in den von Dir erwähnten Kreis aufgenommen zu werden. Ich bin gerührt, dass der Termin, den Du vorgeschlagen hast, auf meinen siebenunddreißigsten Geburtstag fällt. Und ich fühle mich geschmeichelt von Deinem Vorschlag, einen Begleittext zu verfassen.

So weit, so gut, doch nun muss ich Dich auf einige Schwierigkeiten hinweisen.

Lass mich zunächst unmissverständlich klarstellen, dass jedermann, sei es eine Institution oder ein Individuum, das Recht hat, eine umfassende Retrospektive meines Werkes zu veranstalten, und dass es dazu auch nicht meiner Zustimmung bedarf; man muss mich darüber nicht einmal in Kenntnis setzen. Du weißt so gut wie ich, dass meine gesamten Arbeiten über die Film-Makers' Cooperative vertrieben werden und auf diesem Wege jedem Interessierten zur Verfügung stehen, der sich bereit erklärt, die übliche Sorgfalt im Umgang mit den Kopien walten zu lassen und die Ausleihgebühr zu bezahlen.

Deshalb muss hinter Deinem Brief etwas anderes stecken als der Wunsch, mein Werk auszustellen. Und Du beginnst Deinen zweiten Absatz mit einem prägnanten Hinweis, worum es sich bei diesem »etwas« handelt, indem Du nämlich schreibst: »Es ist alles nur um der Liebe und der Ehre willen, Geld gibt es keines zu verdienen ...«

4511-0

Box 99  
Eaton, New York 13334

January 7, 1973

Mr Donald Richie  
Curator of Film  
The Museum of Modern Art  
11 West 53 Street  
New York, New York 10019

Dear Donald:

I have your letter of December 13, 1972, in which you offer me the honor of a complete retrospective during this coming March. Let me stipulate at the outset that I am agreed "in principle", and more: that I appreciate very deeply being included in the company you mention. I am touched to notice that the dates you propose fall squarely across my thirty-seventh birthday. And I am flattered by your proposal to write notes.

But, having said this much, I must go on to point out some difficulties to you.

To begin with, let me put it to you squarely that anyone, institution or individual, is free at any time to arrange a complete retrospective of my work; and that is not something that requires my consent, or even my prior knowledge. You must know, as well as I do, that all my work is distributed through the Film-Makers' Cooperative, and that it is available for rental by any party willing to assume, in good faith, ordinary responsibility for the prints, together with the price of hiring them.

So that something other than a wish to show my work must be at issue in your writing to me. And you open your second paragraph with a concise guide to what that 'something' is, when you say: "It is all for love and honor and no money is included at all...".

All right. Let's start with love, where we all started. I have devoted, at the nominal least, a decade of the only life I may reasonably expect to have, to making films. I have given to this work the best energy of my consciousness. In order to continue in it, I have accepted...as most artists accept (and with the same gladness)...a standard of living that most other American working people hold in automatic contempt: that is, I have committed my entire worldly resources, whatever they may amount to, to my art.

In Ordnung. Fangen wir mit der Liebe an, die ja überhaupt erst der Grund ist, weshalb wir hier sind. Ich habe wenigstens ein Jahrzehnt des einzigen Lebens, das ich vernünftigerweise zu erwarten habe, dem Filmemachen gewidmet. Ich habe dieser Arbeit die ganze Kraft meines Schaffens gewidmet. Und um diese Arbeit fortzuführen, habe ich ... wie die meisten Künstler (und mit derselben Begeisterung)... einen Lebensstandard akzeptiert, den die meisten arbeitenden Amerikaner als Zumutung auffassen würden: Das heißt, ich habe meine gesamten weltlichen Ressourcen, wie hoch sie auch immer gewesen sein mögen, in meine Kunst gesteckt.

Natürlich sind diese Mittel nicht unbegrenzt. Aber der springende Punkt ist, dass es sich um meine Arbeit handelt. Ich habe sie finanziert, ohne jeglichen Zwang, jemandem damit zu gefallen. Ich bin nur meinen Prinzipien gegenüber der Kunst verpflichtet. Ist das nicht ein Beweis der Liebe? Und wenn nicht, was wird dann noch von mir verlangt? Und wer (unter den Lebenden) hat das Recht, dies von mir einzufordern?

Nun zur Ehre: Ich habe eingangs erwähnt, dass ich mir ihrer bewusst und dankbar bin, dass sie mir entgegengebracht wird. Aber wie steht es um die Ehre meiner Kunst? Ich wage zu behaupten, dass eine Zeit kommen mag, in der die gesamte Geschichte der Bildenden Kunst zu einer Fußnote der Filmgeschichte gerinnt ... oder zu dem, was sich aus dem Film auch immer entwickelt. In weniger als einem Jahrhundert hat der Film bereits große Monumente leidenschaftlicher Intelligenz geschaffen. Wenn wir eine solche im Entstehen begriffene Tradition ehren, dann unterstreichen wir damit auch unseren Wunsch, dass sie fortgesetzt werde.

Aber sie kann nicht allein auf Liebe und Ehre gründend fortgesetzt werden. Und das bringt mich zu Deinem Satz »... Geld gibt es dabei keines zu verdienen ...«

Ich werde Dir das Problem in aller Fairness darlegen. Ich habe – sagen wir – so und so viele Filme gemacht, das bedeutet, es wurden so und so viele Tausend Meter Rohfilm verwendet, für die ich den Hersteller bezahlt habe. Das Labor wurde von mir bezahlt, damit es den Film entwickelt, nachdem er in einer Kamera belichtet wurde, die ich bezahlt habe. Die Linsenschleifer wurden bezahlt. Dann bearbeitete ich das Material mit Hilfe von Rückspulern und Klebevorrichtungen, für die ich bezahlt habe, unter Verwendung von Filmzungen und Klebstoff, die ich ebenfalls bezahlt habe. Das Kopierwerk und das Tonstudio wurden ebenfalls für ihre Dienste bezahlt. Du selbst wirst – wie schlecht auch immer – dafür bezahlt, mich zu überreden, mein Werk einem zahlenden Publikum vorzuführen – »um der Liebe und der Ehre willen«. Sollte es zu einer Retrospektive kommen, wird der Vorführer bezahlt. Der Kartenabreißer am Eingang wird bezahlt. Irgendjemand hat für das Papier bezahlt, auf dem Dein Brief an mich geschrieben wurde und für das Porto, damit er zugestellt wurde.

Das bedeutet, dass ich als Individuum, indem ich dieses Werk geschaffen habe, bereits für eine Vielzahl von Menschen ein Einkommen generiert habe. Multipliziere das mit so vielen hart arbeitenden Künstlern, die Dir einfallen. Frage Dich, ob mein Kopierwerk meine Arbeiten für »Liebe und Ehre« reproduzieren würde; wenn ich ihnen diese Frage stellte und sie sie ernst nähmen, würden sie mir geduldig erklären, dass der Mensch für seine Arbeit ein Entgelt erwartet – aus dem einfachen Grund, weil ihn das in die Lage versetzt, mit seiner Tätigkeit fortzufahren.

[2]

Of course, those resources are not unlimited. But the irreducible point is that I have made the work, have commissioned it of myself, under no obligation of any sort to please anyone, adhering to my own best understanding of the classic canons of my art. Does that not demonstrate love? And if it does not, then how much more am I obliged to do? And who (among the living) is to exact that of me?

Now, about honor: I have said that I am mindful, and appreciative, of the honor to myself. But what about the honor of my art? I venture to suggest that a time may come when the whole history of art will become no more than a footnote to the history of film...or of whatever evolves from film. Already, in less than a century, film has produced great monuments of passionate intelligence. If we say that we honor such a nascent tradition, then we affirm our wish that it continue.

But it cannot continue on love and honor alone. And this brings me to you: "...no money is included at all...".

I'll put it to you as a problem in fairness. I have made, let us say, so and so many films. That means that so and so many thousands of feet of rawstock have been expended, for which I paid the manufacturer. The processing lab was paid, by me, to develop the stuff, after it was exposed in a camera for which I paid. The lens grinders got paid. Then I edited the footage, on rewinds and a splicer for which I paid, incorporating leader and glue for which I also paid. The printing lab and the track lab were paid for their materials and services. You yourself, however meagerly, are being paid for trying to persuade me to show my work, to a paying public, for "love and honor". If it comes off, the projectionist will get paid. The guard at the door will be paid. Somebody or other paid for the paper on which your letter to me was written, and for the postage to forward it.

That means that I, in my singular person, by making this work, have already generated wealth for scores of people. Multiply that by as many other working artists as you can think of. Ask yourself whether my lab, for instance, would print my work for "love and honor": if I asked them, and they took my question seriously, I should expect to have it explained to me, ever so gently, that human beings expect compensation for their work. The reason is simply that it enables them to continue doing what they do.

But it seems that, while all these others are to be paid for their part in a show that could not have taken place without me, nonetheless, I, the artist, am not to be paid.

Aber es scheint, dass all die anderen für ihre Mitarbeit an der Ausstellung, die ohne mich nicht stattfinden könnte, bezahlt werden, nur ich – der Künstler – nicht.

Tatsächlich scheint es so, als wäre es unmöglich, dass ein Künstler für seine Arbeit als Künstler bezahlt wird. Ich habe unterrichtet, Vorlesungen gehalten, geschrieben und als Techniker gearbeitet ... für all diese Nebentätigkeiten wurde ich bezahlt, erhielt ich ein Entgelt für meine Mühen. Aber als Künstler wurde ich nur bei den seltensten Gelegenheiten bezahlt.

Ich will Dir weitere Fakten zum Sachverhalt liefern:

Punkt eins: Dass wir Filmemacher untereinander ein wenig Kontakt halten, bzw. dass es wenigstens eine Art Buschfunk gibt, hat das Museum of Modern Art vor zwei oder drei Jahrzehnten (in anderer Besetzung freilich) nicht daran gehindert, die Filmemacher gegeneinander auszuspielen und von der Generation von Maya Deren nicht nur Vorführungen, sondern »Rechte« verschiedenster Art umsonst zu bekommen.

Tja, Maya Deren ist in bitterer Armut jung gestorben. Ich überlasse es Deinem Urteil, ob ein paar Dollar mehr ihr Leben vielleicht verlängert hätten. Aber ein bisschen Geld hätte ihrer Arbeit sicher gutgetan. Ich erinnere mich noch immer mit Trauer an die kleinen Plakate, die überall hingen, als ich gerade nach New York gezogen war, und auf denen sie um Geld bettelte, um THE VERY EYE OF THE NIGHT zu beenden. Wenn ich es irgend verhindern kann, soll dieses Schicksal weder mir noch einem anderen Künstler, den ich kenne, widerfahren.

Und ich weiß, dass Stan Brakhage (sein Briefwechsel mit Willard Van Dyke ist öffentlich einsehbar) und Shirley Clark sehr wohl vom Museum für die Nutzung ihrer Arbeiten entgolten wurden. Von Bruce Bailey kann ich es nicht sagen, aber, gelinde gesagt, bezweifle ich, dass er vermögend genug ist, auf eigene Kosten von der Westküste anzureisen, nur um der Liebe und Ehre willen (und für nichts sonst). Und wenn einer von den drei genannten auch nur ein bisschen Geld bekommen hat (und ich wiederhole, es ist das Geld, das es uns ermöglicht, unsere Arbeit fortzuführen), dann haben sie einen unendlich höheren Betrag erhalten, als Du mir anbietest. Damit befinden wir uns jenseits von Gut und Böse und jenseits einer vernünftigen Diskussion. Das ist schlicht eine unvorstellbare Lohnkürzung.

Punkt zwei: Ich wohne nicht in New York City. Zudem trifft es sich für mich genommen weder gut noch überhaupt, in der genannten Zeit dorthin zu kommen. Im kommenden Frühjahrssemester werde ich jeden Donnerstag und Freitag in Buffalo unterrichten, sodass ich allenfalls für eine Samstagsvorführung ins Museum kommen könnte. Erwartest Du, dass ich mit dem Auto runterfahre? Die Entfernung beträgt deutlich über vierhundert Meilen, und weiter oben in New York ist das Wetter im März wechselhaft. Soll ich auf eigene Kosten fliegen, um mich einem Publikum zu stellen, das, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, im besten Fall überwiegend teilnahmslos und im schlimmsten ungehobelt provinziell und unhöflich ist?

Punkt drei: Soweit ich weiß, erhalten Filmemacher, die zu Euren »Cineprobe«-Veranstaltungen eingeladen werden, ein Honorar. Wie kommt es, dass ich nicht in den Genuss derselben Wertschätzung komme?



[3]

And in fact it seems that there is no way to pay an artist for his work as an artist. I have taught, lectured, written, worked as a technician...and for all those collateral activities, I have been paid, have been compensated for my work. But as an artist I have been paid only on the rarest of occasions.

I will offer you further information in the matter:

Item: that we filmmakers are a little in touch with one another, or that there is a "grapevine", at least, such as did not obtain two and three decades ago, when The Museum of Modern Art (a different crew then, of course) divided filmmakers against themselves, and got not only screenings, but "rights" of one kind and another, for nothing, from the generation of Maya Deren.

Well, Maya Deren, for one, died young, in circumstances of genuine need. I leave it to your surmise whether her life might have been prolonged by a few bucks. A little money certainly would have helped her work: I still recall with sadness the little posters, begging for money to help her finish THE VERY EYE OF NIGHT, that were stuck around when I was first in New York. If I can help it, that won't happen to me, nor to any other artist I know.

And I know that Stan Brakhage (his correspondence with Willard Van Dyke is public record) and Shirley Clark did not go uncompensated for the use of their work by the Museum. I don't know about Bruce Bailey, but I doubt, at the mildest, that he is wealthy enough to have travelled from the West Coast under his own steam, for any amount of love and honor (and nothing else). And, of course, if any of these three received any money at all (it is money that enables us to go on working, I repeat) then they received an infinite amount more than you are offering me. That puts us beyond the pale, even, of qualitative argument. It is simply an unimaginable cut in pay.

Item: that I do not live in New York City. Nor is it, strictly speaking, "convenient" for me to be there during the period you name. I'll be teaching in Buffalo every Thursday and Friday this coming Spring semester, so that I could hope to be at the Museum for a Saturday program. Are you suggesting that I drive down? The distance is well over four hundred miles, and March weather upstate is uncertain. Shall I fly, at my own expense, to face an audience that I know, from personal experience, to be, at best, largely unengaging, and at worst grossly provincial and rude?

Nun denn. Ich habe versucht, mein Anliegen weitschweifig zu erklären. Jetzt will ich Tacheles reden und Dir die folgenden Punkte nahelegen:

1) Ich weiß von früher, dass das Museum of Modern Art aus Prinzip keine Verleihgebühren für Filme entrichtet. Mir ist vollkommen bewusst, dass das Museum gezwungen wäre, auch den Hollywood-Studios Verleihgebühren zu bezahlen, wenn es uns unabhängige Filmemacher bezahlte. Da wir alle in einer freien Marktwirtschaft leben, bewahrt uns das Museum dadurch vor dem ethischen Irrtum, in unfaire wirtschaftliche Konkurrenz mit Metro-Goldwyn-Mayer und Konsorten zu treten. (Jedermann soll sich auf diese Logik unter menschlichen Gesichtspunkten seinen eigenen Reim machen.) Nichtsdestotrotz will ich Dir das Angebot unterbreiten, mir für die mehrfachen Vorführungen, denen ihr meine Kopien mutmaßlich unterziehen werdet, den halben Satz meiner gelisteten Verleihgebühren zu bezahlen. Du kannst es nennen, wie Du willst: ein Stipendium, eine wohltätige Spende, Bestechung oder eine Dividendenzahlung auf meinen Anteil an der westlichen Zivilisation ... und ich werde es demütig akzeptieren. Die fragliche Summe beträgt exakt \$ 266,88 plus \$ 54 für die Reinigungsgebühren der Film-Makers' Corporation bei Rückgabe der Kopien.

2) Soll ich während des von Dir vorgeschlagenen Zeitraums persönlich anwesend sein, benötige ich ein Hin-und-Rückflug-Ticket sowie die Ausgaben für Bahn und Taxi zwischen Buffalo und Manhattan. Alle anderen Kosten werde ich übernehmen. Ich schätze, dieser Posten beläuft sich auf circa \$ 90, dies aber ohne Gewähr.

3) Soll ich vor Publikum sprechen, um mein Werk zu erläutern, verlange ich dasselbe Honorar, das Ihr allen anbietet, die im Rahmen der »Cineprobe«-Reihe auftreten. Korrigiere mich, falls ich mich irre, aber ich glaube, es beläuft sich auf \$ 150,-.

4) Schließlich muss ich um eine baldmöglichste Antwort nachsuchen. Mir steht nur eine begrenzte Zahl von Kopien zur Verfügung, von denen einige während des von dir avisierten Zeitraums möglicherweise bereits anderweitig reserviert sind. Da ich mich prinzipiell zu dieser Retrospektive verpflichtet habe, würde eine Verzögerung möglicherweise bedeuten, dass ich nur aus diesem Anlass neue Kopien anfertigen lassen müsste. Und dafür würde ich die Mittel, die mir für neue Arbeiten zur Verfügung stehen, nur ungern aufwenden.

Donald, bitte nimm zur Kenntnis, dass das, was ich oben geschrieben habe, eine Liste von Forderungen darstellt. Ich spreche nicht von Bedingungen, denn solche werden nur an jene gestellt, die gezwungen sind zu verhandeln.

Aber Du musst auch verstehen, dass diese Forderungen nicht verhandelbar sind: Verhandeln heißt, gedemütigt zu werden. Ganz besonders in einer solchen Angelegenheit zu feilschen, hieße, eine Demütigung auch anderer hinzunehmen, deren Bedürftigkeit und Prekaritäten noch größer sind als meine.

Du bist natürlich nicht gezwungen zu verhandeln. Du bist ein freier Mensch. Und da ich das auch bin, kann das Prozedre bei der Bezahlung Gegenstand einer Diskussion sein, nicht aber die Frage nach der Bezahlung an sich.

[4]

Item: it is my understanding that filmmakers invited to appear on your "Cineprobe" programs currently receive an honorarium. How is it, then, that I am not accorded the same courtesy?

Very well. Having been prolix, I will now attempt succinctness. I offer you the following points for discussion:

1] It is my understanding, of old, that the Museum of Modern Art does not, as a matter of policy, pay rentals for films. I am richly aware that, if the museum paid us independent film artists, then it would be obliged also to pay rentals to the Hollywood studios. Since we all live in a free-enterprise system, the Museum thus saves artists from the ethical error of engaging in unfair economic competition with the likes of Metro-Goldwyn-Mayer. (I invite anyone to examine, humanely, the logic of such a notion.) Nevertheless, I offer you the opportunity to pay me, at the rate of one-half my listed catalog rentals, for the several screenings you will probably subject my prints to. You can call the money anything you like: a grant, a charitable gift, a bribe, or dividends on my common stock in Western Civilization...and I will humbly accept it. The precise amount in question is \$266.88, plus \$54.-- in cleaning charges, which I will owe the Film-Makers' Cooperative for their services when my prints are returned.

2] If I am to appear during the period you propose, then I must have roundtrip air fare, and ground transportation expenses, between Buffalo and Manhattan. I will undertake to cover whatever other expenses there may be. I think that amounts to about \$90.--, subject to verification.

3] If I appear to discuss my work, I must have the same honorarium you would offer anyone doing a "Cineprobe. Correct me if I'm wrong, but I think that comes to \$150.--.

4] Finally, I must request your earliest possible reply. I have only a limited number of prints available, some of which may already be committed for rentals screenings during the period you specify. Since I am committed in principle to this retrospective, delay might mean my having to purchase new prints specifically for the occasion; and I am determined to minimize, if possible, drains on funds that I need for making new work.

Please note carefully, Donald, that what I have written above is a list of requests. I do not speak of demands, which may only be made of those who are forced to negotiate.

Ich hoffe, wir kommen zu einer Art von Einigung, und das bald. Ich hoffe dies aus Liebe zu meiner bedrängten Kunst, und weil ich all die verehere, die sich ihr hingeben. Aber sollte uns das nicht gelingen, dann muss ich mit Bedauern feststellen, dass es keine Retrospektive meiner Arbeiten im Museum of Modern Art geben wird, so sehr ich es mir auch gewünscht hätte.

Sei gesegnet,

Hollis Frampton

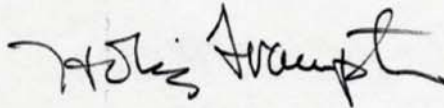
[5]

But you must understand also that these requests are not open to bargaining: to bargain is to be humiliated. To bargain in this, of all matters, is to accept humiliation on behalf of others whose needs and uncertainties are greater even than mine.

You, of course, are not forced to negotiate. You are free. And since I am too, this question of payment is open to discussion in matters of procedure, if not of substance.

I hope we can come to some agreement, and soon. I hope so out of love for my embattled art, and because I honor all those who pursue it. But if we cannot, then I must say, regretfully, however much I want it to take place, that there can be no retrospective showing of my work at The Museum of Modern Art.

Benedictions,

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "Hollis Frampton". The signature is written in dark ink and is positioned above the typed name.

Hollis Frampton



---

**MEINE LIEBE**

—  
RACHEL CARSON  
AN DOROTHY FREEMAN

10. September 1963

Übersetzt von Lisa Kögeböhn

Das bahnbrechende Enthüllungsbuch *Der stumme Frühling* aus dem Jahr 1962, das die Öffentlichkeit auf die verheerenden Auswirkungen von Düngemitteln und Pestiziden aufmerksam machte, wird von vielen als Ausgangspunkt der modernen Umweltbewegung betrachtet. Im Jahr 1960, noch während sie an diesem Buch schrieb, wurde bei der Meeresbiologin Rachel Carson eine Krebserkrankung diagnostiziert, an der sie 1964 schließlich sterben sollte. Sieben Monate vor ihrem Tod verbrachte Carson, deren Gesundheitszustand sich zusehends verschlechterte, mit ihrer guten Freundin Dorothy Freeman einen Morgen an der Küste, wo sie die Wanderung der Monarchfalter beobachteten. Noch am selben Nachmittag schrieb sie ihrer Freundin einen Brief.

10. September 1963

Meine Liebe,

dies ist ein Nachtrag zu unserem Morgen in Newagen, etwas, das ich Dir vielleicht besser schreiben als sagen kann. Für mich war es eine der schönsten Stunden des Sommers, und jede Kleinigkeit wird mir im Gedächtnis bleiben: der blaue Septemberhimmel, das Rauschen des Windes in den Fichten und der Brandung auf den Felsen, die eifrigen Möwen, in bedächtigem, anmutigem Sinkflug auf der Suche nach Futter, der Anblick von Griffiths Head und Todd Point in der Ferne, heute nur kurz von waberndem Nebel verborgen und sonst scharf umrissen. Doch am deutlichsten werde ich mich an die Monarchfalter erinnern, eine kleine, geflügelte Gestalt nach der anderen in ihrem geruhsamen Treiben gen Westen, jede Einzelne von einer unsichtbaren Kraft angezogen. Wir unterhielten uns eine Weile über ihre Wanderung, ihren Lebenszyklus. Ob sie wohl zurückkehren? Wir glaubten nicht; zumindest für die meisten war dies die letzte Reise ihres Lebens.

Doch als ich heute Nachmittag daran zurückdachte, fiel mir auf, wie fröhlich dieses Schauspiel gewesen war und dass uns keine Traurigkeit befiel, als wir darüber sprachen, dass es keine Rückkehr geben würde. Zu Recht – denn wenn ein Lebewesen das Ende seines Lebenskreislaufs erreicht hat, empfinden wir dies nur als natürlich.

Für den Monarchfalter dauert dieser Kreislauf bekanntermaßen nur wenige Monate. Mit unserer Lebenszeit ist es anders, wir kennen ihre Spanne nicht. Doch das Prinzip ist dasselbe: Läuft dieser unergründliche Kreislauf ab, so ist es nur natürlich und nicht traurig, dass ein Leben zu Ende geht.

Das haben mich diese fröhlich flatternden Lebensfunken heute Morgen gelehrt. Sie haben ein tiefes Glück in mir geweckt – ich hoffe, Dir ging es genauso. Danke für diesen Morgen.

Rachel

## ICH WERDE EUCH ORDENTLICH EINS ÜBERBRATEN

—  
STEVE ALBINI AN NIRVANA  
1992

Übersetzt von Stefan Rohmig

Obwohl die Band lediglich sieben Jahre existierte und in dieser Zeit gerade mal drei Alben veröffentlicht hat, kann Nirvanas Einfluss auf die Musikwelt gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Zu verdanken haben sie das in erster Linie »Smells Like Teen Spirit«, einer Single-Auskopplung aus *Nevermind*, ihrem zweiten Album. Jener Song war es, der sie einer breiteren Öffentlichkeit bekannt machte, der sich millionenfach verkaufte, ihnen unzählige Awards bescherte und in den sechs Monaten nach seiner Veröffentlichung gefühlt alle zwanzig Minuten auf MTV lief. Ein Jahr nach Erscheinen von *Nevermind* begann die Band am Nachfolger zu arbeiten – es sollte ihre letzte Platte werden: *In Utero*, produziert von Steve Albini, einem außerordentlichen Tontechniker, der bekannt dafür ist, kein Blatt vor den Mund zu nehmen. Kurz bevor sie sich offiziell auf seine Mitarbeit einigten, schrieb Albini an Nirvana und legte seine Philosophie in einem von Anfang bis Ende faszinierenden Bewerbungsbrief dar.

Kurt, Dave und Chris,

zuerst möchte ich mich dafür entschuldigen, dass ich ein paar Tage gebraucht habe, um diesen Überblick zusammenzustellen. Als ich mit Kurt gesprochen habe, war ich gerade mitten in der Arbeit an einem Fugazi-Album, aber ich dachte, ich hätte zwischendurch mal einen Tag oder so, um alles zu regeln. Dann hat sich aber mein Terminplan unerwartet geändert, und ich bin erst jetzt dazugekommen, alles noch mal durchzugehen. Tschuldigung, tschuldigung.

Ich glaube, das Beste, was Ihr zum jetzigen Zeitpunkt tun könnt, ist genau das, was Ihr auch vorhabt: eine Platte in ein paar Tagen rauszuhauen, höchste Qualität, aber mit minimaler »Produktion« und ohne dass Euch die Klugscheißer aus der Chefetage reinreden. Wenn Ihr das tatsächlich vorhabt, dann hätte ich große Lust, dabei zu sein.

Sollte die Plattenfirma allerdings vorübergehend Süßholz raspeln, nur um Euch dann an die kurze Leine zu nehmen (also Euch so lange damit nervt, die Songs, Reihenfolge oder Produktion zu überarbeiten, Studiomusiker bestellt, um Eure Platte zu »versüßen« oder das ganze Ding an irgend so einen Remix-Heini weitergibt oder was auch immer ...), dann wird das ein Horror. Damit möchte nichts zu tun haben.

Mich interessiert nur die Arbeit an Platten, die treffend die Musik und die Lebenseinstellung einer Band widerspiegeln. Wenn Ihr Euch auf diesen Grundsatz der Aufnahmemethodik einlasst, dann werde ich mir den Arsch für Euch aufreißen. Ich werde arbeiten, bis Euch schwindlig wird. Ich werde es Euch ordentlich geben ...

Ich habe an Hunderten von Platten gearbeitet (manche großartig, manche gut, manche furchtbar und bei manchen steht das Urteil noch aus), und mir ist dabei der direkte Zusammenhang zwischen der Qualität des Endergebnisses und der Stimmung der Band während des Aufnahmeprozesses aufgefallen. Wenn sich die Fertigstellung der Platte lange hinzieht und die Leute genervt sind und anfangen, jeden kleinen Arbeitsschritt unter die Lupe zu nehmen, dann werden die Aufnahmen nur wenig mit der Livepräsenz der Band zu tun haben, und das Endresultat ist selten schmeichelhaft. Punk-Rock-Platten zu machen ist definitiv eine Sache, bei der mehr »Arbeit« nicht zwangsläufig ein besseres Ergebnis bedeuten muss. Das habt Ihr sicherlich bereits am eigenen Leib erfahren und könnt meine Logik nachvollziehen.

Über meine Aufnahmemethoden und meine Philosophie:

#1: Die meisten Toningenieure und Produzenten von heute begreifen eine Platte als »Projekt« und die Band lediglich als ein Element dieses Projekts. Für sie bestehen die Aufnahmen in einem geregelten Übereinanderschichten spezifischer Sounds, von denen jeder einzelne vom Moment, in dem der Ton gespielt wird, bis



Kurt, Dave and Chris:

First let me apologize for taking a couple of days to put this outline together. When I spoke to Kurt I was in the middle of making a Fugazi album, but I thought I would have a day or so between records to sort everything out. My schedule changed unexpectedly, and this is the first moment I've had to go through it all. Apology Apology.

I think the very best thing you could do at this point is exactly what you are talking about doing : bang a record out in a couple of days, with high quality but minimal "production" and no interference from the front office bulletheads. If that is indeed what you want to do, I would love to be involved.

If, instead, you might find yourselves in the position of being temporarily indulged by the record company, only to have them yank the chain at some point (hassling you to rework songs/sequences/production, calling-in hired guns to "sweeten" your record, turning the whole thing over to some remix jockey, whatever...) then you're in for a bummer and I want no part of it.

I'm only interested in working on records that legitimately reflect the band's own perception of their music and existence. If you will commit yourselves to that as a tenet of the recording methodology, then I will bust my ass for you. I'll work circles around you. I'll rap your head in with a ratchet...

I have worked on hundreds of records (some great, some good, some horrible, a lot in the courtyard), and I have seen a direct correlation between the quality of the end result and the mood of the band throughout the process. If the record takes a long time, and everyone gets bummed and scrutinizes every step, then the recordings bear little resemblance to the live band, and the end result is seldom flattering. Making punk rock records is definitely a case where more "work" does not imply a better end result. Clearly you have learned this yourselves and appreciate the logic.

About my recording methodology and philosophy:

#1: Most contemporary engineers and producers see a record as a "project," and the band as only one element of the project. Further, they consider the recordings to be a controlled layering of specific sounds, each of which is under complete control from the moment the note is conceived through the final mix. If the band gets pushed around in the process of making a record, so be it; as long as the "project" meets with the approval of the fellow in control.

My approach is exactly the opposite.

zum Endmix komplett ihrer Kontrolle unterliegt. Wenn sie der Band beim Aufnahmeprozess damit etwas aufzwingen, dann ist das eben so – solange das »Projekt« den Segen der Geschäftsführung findet.

Meine Herangehensweise ist das exakte Gegenteil.

Für mich ist die Band am wichtigsten – als kreative Einheit, die sowohl ihre Persönlichkeit und ihren Stil selbst entwickelt hat, wie auch als soziales Gefüge, das 24 Stunden am Tag existiert. Ich empfinde es nicht als meine Aufgabe, Euch zu sagen, was Ihr tun sollt oder was Ihr zu spielen habt. Ich bin gerne bereit, meine Meinung kundzutun (wenn ich glaube, dass die Band gute Fortschritte macht oder gerade einen folgenschweren Fehler begeht, dann gehört es zu meinem Job, ihr das mitzuteilen), aber wenn die Band eine Entscheidung trifft, dann sehe ich auch zu, dass sie umgesetzt wird.

Ich lasse gerne Raum für Zufälle und Chaos. Eine makellose Platte zu machen, bei der jeder Ton und jede Silbe an der richtigen Stelle sitzen und sich jeder Bassdrumschlag gleich anhört, ist keine große Kunst. Jeder Idiot mit der Geduld und dem Budget, sich auf solchen Schwachsinn einzulassen, kann das. Ich bevorzuge die Arbeit an Platten, die Höheres anstreben, nämlich Originalität und den Ausdruck von Persönlichkeit und Leidenschaft. Wenn jedes einzelne Element der Musik und die Banddynamik durch Click Tracks, Computer, automatisierte Mixe, Gates, Sampler und Sequenzer vorgegeben wird, dann mag dabei vielleicht eine ganz brauchbare Platte rauskommen, aber eines wird sie mit Sicherheit niemals sein: außergewöhnlich. Noch dazu wird sie wenig Ähnlichkeit mit dem Livesound der Band haben – und darum sollte es doch bei der ganzen Geschichte gehen.

#2: Ich sehe die Aufnahme und das Abmischen nicht als voneinander unabhängige Aufgaben an. Das eine hängt mit dem anderen zusammen und kann deshalb nicht einfach von irgendwelchen Spezialisten durchgeführt werden, die nicht von Anfang an am Projekt mitgearbeitet haben. 99 Prozent des Sounds der Platte sollten entstehen, wenn die Basics aufgenommen werden. Ihr habt bei Euren Platten vielleicht ganz eigene Erfahrungen gemacht, aber meiner Erfahrung nach hat ein Neuabmischen noch nie irgendwelche tatsächlichen Probleme gelöst, sondern nur imaginäre. Ich remixe nur ungern die Arbeiten anderer Toningenieure, und ich nehme nur ungern etwas auf, das andere Leute dann neu abmischen. Für mich haben sich bei keiner dieser beiden Methoden zufriedenstellende Ergebnisse eingestellt. Remixen ist etwas für talentlose Muschis, die nicht wissen, wie man eine Trommel stimmt oder ein Mikro platziert.

#3: Bei mir gibt es keine festgelegte Vorgehensweise, keinen Grundstock an Sounds oder Aufnahmetechniken, die ich blindlings bei jeder Band und in jeder Situation anwende. Jede Band ist anders und verdient zumindest den Respekt, dass man sich ihre Vorstellungen und Bedenken anhört. Ein Beispiel: Ich liebe den Klang eines dumpf dröhnenden Schlagzeugs (ein Gretsch oder ein Camco zum Beispiel), unge-dämpft in einem großen Raum platziert, ganz besonders in Kombination mit einer Bonham-mäßigen Bass Drum und einer Snare, die so richtig scheppert. Genauso liebe ich die abgefuckten Sounds eines alten Fender Bassman oder eines Ampeg-Gitarrenamp und den völlig kaputten Klang eines SVT mit ramponierten Röhren. Ich weiß aber auch, dass diese Sounds zu manchen Songs überhaupt nicht passen, und dass es Zeitverschwendung wäre, sie jemandem aufzuzwingen. Die Aufnahmen nach meinem Geschmack auszurichten wäre genauso dämlich, wie bei

I consider the band the most important thing, as the creative entity that spawned both the band's personality and style and as the social entity that exists 24 hours out of each day. I do not consider it my place to tell you what to do or how to play. I'm quite willing to let my opinions be heard (if I think the band is making beautiful progress or a heaving mistake, I consider it part of my job to tell them) but if the band decides to pursue something, I'll see that it gets done.

I like to leave room for accidents and chaos. Making a seamless record, where every note and syllable is in place and every bass drum beat is identical, is no trick. Any idiot with the patience and the budget to allow such foolishness can do it. I prefer to work on records that aspire to greater things, like originality, personality and enthusiasm. If every element of the music and dynamics of a band is controlled by click tracks, computers, automated mixes, gates, samplers and sequencers, then the record may not be incompetent, but it certainly won't be exceptional. It will also bear very little relationship to the live band, which is what all this hoey is supposed to be about.

#2: I do not consider recording and mixing to be unrelated tasks which can be performed by specialists with no continuous involvement. 99 percent of the sound of a record should be established while the basic take is recorded. Your experiences are specific to your records; but in my experience, remixing has never solved any problems that actually existed, only imaginary ones. I do not like remixing other engineer's recordings, and I do not like recording things for somebody else to remix. I have never been satisfied with either version of that methodology. Remixing is for talentless pussies who don't know how to tune a drum or point a microphone.

#3: I do not have a fixed gospel of stock sounds and recording techniques that I apply blindly to every band in every situation. You are a different band from any other band and deserve at least the respect of having your own tastes and concerns addressed. For example, I love the sound of a boomy drum kit (say a Gretsch or Camco) wide open in a big room, especially with a Bonhammy double-headed bass drum and a really painful snare drum. I also love the puke-inducing low end that comes off an old Fender Bassman or Ampeg guitar amp and the totally blown sound of an SVT with broken-in tubes. I also know that those sounds are inappropriate for some songs, and trying to force them is a waste of time. Predicating the recordings on my tastes is as stupid as designing a car around the upholstery. You guys need to decide and then articulate to me what you want to sound like so we don't come at the record from different directions.

#4: where we record the record is not as important as how it is recorded. If you have a studio you'd like to use, no hag. Otherwise, I can make suggestions. I have a nice 24-track studio in my house (Fugazi were just there, you can ask them how they rate it), and I'm familiar with most of the studios in the Midwest, the East coast and a dozen or so in the UK.

einem Auto zuerst die Sitzbank zu konstruieren. Ihr müsst Euch erst mal selbst entscheiden, wie Ihr klingen wollt, und es mir dann klipp und klar sagen, damit wir nicht aneinander vorbeiarbeiten.

#4: Wo wir die Platte aufnehmen, ist nicht so wichtig wie das Wie. Wenn Ihr dafür ein Studio im Auge habt, umso besser. Falls nicht, kann ich ein paar Vorschläge machen. Ich habe ein nettes 24-Spur-Studio in meinem Haus (Fugazi waren gerade dort. Ihr könnt sie ja mal fragen, wie es ihnen gefallen hat), und ich kenne die meisten Studios im mittleren Westen, an der Ostküste und ein gutes Dutzend in Großbritannien.

Allerdings wäre ich nicht ganz so begeistert davon, Euch für die gesamte Dauer der Aufnahmen und des Abmischens bei mir zu Hause zu haben (primär, weil Ihr Berühmtheiten seid, und ich würde nicht wollen, dass sich in der Nachbarschaft herumspricht, dass Ihr da seid, weil Ihr dann den ganzen Fan-Scheiß ertragen müsst); zum Mixen wäre es aber schon hervorragend, und die Verpflegung dort ist unschlagbar.

Wenn Ihr mir die Wahl des Studios, der Unterbringung etc. überlassen wollt, kümmere ich mich gerne darum. Wenn Ihr das selbst bestimmen wollt, sagt mir Bescheid.

Meine erste Wahl für ein Aufnahmestudio außerhalb wäre das Pachyderm in Cannon Falls, Minnesota. Es ist ein Studio mit herausragender Akustik, und das extrem komfortable Landhaus, wo die Band während der Aufnahmen unterkommen kann, ist geradezu der feuchte Traum eines Architekten. Das macht alles viel effizienter. Da alle an einem Ort versammelt sind, kriegen wir mehr gebacken, und Entscheidungen werden viel schneller getroffen, als wenn alle irgendwo in der Stadt herumschwirren. Nicht zu vergessen der ganze Luxusscheiß wie Sauna, Swimmingpool, offener Kamin, einen Bach voller Forellen, 50 Morgen Land und so weiter. Ich habe dort ein paar Platten aufgenommen, und ich hatte immer meinen Spaß. Noch dazu ist es recht preisgünstig, wenn man bedenkt, was es für eine großartige Anlage ist.

Der einzige Nachteil bei Pachyderm ist, dass die Besitzer und der Studioleiter keine Techniker sind und auch keinen auf Abruf haben. Ich habe oft genug dort gearbeitet, dass ich fast alles, was kaputtgehen könnte, wieder in Ordnung bringen kann – von einem kompletten Zusammenbruch der Elektronik mal abgesehen. Ich hätte aber jemanden an der Hand, mit dem ich oft arbeite: Bob Weston. Der kennt sich richtig gut mit Elektronik aus (er kann Schaltpläne entwerfen, Probleme beheben und schnell mal vor Ort was zusammenbauen). Wenn wir uns für das Pachyderm entscheiden, würde er wahrscheinlich mitkommen. Ich würde ihn aus eigener Tasche bezahlen. Das wäre eine günstige Absicherung, falls die Stromversorgung zusammenbricht oder es mitten im Winter ernsthafte Probleme gibt und im Umkreis von 50 Meilen kein Techniker aufzutreiben ist. Noch dazu ist er Toningenieur und kann deshalb ein paar der eher einfachen Tätigkeiten (Bänder katalogisieren, Zeug zusammenpacken, Ersatzteile beschaffen) übernehmen, während wir uns ungestört den Aufnahmen widmen können.

Eines Tages werde ich Jesus Lizard dazu überreden, dort aufzunehmen, das wird was werden. Übrigens haben sie dort das gleiche Neve-Pult wie das, auf dem

I would be a little concerned about having you at my house for the duration of the whole recording and mixing process (if only because you're celebrities, and I wouldn't want word getting out in the neighborhood and you guys having to put up with a lot of fan-style bullshit); it would be a fine place to mix the record though, and you can't beat the vittles.

If you want to leave the details of studio selection, lodgings, etc. up to me, I'm quite happy to sort all that stuff out. If you guys want to sort it out, just lay down the law.

My first choice for an outside recording studio would be a place called Pachyderm in Cannon Falls, Minnesota. It's a great facility with outstanding acoustics and a totally comfy architect's wet-dream mansion where the band lives during the recordings. This makes everything more efficient. Since everybody is there, things get done and decisions get made a lot faster than if people are out and about in a city someplace. There's also all the posh shit like a sauna and swimming pool and fireplaces and trout stream and 50 acres and like that. I've made a bunch of records there and I've always enjoyed the place. It's also quite inexpensive, considering how great a facility it is.

The only bummer about Pachyderm is that the owners and manager are not technicians, and they don't have a tech on call. I've worked there enough that I can fix just about anything that can go wrong, short of a serious electronic collapse, but I've got a guy that I work with a lot (Bob Weston) who's real good with electronics (circuit design, trouble shooting and building shit on the spot), so if we choose to do it there, he'll probably come along in my payroll, since he'd be cheap insurance if a power supply blows up or a serious failure occurs in the dead of winter 50 miles from the closest tech. He's a recording engineer also, so he can be doing some of the more mundane stuff (cataloging tapes, packing stuff up, fetching supplies) while we're chopping away at the record proper.

Some day I'm going to talk the Jesus Lizard into going up there and we'll have us a real time. Oh yeah, and it's the same Neve console the AC/DC album Back in Black was recorded and mixed on, so you know its just got to have the rock.

#5: Dough. I explained this to Kurt but I thought I'd better reiterate it here. I do not want and will not take a royalty on any record I record. No points. Period. I think paying a royalty to a producer or engineer is ethically indefensible. The band write the songs. The band play the music. It's the band's fans who buy the records. The band is responsible for whether it's a great record or a horrible record. Royalties belong to the band.

I would like to be paid like a plumber: I do the job and you pay me what it's worth. The record company will expect me to ask for a point or a point and a half. If we assume three million sales, that works out to 400,000 dollars or so. There's no fucking way I would ever take that much money. I wouldn't be able to sleep.

AC/DCs *Back in Black* aufgenommen und abgemischt wurde. Da weiß man doch schon, dass es ordentlich rocken wird.

#5: Kohle. Ich habe es Kurt bereits gesagt, aber ich dachte, ich wiederhole es hier noch einmal: Ich möchte keine Tantiemen für eine Platte, die ich aufnehme, und werde auch keine annehmen. Keine Prozente. Punkt. Ich halte es für ethisch unvertretbar, einem Produzenten oder Toningenieur Tantiemen zu bezahlen. Die Band schreibt die Songs. Die Band spielt die Musik. Es sind die Fans der Band, die die Platten kaufen. Die Band ist verantwortlich dafür, ob es eine großartige oder eine furchtbare Platte wird. Das Geld gehört der Band.

Ich möchte wie ein Klempner bezahlt werden: Ich mache meine Arbeit, und Ihr gebt mir dafür, was sie wert ist. Die Plattenfirma wird erwarten, dass ich ein oder eineinhalb Prozentpunkte Beteiligung verlange. Wenn wir mal von drei Millionen verkauften Platten ausgehen, kämen wir dabei auf 400.000 Dollar oder so. Auf gar keinen wie auch immer gearteten verschissenen Fall würde ich so viel Geld annehmen. Ich könnte nicht mehr ruhig schlafen.

Ich muss mit der Summe, die Ihr mir zahlt, einigermaßen zufrieden sein, aber letztendlich ist es Euer Geld, und Ihr müsst auch damit zufrieden sein. Kurt schlug vor, mir zunächst einen gewissen Betrag als vollständigen Lohn zu zahlen. Wenn Ihr eine Weile mit der Platte gelebt habt und der Meinung seid, ich hätte mehr verdient, könnt Ihr mir einen Nachschlag geben. Ich hätte nichts dagegen, aber wahrscheinlich ist der organisatorische Aufwand die Mühe nicht wert.

Wie auch immer: Ich vertraue darauf, dass Ihr mir gegenüber fair seid. Euch ist sicher bekannt, was ein normaler Industrielakai verlangen würde. Die endgültige Entscheidung über meine Bezahlung überlasse ich Euch. Dieser Betrag hat keinerlei Einfluss auf meinen Enthusiasmus bei der Arbeit.

Gewisse Leute in meiner Position würden sich von der Zusammenarbeit mit Euch einen sprunghaften Anstieg der Geschäfte versprechen. Ich dagegen habe schon mehr Arbeit, als ich bewältigen kann, und ehrlich gesagt will ich mit Leuten, die von solchen Oberflächlichkeiten angezogen werden, nicht unbedingt arbeiten. Von daher braucht Ihr Euch darüber keine Gedanken zu machen.

Das war's.

Falls es noch Unklarheiten gibt, ruft mich bitte an, damit wir alles durchsprechen können.

Steve Albini

Wenn es länger als eine Woche dauert, eine Platte zu machen, dann baut jemand Scheiße. Oi!

I have to be comfortable with the amount of money you pay me, but it's your money, and I insist that you be comfortable with it as well. Kurt suggested paying me a chunk which I would consider full payment, and then if you really thought I deserved more, paying me another chunk after you'd had a chance to live with the album for a while. That would be fine, but probably more organizational trouble than it's worth.

Whatever. I trust you guys to be fair to me and I know you must be familiar with what a regular industry goon would want. I will let you make the final decision about what I'm going to be paid. How much you choose to pay me will not affect my enthusiasm for the record.

Some people in my position would expect an increase in business after being associated with your band. I, however, already have more work than I can handle, and frankly, the kind of people such superficialities will attract are not people I want to work with. Please don't consider that an issue.

That's it.

Please call me to go over any of this if it's unclear.

-Steve

If a record takes more than a week to make,  
somebody's fucking up.

Oi!

---

**NIEMAND BLEIBT VON LEID  
VERSCHONT**

—  
ABRAHAM LINCOLN AN  
FANNY MCCULLOUGH  
23. Dezember 1862

Übersetzt von Gunter Blank

Während 1862 der amerikanische Bürgerkrieg tobte, erreichte Präsident Abraham Lincoln die Nachricht, dass Lieutenant Colonel William McCullough – mit dem ihn seit seiner Zeit als Anwalt in Illinois eine enge Freundschaft verband – im Kampf gefallen war. McCullough hinterließ eine zweiundzwanzigjährige Tochter, die von Schmerz und Trauer so niedergedrückt war, dass sie kaum mehr in der Lage war, ein normales Leben zu führen. Aus Besorgnis über ihre Weigerung zu essen und ihre Unfähigkeit, in den Schlaf zu finden, machte ein gemeinsamer Freund, der Richter am Obersten Gerichtshof David Davis, Lincoln – der Fanny als Kind auf den Knien geschaukelt hatte – auf ihre tiefe Depression aufmerksam. Lincoln reagierte mit diesem teilnahmsvollen Brief.

Sitz der Exekutive  
Washington, 23. Dezember 1862

Liebe Fanny,

mit tiefem Bedauern habe ich vom Tod Deines gütigen und tapferen Vaters erfahren; umso mehr betrübt mich, dass er Dein junges Herz weit über das in solchen Fällen übliche Maß hinaus beschwert. In dieser traurigen Zeit bleibt niemand von Leid verschont; und am heftigsten sucht es die Jungen heim, denn es trifft sie unvorbereitet. Wir Älteren haben gelernt, damit zu rechnen. Deshalb bin ich bestrebt, Deinem gegenwärtigen Schmerz etwas Linderung zu verschaffen. Ihn gänzlich zu stillen ist unmöglich, das vermag nur die Zeit. Du kannst Dir im Augenblick nicht vorstellen, dass es Dir jemals wieder besser gehen wird, habe ich recht? Nichtsdestotrotz ist das ein Irrtum. Sei gewiss, eines Tages wirst Du wieder glücklich sein. Diese Gewissheit sollte Dein Unglück erträglicher machen. Ich besitze genug Erfahrung und weiß, wovon ich rede; Du musst mir nur Glauben schenken, und Du wirst Dich augenblicklich besser fühlen. Die Erinnerung an Deinen geliebten Vater wird bald statt Schmerz ein bittersüßes Gefühl in Deinem Herzen hervorrufen, ein Gefühl, das reiner und heiliger ist, als Du es bisher gekannt hast.

Bitte schicke meine teilnahmsvollen Grüße an Deine leidgeprüfte Mutter.

Dein aufrichtiger Freund  
A. Lincoln

Anmerkung des Übersetzers: Der Begriff White House/Weißes Haus wurde erst 1901 von Theodore Roosevelt in den Briefkopf aufgenommen.

Gegenüberliegende Seite:  
Abraham Lincoln, 1985



