



FILM/THEATER

»Es ist Zeit, dass es Zeit wird«

Betrachtungen anlässlich des 50. Todestages von Paul Celan.

EVA BRENNER

Das Jahr 2020 steht nicht nur im Zeichen von Corona, sondern auch von Paul Celan, dessen berühmtes Gedicht *Corona* derzeit gern zitiert wird. Als Paul Celan vor 50 Jahren in Paris Selbstmord beging, war die »Corona« (Kranz, Krone), die dem Virus seinen Namen gab, noch unbekannt. Sein Gedicht drückt seine Zuneigung zur Schriftstellerin Ingeborg Bachmann aus, die er 1948 in Wien kennenlernte. In den letzten Zeilen des Gedichts, die zu unserer Corona-Zeit zu passen scheinen, heißt es: »Es ist Zeit, dass es Zeit wird. – Es ist Zeit«.

Paul Celan wurde am 23. November 1920 als Paul Antschel in Czernowitz in der nordrumänischen Bukowina in einer deutschsprachigen jüdischen Familie geboren. Sein Vater starb in einem NS-Zwangsarbeitslager, die Mutter wurde von einem SS-Mann erschlagen. Er selbst überlebte Zwangsarbeit und flüchtete zunächst 1948 nach Ungarn, dann nach Wien, wo ihn der Antisemitismus bald vertrieb.

Die Dichterin Ingeborg Bachmann wurde am 25. Juni 1926 in Klagenfurt als Tochter eines Lehrers geboren. Ab 1945 studierte sie in Innsbruck, Graz und Wien, wo sie Paul Celan kennen und lieben lernte. Von 1953 bis 1957 arbeitete sie als freie Schriftstellerin in Italien.

Herzzeit und Todesfuge

Die Liebe zwischen Bachmann und Celan war ein offenes Geheimnis und wurde durch die Publikation ihres Briefwechsels unter dem Titel *Herzzeit* (2009) als Zeugnis zweier Menschen, die sich liebten und verletzten, sich brauchten und doch nicht miteinander leben konnten, festgehalten. Über zwanzig Jahre lang kämpften sie um ihre Liebe und Freundschaft, wiederholt herrschte Schweigen, nach Jahren der Pause wurden der Briefwechsel und die Liebesbeziehung wieder aufgenommen – bis es 1961 endgültig zum Bruch kam, als sich Celans psychische Krise auf dem Höhepunkt der sogenannten »Goll-Affäre« zuspitzte. Als Sohn von Holocaust-Opfern konnte er den Plagiatsvorwurf der Witwe seines Freundes Yvan Goll bezüglich seines berühmten Gedichtes *Todesfuge* (1952) nicht verkraften. Weder ihre beschwörenden Worte noch die Fürsprache bekannter



Freunde im Plagiatskonflikt oder die Verleihung des Büchner-Preises (1960) konnten ihn trösten.

Ein Buch. Ein Stück. Ein Film.

Kürzlich strahlte der Sender 3sat den preisgekrönten Film *Die Geträumten* der österreichischen Filmemacherin Ruth Beckermann aus. Dieser Film versucht den Briefwechsel zwischen Celan und Bachmann in Bildern umzusetzen. *Die Geträumten* ist weder Biografie noch Dokumentarfilm, wirkt in seiner Kargheit, dem Einheits-Drehort (ORF Funkhaus in Wien) und den Einstellungen mit Fokus auf die zwei Sprechenden wie ein minimalistisches Kammerspiel. Ganze 90 Minuten lang beobachtet man die Lesung der Musikerin Anja Plaschg und des Schauspielers Laurence Rupp, die »sich selbst spielen«. Konzeptuell ein hochspannender, gewissermaßen auch riskanter Ansatz, führt man sich vor Augen, dass das Liebesdrama vor der Kulisse der unmittelbaren

Nachkriegszeit begann, in der Celan als *displaced persona* aus Rumänien in Wien strandete und Bachmann als junge Studentin und Nazi-Tochter erstmals als Dichterin hervortrat. Über dem Film thront mit der Frage Bachmanns »Sind wir nur die Geträumten?« das Motto des Films, der sich dem Briefwechsel verschrieben hat und klare Aussagen vermeidet. Mit Energie werfen sich die Vortragenden in die Schlacht der abwechselnden Rezitation, ohne Akte und Höhepunkte. Das entspricht dem postdramatischen Impuls der Verweigerung von Erzählung und Interpretation. Hier geht es um die großen Gefühle des Lebens, »um Liebe, Zweifel, Sehnsucht, Eifersucht und künstlerische Selbstvergewisserung«, eine Beziehung, die als »schwierig und tragisch – nicht zuletzt auch wegen ihrer unterschiedlichen Herkunft« bezeichnet wird (PR-Aussendung). An dieser Stelle kommen Zweifel über das cineastische Konzept auf.



»Ortloser« Ort (Marc Augé)

War es Absicht, die kühle Kulissen eines Tonstudios, die dem Film sein visuelles Gepräge gibt, in Gegensatz zum emotiongeladenen Inhalt zu setzen? In dem kahlen Raum, der einer Hotel Lobby der 70er Jahre gleicht, verliert sich im Laufe der Nicht-Handlung jegliche historische Qualität, sie mündet in einem nebulösen Kunst-Stück mit schönen Bildern, hübschen Menschen, die als Sympathieträger fungieren. Über lange Strecken vermögen sie mit gespielter Ernsthaftigkeit und jugendlichem Elan zu überzeugen – auf eine Botschaft hofft man jedoch vergeblich. Es fehlt die politische Perspektive, keine Welt wird sichtbar, das ermüdet. Man weiß nicht, in welchem Umfeld, in welcher Zeit diese Liebe stattfindet. Die absichtsvolle Reduktion, die sich der Tradition der Avantgarde verdankt, dient mehr der Ver- als Enthüllung. Die Welt von Celan und Bachmann war kom-

plex, unübersichtlich, voller Widersprüche, grausam, schmutzig, verworren. Es war Nachkriegszeit, niemand wusste, was kommt, man klammerte sich an das eigene Schreiben und Gewissen, der »größeren Hoffnung«, der Suche nach Verstehen. Die Bachmann-Celansche Welt war ein weiter, kein enger Horizont, auf den der Film sie zusammenschrumpfen lässt: auf ein leeres Tonstudio.

Es fehlt das Grauen

Der experimentellen Spielanordnung des erschütternden Zeitdokuments ist die Geschichte abhandengekommen, ohne die man das Schicksal dieser zwei unglücklich Liebenden schwer verstehen kann. Die alles entscheidende »Goll-Affäre«, der Celan als Dichter und Jude zum Opfer fiel und die wohl wesentlich zu seinem Freitod 1970 in Paris beitrug, wird überhaupt nicht erwähnt. Wer den Briefwechsel kennt, gelangt zur Einsicht, dass die statische Inszenierung nicht an den Leidensdruck und die tragische Verstrickung der Liebenden heranreicht. Diese aber zu Tage zu fördern wäre wohl das Ziel einer sich »politisch« verstehenden Kunst-Praxis. Letztere kommt ohne interpretatorischen Ansatzpunkt und historische Verankerung nicht aus.

Unruhige Zeiten

Im Gegensatz dazu stand die Theaterinszenierung *Unruhige Zeiten* des Experimentalthaters FLEISCHEREI 2009–2011, die sich diesem heiklen Thema nicht entziehen wollte und konnte. Die »Goll-Affäre«, also der Plagiatsvorwurf, stand nicht nur am Ende, sondern bildete den Höhepunkt, gipfelnd in der entscheidenden Frage, ob nach dem Krieg eine intime Beziehung zwischen Opfer/n und Tätern langfristig haltbar ist. Die Produktion zeichnete sich durch eine ungewöhnliche Besetzung aus: der bekannte israelische Schauspieler Doron Tavori stand der Performerin, Tanzwissenschaftlerin und Theaterleiterin Gaby Aldor gegenüber, die aus einer Wiener jüdischen Künstlerfamilie stammt und in den frühen 20er Jahren nach Palästina ausgewandert war. Beide sprachen Deutsch – für beide eine Fremdsprache. Gaby Aldor sprach ein wenig dialektisch gefärbtes Wienerisch,

CHINA

China im Fadenkreuz weltlicher Propaganda

Hochverrat: Hilfe von Feinden anzunehmen.

WILHELM REICHMANN



dessen Klang wie aus der Ferne der vorletzten Jahrhundertwende zu uns herüber-tönte. Ähnlich wie im Film folgte die Textauswahl der Chronologie der Briefe.

Ansonsten stehen sich die zwei Projekte, der Film und die Theaterinszenierung, geradezu diametral gegenüber. Sowohl konzeptuell-dramaturgisch als auch in ihrem kulturpolitischen Weitblick. Einem offenen Raumdesign folgend, saßen die Zuschauerinnen mitten auf dem Spielfeld, die Aktion fand ringsum im ganzen Raum statt, was eine direkte Konfrontation zwischen AkteurInnen und Publikum ermöglichte, ergänzt von den Liedern des Österreicherisch-jüdischen Wanderhirten-Sängers Hans Breuer. Dieser interkulturelle Ansatz setzte einen inhaltlichen Schwerpunkt. Für das Experimentaltheater FLEISCHEREI zählte die theatrale Übersetzung der schwierigen Ausgangslage der Liebe zwischen einem Juden, Sohn von Holocaust-Opfern, und der Tochter eines Österreicherischen Nazis nach dem zweiten Weltkrieg. Die Besetzungsstrategie ging insofern auf, als die sprachliche Intensität, die aus der bedachtsamen Vortragsweise der »Fremdsprachigkeit« resultierte, jene der Texte spiegelte, erhöhte Aufmerksamkeit einforderte. Sie folgte keinem dramaturgischen Kalkül, sondern dem politischen Imperativ, die Historizität der tragischen Liebesbeziehung nicht dem heimischen Publikum zu überantworten, sondern aus dem Wahrnehmungshorizont jüdischer Menschen aus Israel zu beleuchten. Die kulturpolitische Dimension war demnach völlig anders gelagert als jene des Films, wo Geschichte weitgehend ausgeblendet erscheint. Zwei Nebenrollen wurden zu den beiden Protagonisten hinzuerfunden – die zwei »MaschinistInnen« fungierten als Zeugen des Gesagten und gaben bisweilen Texte ein. Auch ihr Tod wird von Literaturbetrachtern als verschlüsselter Selbstmord gewertet. Ihr »Unfall«, sie schlief mit einer brennenden Zigarette ein, steht ohne Katharsis am Ende der Performance. Der Celan-Interpret verschwindet abrupt in die einsetzende Dunkelheit. Sie wendet sich ab und spricht direkt zum Publikum: »Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben«. Dem ist – zumindest im Theater – nichts hinzuzufügen. |

ANALYSE

Der Artikel »Seidenstraße der Gesundheit« in der *Presse* vom 30. März ist ein Propagandastück und steht beispielhaft für Beiträge in den Medien, die trotz der aktuellen Epidemie-Gefahr eine Mentalität des Kalten Krieges und der internationalen Konfrontation unbedingt aufrechterhalten wollen. In dieselbe Kerbe schlägt der Artikel »Hilfe mit Hintergedanken« in der *Wiener Zeitung* vom 28.–29. März, auf China, Russland und Kuba abzielend. Am 3. Mai erfahren wir aus diesem Blatt, dass Geheimdienste »schwere Vorwürfe gegen China« erheben. Beweise werden keine vorgelegt. Und die deutsche *BILD Zeitung* titelt sogar, »was uns China jetzt schon schuldet.«

Das Virus ist nach heutigem wissenschaftlichem Erkenntnisstand zuerst in Wuhan aufgetreten und vermutlich durch den Kontakt mit Wildtieren auf Menschen übertragen worden. Dieser Erkenntnisstand wird auch von der chinesischen Regierung vertreten. Kann man denn aus dem Umstand heraus, dass das Virus zuerst in Wuhan geortet wurde, von einer nationalen Schuld sprechen? War die Spa-