



HAL
open science

Celan, Bachmann, Beckermann. Korrespondenz der Geträumten

Alice Leroy

► **To cite this version:**

Alice Leroy. Celan, Bachmann, Beckermann. Korrespondenz der Geträumten. Ruth Beckermann, 2016. ⟨hal-01966223⟩

HAL Id: hal-01966223

<https://hal.science/hal-01966223v1>

Submitted on 8 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Alice Leroy

Celan, Bachmann, Beckermann

Korrespondenz der Geträumten

*Einiges sprach in die Stille, einiges schwieg,
einiges ging seiner Wege.
Verbannt und Verloren
waren daheim.*

Wien, im Mai 1948. Paul Celan schenkt Ingeborg Bachmann ein Gedicht – »In Ägypten« – und besiegelt damit eine Verbindung, die in einer anderen Welt als jener der Poesie unmöglich ist:

*Du sollst die Fremde neben dir am schönsten
schmücken.
Du sollst sie schmücken mit dem Schmerz um
Ruth, um Miriam und Noëmi.*

Über dieses Gedicht, das zwischen ihnen eine zeitweilige und dennoch beständige Verbindung knüpft, wird Celan knapp zehn Jahre später an Bachmann schreiben, dass sie mehr sei als nur die Inspiration dazu: »[...] weil Du die Rechtfertigung meines Sprechens bist und bleibst. [...] Aber das allein, das Sprechen, ists ja gar nicht, ich wollte ja auch stumm sein mit Dir.« Ihre Korrespondenz hat die ganze Zeit hindurch im brieflichen und poetischen Schreiben die möglichen Vorstellungen einer Unmöglichkeit erprobt. Diese Unmöglichkeit

gründet, gemäß dem Wort ihres französischen Übersetzers Bertrand Badiou, in einem »unbeugsamen Unterschied« zwischen den beiden: Er entstammt einer jüdischen Familie aus Czernowitz, die in den Lagern umgekommen ist, während ihr Vater ein NSDAP-Mitglied der ersten Stunde war. Aber dieser Unterschied begründet auch ihr jeweiliges Verhältnis zum Schreiben und zur Kunst, und die Briefe, die die Werke der beiden in einem neuen Licht erscheinen lassen, tragen die Spuren dieser Schwierigkeit des Sagens, des Schmerzes, der oft damit einhergeht, der Stummheit und der Stille, die es manchmal verhindern. Beim Wiederentdecken dieser Korrespondenz der beiden Dichter im Film, den Ruth Beckermann ihnen widmet, stellt man erstaunt fest, wie sehr es ihrer *Mise en Scène* gelingt, diese utopische Form des Austauschs und diese Qualität der Stille zu bewahren, die unablässig sein Gleichgewicht durcheinanderbringt.

Die Geträumten trägt im Kern seiner Form das Problem der Umsetzung der Sprache der beiden Dichter. Der Film, weder dokumentarische Nachstellung noch fiktionale Adaption, findet seinen Rhythmus in einer bemerkenswerten Sparsamkeit der Einstellungen und darin, dass er auf eine eigenständige Inszenierung setzt: Er bleibt in größter Nähe zu den Briefen von Bach-

mann und Celan, gelesen und aufgenommen von zwei jungen Leuten im Studio des Radio-Funkhauses in Wien, und gleichzeitig in der Distanz, die diese Anordnung notwendigerweise aufdrängt – weil die Gegenwart der Aussage nicht die Zeit der Niederschrift ist und die Körper, die den Mikros gegenüberstehen, nicht vorgeben, Bachmann und Celan zu sein. In diesem Abstand und in dieser Nähe zu einem diskontinuierlichen literarischen Komposit (196 Dokumente zwischen 1948 und 1967), das zunächst einmal einer Montage unterzogen werden musste, entwirft Beckermann den vorgelesenen Briefwechsel – bis hin zur Entscheidung, in ihre Textauswahl auch nicht abgeschickte Briefe Bachmanns einzubeziehen, als Spuren der Schwierigkeit der Worte, sich ihren Weg zum geliebten und verlorenen Wesen zu bahnen.

Ruth Beckermann dreht einen Film über die Empfindung, dass sich durch das Lesen dieser Briefe eine Welt eröffnet; über die Möglichkeit, diese vor über fünfzig Jahren geschriebenen Worte aus den Mündern zweier junger Leute erklingen zu lassen – Anja Plaschg, die man als Sängerin und Musikerin unter dem Namen *Soap & Skin* kennt, und Burgschauspieler Laurence Rupp. Die Filmemacherin arbeitet zum ersten Mal mit Schauspielern: Sie führt sie nicht

nur in den Studioszenen, sondern auch in den »Auszeiten«, wenn die beiden in den Gängen und Sälen des Funkhauses umherirren und lustvoll rauchen, während sie wahllos über die Schwierigkeit, Künstler zu sein, und das Mäandern des Schaffens, über Tattoos und zeitgenössische Musik reden. Der gesamte Film spielt sich an diesem nackten und geschlossenen Ort ab, wie aus der Zeit gefallen und in Anspielung auf Radio Rot-Weiß-Rot, wo Bachmann Anfang der 1950-Jahre als »script writer editor« beschäftigt war. »Was ich zustandebringe ist nicht immer schlecht«, schrieb sie damals an Celan, »für Österreich ist es sogar ziemlich gewagt, was wir unseren Hörern vorsetzen, von Eliot bis Anouilh«, aber das bleibt »kulturelles Geschäft«, ein Kompromiss im Sinne des Schreibens, ihrer gemeinsamen Obsession. Dasselbe Urteil fällt, als die beiden Darsteller in *Die Geträumten* die Musiker des Radioorchesters beobachten und sich dabei fragen, wo man heute noch günstige Bedingungen zum künstlerischen Schaffen vorfindet. Ursprünglich wollte Beckermann die Tonspur dieser Vorleser mit den von Bachmann und Celan bewohnten Orten montieren. Aber in diesen Bildern wäre die gespenstische Präsenz der Abwesenden zu überwältigend gewesen, sie hätte ihnen eine Grabstätte errichtet. Als der katalanische Filme-

macher Pere Portabella in Granada den Aufenthaltsort des Dichters García Lorca filmt (*Mudanza*, 2008), kann kein Wort die lärmende Präsenz der Geister übertönen. Beckermann weckt lieber die Erinnerung an die Verstorbenen in der Möglichkeit, dass ihre Worte die Zeit überdauern und heute, in der Gegenwart zweier junger Leute, lebendig werden. Diese Art der Inszenierung, die die dokumentarische Form ebenso unterminiert wie die Versuchung der Fiktion, entspricht einer doppelten Obsession: Einerseits setzt sie die Sprache der Dichter ins Zentrum, mit deren Ausflüchten, deren Irrungen, manchmal auch deren Stummheit; andererseits bleibt sie in größter Nähe zu den Körpern, so als könnten sich die Worte direkt in die Haut einprägen, wenn die Kamera, vollkommen synchron mit der Stimme, in Nahaufnahme auf das Gesicht fixiert bleibt, das in die Emotion des Textes taucht. Das trifft vor allem auf Anja Plaschg zu, eine Schauspielerin, die mit ihrer Fotogenität als Ikone in einen Film von Chris Marker gepasst hätte; Laurence Rupp dagegen, offenbar weniger empfänglich für die Litanei der Worte, scheint selbst das Gewicht des Gedächtnisses und der Melancholie anzuklagen, von dem Celan in seinen letzten Gedichten niedergedrückt wird. Aus alldem ergibt sich eine Form, die zwischen Kammerspiel und Fuge oszilliert: Die Briefgeschichte zweier durch die Dichtung vereinter junger Leute, wird hier – trotz der ganz großen Geschichte – um die Dichte der Zeit und die Verwirrung ihrer Vorleser erweitert.

Noch erstaunlicher sind die Affinitäten, die das Schreiben Bachmanns und Celans mit dem

Werk der – wie Celan jüdischen und wie Bachmann österreichischen – Filmemacherin unterhält. Beckermann gehört einer Generation von Wiener jüdischen Künstlern und Schriftstellern an, die eine Reflexion über ihre Identität in jenem Kontext umsetzt, in dem die Nazivergangenheit Österreichs brutal auf die politische Bühne zurückkehrt.¹ Sie ist die Tochter von Überlebenden der Schoah – ihr Vater ist wie Celan in der Bukowina, in Czernowitz, aufgewachsen –, die nach dem Krieg nach Wien zurückgekehrt sind, in eine Stadt, die ihre Filme und ihr Schreiben durchzieht, Brenn- und Fluchtpunkt ihres Werks, Raum eines den Amnesien der Geschichte ausgesetzten Gedächtnisses, den sie unablässig kartografiert. Diese Familiengenealogie macht sie zur Erbin der Wiener jüdischen Kultur der Jahrhundertwende, jener der Gruppe Junges Wien von Arthur Schnitzler, Theodor Herzl, Karl Kraus und natürlich von Stefan Zweig, der in den Dreißigerjahren die »Welt von Gestern« zusammenbrechen sah, zum Exil gezwungen, aber unfähig, anderswo zu leben, »Zeuge der furchtbarsten Niederlage der Vernunft und des wildesten Triumphes der Brutalität innerhalb der Chronik der Zeiten«.² Beckermann teilt dieses ambivalente Gefühl gegenüber Wien mit Hilde Spiel, an die sie vermutlich denkt, als sie gemeinsam mit Josef Aichholzer 1982/83 ein Porträt von Franz Weintraub mit dem Titel

1 Vergleiche hierzu Hillary Hope Herzog, »Vienna is different«. *Jewish Writers in Austria from the Fin de Siècle to the Present*. New York/Oxford 2011.

2 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main 2016 [1942], S. 8.

Wien retour dreht. (Spiel hat 1968 einen Essay publiziert, *Rückkehr nach Wien*, zusammengesetzt aus Kolumnen, die sie nach ihrer Rückkehr aus dem Exil für eine britische Zeitung verfasst hatte.) Dass sie sich gleichzeitig im Herzen und am Rand der österreichischen Kultur fühlt, rückt sie auch in gewisser Weise näher zu Bachmann, dieser »Herzens-Jüdin«, die im Juli 1952 an Celan schreibt: »In Wien ists totenstill, das ist noch das Beste hier, aber die Entfremdung zwischen mir und der Stadt lässt sich durch nichts mehr erklären.«³ Die »Geträumten« sind Fremde in ihrem eigenen Land. »Verbannt und Verloren«, wie Celan sich und Bachmann im 1957 verfassten Gedicht »Am Hof« aus *Sprachgitter* nennt, sind nirgendwo daheim. Die einzige ihnen mögliche Gemeinschaft ist jene des Schreibens, aber diese existiert nur in der Trennung und im Exil, in diesem Zustand, der Welt fremd zu sein. Im Essay *Unzugehörig*⁴, den sie den österreichischen Juden nach 1945 gewidmet hat, nennt Beckermann dieses Gefühl der Auswärtigkeit »unheimlich heimisch«: das fremdartige Bewusstsein, einem wohlvertrauten Ort nicht zugehörig zu sein. Diese Spannung ist konstitutiv für die Identität Beckermanns, die ihre eigene Straße abschreitet (*home-mad(e)*, 2001) oder die historischen Viertel der jüdischen Gemeinde in Wien wie eine unbe-

3 Ingeborg Bachmann, Paul Celan, *Herzzeit. Briefwechsel*. Frankfurt am Main 2009 [2008], S. 52.

4 Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*. Wien 1989.

5 Christa Blümlinger, »Les divagations d'une voyageuse autrichienne«, in: *Trafic*, Nr. 49, März 2004, S. 100. Die Formulierung »être-en-chemin« changiert zwischen »Auf-dem-Weg-Sein« und »Dasein-in-Bewegung«.



Anja Plaschg und Laurence Rupp: *Die Geträumten*

wegte Reisende durchstreift, ein »être-en-chemin«, nach dem schönen Bild Christa Blümlingers.⁵

Die Motive der Reise und des Herumirrens bilden für Beckermanns Werk eine besonders aufschlussreiche Matrix, verstanden als *déplacement* (also als Gefühl, nie dem Ort anzugehören, an dem man lebt) und als Suche nach ihrer Identität und ihrer Erinnerung. Die Frage der Zugehörigkeit hat sich auf verschiedene Weise in ihren Filmen gestellt, zunächst durch eine Familiengeschichte, die sie von Osteuropa bis nach Jerusalem geführt hat, dann in einer Form der Befragung ihrer wienerischen Wurzeln und des Schicksals der jüdischen Gemeinde in

einem erneut in den Klauen politischer Extremismen befindlichen Österreich. Zwei Orte, real und symbolisch, begrenzen vielleicht die mentale Topografie dieses Nomadenlebens: der Wald und das Café. Im Wald kann man sich verirren und wiederfinden, wie in dieser Geschichte, wo ein im Wald herumirrender Jude auf einen anderen Juden trifft, der sich ebenfalls verlaufen hat; oder wie Oma Rosa, die Großmutter der Filmemacherin, die sich als stumme Bäuerin ausgibt, um während des Krieges der Deportation zu entkommen, und in den Wienerwald flüchtet, um mit sich selbst zu sprechen und sich an ihre eigene Stimme zu erinnern. Was das Café angeht, diese vertraute kleine Insel, die nicht mehr ganz das Zuhause, aber auch noch nicht das Draußen ist, so markiert es eine Schwelle, eine Zwischenwelt: »Von der Reise zurück, aber noch nicht angekommen«, kommentiert die Filmemacherin mittels Off-Stimme in *Die papierene Brücke*. »Ich würde gerne durch die Zeiten reisen und filme doch immer nur die eine, die meine. Kann nicht in die Vergangenheit, nur in die Ferne fahren, in die Fremde. Doch vielleicht ist die Vergangenheit ein fernes Ausland«, formuliert Beckermans Off-Stimme zu den ersten Bildern aus *Ein flüchtiger Zug nach dem Orient* (1999).

»Zwischen unserem Heute, unserem Gestern und Vorgestern sind alle Brücken abgebrochen«, schrieb Zweig am Beginn der *Welt von Gestern*.⁶ Jedes Werk Beckermans besteht aus einem Versuch, diese Brücken zu rekonstruieren: Diese Restauration des Gedächtnisses, wie Blümlinger so gut beobachtet hat, kommt nicht einer Form des Gedenkens gleich,

sondern einer Arbeit des Wiedererinnerns an die jüdische Kultur und Identität, in einer biografischen und kollektiven Untersuchung quer durch die Schichten der Geschichte. *Die papierene Brücke* erscheint in dieser Weise wie eine zeitversetzte Antwort auf die Verzweigung Zweigs und als Herzstück einer Trilogie des Erinnerns, mit *Wien retour* (1983) einerseits und *Nach Jerusalem* (1991) andererseits. Dieser genealogische Parcours auf den Spuren des Vaters der Filmemacherin führt zu anderen Überlebenden, erschreckend verkleidet und eingesetzt als Komparsen einer plumpen Nachstellung des Lagers von Theresienstadt, noch unschlüssig über die möglichen Wege einer Zeugenschaft ihrer Erfahrung. Aber diese Spuren- und Geschichtensammlung zeigt vor allem, in Beckermans Worten aus dem Off, »wie sehr die Angst vor dem Tod der Eltern mit der Angst vor dem Vergessen zusammenhängt, und umgekehrt die Angst vor dem Vergessen mit dem Tod dieser Generation«.

Gegenschussartig zu ihrer Trilogie des Erinnerns dreht die Filmemacherin 1996 anlässlich einer Ausstellung zu den Verbrechen der Wehrmacht einen Film über das Vergessen: *Jenseits des Krieges*. Die ausgestellten Fotografien kommen nicht ins Bild, sie befragt die Besucher, mehrheitlich ehemalige Soldaten, zu ihren Kriegserinnerungen. Man muss sich bewusst machen, dass dieses Spiel des Erinnerns und des Vergessens, das in Beckermans Filmen am Werk ist, von einer permanenten Spannung zwischen Geschichte und Gegenwart begleitet

⁶ Stefan Zweig, a.a.O., S. 9.

wird: Im Hintergrund der *Papierenen Brücke* läuft die Kampagne für die Präsidentschaftswahl, mit dem aufbrechenden Skandal um den – letztendlich gewählten – Kandidaten Kurt Waldheim, dessen einstige Zusammenarbeit mit dem Naziregime wieder an die Oberfläche kommt. Die Waldheim-Affäre bringt den brutalen Antisemitismus eines Teils der Bevölkerung an den Tag und überbrückt schmerzlich die Distanz der Vergangenheit zur Gegenwart. Als sie fünf Jahre später in der Marc-Aurel-Straße, in der sie in Wien wohnt, den Film *homemad(e)* dreht, wirft der Einzug Jörg Haiders und der Freiheitlichen Partei Österreichs in die Bundesregierung einen an die Atmosphäre der Dreißigerjahre erinnernden Schatten auf das Viertel. Dieses Wiederaufleben der Vergangenheit in der Gegenwart des Films trägt nicht etwa zu einem Fatalismus bei, der darin eine Tragödie der unweigerlichen Wiederholung der Geschichte sehen würde, sondern es beleuchtet im Gegenteil die komplexe Grundlage des Gedächtnisses und seiner Einschreibung in die Gegenwart.

Unter dem Prisma eines ähnlichen Spiels brieflicher und mnemonischer Korrespondenzen entlehnt *Die Geträumten* seinen Titel einem der Briefe Bachmanns und eröffnet für den Film die Möglichkeit, den greifbaren Raum einer Be-

gegnung zu schaffen, zwischen den getrennten Liebenden ebenso wie zwischen ihnen und uns. Aber er richtet vor allem eine Gemeinschaft der Geträumten und der »Unzugehörigen« ein, der auch Beckermann angehört, so wie einige Schriftsteller und Filmemacher, die dieses Gefühl des »unheimlich Heimischen« teilen. Man könnte hier mit Nurith Aviv anknüpfen, die sich in ihrem gesamten Werk so kraftvoll mit der Frage der Sprache und des Gedächtnisses befasst und die Kamerafrau bei vier Filmen von Ruth Beckermann war. Oder auch mit der Essayistin und Dramatikerin Hélène Cixous, die in Beckermanns Filmschaffen sehr früh eine affektive und intellektuelle Nähe zu ihrem eigenen Schreiben erkannt und mit *Osnabrück* eine ähnliche Geschichte ihres Familienschicksals verfasst hat.⁷ Man könnte hierin auch dem Schriftsteller und Filmemacher Robert Bober begegnen, der im Juli 2016 beim Internationalen Dokumentarfilmfestival in Marseille *Wien vor der Nacht* gezeigt hat – eine autobiografische Chronik seiner Rückkehr in eine Stadt, in der sein Urgroßvater, Zeitgenosse von Freud und Zweig, begraben ist.⁸ Und dann könnte man auch diejenige treffen, die dieser Gemeinschaft wahrscheinlich am direktesten und schmerzlichsten verbunden ist: Chantal Akerman. Das Festival Cinéma du Réel in Paris, bei dem *Die Geträumten* ausgezeichnet wurde, präsentierte auch den letzten Film der einige Monate zuvor verstorbenen belgischen Filmemacherin, *No Home Movie* (2015). Die Nähe der beiden Werke eröffnet eine ganze Reihe von Überschneidungen im Blick auf die Filmografien der beiden Filmemacherinnen. *No Home Movie* inszeniert

7 Hélène Cixous, *Osnabrück*. Paris 1999. Siehe auch Hélène Cixous, Cécile Wajsbrot, *Une autobiographie allemande*, Paris 2016.

8 Wobei Robert Bober diese Familienealogie von 1975 an unternommen hatte, indem er sich mit seinem ersten Langspielfilm *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise* nach Polen auf die Spuren seines Vaters begab.

ebenfalls eine Korrespondenz, auch wenn sich diese über die zeitgenössischen Kanäle der virtuellen und der Instant-Kommunikation und nicht in Form jenes Briefwechsels abspielt, der vor knapp vierzig Jahren *News From Home* (1977) auszeichnete. Durch dieses Porträt ihrer Mutter zeichnet sich zwischen den Zeilen auch ein Selbstporträt der Filmemacherin ab – im Spiel der Identitäten und Diskrepanzen, denen der Film zwischen der Mutterfigur in der Brüsseler Wohnung und ihrer reisenden Tochter nachspürt. Das Kino Akermans durchläuft so wie jenes von Beckermann, wenn auch in verborgener Weise, eine durch die Erfahrung der Katastrophe und durch das Erinnern daran geprägte Familiengenealogie. Die Geschichten der Überlebenden, Eltern oder Nachbarn, bestimmen für die eine die in einer Brüsseler Wohnung geteilten mütterlichen Erinnerungen, für die andere die Ankerpunkte dieses Erinnerns, und beide haben daraus die Matrix einer intimen und historischen Suche gemacht. Die Frage des Judentums wird bei Akerman weniger direkt erörtert als bei Beckermann, sie überlagert sich mit den Themen der Entfremdung und der Einsamkeit, die die Frauenschicksale in *Je, tu, il, elle* (1974), *Jeanne Dielman* (1975), *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) oder auch *La Captive* (2000) umtreiben. In *Histoires d'Amérique* (1989) oder *Là-bas* (2006) ist sie gleichwohl zentral. Und sie wird vielfach gebrochen durch die Porträts von Anonymen, Unterdrückten und Migrant*innen in jener Trilogie, die aus *D'Est* (1993), *Sud* (1999) und *De l'autre côté* (2002) besteht. Sieben Jahre nach der *Papierenen Brücke* gedreht, bildet *D'Est* ein faszinierendes Diptychon mit

Beckermanns Film; sein Titel erforscht darüber hinaus die Ambivalenz dieser Reise in Richtung Osten, die zugleich eine Rückkehr zu den Wurzeln ist, obwohl in keinem einzigen Moment ein Bild oder eine Stimme Zeugnis von einer biografischen Dimension ablegen. Die Kamera gleitet durch ländliche und städtische Gegenden, vorbei an öffentlichen und häuslichen Orten, ohne dem Zuseher jemals einen Raum oder einen Protagonisten zu zeigen. Die Handschrift des »Ich« ist nicht auf einen Sprechakt der Filmemacherin zugeschnitten⁹; sie ist allerdings durch die Kraft der gefilmten Porträts nicht minder leibhaftig. *D'Est*, wie es Alisa Lebow so gut beschreibt, ist ein »jüdisches Roadmovie, das auf der Suche nach seinem autobiografischen Sujet umherirrt.«¹⁰

Akerman hat diese familiäre Autobiografie anderswo gemacht, in Geschichten, in denen sie ihre Stimme und jene ihrer Mutter verbindet (*Une famille à Bruxelles*¹¹), und in Filmen wie dem 2004 in der Galerie Marian Goodman gezeigten *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, in dem sie ein von ihrer polnischen Großmutter im Lager verfasstes Tagebuch durchblättert, gemeinsam mit ihrer Mutter, die ihr deren Erinnerungen übersetzt, indem sie diese mit den eigenen durchmischt. Dieses Fa-

9 Das gilt zumindest für die Kinoversion. In der Installation *D'Est, au bord de la fiction* wird der Langfilm von zwei anderen Ausstellungsstücken begleitet: Eines davon besteht aus einem Monitor, in dem man Akermans Stimme hören kann, die in einem Monolog einige einführende Stichworte zu den Bildern gibt.

10 Alisa S. Lebow, *First Person Jewish*. Minneapolis, London 2008, S. 4.

11 Chantal Akerman, *Une famille à Bruxelles*. Paris 1998.

milienschicksal aber war immer da, in Form eines Gefühls der Entfremdung und der Auswärtigkeit oder auch in den Sackgassen der Erinnerung. Diese Geschichten und dieses familiäre Schweigen, geprägt durch das Trauma der Deportation ihrer Mutter und ihrer Großmutter, bilden bei Akerman eine vom Verfall und Vergessen beherrschte Genealogie. In einem 2004 erschienenen Buch¹², einer Art Selbstporträt, zitierte die Filmemacherin die *Todesfuge* von Celan, jene Verse, die der Dichter als Kenotaph für seine in einem Lager ermordete Mutter geschrieben hatte. Ein Schreiben, dessen Schmerz sie teilte, bevor sie dem Schicksal dieses Autors folgte, und jenem einer anderen Dichterin, Sylvia Plath, deren Briefe an ihre Mutter sie in *Letters Home* (1986) inszenierte. Beckermann und Akerman sind »êtres-en-chemin«, die unablässig die Auflösung der Identitäten befragen. Dennoch gibt es eine Differenz, die die beiden völlig voneinander unterscheidet: ausgerechnet jene der Familienerinnerung und der Erfahrung der Shoah, die die Filme und das Schreiben Akermans die ganze Zeit hindurch als »Todesfuge« heimsuchen,

während Beckermann aus dieser einsamen Suche nach der jüdischen Geschichte und Identität einen Akt des Überlebens gemacht hat. So trifft die Korrespondenz von Akerman und Beckermann vielleicht wieder jene von Celan und Bachmann: Zwischen den beiden Filmemacherinnen besteht – so wie zwischen den beiden Dichtern – ein »unbeugsamer Unterschied« fort, bezogen auf das Gewicht des Traumas in ihrem Familienerbe. Wenn Bachmanns Briefe in Beckermanns Film eine solche Resonanz finden, dann zweifelsohne deswegen, weil sie – vergeblich – versuchten, Celan vor dem Schaden der Erinnerung an die Katastrophe zu retten. So schrieb Bachmann in einem Brief vom 24. November 1949 an Celan¹³:

Ich sehe mit viel Angst, wie Du in ein grosses Meer hinaustreibst, aber ich will mir ein Schiff bauen und Dich heimholen aus der Verlorenheit. [...] Die Zeit und vieles ist gegen uns, aber sie soll nicht zerstören dürfen, was wir aus ihr herausretten wollen.

Aus dem Französischen von Katharina Müller

¹² Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*. Paris 2004.

¹³ Ingeborg Bachmann, Paul Celan, a.a.O., S. 14.