

**„... und hieße Vergessen das tödliche Verlangen ...“**

Beobachtungen zum Umgang mit Geschichte in „Celan“

Die Vergangenheit ist zweifellos eines der zentralen Probleme, die im Musiktheater „Celan“ abgehandelt werden. „Vergangenheit“ – das meint hier explizit oder implizit zunächst den Schrecken, das Grauen der Geschichte, das seinen Höhepunkt im Holocaust fand. Und der wiederum steht im Zentrum des Werkes: Die „bildlosen Welten fernher Gewissheit“ des Grauens im vierten Entwurf. Sie ist also recht eindeutig auf ihre „negative“ Seite beschränkt. Die Rechtfertigung für die zentrale Stellung dieses Problems ist für Peter Ruzicka in der Realität zu finden: „Die zentrale Wunde des 20. Jahrhunderts erscheint noch immer nicht geschlossen.“ Das Problem ist nun, und das gilt für alle am Grauen durch Zeitgenossenschaft Beteiligten, aber genauso eben auch für alle Nachgeborenen, in der Realität und auf der Bühne: Wie kann das Individuum mit dieser im wörtlichen Sinne unfassbaren Tatsache der Geschichte umgehen?

Im Leben Paul Celans ist dieses Problem mehrfach gesteigert: Seine Eltern konnte er, ohne eigene Schuld, nicht vor ihren Mördern retten. Die Schuldgefühle des Überlebenden blieben ihm nicht erspart. Seine Mutter-Sprache (dieser Begriff ist bei Paul Celan wörtlich zu verstehen) war zugleich auch die Sprache der Mörder und zudem die Sprache seiner Dichtung. Schon der Titel seines ersten Gedichtbandes ist in Hinsicht auf die grundlegende Problematik seines Lebens sprechend: „Mohn und Gedächtnis“. Der betäubende „Mohn des Vergessens“ ist zugleich Verlockung und Gefahr. Erlösung und Vernichtung liegen hier nahe beieinander. Das Vergessen, oder etwas weiter gefasst, die Vergangenheit, bleibt in seinem gesamten Werk wichtiges Thema. Nicht immer so offensichtlich wie in der allbekannten und vielleicht gar nicht so typischen „Todesfuge“, sondern teilweise auch wesentlich verdeckter und unauffälliger. Sicher war es nicht sein einziges Thema, auch wunderschöne Liebesgedichte finden sich in seinem Œuvre. Doch zu ihm kehrt er eben immer zurück – und, das macht ihn ja schließlich auch zur tragischen Figur und als „Helden“ einer Oper geeignet, das eben nicht nur in der Dichtung, sondern auch im täglichen Lebensvollzug statt. Bei Celan ist das sowieso nicht mehr trennscharf zu unterscheiden: Leben ist nur mit und durch Sprache möglich, die Dichtung ist da, „um mir Wirklichkeit zu entwerfen.“

Aber nicht nur das dichterische Schaffen, auch die biografischen Erlebnisse des echten Celans sind also bei der Rezeption von „Celan“ immer mitzudenken. Etwa sein Auftritt bei der Tagung der „Gruppe 47“ in Niendorf 1952. Selbst hier, in der sich vehement antinazistisch positionierenden Gruppe, findet er kaum Resonanz: Zu groß ist die Differenz des auf das Erinnern des Grauens nicht nur bedachten, sondern in seiner Dichtung fast fixierten Paul Celans zu den ehemaligen Soldaten der Deutschen Wehrmacht, die das Grauen des Dritten Reiches wenn nicht vergessen und verdrängt haben, so doch immerhin zu verschweigen suchen. (Trotz der darüber hinaus vorhandenen ästhetischen Differenzen begründete diese Lesung andererseits auch Paul Celans Ruhm im „Land der Mörder“: Sie machte die „Todesfuge“ und ihren Verfasser in Deutschland überhaupt erst bekannt.)

Auf jeden Fall ist bei Paul Celan diese komplexe Frage des Umgangs mit der Vergangenheit darüber hinaus eng, manchmal sogar unauflösbar, mit seiner Suche nach sich selbst verknüpft. In dieser Hinsicht ist Paul Celan dann eher ein extremes Beispiel als eine exemplarische Figur wie der Celan der Oper: Zwar sind wir alle „Gefangene in uns selbst“, wie die Regieanweisung zum Entwurf 6 lautet, doch meist nicht auf so prinzipielle Weise wie Paul Celan. Bei ihm liegt es zu Tage wie eine offene Wunde und wird von

ihm selbst auch immer wieder thematisiert, durchdacht und in seiner Dichtung geformt. Davon unbeschadet ist Paul Celan aber durchaus als Exempel für den Umgang mit der Geschichte geeignet und wird von Peter Mussbach und Peter Ruzicka auch so eingesetzt. Seine Kämpfe gegen die „Reinszenierung des alten Nazistücks“ (Wolfgang Imerich) bilden das Zentrum nicht nur seines Lebens, sondern auch des Musiktheaters. Celan wird auf der Bühne als eine Figur gezeigt, die einen gangbaren Weg des Lebens zwischen Vergessen und Erinnern sucht: Auf der einen Seite regt sich auch in ihm der Wunsch nach einem Ende der Vergangenheit, nach einem „Wegräumen“ ins Museum, wo man sie dann ehrfurchtsvoll bestaunen kann, ohne sie noch fürchten zu müssen. Andererseits ist ihm aber auch der Trieb des „Nie wieder“ eingeschrieben, der feste Willen, eine Wiederholung der Vergangenheit oder den Ausbruch eines vergleichbaren Grauens zu verhindern – durch die Erinnerung sowie die innere und äußere Verarbeitung, die sich freilich als prinzipiell unendliche „Trauerarbeit“ erweist. Weil in Celan genau wie im realen Paul Celan der zweite Trieb stärker ist als das Verlangen nach Vergessen, die Sehnsucht nach dem erlösenden Wasser der Lethe, unterscheidet er sich so stark von den anderen Figuren. So bauen sich zwischen den beiden Gruppierungen gewaltige Mauern auf, die offenbar nur die Frauen mit ihrer Liebe zumindest zeitweise durchbrechen können.

Den Unterschied zwischen Celans Umgang mit der Vergangenheit und den Strategien der „Anderen“ kann man gut in den Entwürfen 5 und 6 beobachten: Etwa die ungebrochene und unreflektierte Kontinuität des Denkens, verknüpft mit einem fehlenden Bewusstsein für die Problematik der Vergangenheit in der Figur des Obers. Oder die Verklärungen des Vergangenen und der Rückzug vor den durchaus erkannten Gräueln in den Bereich des Privaten als partielle Verdrängung, wie es sich im Verhalten des alten Ehepaars zeigt. Aber auch eine gewisse Scheu oder Unwilligkeit zur Konfrontation ist zu sehen, etwa bei der Fremdenführerin. Und natürlich nicht zu vergessen die „Vergegenwärtigung“ in der Reinszenierung, wie sie in den Handlungen des Hooligans aufscheint. Diesen Schritt der Übertragung in die Gegenwart macht die Oper also explizit. Das geschieht natürlich nicht ohne Grund, zeigt doch das tatsächliche Geschehen in Deutschland jedes Jahr aufs Neue die unangenehme Aktualität des Problems. Dabei sind gerade diese „Hooligan-Szenen“, die zunächst rein handlungslogisch wie ein Fremdkörper im Kosmos der Innenwelt Celans, der sich bis dahin auf der Bühne entfaltet hat, wirken, ganz deutlich markiert: Sie sind, wie nur wenige Szenen in der Oper überhaupt, mit dem Hinweis „Gegenwart“ in den Regieanweisungen versehen und zusätzlich durch den überwiegenden Gebrauch des gesprochenen Textes gekennzeichnet. Und auch die anderen so verorteten Szenen – alle im Entwurf 5 angesiedelt – sind aus ihrem Umfeld herausgehoben: In ihnen wird der Umgang mit der Vergangenheit ganz eindeutig zum dominanten Thema. Etwa in der letzten Szene des fünften Entwurfs: Hier wird in Äußerungen wie „... die haben sie wohl vergessen, damals ...“ am Beispiel des unreflektierten Umgangs mit der Sprache die Bedrohung und Gefährdung durch falsche Bezüge auf das Grauen der Vergangenheit vorgeführt.

Außerdem werden im Fortgang weitere aktuelle Bezüge hergestellt: Die Äußerungen einiger Figuren lassen sich ziemlich eindeutig auf die Walser-Bubis-Debatte von 1998 beziehen. Walser hatte sich in seiner Rede in der Paulskirche gegen die Instrumentalisierung der „Moralkeule“ Auschwitz verwahrt - in „Celan“ hört sich das so an: „Diese Bilder, immer dieselben Bilder“, „Schluss mit den Judengeschichten!“, „Es hängt einem ja zum Hals raus“, „Juden! – als ob es nichts anderes gäbe“. Genau das ist aber der entscheidende Punkt: Für manche Menschen gibt es eben auf existentieller Ebene nichts

anderes, zumindest nichts von gleicher Bedeutung. Paul Celan war ein solcher Mensch und der Celan der Oper ist ebenso ein solcher: Vergessen ist ihnen ein „tödliches Verlangen“.

Ein Verlangen, dem man tunlichst nicht nachgeben sollte. Denn es ist nicht nur tödlich – so weit muss man nicht unbedingt gehen, auch wenn Paul Celan es oft so empfand – sondern führt offenbar direkt in die Sinnlosigkeit. Dafür steht vor allem der sechste Entwurf, die „Falle“. Hier ist deutlich ein Umschlag ins Surrealistische zu erkennen – und der Surrealismus ist diesmal nicht wie in der ersten Szene des dritten Entwurfes, der Szene des „erotischen Absolutismus“, bloßes Spiel, sondern eine bittere Realität. Die nun zu beobachtenden sinnlosen Äußerungen sind ein Spiegel der Leere und der Verwirrung im Innersten der Figuren: Die Flucht vor der Vergangenheit führt in die Sinnlosigkeit, in die geistige Leere bis hin zur geistigen Auslöschung, die auch der wirkliche Paul Celan lange Zeit als existentielle Bedrohung empfunden hat. Und diese geistige Vernichtung führt neben anderem schließlich zum Selbstmord. Christine, Celans Frau in der Oper, macht diese Verbindung am Schluss noch einmal deutlich: Ehe sie verstummt, nimmt sie in einem Zitat die letzten „poetischen“ Verse aus dieser Szene als Schlussworte der Oper wieder auf. Damit hat nicht nur Christine ihre Sprache verloren, auch Celan spricht nicht mehr. Zwar gibt es keine vollständige Klarheit, doch die letzte Szene lässt nur einen Schluss zu: Er konnte dem Ringen um sich selbst und um einen richtigen Umgang mit der Vergangenheit nicht mehr standhalten und entzog sich auf die denkbar radikalste Weise.

Übrig bleibt allein die wehmütige Trauer-Musik – alle Sprache ist nun zertrümmert. Das hatte sich schon im Schluss des sechsten Entwurfes angedeutet: Das Grauen macht sich mit einem Zitat aus dem vierten Entwurf wieder bemerkbar. Ein direktes (Wieder-)Erleben des Grauens der Vergangenheit in der Gegenwart, das die vorher schon in Frage gestellte Sprach- und Verständigungsmöglichkeit der Figuren vollends vernichtet. Sie können nicht mehr miteinander kommunizieren. Denn der Umgang mit der Geschichte kann nur durch die Sprache gelingen, darauf hat auch Paul Celan in seiner Bremer Rede hingewiesen. Doch die vorhandenen, in der Vergangenheit missbrauchte Sprache taugt dafür nicht mehr. Nötig ist vielmehr eine neue, eigene Sprache, die jedes Individuum für sich selbst finden muss. Paul Celan, für den zeitlebens die Gleichung „Leben = Schreiben“ galt, fand sie in seinen Gedichten. Sie waren ihm der Ort, „wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen“ (so in der Bückner-Preis-Rede). Den anderen Figuren gelingt dieser Schritt nicht, sie müssen verstummen oder sich in sinnloses Gestammel retten.

*Matthias Mader*

Quelle: <http://www.matthias-mader.de>