

ANJA
PLASCHG

LAURENCE
RUPP

nach Briefen von
INGEBORG BACHMANN
und PAUL CELAN

DIE GETRÄUMTEN

Ein Liebesfilm von RUTH BECKERMANN

StadtkinoFilmverleih

film
INSTITUT

FISA
filmstandort
austria

ORF Film/Fernseh-
Abkommen

BUCH Ina Hartwig & Ruth Beckermann BILD Johannes Hammel TON Georg Misch MONTAGE Dieter Pichler
CASTING Lisa Oláh PRODUKTIONSLEITUNG Hanne Lassl TONGESTALTUNG Gerhard Daurer, Andreas Pils,
Bernhard Maisch PRODUKTION Ruth Beckermann Filmproduktion PRÄSENTIERT von Stadtkino Filmverleih
mit UNTERSTÜTZUNG des Österreichischen Filminstituts, ORF Film- und Fernsehabkommen und FISA

www.diegetraeumten.com



66.
Internationale
Filmfestspiele
Berlin 11. - 21.02.16



Poster-Design & Schrift: GABRIEL TYRÉ Co.

Inhaltsverzeichnis

1.	Credits	2
2.	Über den Film	3
3.	Über die Regisseurin	4
4.	Der Briefwechsel – Die Textgrundlage von <i>Die Geträumten</i>	6
2.	Die peinlich Genaue – Über Ingeborg Bachmann	6
3.	Der peinlich Ungenaue – Über Paul Celan	7
4.	Holocaust und Nachkriegsliteratur	8
5.	Poetische Korrespondenzen zwischen Bachmann und Celan	8
	Arbeitsvorschlag 1 – <i>Analyse In Ägypten</i>	9
	Arbeitsvorschlag 2 – Der literarische Dialog Bachmann - Celan	9
6.	Das Medium Brief	10
7.	Eine kleine Filmkunde	13
8.	Arbeitsvorschläge zum Film I	17
9.	Interview mit Ruth Beckermann	18
10.	Arbeitsvorschläge zum Film II	20
11.	Literaturverzeichnis	21

Credits

REGIE	Ruth Beckermann
DREHBUCH	Ruth Beckermann, Ina Hartwig
DARSTELLER	Anja Plaschg, Laurence Rupp
KAMERA	Johannes Hammel
SCHNITT	Dieter Pichler
TON	Georg Misch
MONTAGE	Dieter Pichler
CASTING	Lisa Oláh
PRODUKTIONSLEITUNG	Hanne Lassl
DRAMATURGIE	Bernadette Weigel
TONGESTALTUNG	Gerhard Daurer, Andreas Pils, Bernhard Maisch
STUDIO-TON	Georg Mittermayr
LICHT	Berhard Rybar
MASKE	Susanne Weichesmiller
AUSSTATTUNG	Andreas Donhauser, Luisa Wammes
SCHNITTBERATUNG	Gertraud Luschützky
TONMISCHUNG	Bernhard Maisch
FARBKORREKTUR	1Z1 Screenworks/Kurt Hennrich
MISCHSTUDIO	Tremens-Film Tonstudio
DIGITAL CINEMA PACKAGE	Listo Videofilm
KAMERA-AUSRÜSTUNG	Digirental Wien, Ruth Beckermann Filmproduktion
TON-EQUIPMENT	Mischief Films
LICHT-EQUIPMENT	Ernst Dangl GmbH
TITELGRAFIK	Thomas Gabriel
ANIMATION	David Pedro-Sanchez
ZUSÄTZLICHER TON	Hjalti Bager-Jonathansson
ZUSÄTZLICHE KAMERA	Joerg Burger
UNTERTITELUNG	Deluxe-Videotitel Wien
LEKTORAT	Kevin McAaleer
TRANSKRPTION	Birgit Wanker
KOORDINATION FUNKHAUS	Gisela Fürtauer
TECHNIK FUNKHAUS	Anton Reininger
FILMGESCHÄFTSFÜHRUNG	Susanna Harrer
RECHTSBERATUNG	Alfred Noll, Oliver Schmitt
VERSICHERUNG	AON Jauch & Hübner
PRODUKTION	Ruth Beckermann Filmproduktion
PRODUZENTIN	Ruth Beckermann
1. PRODUKTIONSASSISTENZ	Philipp Dietrich
2. PRODUKTIONSASSISTENZ	Katrin Wimmer

Gedreht im Studio 3 des Funkhauses Wien. Die Wandbilder stammen von Hilda Jesser.

Über den Film

Um Liebe und Hass, um richtige und falsche Worte geht es in dem Film „Die Geträumten“. Im Zentrum stehen Ingeborg Bachmann und Paul Celan, die sich im Nachkriegswien kennengelernt haben. Deren Briefwechsel bildet die Vorlage.

Die dramatische, rauschhafte, aber auch unendlich traurige Liebesgeschichte zwischen Bachmann und Celan beginnt 1948, als sie 22 und er 27 Jahre alt ist, und sie endet mit dem Suizid Celans 1970 in Paris. Für Ingeborg Bachmann ist es die große Liebe ihres Lebens, und doch hört sie nie auf, in ihm den Fremden zu sehen und ein bisschen wohl auch zu fürchten: einen Juden aus Czernowitz, dessen Eltern im Holocaust umgekommen sind, während sie selbst nichts dergleichen erlebt hat. Sie liebt ihn und stößt an Grenzen, an ihre eigenen und an seine. Es geht nicht immer nett zu in diesen packenden Briefen. In einem Moment des Zweifels fragt sie: „Sind wir nur die Geträumten?“

Zwei junge Schauspieler, Anja Plaschg und Laurence Rupp, treffen sich in einem Tonstudio, um aus dem Briefwechsel zu lesen. Die dramatisch schwankenden Gefühle in den Briefen – zwischen Rausch und Verlustangst, Entzücken und Erschrecken, Nähe und Fremdheit – gehen auf die Schauspieler über. Aber sie amüsieren sich auch, streiten, rauchen, reden über Tattoos und Musik. Ob die Liebe damals oder die Liebe heute, ob Inszenierung oder Dokumentation: Wo die Ebenen verschwimmen, schlägt das Herz des Films.



Über die Regisseurin

Ruth Beckermann ist in Wien geboren, wo sie auch ihre Kindheit verbrachte. Nach dem Studium der Publizistik und Kunstgeschichte und nach Studienaufenthalten in Tel Aviv und New York promovierte sie 1977 an der Universität Wien zum Dr. phil. Sie arbeitete als Journalistin für verschiedene Zeitschriften in Österreich und der Schweiz. 1978 gründete sie mit zwei Kollegen den Verleih filmladen, wo sie sieben Jahre tätig war. In dieser Zeit entstanden ihre ersten Filme und Bücher. Seit 1985 arbeitet Ruth Beckermann als freie Autorin und Filmschaffende.



Ruth Beckermann © Maria Kracikova

Filmografie

- 1977 Arena besetzt
- 1978 Auf amol a Streik
- 1981 Der Hammer steht auf der Wiese da draussen
- 1984 Wien Retour
- 1986 Der Igel
- 1987 Die papierende Brücke
- 1991 Nach Jerusalem
- 1996 Jenseits des Krieges
- 1999 Ein flüchtiger Zug nach dem Orient
- 2001 Homemad(e)
- 2006 Zorros Bar Mizwa
- 2006 Mozart Enigma
- 2011 American Passages
- 2012 Jackson/Marker 4AM, Kurzfilm
- 2013 Those Who Go Those Who Stay
- 2015 The Missing Image, Mehrkanal-Videoinstallation
- 2016 The Dreamed Ones (Die Geträumten), Spielfilm

Köln, Am Hof

**Herzzeit, es stehn
die Geträumten für
die Mitternachtsziffer.**

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

Ihr Dome.

**Ihr Dome ungesehn,
ihr Ströme unbelauscht,
ihr Uhren tief ins uns.**

Paul Celan, 1957

1. Der Briefwechsel – Die Textgrundlage von Die Geträumten

Am absoluten Beginn steht eine schicksalhafte Begegnung aus dem Jahre 1948. Im Mai desselben Jahres lernten Ingeborg Bachmann und Paul Celan einander in Wien der Nachkriegszeit kennen und lieben. Nachdem sie nur wenige Wochen miteinander verbracht hatten, zog Celan nach Paris. Als er die österreichische Hauptstadt Ende Juni 1948 verließ, markierte das jedoch nicht ein Ende, sondern vielmehr einen Anfang: Fortan verband die beiden eine enge Brieffreundschaft. Streckenweise versandeten Beziehung und Briefwechsel zwar beinahe im Nichts, intensivierten sich jedoch im Laufe der Jahre – vor allem nach einem zufälligen Treffen auf einer Literaturtagung in Wuppertal 1957 – immer wieder für kurze Phasen. Obwohl sowohl Bachmann als auch Celan in diesen zwei Jahrzehnten mehrere andere Liebesbeziehungen hatten und Celan sogar verheiratet war, war ihr Kontakt bis zum Tod Celans 1970 von einer intensiven Faszination geprägt.

In vielen Texten der beiden SchriftstellerInnen finden sich dementsprechend Referenzen, Widmungen, Anspielungen, Zitate und Verweise auf die Werke des jeweils anderen. Lange war die Literaturwissenschaft darauf angewiesen, indirekt, das heißt ohne direkte Quellen, zu arbeiten und entsprechende Passagen durch mühevollere Kleinarbeit freizulegen: Der Briefwechsel, der sich zwischen Celan und Bachmann entspannt, war in den jeweiligen Nachlässen für Dritte gesperrt, was Fluch und Segen zugleich darstellte. Segen einerseits, da die Literaturwissenschaft auf diese Weise weniger der Versuchung ausgesetzt war, sich auf den unsicheren Grund der biographischen Lesart zu begeben, Fluch andererseits, da die literarisch ausgeformte, poetische Korrespondenz der beiden somit einer breiten Leserschaft entging. Erst 2008, 35 Jahre nach dem Tod Bachmanns und 38 Jahre nach dem Tod Celans, erschien der gemeinsame Briefwechsel unter dem Titel *Herzzeit* im Suhrkamp Verlag und bietet seitdem Einblick in einen Textkosmos, der die Grenzen zwischen bloßer Kommunikation und literarischem Schreiben verwischt. Beide Briefpartner beschreiben nicht nur das, was sie umtreibt, ihre Gefühle und Probleme dem/der anderen gegenüber, sondern erfinden sich auch neu durch das Medium des Briefs. Daher sollten die Briefe Celans und Bachmanns nicht allein als unmittelbarer Ausdruck ihres Innenlebens gelesen werden, sondern als Posen, dezidiert literarische Zeugnisse, die eigenen Formen und Regeln unterliegen – dadurch allerdings nichts von ihrer Faszination verliert.

2. Die peinlich Genaue – Über Ingeborg Bachmann

Ingeborg Bachmann wurde am 25. Juni 1926 im österreichischen Klagenfurt geboren. Bereits als Jugendliche begann sie, zunächst stark von Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich von Schiller beeinflusst, zu schreiben. Ihre ersten erhalten gebliebenen Texte reichen ins Jahr 1942 zurück, darunter zahlreiche Gedichte und das Theaterstück *Carmen Ruidera*.

Den Einmarsch deutscher Truppen in Österreich 1938 empfindet die Tochter eines überzeugten NSDAP-Mitglieds als einschneidendes Ereignis, das ihr Leben und Schreiben nachhaltig prägt. In ihren Werken thematisiert sie daher sozialpolitische Verantwortung und schlägt gesellschaftskritische Töne an. Sowohl durch die Beschäftigung mit der Philosophie Ludwig Wittgensteins als auch die Rezeption von Hugo von Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* beschäftigt sich Bachmann in ihren Texten wiederholt mit der Suche nach einer adäquaten Sprache nach dem Holocaust.

In ihrem ersten, 1953 erschienenen Gedichtband, *Die gestundete Zeit*, bedient sie sich daher vornehmlich des freien Verses, verzichtet in ihrer stark bildlichen und kondensierten Lyrik auf feste, konventionelle Strukturen. Dazu gehören Reimschemata und ein durchgehendes Versmaß, wie sie beispielsweise in der von der NS-Diktatur geförderten ‚Blut und Boden‘-

Literatur mit ihren Anklängen an einfache Heimdichtung üblich waren. *Früher Mittag* ist eines der bekanntesten Gedichte aus dieser Schaffensphase Ingeborg Bachmanns.

Während ihr erster Gedichtband nicht auf ungeteilte Bewunderung stieß, wurde ihrer zweiten Lyriksammlung, *Anrufung des Großen Bären*, mehr Lob zuteil. Bachmann orientiert sich darin stärker an bekannten, festen Formen, womit sie einerseits große Anerkennung bei der Kritik fand, andererseits auch Unmut von begeisterten LeserInnen ihres ersten Bandes erntet. Nach der Veröffentlichung der *Anrufung des Großen Bären* (1956) widmet sich Bachmann verstärkt der Prosa, die bald in das großangelegte *Todesarten*-Projekt mündet, das neben mehreren Fragmenten den Roman *Malina* und den Erzählungsband *Simultan* hervorbringt. Vor allem *Malina* offenbart einen weiteren, zentralen Fokus in Bachmanns Werk: das weibliche Schreiben und die weibliche Autorschaft.

3. Der peinlich Ungenaue – Paul Celan

Paul Celan wurde am 23. November 1920 in Czernowitz als Paul Antschel (rumänisiert Ancel) in eine deutschsprachige, jüdische Familie hineingeboren. Während Celans Eltern 1942 nach der Besetzung Czernowitz' in Arbeitslager deportiert wurden und dort starben, wurde Celan zum Arbeitsdienst eingezogen und überlebte den 2. Weltkrieg im Arbeitslager Tăbărăști. Celan setzte sein Studium in Rumänien fort und floh 1947 nach Wien, wo er 1948 Ingeborg Bachmann kennenlernte, bevor er nach Paris zog. 1948 erschien sein erster Gedichtband, *Der Sand aus den Urnen*. Geschrieben hat Celan damals bereits seit mindestens 10 Jahren, sein erstes erhalten gebliebenes Gedicht *Muttertag* ist auf 1938 datiert.

Durch den Holocaust und insbesondere durch den Tod seiner Eltern geprägt, ging es Celan – so wie Bachmann – in seinem Schreiben darum, eine Sprache zu finden, um sich dem systematischen Mord an Juden und anderen Opfern des NS-Regimes literarisch zu nähern. Das bekannteste Beispiel aus Celans Œuvre ist dafür sein Gedicht *Todesfuge*, welches zum ersten Mal in *Der Sand aus den Urnen* veröffentlicht wurde und in die überarbeitete Fassung dieser Sammlung, *Mohn und Gedächtnis* (1952), einging. Sowohl *Der Sand aus den Urnen* als auch *Mohn und Gedächtnis* enthalten das Ingeborg Bachmann gewidmete Gedicht *In Ägypten* (1948), mit dem der gemeinsame Briefwechsel beginnt.

Unter anderem äußert sich Celans Ringen um die richtigen Worte darin, dass seine Lyrik mit voranschreitender Zeit immer hermetischer und auch unverständlicher wird. Nicht zuletzt ist das durch seinen ausgiebigen Gebrauch von Neologismen bedingt, was sich zum Beispiel schon in den Titeln späterer Gedichtbände wie *Fadensonnen* (1968) oder *Lichtzwang* (1970) niederschlägt. Celan wird häufig als Meister des Verbergens, des Transformierens von unmittelbaren Lebenszusammenhängen beschrieben, die in seiner Lyrik eine ganz andere, fremde und ästhetisierte Form annehmen. Durch ihre hermetische Natur eröffnen seine Gedichte einen weiten Interpretationsraum, in dem die LeserInnen nicht gezwungen sind, einer offensichtlich eingeschriebenen Bedeutung zu folgen. Eine weitere Besonderheit von Celans Stil besteht darin, dass er sich Wörter und Bezeichnungen aus verschiedenen Fachsprachen, wie der Alchemie, der Religion, der Musik oder der Physik, borgte und sie mit einem eigenen Sinn füllte.

4. Holocaust und Nachkriegsliteratur

Während sich die sogenannte ‚Kahlschlagliteratur‘ um möglichst ungekünstelte, eindeutige Worte bemühte (siehe beispielsweise Günther Eichs Gedicht *Inventur* aus dem Jahr 1945), die keinen Spielraum für doppelbödige, umschreibende Aussagen ließ, schlugen DichterInnen wie Bachmann und Celan einen anderen Weg ein. Diese griffen Tendenzen antinaturalistischer Strömungen wie der des Symbolismus, Expressionismus, Surrealismus und ihrer Vertreter wie zum Beispiel Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Hugo von Hofmannsthal oder Stefan George auf. Um sich der Unmöglichkeit, den Holocaust in Sprache zu fassen, zu nähern, konzentrierte sich diese zweite Gruppe von LiteratInnen auf achronologische, fragmentarische, mehrdeutige und hermetische Erzählstrategien. Solche mehrdeutigen Erzählmuster führen zu einer Pluralität von Perspektiven, die gleichberechtigt nebeneinanderstehen können, ohne dass eine davon bevorzugt zu behandeln wäre. Durch die Offenheit der entstehenden Texte eröffnet sich den LeserInnen somit auch eine partizipative Dimension: ein offen gestalteter Text bietet, oft programmatisch, Interpretationsangebote, ohne eine unverrückbare Bedeutung festzuschreiben. Bachmanns und Celans Texte zeichnen sich somit unter anderem durch eine assoziative Bildlichkeit, durch offenen Satzbau, zahlreiche Ellipsen, Neologismen und speziell bei Celan durch eine bisweilen in Unverständlichkeit mündende Chiffrenartigkeit aus.

5. Poetische Korrespondenzen zwischen Bachmann und Celan

Den Anfang des Briefwechsels zwischen Celan und Bachmann stellt ein von Celan verfasstes und Bachmann explizit gewidmetes Gedicht dar:

In Aegypten
Für Ingeborg

Du sollst zum Aug der Fremden sagen: Sei das Wasser!
Du sollst, die du im Wasser weißt, im Aug der Fremden suchen.
Du sollst sie rufen aus dem Wasser: Ruth! Noemi! Mirjam!
Du sollst sie schmücken, wenn du bei der Fremden liegst.
Du sollst sie schmücken mit dem Wolkenhaar der Fremden.
Du sollst zu Ruth, zu Mirjam und Noemi sagen:
Seht, ich schlaf bei ihr!
Du sollst die Fremde neben dir am schönsten schmücken.
Du sollst sie schmücken mit dem Schmerz um Ruth, um Mirjam und Noemi.

Du sollst zur Fremden sagen:
Sieh, ich schlief bei diesen!

Durch seine Referenzen auf den Holocaust, die sich durch den Bezug auf die biblische Form des Gebots („Du sollst“), durch hebräische Namen wie ‚Ruth‘, ‚Noemi‘ und ‚Mirjam‘ und den zentralen „Schmerz“ äußern, stellt *In Ägypten* ein prägnantes Beispiel für diese von Celan und Bachmann geübte Erinnerungskultur dar. *In Ägypten* zeigt sich allerdings nicht als bloße Klage, als Beschwören der in den drei Frauen exemplifizierten Opfer des NS-Regimes, sondern auch als ein Beladen der „Fremden“ mit Verantwortung. Das lyrische Du wird aufgefordert, „die Fremde“ zu „schmücken mit dem Schmerz um Ruth, um Mirjam und Noemi“. Gleichzeitig sollen aber auch die aus dem Wasser gerufenen jüdischen Frauen „mit dem Wolkenhaar der Fremden“

geschmückt werden. Auch werden die Frauen durch den bloßen Akt des Bei-der-Fremden-Liegens geschmückt. ‚Schmücken‘ bedient sich in diesem Fall der möglichen Konnotation eines ‚Aufwertens‘, welches sich im Fall der Fremden und der drei Frauen in einer eindeutigen Gegenseitigkeit vollzieht. Die Fremde, Ruth, Noemi und Mirjam verschwimmen ineinander. Das lyrische Du wird jeweils aufgefordert, „Seht, ich schlaf bei ihr!“ und „Sieh, ich schlief bei diesen“ gegenüber der jeweils anderen auszusprechen. Eine Verbindung zwischen (Nachkriegs-) Fremder und Holocaust-Opfern vollzieht sich nicht zufälligerweise durch den Akt des Sprechens („Du sollst [...] sagen“). Dieser dient dazu, Vergangenes heraufzubeschwören („Du sollst sie rufen aus dem Wasser“), und eröffnet darüber hinaus eine poetologische Dimension.

Arbeitsvorschlag: Analysieren Sie Paul Celans *In Ägypten*. Erarbeiten Sie den Kontext des Holocausts und den der für Celan typischen modernen Lyrik.

In Ägypten ist nur der Beginn eines umfassenden literarischen Dialogs zwischen Celan und Bachmann, der bis zu ihrem Tod andauern wird. In den Phasen, in denen der Briefwechsel ins Stocken gerät, verlagert sich der Austausch der beiden ins jeweilige Werk des/der anderen. So zitiert und verarbeitet Ingeborg Bachmanns *Große Landschaft bei Wien* (1952), das auch in ihrer Gedichtsammlung *Die gestundete Zeit* erscheint, mehrere frühe Gedichte Paul Celans. In dem gleichnamigen Titelgedicht setzt sich Bachmann mit der von ihr als unzureichend empfundenen Kommunikation Celans auseinander. Genauso enthält die *Anrufung des großen Bären* Verweise auf sein damals aktuelles Schreiben. So bezieht sich Bachmann in *Dunkles zu sagen* (1952) auf oft von Celan verwendete Metaphern für den Holocaust, vornehmlich auf Haare und Locken, wie sie auch in der *Todesfuge* oder in *Mandorla* (1961) auftauchen. Darüber hinaus lassen sich darin Referenzen auf Celans *Schwarze Flocken* (1943) und *Corona* (1952) ausmachen.

Konkrete Bezugnahmen auf das Werk des/der jeweils anderen in Form direkter oder indirekter Zitate ließen sich bisher nur bei Bachmann ausmachen, in seinen Gedichten beteiligt sich Celan an einem derartigen Austausch nicht. Vermutlich diente Bachmann Celan vornehmlich als Inspiration. Konkrete Teile ihrer Gedichte oder Prosatexte griff Celan nicht offensichtlich auf, sein chiffrierter Schreibstil erweist sich in diesem Kontext als Herausforderung. Mögliche Bezüge zur Person Bachmanns werden in seinen Texten *Es kamen Jahre, eh du kamst* (1959), *Flimmerbaum* (1961) oder *Mittags* (1964) erkennbar.

Auch nach dem mutmaßlichen Suizid Celans – er ertrank 1970 in der Seine – würdigt Bachmann ihn dadurch, dass sie nachträglich mehrere Passagen in ihren Roman *Malina* (1971) einbaut, die auf ihn anspielen. In der *Legende der Prinzessin von Kagran* und in dem Kapitel *Der dritte Mann* spinnt Bachmann nicht nur ein dichtes Netz von aus Celan-Texten stammenden Zitaten, sondern schreibt über den ‚Mann mit dem schwarzen Mantel‘, der als Chiffre für Celan gelesen wird: „Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluß ertrunken, er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben“.

Arbeitsvorschlag: Untersuchen Sie den literarischen Dialog zwischen Bachmann und Celan. Vergleichen Sie hierfür zum Beispiel Celans *Todesfuge*, *Mandorla* und *Corona* mit Bachmanns *Dunkles zu sagen*. Diskutieren Sie, inwiefern das Wissen um die Beziehung zwischen Bachmann und Celan zur Vertiefung der Analyse beiträgt und problematisieren Sie biographische Lesarten.

6. Das Medium Brief

Das Medium des Briefes, das die Grundlage für *Herzzeit* und somit auch für *Die Geträumten* darstellt, existiert nicht in einem Vakuum, sondern besitzt eine lange und traditionsreiche Geschichte, die von unterschiedlichen Regeln und Konventionen geprägt ist. Einen ersten Höhepunkt feierte das Medium Brief als eigenständige Gattung, als Mittel für den privaten Gedenkenaustausch, Mitte des 18. Jahrhunderts. Im Brief, so der sich hartnäckig haltende Mythos, sei eine Freilegung und Darstellung des schreibenden Ichs möglich, welche in dem privaten Raum des Briefes zwischen zwei KorrespondentInnen erst möglich wird.

Durch das Heraustreten aus der Öffentlichkeit, so die Theorie, kann sich das schreibende Ich dem anderen, lesenden Du, frei öffnen und Anliegen zur Sprache bringen, welche in einem öffentlichen Raum indiskutabel oder zumindest unangebracht erscheinen würden. Durch die dem Brief als physisches Medium innewohnende Mittelbarkeit – zwischen dem Schreiben und dem Lesen liegen in der Regel nicht zu unterschätzende Zeiten und Räume – sieht die Praxis allerdings anders aus. Die in Briefen stattfindenden Äußerungen sollten nicht als spontane, sich den Weg an die Oberfläche bahnende Gefühlsausbrüche gewertet werden. Die zeitliche und räumliche Distanz verpflichten den Schreibenden, einen fertig ausformulierten Text zu erarbeiten: Änderungen nach dem Abschicken eines Briefes sind in der Regel nicht mehr möglich und Nachsendungen erreichen den Adressaten möglicherweise erst deutlich später. Der Inhalt sollte somit wohlüberlegt sein. Die Mittelbarkeit verschafft dem Schreibenden die Zeit, Gedanken künstlerisch auszuformulieren und auf eine bestimmte Art und Weise zu repräsentieren oder gar zu inszenieren. Entsprechend ist es wenig verwunderlich, dass die Briefform schnell Eingang in die Literatur fand, sei es als einzelner, künstlerisch-künstlicher Brieftext eines fiktiven Absenders an einen fiktiven Empfänger oder als reiner Briefroman wie zum Beispiel *Die Leiden des jungen Werthers* (1775).

Mit voranschreitender Zeit entwickelte sich vor allem bei berufsmäßig schreibenden AutorInnen ein Problembewusstsein für diese Kategorie der (Un-)Mittelbarkeit, die beispielsweise Johann Wolfgang von Goethe in seinen späten Briefen ausgiebig reflektiert. Der Brief wird nicht nur für eine persönlich scheinende Kommunikation benutzt, sondern auch um Zeugnis über die eigene Verortung in Zeit und Geschichte abzulegen. Nicht zuletzt dient der Brief als Raum und Versuchsfeld für poetologische Reflexionen, die der Weiterentwicklung des poetischen Schreibens dienen. Alle diese Charakteristika sind auch in *Herzzeit* vorhanden oder zumindest angelegt. Sowohl Celan als auch Bachmann beschäftigen sich darin nicht nur miteinander, ihr Eingehen auf den Gesprächspartner ist häufig fundamental mit einer Reflexion über ihr dichterisches Selbst verbunden. Einen großen Teil dieser Überlegungen macht das (versuchte) Reden über die Shoah aus. Während Bachmann bereits relativ früh Celans Schreiben kommentiert und zu fassen versucht, beginnt sich Celan erst nach einem zufälligen Treffen 1957 konkret zu Bachmanns Texten zu äußern.

Auch wenn Bachmann und Celan ihre Briefe nicht oft explizit als ‚gemacht‘, als Teil einer literarischen Gattung ausweisen und dabei teilweise der Eindruck entsteht, dass man es mit ungefilterten Gefühlsäußerungen zu tun hat, sollte niemals vergessen werden, dass es sich bei dem Briefwechsel um die Korrespondenz zweier LiteratInnen handelt. Die Grenze zwischen bloßer Informationsvermittlung und literarischer Ausarbeitung ist fließend.

Am deutlichsten tritt dies bei den längeren Briefen in *Herzzeit* zu Tage, am Anfang des Briefwechsels vor allem bei Ingeborg Bachmann, wie in dem zehnten Brief der Korrespondenz, *Ingeborg Bachmann an Paul Celan, Wien, 24.1.1949*:

Wien, am 24. Nov. 1949.

Lieber, lieber Paul,
jetzt ist es November geworden. Mein Brief, den ich im August geschrieben habe, liegt noch da - alles ist so traurig. Du hast vielleicht auf ihn gewartet. Nimmst Du ihn heute noch?

Ich fühle, dass ich zu wenig sage, dass ich Dir nicht helfen kann. Ich müsste kommen, Dich ansehen, Dich herausnehmen, Dich küssen und halten, damit Du nicht fortgleitest. Bitte glaub daran, dass ich eines Tages komme und Dich zurückhole. 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. Du musst nur selbst auch etwas dazutun und es mir nicht zu schwer machen. Die Zeit und vieles ist gegen uns, aber sie soll nicht zerstören dürfen, was wir aus ihr herausretten wollen.

Schreib mir bald, bitte, und schreib, ob Du noch ein Wort von mir willst, ob Du meine Zärtlichkeit und meine Liebe noch nehmen kannst, ob Dir noch etwas helfen kann, ob Du manchmal noch nach mir greifst und mich verdunkelst mit dem schweren Traum, in dem ich Licht werden möchte.

Versuche es, schreib mir, frag mich, schreib Dir alles weg, was auf Dir liegt!

Ich bin sehr bei Dir

Deine Ingeborg.

10.1 Beilage

Wien, am 25. August 1949.

Liebster,
dieser Brief wird nicht leicht; fraglos und antwortlos ist ein Jahr vergangen, mit wenigen, aber sehr zärtlichen Grüßen, ganz kleinen Versuchen zu sprechen, aus denen bis heute noch nicht viel geworden ist. Erinnerst Du Dich noch an unsere ersten Telefongespräche? Wie schwer das war; mich hielt immer etwas erstickt, ein Gefühl, das dem nicht unähnlich war, das unsere Briefe bisher trug. Ich weiss nicht, ob Du es gleich siehst, aber ich will es einmal annehmen.

Dein Schweigen war sicher ein andres als meines. Für mich ist es selbstverständlich, dass wir jetzt nicht über Dich und Deine Beweggründe sprechen wollen. Sie sind und werden mir immer wichtig sein, aber wenn etwas auf die Waagschale gelegt werden soll, dann nichts, was Dich betrifft. Für mich bist Du Du, für mich bist Du an nichts »schuld«. Du musst kein Wort sagen, aber ich freue mich über das kleinste. Mit mir ist das anders. Ich bin wohl der Einfachere von uns beiden, und doch muss ich mich eher erklären, weil es für Dich schwerer zu verstehen ist.

Mein Schweigen bedeutet vor allem, dass ich die Wochen behalten wollte, wie sie waren, ich wollte nichts, als eben ab und zu durch eine Karte von Dir die Bestätigung bekommen, dass ich nicht geträumt habe, sondern alles wirklich war, [wie] es war. Ich hatte Dich lieb gehabt, ganz unverändert, auf einer Ebene, die »jenseits der Kastanien« war.

Dann kam der heurige Frühling und alles wurde stärker, sehnsüchtiger und trat aus dem Glassturz hervor, unter den ich es gestellt hatte. Viele Pläne entstanden, ich wollte nach Paris, Dich Wiedersehen, aber ich kann Dir nicht sagen zu welchem Zweck und Ziel. Ich weiss nicht, warum ich Dich will und wozu. Darüber bin ich sehr froh. Ich weiss das sonst zu genau.

Es war sehr viel in diesem Jahr für mich, ich bin ein Stück weitergekommen, ich hatte viel Arbeit, ich habe ein paar erste Sachen weggeschrieben, mit sehr vielen Zweifeln, Hemmungen, Hoffnungen.

Weisst Du noch, wie verzweifelt Du immer ein bisschen über meine Offenheit in manchen Dingen warst? Ich weiss nicht, was Du jetzt wissen willst und was nicht, aber Du wirst Dir ja denken können, dass die Zeit seit Dir für mich nicht ohne Beziehungen zu Männern vergangen ist. Einen Wunsch, den Du damals diesbezüglich hattest, habe ich Dir erfüllt; das habe ich Dir auch noch nicht gesagt.

Aber nichts ist zur Bindung geworden, ich bleibe nirgends lang, ich bin unruhiger als je und will und kann niemandem etwas versprechen. Wie lange wohl unser Mai und unser Juni hinter all dem zurückliegen, fragst Du: keinen Tag, Du Lieber! Mai und Juni ist für mich heute abend oder morgen mittag und noch in vielen Jahren.

Du schreibst so bitter, wie merkwürdig ich mich verhalten hätte, als ich vor der Alternative Paris oder Amerika stand. Ich verstehe Dich zu gut, und es tut mir jetzt auch sehr weh, dass das so zu Dir gekommen ist. Was immer ich auch darauf antworte, wird falsch sein. Vielleicht wollte ich damit nur sehen, ob Dir noch an mir liegt, nicht überlegt, eher unbewusst. Damit wollte ich auch nicht zwischen Dir und Amerika wählen, sondern etwas abseits von uns. Dann kommt dazu, dass ich Dir schwer begreiflich machen kann, wie oft sich Pläne von einem Tag auf den anderen erledigen und ein anderes Gesicht bekommen. Heute sind es Stipendien, die morgen nicht mehr in Frage kommen, weil man sich zu einem bestimmten Termin bewerben müsste, den man nicht einhalten kann, dann fehlen Bestätigungen, die man nicht erbringen kann. Heute bin ich so weit, dass ich zwei Empfehlungen habe, eine für ein Stipendium nach London, eine für eines nach Paris, aber ich kann nicht sicher sagen, was daraus wird und ich betreibe diese Ansuchen ohne einen bestimmten Gedanken, nur in der Hoffnung, dass eines sich irgendeinmal realisiert. Ausserdem will mich jemand auf eine private Reise nach Paris mitnehmen. Ich bin ziemlich sicher, dass das einmal zustande kommt, weil es einmal schon knapp daran war. Im Augenblick bin ich selbst das Hindernis, weil meine Schlussprüfungen für das Doktorat sich derart in die Länge ziehen, dass ich es nie für möglich gehalten hätte.

Du wirst nach allem schliessen, dass ich Dir sehr fern wäre. Ich kann Dir nur eines sagen, so unwahrscheinlich es mir selbst erscheint, ich bin Dir sehr nah.

Es ist eine schöne Liebe, in der ich mit Dir lebe, und nur weil ich Angst habe, zu viel zu sagen, sage ich nicht, dass sie die schönste ist.

Paul, ich möchte Deinen armen schönen Kopf nehmen und ihn schütteln und ihm klarmachen, dass ich sehr viel damit sage, viel zu viel für mich, denn Du musst doch noch wissen, wie schwer es mir fällt, ein Wort zu finden. Ich wünsche mir, dass Du alles aus meinen Zeilen herauslesen könntest, was dazwischen steht.

Arbeitsvorschlag: Analysieren Sie Brief Nr. 10. *Ingeborg Bachmann an Paul Celan, Wien, 24.1.1949*. An welchen Stellen kippt der Brief eindeutig ins Literarische? Woran lässt sich das festmachen? Diskutieren Sie mögliche Merkmale des Literarischen und arbeiten Sie mit einer Stilmittelanalyse.

7. Eine kleine Filmkunde

Ein Film lässt sich genauso lesen wie ein Text, lediglich die Begrifflichkeiten und damit verbundene Konventionen unterscheiden sich. Um daher das Sprechen über Film zu erleichtern und allen KursteilnehmerInnen einen gemeinsamen Wortschatz zu bieten, sollen im Folgenden einige grundlegende Begriffe der Filmanalyse erläutert und an Beispielen deutlich gemacht werden.

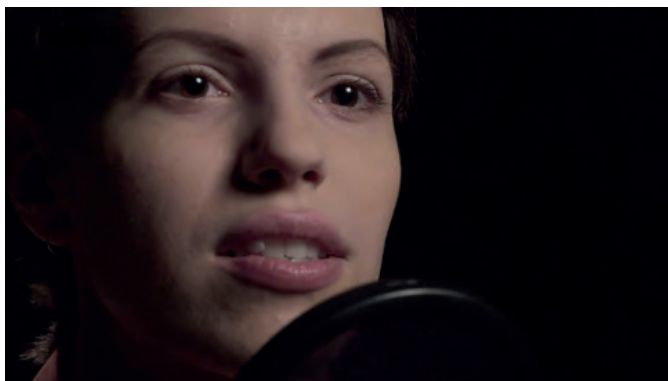
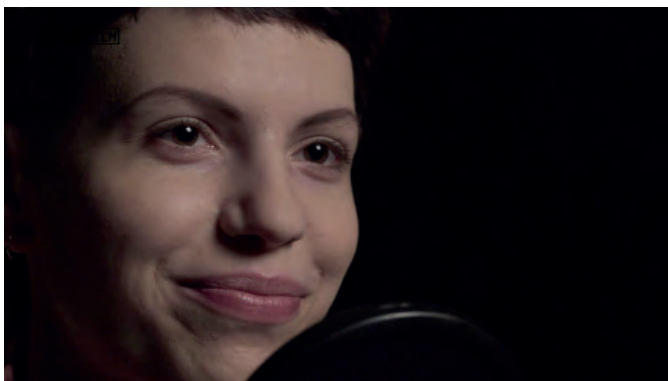
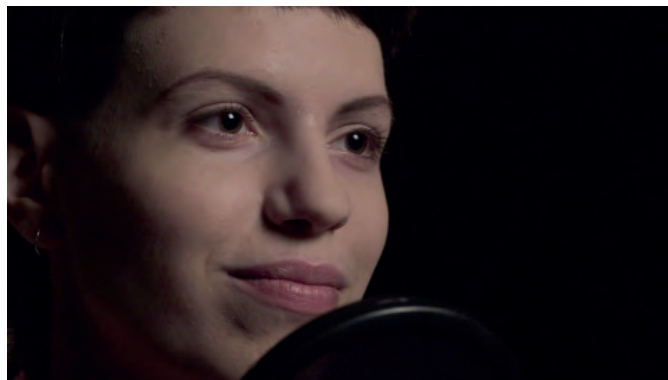
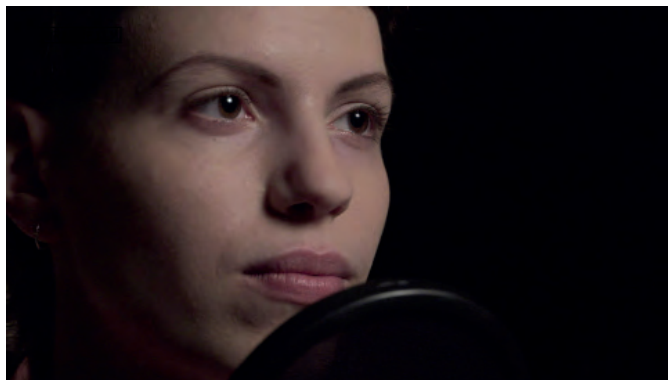
Im Gegensatz zu Buchstaben und Satzzeichen arbeitet ein Film primär mit Bildern, mit dem, was die Kamera zeigt, und mit Ton, der die Bilder untermalt. Um sich einen ersten Überblick über einen Film zu verschaffen, können die folgenden, von der Landesmedienzentrale Baden-Württemberg zusammengetragenen Kategorien herangezogen werden:

<p>Bild</p> <p>Kameraperspektive Kamerabewegungen Einstellungsgrößen Licht Farbgebung</p>	<p>Ton</p> <p>Sprache Musik Geräusche Herkunft des Tons: On (im Bild zu sehen) Off (außerhalb des Bildes)</p>
<p>Montage</p> <p>Länge/Dauer der Einstellungen Blende/Schnitt Verfremdungstechniken Anschlüsse: räumlich oder zeitlich</p>	<p>Inhalt</p> <p>Rolle der DarstellerInnen Ausdrucksformen Motive Symbole</p>

Nachdem man den Film bzw. eine bestimmte Stelle einer groben Untersuchung unterzogen hat, lohnt es sich, mit einem sogenannten ‚close reading‘ fortzufahren, einer detaillierten Analyse der formalen und inhaltlichen Darstellungsmittel eines bestimmten Text- oder Filmabschnitts. Ganz besonders eignet sich ein solches Vorgehen, um parallel konkrete Stellen oder ganze Briefe aus dem Briefwechsel mit der filmischen Umsetzung in Die Geträumten zu lesen und in Kontrast zu setzen. Dadurch lässt sich nachvollziehen, wie unterschiedlich verschiedene Facetten der Briefe näher beleuchtet werden können und wie eine selektive Auswahl aus Textstellen eine Gesamtdeutung verändern kann. Der direkte Vergleich ermöglicht es, die Darstellungsmöglichkeiten des Mediums Film zu untersuchen und seine erzählerischen Eigenheiten näher kennenzulernen.

Grundlegende Begriffe der Filmanalyse³

- **Einstellung:** „Ein kontinuierlich belichtetes, ungeschnittenes Stück Film. Ein Film kann aus einer oder mehreren Einstellungen bestehen. Sie ist – neben dem Einzelbild oder Kader – die Grundeinheit des Films“; auch: Zeit, die zwischen zwei filmischen Konjunktionen wie ‚Schnitt‘ oder ‚Blende‘ vergeht.



- **Einstellungsgröße:** bestimmt die Nähe der Kamera zum gefilmten Objekt
 - **Detailaufnahme:** „Einstellung, die nur einzelne Gegenstände, z.B. eine Hand, ein Auge, eine Tasse wiedergibt.“
 - **Großaufnahme:** „Sehr nahe Einstellung, die z.B. nur den Kopf eines Schauspielers zeigt.“



³ Soweit nicht anders angegeben, stammen alle Definitionen aus: James Monaco. Film verstehen. Das Lexikon. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2011.

- **Nahaufnahme:** „Eine Einstellung, bei der z.B. Personen mit einem Teil ihres Körpers (etwa bis zur Hüfte) sichtbar sind.“



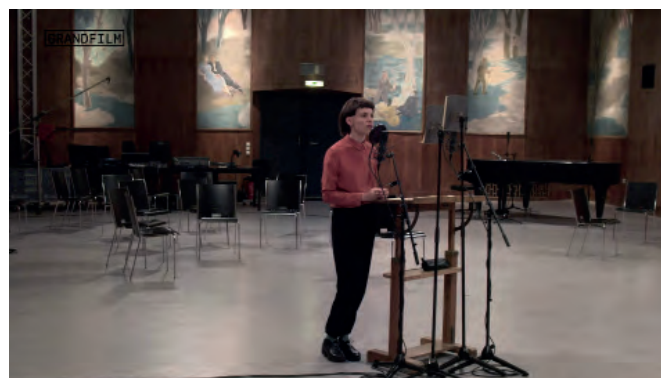
- **Halbnahaufnahme:** „Einstellung, die etwa eine Person in voller Größe in der Dekoration wiedergibt.“



- **Halbtotale:** „Eine Einstellung, die etwa eine Person oder Gruppe in ihrem Umfeld zeigt.“



- **Totale:** „Eine Einstellung, bei der eine gesamte Szenerie im Bild erfasst wird.“



- **Kader:** „Das einzelne Bild auf einem Filmstreifen, durch den Bildstrich vom nächsten abgegrenzt.“
- **Kadrirung:** „Die Festlegung des Rahmens des Bildes bzw. der Einstellung.“
- **Kamerabewegung:** „Die Kamera kann sich um ihre drei (theoretischen) Bildachsen bewegen: waagrecht = Schwenk (pan); senkrecht: Neigen (tilt); Querachse = Rollen (roll). Die Kamera selbst kann sich auf einem Wagen (Dolly), auf Schienen (Track) oder mit einem Kran bewegen“.

- **Schwenk:**



- **Neigen:**



- **Montage:** „Oft synonym mit Schnitt gebrauchter Begriff für Auswahl und Zusammenstellung von Bild- und Tonteilen zu einem Film. Spezieller versteht man darunter die theoretisch und ästhetisch fundierte Anordnung der Filmpartikel.“
- **Schnitt:** „ Das Grundelement der Montage: der optische Sprung von einer zur anderen Einstellung.“
- **Sequenz:** „Eine Folge inhaltlich zusammenhängender Einstellungen“; entspricht der ‚Szene‘ im Drama

8. Arbeitsvorschläge zum Film I

- Vergleichen Sie die filmische Umsetzung des oben genannten Briefes Nr. 10. *Ingeborg Bachmann an Paul Celan, Wien, 24.1.1949* in *Die Geträumten* (00:10:00 – 00:13:05) mit dem ungekürzten Brief.
 - Welcher Eindruck entsteht durch die Auslassungen einiger Teile des Briefes?
 - Wie wirkt sich dies auf eine mögliche Interpretation aus?
 - Wie präsentiert Ruth Beckermann den Brief?



- Herrscht immer noch die obengenannte Mittelbarkeit der schriftlichen Kommunikation vor oder wird diese vollends aufgelöst?
- Wie setzt Ruth Beckermann den Briefftext konkret um? Arbeiten Sie hierfür mit dem filmischen Grundwortschatz aus Kapitel 7, *Eine kleine Filmkunde*.
 - Mit welchen Einstellungsarten arbeitet der Film, *Die Geträumten*? Wie lassen sich Eindruck und Wirkung der Einstellungsarten auf die ZuschauerInnen bestimmen?
 - Welche Rolle spielen Schnitte im Film? Wie entwickelt der Film die Beziehung zwischen den ProtagonistInnen durch eine entsprechende Schnittfolge? Beschreiben Sie diese.
- *Die Geträumten* ist keine einfache Verfilmung der Beziehung zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Es finden sich darin sowohl fiktionale Elemente als auch Elemente des Dokumentarfilms.
 - Was in der Machart von *Die Geträumten* erinnert an Dokumentarfilme?
 - Inwiefern kann der Film *Die Geträumten* als Spielfilm gesehen werden?
 - Lässt sich die Spannung zwischen diesen zwei Filmtypen auflösen? Warum könnte dies schwierig werden? Nehmen Sie folgenden Ausschnitt aus einem Interview mit der Regisseurin Ruth Beckermann zu Hilfe:

9. Interview mit Ruth Beckermann³

Karin Schiefer: Unser Gespräch über Ihren letzten Film ‚Those Who Go Those Who Stay‘ endete mit folgenden Sätzen: Das Hors-Champs muss man sehr viel stärker sichtbar machen. Vielleicht sollte man einen Film machen, über alles, was man nicht filmen kann. Es war die Rede von den Grenzen des Dokumentarfilms und des Schauens überhaupt. Mag es sein, dass nun der literarische Text, die Stimme bzw. das Hören – also andere Sinneswahrnehmungen, andere künstlerische Ausdrucksweisen – ein Fenster geöffnet haben, um mit Die Geträumten neues filmisches Terrain zu beschreiten?

Ruth Beckermann: Dieser neue Film betritt ganz gewiss neues Terrain. Ich hab in ‚Die Geträumten‘ nicht nur zum ersten Mal mit Schauspielern gearbeitet, sondern insgesamt ganz anders gearbeitet als zuvor, ohne mir von Beginn an klar zu sein, wie weit ich mich vom Essayfilm entfernen würde. Ein literarischer Text als Vorlage kam durch die Begegnung mit der Literaturkritikerin Ina Hartwig ins Spiel, mit ihr habe ich über ein Jahr hinweg das Buch für den Film entwickelt. Es gab sehr viele Textfassungen, wahrscheinlich an die 25. Wir lernten uns in der Jury des Wartholz Literaturpreises kennen. Auf der gemeinsamen Autofahrt vom Wiener Flughafen nach Reichenau/Rax unterhielten wir uns über den Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan, der vor einigen Jahren unter dem Titel „Herzzeit“ erschienen ist. Ina schreibt an einem Buch über Ingeborg Bachmann. So ergab sich die Zusammenarbeit und wir haben sehr schnell ein Exposé eingereicht.

Ingeborg Bachmann wie auch Paul Celan sind sehr sprachintensive Stimmen der deutschsprachigen Poesie der Nachkriegszeit. Wie findet sich eine filmische Sprache angesichts dieser sprachlichen Dichte? Wie sind Sie anszenische Schreiben herangegangen?

Die Idee, dass zwei Personen (nicht unbedingt Schauspieler) Sprecher spielen, die in einem Tonstudio für ein Hörbuch oder eine Sendung die Briefe aufnehmen, war von Anfang an da. Ursprünglich sollte das aber nur ein Teil des Films sein. Geplant war, dass die Stimmen ins Off gehen und ich immer wieder an Orten drehe, wo Bachmann und Celan gelebt haben – nicht dokumentarisch im Haus, wo sie gewohnt haben, sondern sehr assoziativ und frei und heutig. In Paris, in München, in Zürich, in Rom. Ich war zunächst noch eher auf einer essayistischen Schiene und hatte an einigen Orten bereits Bilder und Töne aufgenommen. Vor dem eigentlichen Dreh mit den Schauspielern habe ich einen Probedreh mit Freunden gemacht, um heraus zu finden, ob die Texte stark genug für diese radikale Reduktion sind. Schon damals hoffte ich insgeheim, dass es ein Kammerstück werden würde. Die beiden Darsteller – Anja Plaschg und Laurence Rupp – waren beim Dreh so stark, dass die konzentrierte Form im Funkhaus passte. Nach einer ersten Montage sahen Dieter Pichler, mein Cutter, und ich uns an und sagten: Das ist es, wir bleiben in dem Raum.

Also ein sehr kontrolliertes Arbeiten wie beim Spielfilm?

Das Neue an der Herangehensweise war die intensive Vorbereitung. Am Dokumentarfilm gefällt mir, dass ich mich hineinwerfen kann und während des Drehens so viel Überraschendes erlebe. Und in der Montage den Film noch einmal neu erfinde. Das Ganze ist ein Abenteuer. Die Vorbereitung von Die Geträumten ging bis ins kleinste Detail. Ich habe ein Jahr lang immer wieder mit dem Kameramann Johannes Hammel an Ideen für Licht und Auflösung gearbeitet und über ein halbes Jahr mit Lisa Olah, einer sehr klugen Casterin. Die überraschende

³ Interview Karin Schiefer, Januar 2016; vollständiges Interview siehe Presskit auf www.grandfilm.de

Erfahrung für mich war die, dass es sehr spannend ist, so etwas vorzubereiten. Einfache Elemente bekommen im Spielfilm plötzlich Wichtigkeit. Wie lange wir überlegt haben, bis die richtige Farbe und Größe für die Textblätter feststand, die nicht zu sehr reflektieren und die Gesichter nicht zu sehr verbergen sollten. [...]

Wie haben Sie die beiden Darsteller mit den Texten konfrontiert?

Natürlich lasen alle beim Casting aus den Briefen, was aber nur bedingt aufschlussreich war. Wichtig waren die Stimmen der beiden und was ganz altmodisches, nämlich „ob sie Tiefe haben“. Geprobt haben wir überhaupt nicht. Unsere Abmachung war: „Wir drehen sofort und alles“. Die Zwischenspiele, die in den Alltag zurückführen, waren alle geplant – ob nun Kantine, Konzertsaal, die Rauchpausen. Allerdings waren sie so geplant, dass viel offen blieb. Ich wusste also nicht, was im Konzertsaal geprobt wurde. Dass es ein Stück von Wolfgang Rihm war, das perfekt zur Stimmung des Films passte, nenne ich Dokumentarfilm-Glück. [...]

Ein Briefwechsel ist eine literarische Gattung, die etwas klar Dokumentarisches hat, sei es nun in biografischer oder gesellschaftshistorischer Hinsicht, auch etwas sehr Subjektives und aufgrund der zeitlichen Abstände, die der Postweg bedingt und aufgrund des vielen Ungesagten zwischen zwei Menschen, die einander gut kennen, etwas höchst Fiktives, das sich der Leser selber füllen kann. Bot sich dieses literarische Genre als Genre der Transition Dokumentarischem und Fiktionalem nicht geradezu an?

Ganz gewiss. Die Korrespondenz zwischen den beiden hat in sich schon eine starke fiktionale Ebene. Manchmal habe ich sogar an Minnegesang gedacht. Bachmann und Celan hatten auch ein literarisches Verhältnis miteinander. Das reale Verhältnis war ja sehr kurz. Zwei Monate im Frühling 1948 und dann knapp zehn Jahre später vielleicht noch einmal ein Monat. Aber sie führten ihr Leben lang einen literarischen Dialog miteinander. Das kommt in ihren Werken auch vor. Bachmann geht mehr auf seine Verszeilen und Textstellen ein, aber es geschah auch umgekehrt. Die Briefe würde ich nicht als rein dokumentarisch bezeichnen. Sie schweben auch. Da ist so viel drinnen. Natürlich die wirkliche Liebesgeschichte, aber so viel an Vorstellungen über die Liebe und über das Leben. Und das Thema der Shoah und der Nachkriegszeit. Die Vorstellung, dass ein junger Jude aus Cernowitz und eine junge Kärntnerin einander 1948 in Wien begegnen und einander geradezu in die Arme fallen, ist interessant und sehr romantisch. Eine unserer Grundfragen war „Was waren die Themen dieser beiden? Was bedeutet dieser Text heute?“ Heute kann man sich z.B. eine Liebesgeschichte in Israel oder anderen von schweren Konflikten geprägten Ländern zwischen Angehörigen verfeindeter Lager vorstellen, auch wenn nicht dieselbe Tragik wie nach der Shoah gegeben ist, wo ein Kollektiv das andere vernichten wollte. Dieser Aspekt – dass zwei Menschen aus so entgegengesetzten Kollektiven einander begegnen, war uns auch sehr wichtig. Es macht alles intensiver und verstärkt die Liebe noch einmal.

10. Arbeitsvorschläge zum Film II

- Der Film schafft auf den ersten Blick den Eindruck, dass man hinter die Kulissen der Aufnahmen im Tonstudio schauen kann, als ob man ‚live‘ dabei wäre. Welchen Zweck könnte eine solche ‚inszenierte Gemachtheit‘ verfolgen? Wie fällt ihre Wirkung aus?



- Welchen Effekt haben die Lese- und Aufnahmepausen in *Die Geträumten*, in denen die ProtagonistInnen nach draußen gehen, essen, rauchen und sich über andere Dinge als ihre Arbeit unterhalten? Rücken die Pausen sie zusammen oder entsteht dadurch eher Distanz?



- Welche Auswirkungen hat die Verlagerung des Briefwechsels in die heutige Zeit? Gibt es Anknüpfungspunkte in den Liebesbriefen von Bachmann und Celan zur heutigen Kommunikation über Liebe?

9. Literaturverzeichnis

Albrecht, Monika und Dirk Götsche. *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2002.

Bachmann, Ingeborg und Paul Celan. *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel*. Hg. Herbert Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008.

Bartsch, Kurt. *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1997.

Böschenstein, Herbert und Sigrid Weigel. „Paul Celan – Ingeborg Bachmann. Zur Rekonstruktion einer Konstellation“. *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Hg. Herbert Böschenstein und Sigrid Weigel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997. 7-14.

Conterno, Chiara und Isolde Schiffermüller. „Vorwort“. *Briefkultur. Transformationen epistolaren Schreibens in der deutschen Literatur*. Hg. Chiara Conterno und Isolde Schiffermüller. 9-12.

Golisch, Stefanie. *Ingeborg Bachmann. Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 1997.

Gosend, Peter, Jürgen Lehmann und Markus May. *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2008.

Landesmedienzentrale Baden-Württemberg. „Beobachtungskategorien zur Filmanalyse“. [https://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/handouts/handout_beobachtungskategorien.pdf] (Letzter Aufruf 05.09.2016)

Monaco, James. *Film verstehen. Das Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2011.

Wiethölter Waltraud. „Rolle rückwärts? Von der brieflichen Typographie zum Brief“. *Der Brief. Ereignis und Objekt*. Hg. Anne Bohnenkamp und Waltraud Wiethölter. Frankfurt am Main/Basel: Stoemfeld Verlag, 2010. 7-23.

Wimmer, Gernot. „Einleitung“. *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen*. Hg. Gernot Wimmer. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011.

Alle Bilder, soweit nicht anders angegeben, sind aus *Die Geträumten* © Grandfilm

Im Verleih von:

GRANDFILM

Muggenhofer Straße 132 d, Bau 74

D-90429 Nürnberg

www.grandfilm.de