



Langeweile macht hübsch: Gabi (Mia Goth, links) und James (Alexander Skarsgård) sind zu reich zum sterben.

Foto Neon/Topic Studios

## Der Klon der Angst

Selbst die Idee „Auge um Auge“ lässt sich mit Geld betrügen: „Infinity Pool“ von Brandon Cronenberg im Kino

Nichts ist, wie es scheint in Li Toqla. Das macht eine Kamerafahrt gleich zu Beginn von „Infinity Pool“ deutlich. Im gleißenden Sonnenlicht, das diesen fiktiven Ort irgendwo zwischen dem mediterranen Raum und den Tropen ansiedelt, liegt ein Luxusresort: weiße Sonnenschirme, makellose Liegen am Pool, dahinter glitzerndes Meer. Dann kippt das Bild, steht kopf, während die Kamera drohnend über einem Tennisplatz schwebt und sich dann dem Meer und einem Zypressenhain vorm Strand zuwendet. Diese Bilder in schwindelerregender 360-Grad-Drehung stellt Regisseur Brandon Cronenberg gleichsam als Warnung seinem Film voran, denn die nächsten 118 Minuten zeigen eine Welt, hinter deren Hochglanzfassade Abgründe lauern.

In die stolpern James Foster (Alexander Skarsgård), ein Schriftsteller auf der Suche nach literarischer Inspiration, und seine Frau Em (Cleopatra Coleman), als

sie sich im Resort mit einem Pärchen (sie: junge Schauspieler, er: Architekt kurz vorm Ruhestand) anfreunden, das zu den Stammgästen gehört. Die Schauspieler stellt sich als Fan des Autors vor und lädt James und Em zu einer Spritztour außerhalb der durch Stacheldraht gesicherten und schwerbewachten Grenzen des Hotelkomplexes ein. Man sonnt sich, man grillt, man trinkt, und als James am Abend alle im offenen Wagen zurück zum Hotel fahren will, baut er einen folgenschweren Unfall. Kurz darauf trommelt die Polizei an die Hoteltür und macht ihn mit den strikten Gesetzen des Landes vertraut: Wer einen Tod verursacht, muss dafür mit seinem Leben bezahlen. Für reiche Touristen hat der Inselstaat eine Sonderregelung: Gegen Zahlung einer enormen Summe kloniert man einen mit allen Erinnerungen des Originals ausgestatteten Doppelgänger, der statt des Täters hingerichtet wird.

Brandon Cronenberg, Sohn des Horror-Regisseurs David Cronenberg, setzt mit seinem dritten Spielfilm Überlegungen fort, die bereits in „Antiviral“ (2012) und „Possessor“ (2020) anklangen: Was macht Identität aus, und welche Monster schlummern im modernen Menschen, wenn er sich einschließt, die Vernunft aufzugeben? Eine Frage, für deren Beantwortung der kanadische Literaturkritiker John Clute das Doppelgänger-Motiv als ideales Kunstmittel erachtet: Doppelgänger, so Clute, „manifestieren buchstäblich, was mit jeder einzelnen Seele passiert, wenn die Welt sich so schnell dreht, dass wir etwas von uns zurücklassen, etwas Unvollendetes, das unserem Selbst entrissen wird“.

So wie Oscar Wilde seinen dank Porträtmaler Dorian Gray immer tiefer in die Dekadenz hinabsteigen ließ, lässt Cronenberg, der auch das Drehbuch zu „Infinity Pool“ verfasst hat, seine reichen

Touristen immer größere Kicks suchen, bietet ihnen ihr Geld doch die Möglichkeit, sich vor Konsequenzen zu drücken. Den Rausch ausufernder Orgien versucht auch die Bildarbeit zu transportieren: Verstörend schnelle Schnitte reihen nackte Körper in Neopink und Blau aneinander, Stroboskoplicht zerreißen die Szenen des wilden Gefummels wie Filmriss nach zu viel Alkoholkonsum. Beim Sex wie bei der blutigen Gewalt, die hier gezeigt wird, hat Cronenberg fast schon zu viel Spaß am Hinsehen. Dabei hätte er die explizite Brutalität, den Blick auf Körpersäfte nicht immer gebraucht. Die Analyse der psychologischen Abgründe seiner Superreichen (vor allem Mia Goth entblättert Stück für Stück die Machtversessenheit ihrer Figur), die sich jenseits aller Gesetze wähen und ihren Sadismus an Schwächeren als Urlaubsvergnügen ausleben, ist eindrucksvoll genug.

MARIA WIESNER

„Ich will!“, schreibt Anna-Eva Bergman 1938 in ihrer norwegischen Muttersprache in ein Notizbuch. Es ist ein entschlossener Ausruf, mit dem sie sich wie in einen Kampf stürzt und selbst Kraft zuruft, um die innere Suche nach ihrem künstlerischen Ausdruck ernsthaft denn je aufzunehmen. Ein Jahr zuvor hatte sie sich von Hans Hartung getrennt. Sie hatte den angehenden Maler 1929 in Paris kennengelernt, gerade zwanzig Jahre alt. Die beiden heirateten nur drei Monate später. Dass Bergman der Beziehung ein Ende setzte, hatte vor allem mit diesem „Ich will“ zu tun. Im Trennungsbrief, den sie aus Italien nach Paris schickte, schreibt sie in einem fast perfekten Deutsch, dass sie frei sein müsse und Zeit brauche, um allein ihrer Arbeit nachgehen zu können. Der Brief ist in der Ausstellung zu sehen, es ist ein bewegendes Dokument. Bergman war klar geworden, dass sie im Schatten von Hartung nicht zu ihrer Kunst kommen würde, dass sie von „Hauspflichten und anderen Sorgen“ aufgerieben würde. Nach der Trennung führte sie energisch ihre, den Ausstellungstitel gebende „Voyage vers l'intérieur“ fort: Die Reise einer tief erstrebten, existenziellen Suche nach der Essenz dessen, was sie ausdrücken wollte. In den Fünfzigerjahren trafen sich die beiden Künstler in Paris wieder. Bergman hatte unterdessen ihren Weg gefunden und den künstlerischen Durchbruch erreicht. Sie heirateten zum zweiten Mal.

Im Herbst 2019 hatte das „Musée für Moderne Kunst der Stadt Paris“ im Palais de Tokyo eine bislang größte Retrospektive zu Hans Hartung ausgerichtet (F.A.Z. vom 19. Oktober 2019). In denselben Räumen wird nun mit rund dreihundert Gemälden, Zeichnungen, Gravuren, Fotografien und Dokumenten die ebenfalls bis dato umfangreichste Schau zu Anna-Eva Bergman gezeigt. Museumsleiter Fabrice Herrgott, auch Kurator der Ausstellung, merkt in Kenntnis seines Hauses an, wie schwer diese weitläufige, sich in einer sanften Rundung in die Länge ziehenden Räumlichkeiten zu bespielen sind. Ein Künstler, betont Herrgott, brauche ein machtvolleres Werk, um darin bestehen zu können. Die großformatigen Abstraktionen mit faszinierenden Lichteffekten, die Anna-Eva Bergman ab den Fünfzigerjahren schuf, nehmen mit ihrer starken Ausstrahlung den Raum für sich ein.

Durch die Beteiligung der in Antibes ansässigen Fondation Hartung-Bergman, die auf einen großen Fundus zurückgreifen kann, werden zahlreiche Hauptwerke

## Reise ans Licht

Wiederentdeckung eines grandiosen Werkes: Das Pariser Musée d'Art Moderne zeigt eine Retrospektive der norwegischen Künstlerin Anna-Eva Bergman / Von Bettina Wohlfarth, Paris



Großformatige Abstraktionen mit faszinierenden Lichteffekten: Anna-Eva Bergmans „Montagne transparente“ von 1967. Foto Claire Dorn/VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

zeigt, aber auch Exponate, die eine Schlüsselrolle zum Verständnis der Künstlerin spielen. Von Anfang an gehen Fotografien als eine Form von Entwurf dem malerischen Werk voraus. Sie zeugen von Beobachtungsgabe, einer Vorliebe für klare Linien und Formen oder für die Schattenspiele, die das Licht ins Bild zaubert. Die Ausstellung dokumentiert Bergmans künstlerische Anfänge, ihr Apriori – wie ein Hingezogensein – für alles Mineralische, für Natur und Kosmos. Schon in den ersten, noch figurativen Gemälden interessierte sich die junge Künstlerin für grundlegende Formen und die Wirkung des Lichts. Um ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können, arbeitete Bergman bis in die Vierzigerjahre hinein als Illustratorin und begabte Karikaturistin oder schrieb für norwegische Zeitungen. In diesen Arbeiten drückte sie auch ihre Abscheu vor dem

Nationalsozialismus aus; die Kriegsjahre überstand sie in Norwegen.

Nach dem Krieg beschäftigte sich Bergman eingehend mit dem Goldenen Schnitt und mit Farbenlehre. Indem sie sich mit Techniken zu Form, Rhythmus und Farbe beschäftigte, suchte sie materiellen und spirituellen Ausdruck zu vereinen. Auf ihren Reisen hatte sie die Alten Meister studiert und beobachtete natürlich genau die zeitgenössischen Bewegungen, mit Affinitäten für Miró, Klee oder Kandinsky. Bemerkenswert ist, dass ihr Werk unabhängig und einzigartig bleibt. Aufenthalte auf der Insel Citadella oder im hohen Norden Norwegens, dann das Experimentieren mit feinem Blattgold und -silber sind die beiden Vektoren, durch die sie ihr streng durchdachtes Formenrepertoire und das Licht als gestalterische Grundelemente entwickelte. Sie legte ein Alphabet ihrer Arche-

typen an: Berg, Baum, Fels, Pyramide, Grabstätte, Schiff, Gestirn oder der Horizont als Scheidelinie und Transzendenz.

Von den Fünfzigerjahren an – und bis zu ihrem Tod 1987 – arbeitete Anna-Eva Bergman an den Variationen dieses Formenrepertoires. „Der große Berg“ von 1957 erscheint wie ein massiver silberner Lichtkegel im irisierenden Blau eines kosmischen Hintergrundes. Funkelnde Gold- und Metallblättchen machen das Gemälde „Feuer“ von 1962 zu einer abstrahierten Inbrunst, die an Klimts „Kuss“ denken lässt. Bergman nannte ihre Kunst „abstrahierend“ – weder figurativ noch abstrakt. Sie kondensiert die Natur als real erfahrbare in universellen Archetypen. Viele Werke Bergmans entfalten ihre Wirkung in der Bewegung, wenn man sie aus verschiedenen Perspektiven betrachtet, etwa das blitzend silberne Gestirn „Großer Kreis“ oder die kosmische Vision von „Andere Erde, anderer Mond“ aus dem Jahr 1969. Auch in „Großer Ozean“ verändert sich das Licht durch den Blickwinkel. Das Gemälde, für das die Künstlerin mit Modellierpaste wellige Kräuselungen anlegte, die mit Blattsilber und verdünnt transparenter Vinyllfarbe überzogen wurden, bekommt einen fast hypnotisierenden Effekt. Mit den Siebziger- und Achtzigerjahren werden ihre Werke immer größer, strenger, auf essenzielle Linien reduziert. Zwischen tiefem Blau und Schwarz, etwa im Gemälde „Zwischen den beiden Bergen“ von 1981, wirkt ein silberglänzendes Bildelement wie Eis – oder wie das Tor zu einer spirituell belebten Natur, einer metaphysischen Dimension.

Ab 1973 lebten Bergman und Hartung in einem selbst entworfenen Atelieranwesen auf den Höhen von Antibes. Bergman war zwar in den Fünfziger- und Sechzigerjahren eine bekannte, gefeierte Künstlerin – sie nahm an mehr als dreihundert Ausstellungen in vierzig Ländern teil –, geriet aber nach und nach in Vergessenheit. Als Pop-Art und Konzeptkunst angesagt waren, entsprach ihr Werk nicht dem Zeitgeist. Ihre Arbeit sei, wie Fabrice Herrgott erklärt, unverstanden geblieben und als dekorativ abgetan worden. Die Tatsache, dass sie eine weibliche Künstlerin ist, aber auch die Unmöglichkeit, die Ausdruckskraft ihrer Gemälde in Reproduktionen zu erfassen, haben eine gebührende Rezeption verhindert. Die Ausstellung lässt eine bedeutende Künstlerin wiederentdecken.

Anna-Eva Bergman. Voyage vers l'intérieur. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; bis zum 16. Juli. Der Katalog kostet 45 Euro.

# Unwirklich wird die schöne Stadt

Ein Besuch in Georg Trakls Geburtshaus, wo seit fünfzig Jahren eine dem Dichter gewidmete Forschungs- und Gedenkstätte untergebracht ist.

Von Philipp Theiso, Salzburg

Die Pforte, durch die man dieses Haus betritt, liegt verschattet in einer schmalen Seitengasse. Nur wenige Meter sind es zum Mozartplatz, direkt dahinter öffnet sich die Salzburger Altstadt – und doch drängt sich der Bau am Waagplatz ins Dunkel, leicht passiert man ihn achtlos. Tatsächlich ist er mit der Kulturgeschichte der Stadt eng verwachsen, bildet er doch den hinteren Teil des sogenannten Schaffner-Hauses, benannt nach seinem einmaligen Besitzer, dem Kaufmann Franz Anton Schaffner. Schon vor ihm war das Gebäude ein Handelshaus gewesen. Der Grund, auf dem es steht und auf dem spätestens seit dem zwölften Jahrhundert gebaut und gewohnt wurde, war in römischer Zeit eine Altstätte, geweiht dem Iuvavus, dem Flussgott der Salzach. Seine historisch eruptive Bedeutung verdankt dieses Haus aber dem Umstand, dass in der ersten Etage am 3. Februar 1887 Georg Trakl geboren wurde.

Wie kein zweiter Autor des zwanzigsten Jahrhunderts ist Trakl in Werk und Person seinen zahllosen Deutern ein Rätsel geblieben. Hier: ein völlig zerfahrenes, schon früh mit Opiaten und Veronal durchsetztes Leben, unwirtet von Gerüchten um seine Beziehung zu seiner jüngeren Schwester Grete, eine Karriere als Militär-apotheke, die jäh schon in den ersten Kriegswochen mit einer Überdosis Kokain im Krakauer Militärhospital endet. Dort: ein schmales Werk von geradezu hypnotischem Charakter, bestehend aus zwei Gedichtbänden (die Veröffentlichung des zweiten hat Trakl nicht mehr miterlebt) und einem bedeutsamen Nachlass. Ein scharf umgrenztes Wortarsenal, orakelhaft, so zwingend wie unergründlich ihre Fügung. Lyrik wie ein impressionistisches Schachspiel. Weltliteratur.

Die Geschichte der weltweiten Trakl-Obsession; die zahlreichen Wandlungen des Trakl-Bilds vom christlichen Existenzialisten zum luziferischen Dichter bis zum unergründlichen Verskomponisten, der – wie Heidegger konzidierte – sein Lebtage nur „an einem einzigen Gedicht“ gearbeitet hat; der Trakl'sche Ton, der schon Wittgenstein beglückte: Was bleibt von alledem, nähert man sich dem Haus am Waagplatz? Anders gefragt: Versteht man Trakl besser an diesem Ort, durch diesen Ort?

Einer, der es wissen muss, ist Hans Weichselbaum, seit fünfzig Jahren – von Beginn an – Leiter der Georg-Trakl-Forschungs- und Gedenkstätte, die seit 1973 in der ehemaligen Wohnung der Familie Trakl untergebracht ist. Gesammelt werden dort Editionen, Forschungsarbeiten, Übersetzungen und natürlich Archivalien, deren jüngste und prominenteste sicherlich das 2016 von einem Wiener Antiquar entdeckte „Hölderlin“-Gedicht Trakls ist. Doch Weichselbaum ist weniger Verwalter als Vermittler Trakls: Er bildet die Brücke zwischen dem Numinosum dieser Dichtung und den ganz konkret anschaulichen Spuren der an sie gebundenen Existenz. Schon Franz Fühmann konsultierte Weichselbaum in Salzburg für seinen – 1981 zunächst in gekürzter Fassung gedruckten – Trakl-Essay; über die vergangenen Jahrzehnte hinweg hat er zahllose Forscher beraten, Symposien organisiert, selbst zwei Trakl-Biographien verfasst und im vergangenen Jahr auch eine neue Edition der Dichtungen und Briefe verantwortet.

Gleichwohl erschöpft sein Wirken nicht in philologischer Gelehrsamkeit. Vielmehr ist es das stille Bündnis mit diesem Haus, mit jenem Blick, den man von der Galerie, die zu Trakls Zeiten noch geschlossen und befenstert war, hinab in die Düsternis des Innenhofes werfen kann. Dass Trakls Gedicht „Die Ratten“ seine Szenerie aus diesem Blick genommen hat, glaubt man gerne: „In Hof scheint wieder der herbstliche Mond / Vom Dachrand fallen phantastische Schattent. / Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt; / Da tauchen leise herauf die Ratten“. Man sieht all das vor sich, schaut man aus den Fenstern des Archivs, wie ohnehin – und wie das Weichselbaum betont – Trakls Dichtung ihr phantasmatisches Gepräge nicht zuletzt gerade dem Umstand verdankt, dass sie oft einfach sagt, was man sieht. Die Realität, mit der sie getränkt ist, ist nicht zur Gänze entschwinden, manchmal kann man sie auch wieder sichtbar machen. So

gehört zum Hof und seinen Ratten auch die Geschichte des Hausmeisterpaars aus dem Erdgeschoss, das sich dem Vernehmen nach nur einen einzigen Sonntagshut leisten konnte, sodass Frau und Mann immer nur nacheinander in die Messe gehen konnten. Eine Geschichte, die man nirgends lesen kann, sondern die zur Überlieferung dieses Hauses gehört und in dessen personalisiertem Gedächtnis verblieben ist.

Man wird Trakl aber nicht gerecht werden, wenn man davon ausgeht, dass das, was seine Gedichte uns zeigen, zur Auflösung gelangt, wenn man erst einmal den Genius Loci betreten hat. So wie das Mobiliar der Familie Trakl zwar immer noch besichtigt, aber in seinem einstigen Zusammenspiel nicht mehr begriffen werden kann, so bleiben auch Trakls Verse uns stets gefügiger Zerfall. Vielleicht finden sich auf den Stühlen, in den petroleumbetriebenen Kaffeekochern noch irgendwo Rückstände, die den Weg hinüber ins Wort geschafft haben.

Ganz sicher glaubt man es von den beiden Gemälden eines unbekanntes Künstlers, die aus dem Bestand von Trakls ältester Schwester Maria 1987 in die alte Wohnung zurückgeholt sind. Eines zeigt eine Schaffnerde vor arkadischer Landschaft, drei Schafe, zwei Böcke. Letztere deutlich diabolisiert, das andere die Heilige Familie, einem Wald entsteigend, in ihrem Rücken antike Statuen, darunter eine bereits zerbrochene, doch immer noch dämonisch lächelnde Panfigur. Unwillkürlich lassen sie Verse emporsteigen, eine Zeile aus dem „Herbst des Einsamen“ („Im roten Wald verliert sich eine Herde“), die erste Strophe des „Helian“ („Leise klingen die Schritte im Gras; doch immer schläft / Der Sohn des Pan im grauen Marmor“). Man ahnt die Verbindung, doch sie lässt sich nicht übersetzen; wie alles in Trakls Welt enthält das Augenfällige gerade nicht den Sinn, sondern legt sich nur als eine weitere Bedeutungsschicht über ihn. Vielleicht ist das gerade das Geheimnis dieses Hauses: Dass die museale Hinterlassenschaft seines einstigen Bewohners immer noch dessen Verästelungsgebote gehorcht. Wer diese Räume durchstreift, dem verbirgt sich, was sich zeigt.

Selbst noch der Anblick, den die nördlichen Fenster freigeben, trägt dieses Paradoxon mit sich. Unvermutet nah führt die Salzach hinter dem Haus vorbei, hinter ihr der Kapuzinerberg, dessen „flammendes Rot“ Trakl in einem 1908 an seine Schwester gesandten Herbstbrief aus Wien sehnsüchtig vor Augen steht. Versteht man von hier aus, was gemeint ist, wenn in „Vorstadt im Föhn“ „plötzlich feistes Blut / Vom Schlaachthaus in den stillen Fluss“ hinuntersteigt? Man kann solche Verse natürlich mit Realien belasten, denn dieses Schlaachthaus – heute steht dort ein Heizkraftwerk – und seine in die Salzach mündenden Kanäle gab es eben tatsächlich. Die Größe der Dichtung Trakls liegt aber eben gerade darin, dass sie im Nennen der Dinge ihnen jedes Sein nimmt, das außerhalb der Sprache liegt. Im Wald begrabene Sonnen, über weiße Weiher fortgezogene Vögel, „es ist ein Licht, das der Wind ausgelescht hat“: Überquert man die Schwelle jenes Hauses, steht man vor den Relikten dieses Lebens, dann versteht man das. Nichts, was uns umgibt, ist das, was wir erinnern. Alles, was wir sehen, ist nur ein Abglanz.

Verlässt man den Ort wieder, tritt hinaus auf den Waagplatz, zur Rechten das Haus, in das die Familie Trakl 1893 übersiedelte, zur Linken der Mozartplatz mit der Neuen Residenz, so kommt einen dies noch einmal an: Die braun erhellten Kirchen, die aus dem Brunnen tauchenden Rösser, die Nonnen, die lauschenden Fremden – das ist alles da. Doch so tief, wie sich Trakl 1910 in „Die schöne Stadt“ hineingeschrieben hat, so wenig lässt er sich nun auch wieder aus ihr herausdenken – sein Pathos des Verlusts zeichnet alle Dinge, die es berührt. Salzburg wurde durch ihn zu einer unwirklichen Stätte, ihr unheimliches Zentrum der Waagplatz 1a. Noch einmal wendet sich der Blick zurück dorthin, zu jener dunklen Pforte im Winkel, die wie aus einem Trakl-Gedicht geschnitten scheint. Verbaut wurde sie im Zuge der Hausteilung in den Siebzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts. Trakl selbst ist nie durch sie geschritten.