

Max Aubs Theatermonolog *De algún tiempo a esta parte* – Einführung und Interpretation

aus: Albrecht Buschmann: *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil*. Berlin, de Gruyter 2012

...

Kommen wir zurück zu *De algún tiempo a esta parte*. Das Stück spielt in Wien 1938, kurz nach dem Anschluss Österreichs: «Es de noche; en Vienna, y en 1938» (Aub 2002c: 394), heißt es am Ende der kurzen Regieanweisung zu Beginn, und schon die ungewöhnliche Zeichensetzung in diesem Satz betont die Bedeutung jener Koinzidenz, dass sich die Figur gerade in *diesem* Raum zu *dieser* Zeit befindet; der Titel, der sinngemäß mit «In letzter Zeit» zu übersetzen wäre, unterstreicht in seiner im Spanischen betont vagen Zeitangabe die Überzeitlichkeit der Handlung. Einzige Sprecherin ist Emma, die sich an ihre Jahre als großbürgerliche Gattin des Fabrikanten Adolfo erinnert, beide zum Katholizismus konvertierte Juden. Nun ist Emma nur noch Putzfrau im Theater, dort steht sie an der Rampe, beginnt nach dem Ende der letzten Vorstellung mit ihrer Arbeit und spricht dabei zum Publikum über ihr unbeschwertes Leben als unpolitische Frau und Mutter, über ihren Sohn Samuel, der im österreichischen Konsulat in Barcelona arbeitete und in den Wirren des Bürgerkrieges von Republikanern getötet wurde. Er hatte Botschaftsflüchtlingen geholfen, ihr Vermögen nach Österreich zu schaffen, was von den republikanischen Behörden so lange toleriert worden sei, wie Österreich unabhängig war («Mientras nuestro país fue un país [...]», 399). Nach dem Einmarsch der Deutschen aber sei er inhaftiert und getötet worden: «Lo mató el Anschluss, como a ti.» (399) Abwesender Adressat von Emmas Monolog ist ihr Mann Adolfo, mehrfach dekoriertes österreichisches Weltkriegsveteran, der als Jude im KZ Dachau ermordet worden ist und dem sie erklären will, warum sie nun keine ängstliche und passive Frau mehr ist: «[...] ahora ya no tengo miedo. No, no tengo miedo. El miedo ahora es de todos.» (404) Der Monolog über die für sie wie für ihre Adressaten – ihren Mann *und* das implizite Publikum des Jahres 1939 – schier unglaublichen Lebensumstände im damaligen Wien endet dennoch mit dem hoffungsvollen Satz: «Pero un día vendrá la libertad...» (410)¹

Die Wirklichkeit des Konzentrationslagers kommt in *Tiempo* also nicht durch den «Berichterstatter» selbst, sondern vermittelt durch seine überlebende Frau zur Sprache. Die weiß nur, dass ihr Mann tot ist – «dicen que te fusilaron porque

¹ Und auch wenn sie die «libertad», von der sie am Ende des Stücks träumt, noch nicht gefunden hat, dem Holocaust ist Emma zumindest intratextuell entgangen: Denn in dem Stück *No* tritt sie als eine der am Bahnhof von Altberg gestrandeten Flüchtlinge auf, die auf der sowjetischen Seite vergeblich auf die Möglichkeit zur Weiterreise warten. Die Regieanweisung des Stückes aus dem Jahr 1952 stellt sie mit folgenden Worten vor: «EMMA, es Emma Blumenthal, la de *Algún tiempo a esta parte*.» (Aub 2006c: 462)

intentaste escaparte, que te mataron contra la alambrada» (409) – und dass sie solchen offiziellen Erklärungen keinen Glauben schenken kann: «Ninguno de los que te conocían puede suponer que intentarás hacerlo. Nunca tuviste iniciativas audaces.» (409) Andererseits kann sie sich eben nicht vorstellen, was das Lager tatsächlich bedeutet und wie es einen Menschen verändert, insofern gibt ihre selbstverständliche Zurückweisung der offiziellen Todesursache (Tod auf der Flucht) genau die Perspektive des 1939 Außenstehenden wieder, dessen Vorstellung es übersteigt, was im Lager mit dem Menschen.

Drei Ausgeschlossene werden dem Zuschauer in *Tiempo* präsentiert: Emmas Ehemann, der nach dem sogenannten Anschluss unter Druck gesetzt wird, seine Zelluloidfabrik an den ehemaligen Geschäftsfreund Grossmann zu verkaufen, der dann von den Nazis nach Dachau deportiert und ermordet wird. Emmas Sohn Samuel, dessen politischer und juristischer Status als Ex-Österreicher in Spanien sich 1938 von einem Tag auf den anderen ändert, weshalb er herausfällt aus dem zuvor bestehenden diplomatischen Schutz und «en la cárcel o en un campo» (398) inhaftiert und ermordet wird. Ein politisches Ereignis (der «Anschluss») führt zum Tod beider Männer, der eine wird Opfer der Faschisten, der andere der Kommunisten.² Die physische Vernichtung im Lager, sei es im kommunistischen oder faschistischen System, mithin das letzte Glied in einer Kette von Vernichtungen, die das Lagersystem nach Hannah Arendt kennzeichnen, das ist es, wofür der Ausschluss dieser beiden männlichen Figuren steht. Dies versteht Emma noch nicht, in deren Wahrnehmung die vorgeschalteten Stufen der ökonomischen, juristischen und der moralischen Vernichtung (vgl. Arendt 2001: 907ff.) im Vordergrund stehen. Wie ihr Mann wurde sie unter Missachtung ihrer bürgerlichen Rechte ihres Besitzes beraubt, und als Zeugin der Novemberrauschreitungen kann sie es nicht glauben, dass anschließend die jüdischen Geschäftsbesitzer für die angeblichen Schäden auch noch zu zahlen haben (vgl. 406). Auf diesen ökonomischen und juristischen Ausschluss als erste Stufen der Vernichtung folgt für sie die moralischen Vernichtung: Sie darf weiter in ihrer alten Wohnung wohnen, in der Mädchenkammer, und sich als Dienstmädchen der neuen Besitzer ihr Gnadenbrot verdienen.

... la criada soy yo. Yo. Criada en mi casa, en lo que era mi casa. Limpiaré el sillón de mi marido para que se siente un patán que me mira de arriba abajo y se ríe: «Aún puede usted dar gracias de que no la hayan seguido haciendo barrer la calle.» Perros, perros, perros. (*Tiempo* 398)

² 1938 standen der Geheimdienst SIM sowie die Gefängnisse in Barcelona unter Kontrolle der kommunistischen Partei – was Emma nicht erwähnt, Max Aub aber sehr genau wusste. Erinnerung sei an die Bedeutung des Verrats als Motiv im *Magischen Labyrinth* [← Kap. III].

Ohnmächtig muss sie mit ansehen, wie andere in ihrer Aussteuerwäsche schlafen, von ihrem Festtagsgeschirr essen. Ökonomisch, juristisch und moralisch ist sie bereits aus der Gesellschaft ausgeschlossen, physisch aber noch Teil ihres gewohnten Lebensumfeldes. Da sie sich gegen den Ausschluss wehren will («ya no tengo miedo»), bewahrt sie sich die Hoffnung, ein besseres Ende zu finden als ihr Mann und ihr Sohn.

Im Augenblick aber ist sie, wie sie mehrfach betont, vor allem «sola», allein und isoliert in einer Gesellschaft, die inmitten eines scheinbar unveränderten Alltags die schrittweise Vernichtung derjenigen ins Werk setzt, die einige Wochen zuvor noch Mitbürger waren. Die bühlenwirksame Stärke, mit der *Tiempo* diesen Grundgedanken über die explizite Benennung in der mündlichen Rede hinaus übersetzt, liegt in der einleitenden Regieanweisung, die wie folgt beginnt: «Un salón gótico. La actriz aparece acurrucada en un gran sillón. Tan pronto como habla, los tramoyistas empiezan a desmontar el decorado y la protagonista a fregar el suelo. [...]» (*Tiempo* 394) In der Bühnendekoration eines bürgerlichen Salons, der ihr eigener sein könnte, wird im Verlauf von Emmas Monolog im wörtlichen Sinne die Demontage der bürgerlichen Welt vorgeführt, denn je länger sie redet, desto weniger bleibt von ihrer Welt noch stehen. Stattdessen stellen die Bühnenarbeiter nun die Dekoration einer kargen Kammer auf, «pobre, abuhardillado, con un camastro y una silla». Auch Techniker, Beleuchter, andere Schauspieler laufen durch die Szene, aber geräuschlos und ohne mit ihr zu kommunizieren: «Todo sin ruido.» Während sie von ihrem Ausschluss und dem ihrer Familie erzählt, wird er hinter ihr in der Demontage ihrer Lebenswelt sichtbar, ebenso ihre kommunikative Isolierung in der Welt der Theatergewerke – deren Darsteller am Ende ebenfalls ganz verschwinden: «Al final, la actriz se queda sola.» Entrechtet, enteignet, moralisch erniedrigt und sozial isoliert steht sie am Ende da, nur die physische Vernichtung bleibt ihr erspart.

Geschildert wird in *De algún tiempo a esta parte* also vor allem die Vorgeschichte des «univers concentrationnaire», und das schon 1939. Aub selbst betonte rückblickend den weiterhin gültigen Gegenwartsbezug des Stücks:

El paso del tiempo, hasta hoy, no lleva a mis personajes a rectificar nada de lo dicho: todo está igual. Si no fuera así, tampoco emendaría las planas; cuanto escribí, si algún valor tiene, es el de testimoniar; con lo que rabajo no poco mi mérito, todo para el tiempo – que no es de envidiar para los españoles –.

Día llegará en que lo que dije no cuente. Ojalá sea pronto. (Aub 2002c: 391)³

³ Diese Erläuterung findet sich im Vorwort zu den drei Monologen aus den vierziger Jahren, zusammengefasst als *Tres monólogos y sólo uno verdadero* (1956), das identisch in der Ausgabe seines *Teatro incompleto* (1968) wieder abgedruckt wurde.

Seinerzeit habe er vor allem Zeugnis ablegen wollen über das, was in Europa geschah («testimoniar»). Da sich seitdem aber nichts grundsätzlich verändert habe an den Methoden des Ausschlusses («todo está igual»), gebe es für ihn keinen Grund, an dem Stück etwas zu ändern. Genau wie Emma am Ende von *Tiempo* gibt auch Aub am Ende seiner kurzen Vorbemerkung die Hoffnung nicht auf, dass Texte wie dieser bald entbehrlich werden könnten. Dabei wusste Aub sehr gut, dass mit Beginn des Kalten Krieges wenig Hoffnung auf eine Welt ohne binäre Exklusionsdiskurse bestand, und wie wenig realistisch daher offene Schlüsse waren, die Hoffnung machen: Sie seien «ficticios, ficticios y falsos», sagte er in einem Interview. Und doch fügte er hinzu: «Y no quiero perder el optimismo.» (Aub in: Kemp 1977: 18)

Spielen über das Lager: eine Premiere

Max Aubs Theatermonolog *De algún tiempo a esta parte*, geschrieben nach der Flucht aus Spanien 1939 in Paris, nach Amerika gerettet trotz seiner Lagerhaft zwischen 1940 und 1942, veröffentlicht schließlich 1949 in Mexiko, ist der erste Text der spanischsprachigen Literatur (und einer der ersten überhaupt), der den Weg der europäischen Juden in den Holocaust analysiert. Dass bereits zu diesem frühen Zeitpunkt die Vernichtung des Subjekts als in Stufen organisiertes Verfahren des (juristischen, moralischen, physischen) Ausschlusses benannt und in bühnenwirksamer Form sichtbar gemacht werden, spricht gleichermaßen für die politische Aufmerksamkeit des Autors wie für die ästhetische Dichte des Textes. Er bedeutet nicht nur eine Premiere der (Theater-) Literatur über den Holocaust, sondern auch eine formal kreative.

Der unmittelbare politische Gegenwartsbezug von *Tiempo* schließt an das republikanische *Teatro de circunstancias* an, wohingegen die realistische Ambientierung sowie die Tragweite des Sujets (der Holocaust) auf das *Teatro mayor* vorausweisen. Formal neu ist die Anlage als Monolog: Offenbar wollte Aub nicht mehr die grundsätzliche Problematik aller menschlichen Kommunikation vor Augen führen, sondern seine Positionen möglichst unmittelbar und leicht inszenierbar zum Ausdruck bringen.

Nicht nur für *Tiempo*, auch im Hinblick auf die anderen Stücke des *Teatro mayor* lässt sich Folgendes festhalten: Die bis heute anhaltende Relevanz von Max Aubs Theater erwächst aus dem Umstand, dass es meist von Ausgeschlossenen handelt, von «displaced persons» mit transnationalem kulturellen Hintergrund, die durch absurde Zufälle oder bürokratische Willkür aus Raum und Zeit fallen: So wie der aus Spanien

stammende Pariser Juan in *Morir por cerrar los ojos*, der sich nach all seinen Jahren in der französischen Hauptstadt als Franzose wähnt, bis er als unerwünschter Ausländer inhaftiert wird. Oder die durch den Zweiten Weltkrieg Versprengten in *No*, deren verschlungene europäische Lebenswege nicht in die Karteiraster der Besatzungsmächte passen (vgl. Buschmann 2010b). Oder wie Emma, die in Wien lebende Französin, die zum Katholizismus konvertierte Jüdin, die auf die Hilfe ihrer Verwandten in Frankreich bei der Ausreise in die USA hofft.