



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Ich gebrauche jetzt die besseren Wörter nicht mehr“ –
die metasprachliche und die poetische Funktion von
Sprache in Ilse Aichingers Kurzprosa

verfasst von / submitted by

Veronika Zoidl, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramt, UF Deutsch,
UF Philosophie und Psychologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Arno Dusini

1. Einleitung	1
2. Roman Jakobsons Funktionen von Sprache	4
2.1 Roman Jakobson: Linguistik und Poetik	4
2.2 Die metasprachliche Funktion von Sprache.....	8
2.3 Die poetische Funktion von Sprache	11
3. Überblick über das Werk Ilse Aichingers	17
3.1 Phase 1: Erzählen vom Ende her und auf das Ende hin.	18
3.2 Phase 2: Poetische Nüchternheit und irritierende Sprachbilder.....	21
3.3 Phase 3: Genauigkeit und Definition.....	25
3.4 Anmerkungen zum Band „Kleist, Moos, Fasane“	28
3.5 Phase 4: Journale der Flüchtigkeit als autobiographisches Projekt	30
3.6 Exkurs zur Lyrik und den Hörspielen Aichingers.....	34
4. Analyse der poetischen und metasprachlichen Funktion in Ilse Aichingers	
Kurzprosa	36
4.1 Erzählen vom Ende her und auf das Ende hin: Die „Spiegelgeschichte“ (1951)	36
4.2 Poetische Nüchternheit und irritierende Sprachbilder	44
4.2.1 „Mein grüner Esel“ (1960).....	44
4.2.2 „Meine Sprache und ich“ (1968)	51
4.3 Genauigkeit und Definition	57
4.3.1 „Dover“ (1972)	57
4.3.2 „Schnee“ (1975).....	64
4.4 Journale der Flüchtigkeit als autobiographisches Projekt	73
4.4.1 „Der Boden unter unseren Füßen“ (1996)	73
4.4.2 „Reise nach ‚fort‘“ (2002).....	78
5. Resümee	82
6. Literaturverzeichnis	87
Zusammenfassung	92

1. Einleitung

Ein „Immer-knapper-Werden“¹; so bezeichnet Ilse Aichinger die Veränderung in ihrem immerhin ein halbes Jahrhundert umfassenden Schreiben. Der Eindruck einer solchen Veränderung wird in der Sekundärliteratur zu Aichinger meist auf der inhaltlichen Ebene festgemacht: Der Tod und das Ende als Kernthema ihrer ersten Schaffensperiode weicht in den darauffolgenden Schreibphasen sprachphilosophischeren Themen. Ab 2000 befasst Aichinger sich in Reden und in den Kolumnen für zwei Tageszeitungen wieder mehr mit ihrer eigenen Biographie, Tagesaktuellem und philosophischen Schriften. Die inhaltlichen Verlagerungen sind also offensichtlich; das immer knapper werdende Schreiben, das Einsparen von Worten, das Verdichten von Sprache, die mit dieser Verlagerung einhergehen, verlangen aber nach einer vertieften Beschäftigung mit Aichingers Texten. Ihre sehr spezielle, nüchterne und doch poetische Sprache hat, gerade was ihre Prosa betrifft, bisher eher wenig literaturwissenschaftliche Beachtung gefunden. In dieser Arbeit möchte ich mich mithilfe von Roman Jakobsons Modell von Sprache sehr genau mit ausgewählter Kurzprosa aus verschiedenen Schaffensphasen Aichingers beschäftigen. Das Modell Roman Jakobsons beschreibt sechs Funktionen von Sprache: Neben der referentiellen, emotiven, konativen und phatischen Funktion finden sich auch die poetische und die metasprachliche Funktion unter diesen. Meinen ersten Eindruck, die Veränderung in Aichingers Schreiben liege auf sprachlicher und metasprachlicher Ebene, möchte ich durch exakte Analyse genau dieser beiden Funktionen zu verifizieren oder falsifizieren versuchen. Mein Zugang wird dabei sehr eng an den Text heranführen und einer ganz genauen Arbeit am Material von Aichingers Sprache bedürfen, denn Aichinger selbst fordert: „Es wird immer um Genauigkeit gehen, die gerade im Bereich der Literatur leicht abhandenkommt.“² Diese Genauigkeit hat gleichermaßen Auswirkungen auf das Schreiben und das Lesen: Jedes Wort wird von Aichinger mit Sorgfalt gewählt, geprüft und – wenn es sich bewährt hat – auch immer wieder aufgegriffen. Diesen Wörtern muss beim Lesen mit ebenso großer Genauigkeit entgegengetreten werden:

¹ Hell, Cornelius. Interview mit Ilse Aichinger (1997): Dazwischen sehr viel Schweigen. In: Fässler, Simone (Hg.): Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005. Wien: Edition Korrespondenzen 2005. S. 134.

² Aichinger, Ilse: Der Boden unter unseren Füßen. Rede zum Großen Österreichischen Staatspreis. In: Film und Verhängnis. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2001. S. 24.

Der Rezeption vieler Texte sind bei einer oberflächlichen, am Inhalt verharrenden Lektüre sehr enge Grenzen gesetzt. Ein Blick auf die metasprachliche und poetische Funktion kann hier unerwartete Wege durch Aichingers Texte weisen, Veränderungen im Schreiben – falls es sie denn überhaupt gibt – bemerkbar machen.

Jakobsons Sprachmodell ermöglicht einen überaus exakten Blick auf Texte. Im Gegensatz zu Jakobson, der überwiegend Gedichte durch die Linse der poetischen Funktion analysierte, werde ich seine Methode auf kurzprosaische Texte anwenden. Gedichte eignen sich deswegen für seine Analysen, weil sie durch ihre sprachliche Dichte meist über eine besonders ausgeprägte poetische Funktion verfügen; Aichingers Prosa zeichnet sich jedoch ebenfalls durch solch enorme Dichte aus, wie im Analyseteil gezeigt werden soll. Jakobson selbst betont außerdem an mehreren Stellen, dass die sechs Funktionen von Sprache für ein Gelingen in jeder sprachlichen Äußerung erfüllt sein müssen; seien es Gedichte, Prosa oder sogar Äußerungen aus unserer Alltagssprache.

Durch meine Analyse möchte ich folgende Fragen zu beantworten versuchen: Wie verhalten sich die poetische und die metasprachliche Funktionen nach Roman Jakobson in Ilse Aichingers kurzprosaischem Werk zueinander? Wie verändern und verschieben sich die Funktionen während der Phasen ihres Schaffens? Und wie kann eine solche Analyse für eine Lektüre Aichingers produktiv genutzt werden?

Um diese Fragen zu beantworten, werde ich in einem ersten Schritt Jakobsons Sprachmodell vorstellen. Die sechs Funktionen von Sprache, vor allem aber die bereits erwähnte poetische und metasprachliche Funktion stehen dabei im Zentrum. Als primäre Quelle dient mir dabei Jakobsons Aufsatz „Linguistik und Poetik“, in dem diese beiden Disziplinen in inhaltliche und methodische Nähe gerückt werden. Diese Thesen Jakobsons werden für meine Arbeit zum Programm.

Im nächsten Schritt werde ich einen Überblick über Aichingers Werk geben, wobei es mir um einen starken Fokus auf ihr kurzprosaisches Schaffen geht. Um eine einschlägige Auswahl der Texte gewährleisten zu können, werde ich Aichingers Werk in vier Phasen gliedern. Auf sprachliche und inhaltliche Charakteristika werde ich jeweils eingehen und einige Beispiele aus Aichingers Werk nennen. Ich bin mir dessen bewusst, dass eine Einteilung in Phasen nicht unproblematisch ist, und es wird sich zeigen, dass nicht jeder Text klar einzuordnen ist.

Ebenso wird es mehr oder weniger Charakteristika in Aichingers Sprache geben, die über die verschiedenen Phasen hinweg ihr Schreiben dominieren. Dennoch ist es für eine einigermaßen repräsentative Auswahl der Texte notwendig, Aichingers Schreiben in Phasen zu gliedern, da es in meinen Forschungsfragen auch um eine mögliche *Veränderung* innerhalb ihres Schaffens geht, die durch willkürliches Auswählen der Texte schwer feststellbar ist.

Aus diesen vier Schaffensphasen werde ich anschließend jeweils einen längeren beziehungsweise zwei kürzere Texte auswählen, die ich in einem dritten Schritt im Analyseteil meiner Arbeit bearbeiten werde. In diesem Kapitel werde ich die ausgewählten Texte auf Ebene der poetischen Funktion in metrischer, phonetischer, morphologischer, syntaktischer, graphischer und semantischer Hinsicht analysieren, Bezüge zum „Inhalt“ herstellen und versuchen, durch Jakobsons Sprachmodell Potenziale für die Lektüre offenzulegen. Auf der Ebene der metasprachlichen Funktion werde ich die Texte auf sprachphilosophischen und -skeptischen Überlegungen hin untersuchen. Ich werde außerdem festzustellen versuchen, inwiefern diese beiden Funktionen miteinander verknüpft sind.

Im letzten Teil meiner Arbeit werde ich zusammenfassen und resümieren, inwiefern meine Forschungsfragen zu verifizieren beziehungsweise zu falsifizieren sind.

Ilse Aichingers Sprache führt, so Heinz F. Schafroth, „nicht ins Geheimnis, sondern allenfalls vor ein Rätsel, das es zu lösen gilt und das, bei aller Schwierigkeit, auch aufzulösen ist.“³ Aichingers Sprache strebt entgegen der ihr immer wieder attestierten Nüchternheit also nicht nach Klarheit, sondern lebt förmlich durch ihre Widerstände und Irritation; ihr Sprache strebt nicht nach den „besseren Wörtern“, sondern nach den unbrauchbareren, die gleichzeitig auch immer die unverbrauchteren sind. Die Widerstände in der Rezeption sind sicherlich nicht in der Komplexität ihrer Syntax oder einem ungewöhnlichen Vokabular begründet. Die Schwierigkeit, Aichingers Texten im Lesen gerecht zu werden, muss auf einer anderen Ebene liegen. Bei Samuel Moser liegt der Grund für die erhöhte Rezeptionsschwelle von Aichingers Werk in dessen Stille: „Zu unüberhörbar ist seine eigene Lautlosigkeit – ein Paradox, das das Schreiben über Ilse Aichinger auch nicht einfacher macht.“⁴ Dieser Stille, die sich in der exakten Wahl von Worten widerspiegelt, welche von ihrer eigenen Lautlosigkeit gedeckt sein

³ Schafroth, Heinz F.: Spiele zum Hineinfallen. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 242.

⁴ Moser, Samuel: Einleitung. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 12.

müssen⁵, wie es Aichinger selbst ausdrückt, analysierend und interpretierend gerecht zu werden, ist wahrscheinlich die größte Herausforderung einer Diplomarbeit über Ilse Aichinger; eine Autorin, die nicht schreibt, um zu schwätzen, sondern schreibt, weil sie „(...) keine bessere Möglichkeit zu schweigen“⁶ sieht.

2. Roman Jakobsons Funktionen von Sprache

2.1 Roman Jakobson: Linguistik und Poetik

Roman Jakobson war ein russischer Linguist, dessen Schriften vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden. Seine literaturtheoretischen Überlegungen sind vor dem Hintergrund seiner Vielsprachigkeit – der polyglotte Jakobson hat Gedichte aus 19 Sprachen⁷ bearbeitet – und seiner Faszination für Spracherwerb und Sprachstörungen zu betrachten.⁸ Jakobson hat dem Prager Linguistenkreis der 1930er Jahre angehört, der sich auf strukturalistische Weise mit Literatur und Literaturtheorie befasst hat und dessen Thesen und Methoden heute unter dem Begriff „Russischer Formalismus“ bekannt sind.⁹ In der Sprach- und Literaturwissenschaft ist Jakobson vor allem mit seinem Sprachmodell, in dem er sich mit sechs Funktionen von Sprache auseinandersetzt, und seinen damit verbundenen Gedichtanalysen in die Lehrbücher eingegangen. Ob man von einer Literaturtheorie Jakobsons sprechen kann, bejaht der Literaturwissenschaftler und Jakobson-Experte Hendrik Birus mit Verweis auf seine fundamentalpoetischen Beiträge; allerdings hält er auch fest, dass es wohl nie Jakobsons Ziel war, eine Theorie der Literatur in allen gattungs- und epochenspezifischen Aspekten zu etablieren. Vielmehr ging es ihm um eine Theorie der Literarizität und mögliche Antworten auf die Frage, was ein literarisches Werk zu einem literarischen Werk mache.¹⁰

„Linguistik und Poetik“, jener bedeutende Beitrag, in dem Jakobson sein sechsteiliges Funktionsmodell vorstellt, ist 1958 im Rahmen einer Schlussbemerkung der „Conference on

⁵ Aichinger, Ilse: „Nur zusehen – ohne einen Laut.“ Joseph Conrad. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 91.

⁶ Schafroth, Heinz F. Interview mit Ilse Aichinger (1971): Gespräche mit Ilse Aichinger. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 32.

⁷ Vgl. Birus, Hendrik: Roman Jakobson. In: Martinez, Matias / Scheffel, Michael: Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler. München: C.H. Beck 2010. S. 130.

⁸ Vgl. ebd. S. 127, 128.

⁹ Vgl. Todorov, Tzvetan: Poetik der Prosa. Frankfurt am Main: Athenäum 1972. S. 9.

¹⁰ Vgl. Birus, Hendrik: Roman Jakobson. In: Martinez, Matias / Scheffel, Michael: Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler. München: C.H. Beck 2010. S. 130, 131.

Style“ an der Indiana University entstanden.¹¹ In diesem Essay verhandelt Jakobson das Verhältnis von Poetik und Linguistik neu. Weil sich die Poetik vor allem mit der Frage, was eine sprachliche Botschaft zum Kunstwerk macht, beschäftigt, hat sie eine führende Position in der Literaturwissenschaft inne.¹² Kernbereich der Poetik ist also die Frage danach, was Literatur zu Literatur macht, was „Literarizität“ ist. Allerdings beantwortet die Poetik diese Frage, indem sie über die rein kognitiv-inhaltliche Ebene hinausgeht und sprachliche Strukturen von Texten analysiert, was sie wiederum mit der Linguistik gemein hat, die sich für zugrundeliegende Strukturen in Wort, Satz und Text interessiert. Somit ist die Poetik auch Teil der Linguistik.¹³

Dieser Grundsatz wird paradigmatisch für Jakobsons Arbeit mit Literatur. Konsequenterweise analysiert er in seinem späteren Werk auf sehr sprachwissenschaftliche Weise Gedichte von Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire oder Bertolt Brecht. Die Beschreibung von Literatur soll nicht der Psychologisierung der Literaturwissenschaft überlassen werden, sondern durch konsequentes Arbeiten mit den sprachlichen Phänomenen konkretisiert werden.¹⁴ Den Einwand, Poetik beschäftige sich im Gegensatz zur Linguistik mit der Bewertung von Literatur, lässt Jakobson dabei nicht gelten. Dieser Einwand beruhe auf der Annahme, dass nur literarische Sprache zielgerichtet sei; tatsächlich, so Jakobson, ist aber *jede* sprachliche Äußerung zielgerichtet. Das Ziel und die Absicht hinter den sprachlichen Äußerungen sind dabei verschieden und die verwendeten sprachlichen Mittel richten sich jeweils nach dem beabsichtigten Effekt.¹⁵ Poetik und Linguistik sind nur dann zu trennen, wenn das sprachwissenschaftliche Arbeitsfeld auf künstliche Weise auf die Grammatik reduziert wird.¹⁶ Die Sprache muss in ihrer Vielschichtigkeit begriffen und analysiert werden. Einen Aspekt der Sprache von den anderen zu trennen, beschneidet die Möglichkeiten, um mit Sprache produktiv zu arbeiten. So gelangt Jakobson zu seinem sechsteiligen Funktionsmodell von Sprache. Diese sechs Funktionen gehorchen drei Prinzipien¹⁷: Das „Prinzip der Simultanität“

¹¹ Vgl. Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 206.

¹² Vgl. ebd. S. 156.

¹³ Vgl. ebd. S. 157.

¹⁴ Vgl. Birus, Hendrik: Der Leser Roman Jakobson. Im Spannungsfeld von Formalismus, Hermeneutik und Poststrukturalismus. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. xvii.

¹⁵ Vgl. Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 158.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 161.

¹⁷ Vgl. Dusini, Arno: Shifter. Pronominalisierung bei Roman Jakobson und Robert Walser. In: Schnyder, André (Hg.): Kannitverstan. Bausteine zu einer Nachbabylonischen Herme(neu)tik. Akten einer germanistischen Tagung von 2012. München: Iudicum 2013. S. 281.

besagt, dass sprachliche Äußerung alle sechs Funktionen erfüllen müssen, um zu gelingen. Dem „Prinzip der hierarchischen Relation“ nach sind innerhalb des Systems die Prioritäten zwischen den Funktionen veränderlich. Diese spezifische Variation der Prioritäten je nach Sprechzusammenhang und Textsorte entspricht dem „Prinzip einer für die jeweilige Kommunikationssituation spezifischen Anordnung“¹⁸.

Die sechs Funktionen von Sprache setzen sich aus der referentiellen, emotiven, konativen, phatischen, metasprachlichen und poetischen Funktion zusammen:

- Die referentielle Funktion: Einstellung auf den Kontext. Diese Funktion bezeichnet den Bezug der sprachlichen Äußerung zu Außersprachlichem, zu den Dingen der Wirklichkeit. Bei vielen alltäglichen Äußerungen ist die referentielle die zentrale Sprachfunktion. In der Linguistik wird dies auch als „Denotation“ bezeichnet. Jakobson hält fest, dass die Linguistik keinesfalls bei diesem Aspekt verharren darf.¹⁹ Schreibt Ilse Aichinger in ihrem Text „Kleist, Moos, Fasane“: „Ich erinnere mich an die Küche meiner Großmutter. Sie war schmal und hell und lief quer zur Bahnlinie zu.“²⁰, so beziehen sich die Worte Küche, Großmutter, schmal, hell etc. auf Außersprachliches. Der konkrete Inhalt des Satzes vollzieht sich also größtenteils auf der Ebene der referentiellen Funktion.
- Die emotive Funktion: Einstellung auf die Adressantin. Diese Funktion zentriert auf die Sprecherin und ihre Haltung zum Gesagten. Ob eine bestimmte Stimmung, Emotion, Einstellung dabei vorgetäuscht ist oder nicht, spielt keine Rolle. Eine besonders starke emotive Funktion haben Interjektionen; anhand dieser wird am eindrucklichsten klar, wie sehr die emotive Funktion sprachliche Äußerungen auf lexikalischer, grammatischer und lautlicher Ebene färbt. Jakobson veranschaulicht dies anhand von Längen und Kürzen im Sprechen. Während die Länge des Phonems /i:/ beziehungsweise /i/ keine bedeutungsunterscheidende Funktion trägt, macht diese Invarianz durchaus einen

¹⁸ Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 381.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 163.

²⁰ Aichinger, Ilse: Kleist, Moos, Fasane. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 11.

Unterschied auf der emotiven Ebene des Sprechens.²¹ Als Ilse Aichinger 1983 der Franz-Kafka-Preis verliehen wird, beginnt sie ihre Rede so: „Der Anlaß, aus dem ich heute hier bin, bedeutet einen freudigen Schrecken für mich.“²² Aichinger beschreibt ihren Zustand als „freudigen Schrecken“ – in diesem paradoxen, fast oxymoronischen Ausdruck finden wir Aichingers Haltung zum Redeanlass, der auch ihre Haltung zum Gesprochenen färbt. Die emotive Funktion kann allerdings auch in Kontexten stark sein, in denen konkrete Emotionen nicht so explizit genannt werden.

- Die konativen Funktion: Einstellung auf die Adressatin.

Im Imperativ und Vokativ kommt die konative Funktion auf grammatischer Ebene am meisten zum Tragen. Ihr geht es um das Verhältnis des Gesagten zur Angesprochenen; wie spricht das Gesagte die Adressatin an? In Aichingers Text „Mein grüner Esel“ stellt die Erzählinstanz mitten im Erzählfluss eine Frage an die implizite Leserin: „Vergaß ich es zu sagen?“²³ Diese starke Einstellung auf die Adressatin kann, wie in diesem Fall, den Lesefluss irritieren und die Aufmerksamkeit erhöhen.

Klassische Sprachmodelle wie etwa das Bühler'sche Organonmodell gehen nicht über diese drei Aspekte hinaus: Ausdruck, Appell und Darstellung.²⁴ Im Vergleich zu Jakobson vermittelt Bühlers Modell ein sehr eindimensionales Bild von Sprache: Eine Person sendet einen Inhalt, der von einer zweiten Person empfangen wird. Das Bild einer solchen Kommunikation wirkt stark militärisch geprägt und lässt Sprache als aktiven Akt auf der Seite der Sprecherin einerseits, als passiven Akt auf der Seite der Hörerin andererseits erscheinen. Arno Dusini bezeichnet Modelle wie das Bühler'sche als Informations- anstatt Kommunikationsmodell, da sie den „sprachlich generierten Mehrwert, den die Information

²¹ Vgl. Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 164.

²² Aichinger, Ilse: Die Zumutung des Atmens. Zu Franz Kafka. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 102.

²³ Aichinger, Ilse: Mein grüner Esel. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004⁴. S. 81.

²⁴ Vgl. Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 165.

erreicht, sobald sie durch die Sprache hindurchgeht“²⁵ schlichtweg ignorieren. Jakobsons Modell hingegen Sprache wird dabei nicht in ihrer Vielschichtigkeit der Funktionsweisen verstanden. Ein solches Modell versagt in einer sinnvollen Einordnung sehr vieler sprachlicher Äußerungen aus dem literarischen und alltäglichen Bereich. Jakobson fügt also noch drei weitere Funktionen hinzu:

- Die phatische Funktion: Einstellung auf den Kontakt / Kanal.

Diese Funktion ist zentral für den Spracherwerb: Durch die phatische Funktion – eine Terminologie, die Jakobson vom polnischen Sozialanthropologen Bronislaw Malinowski übernimmt – kann der Mensch bereits als Säugling Kontakt zu seiner Umwelt aufnehmen und wird dazu ein Leben lang durch mehr oder weniger ritualisierte Formeln in der Lage sein. Dabei wird nicht nur der Kontakt zu anderen aufgenommen, sondern auch gehalten, abgebrochen und der Kanal überprüft.²⁶ Das Medium des Kontakts ist beim Gespräch von Angesicht zu Angesicht einfach Luft. Das ändert sich natürlich, wenn wir einen Brief schreiben (Papier) oder wenn wir ein Telefonat führen (die Telefonleitung). Wenn Menschen im Dialog die Zustimmung fehlt, ergänzen sie gerne ein „... oder?“. Die phatische Funktion hängt stark vom jeweiligen Medium ab.

Die zwei letzten Funktionen von Sprache, die metasprachliche und die poetische, sind jene Funktionen, mithilfe derer ich Ilse Aichingers Kurzprosa im Rahmen meiner Arbeit analysieren möchte. Deswegen werde ich auf beide in den nächsten Abschnitten näher eingehen.

2.2 Die metasprachliche Funktion von Sprache

Die metasprachliche Funktion von Sprache entspricht der Einstellung auf den Code. Metasprache wird vielfach als das Antonym zur Objektsprache, also zu jener Form der Sprache, die sich auf Außersprachliches bezieht, angenommen. Dieses strenge Teilen der Sphäre führt dazu, dass die Metasprache einzig der Linguistik zugeordnet wird. Jakobson betont allerdings, dass die Metasprache sowohl in der Alltagssprache als auch in der Literatur

²⁵ Dusini, Arno: Shifter. Pronominalisierung bei Roman Jakobson und Robert Walser. In: Schnyder, André (Hg.): Kannitverstan. Bausteine zu einer Nachbabylonischen Herme(neu)tik. Akten einer germanistischen Tagung von 2012. München: Iudicum 2013. S. 380.

²⁶ Vgl. Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 166, 167.

eine wichtige Rolle spielt: „Wie Molières Monsieur Jourdain, der Prosa verwendete, ohne davon zu wissen, gebrauchen wir alle Metasprache, ohne uns des metasprachlichen Charakters unseres Vorgehens bewußt zu sein.“²⁷ Die metasprachliche Funktion fragt danach, was durch die gewählte Sprache über Sprache gesagt wird und in welchem Verhältnis die Sprecherin zu Sprache steht. In der Literatur ist Sprache sowohl Ausgangs- als auch Endpunkt, Mittel und Zweck, wirkt in ihr vermittelt und vermittelnd. Sprache ist Material von Literatur, ist aber zugleich auch oft ihr Inhalt.²⁸

In der Alltagssprache passieren metasprachliche Vorgänge vor allem dann, wenn der Fokus auf die Frage gerichtet wird, ob der gleiche Code verwendet wird: Was meinst du damit? Was heißt das? Werden Verständnisprobleme antizipiert, wird hingegen gefragt: Wissen Sie, was ich meine? Selbstverständlich werden in den meisten Kommunikationssituationen gewisse Sprachkompetenzen vorausgesetzt: Das Vokabular, das verwendet wird, soll von allen Gesprächsparteien gleichermaßen verstanden, die grammatischen Strukturen von allen durchschaut werden. Nicht in allen sprachlichen Handlungen, die eine offensichtliche Einstellung auf den Code haben, ist diese die wichtigste Funktion: Oft spielt auch die phatische Funktion von Sprache keine unbedeutende Rolle: Sowohl bei der phatischen als auch bei der metasprachlichen Funktion wird der sprachliche Kontakt zum Thema, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass eine metasprachliche Äußerung auf der semantischen Ebene arbeitet, sich eine phatische Operation aber nur auf die Ebene des materialen Kontakts bezieht.²⁹ Alle anderen Funktionen thematisieren einen solchen Kontakt nicht, sondern müssen ihn strukturell voraussetzen. Schlägt die Herstellung eines Kontakts auf phatischer Ebene oder auf metasprachlicher Ebene fehl, so kann auch das Gelingen der anderen Funktionen nicht gewährleistet werden. „Insofern wohnt der phatischen beziehungsweise metasprachlichen Äußerung ein selbstreflexives – oder zumindest ein dem Sprachfluß exzentrisches – Moment inne, ob dieser Sprachfluß in concreto nun kognitive oder poetische Ziele verfolgt.“³⁰ In Sprachäußerungen, in denen eine der beiden Funktionen dominiert, schwingt also immer ein Moment des Nachdenkens über das, was Sprache ist, was passiert, wenn sprachliche Handlungen vollzogen werden, mit. Wenn diese Funktionen unerfüllt sind, funktioniert Sprache schlichtweg nicht. Eine sprachliche Äußerung scheitert,

²⁷ Ebd. S. 167.

²⁸ Vgl. Todorov, Tzvetan: Poetik der Prosa. Frankfurt am Main: Athenäum 1972. S. 32.

²⁹ Vgl. Grotz, Stephan: „Das reine Dastehen des Gedichts“. Metasprache und poetischer Sprachgebrauch bei Roman Jakobson. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian / Meyer-Sickendiek Burkhard (Hg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen. Göttingen 2003: Wallenstein. S. 45.

³⁰ Ebd. S. 45.

kann nicht artikuliert oder verstanden werden. Jakobson hebt hier auch die wichtige Rolle der metasprachlichen Funktion für den Spracherwerb hervor und meint sogar, dass sich fehlende metasprachliche Fähigkeiten in Aphasie manifestieren können.³¹

Der Bezug von referentieller und metasprachlicher Funktion zueinander ist in Jakobsons Verständnis von Bedeutung zentral. Bedeutung entsteht, wenn die metasprachliche Übersetzbarkeit eines sprachlichen Zeichens in andere sprachliche Zeichen vollzogen werden kann.³² Verwendet Aichinger das Wort „Welt“ in ihren Texten, so bekommt es – je nach Zusammenhang – eine Bedeutung durch die Übersetzbarkeit in andere sprachliche Zeichen: Erde, Planet, Globus, Lebensraum, Weltbevölkerung, etc. In ihrem kurzprosaischen Text „Dover“ spielt Ilse Aichinger mit der metasprachlichen Funktion, wenn sie dem Wort „Welt“ das Wort „Wult“ entgegensetzt und meint, dass dieses Wort ein besseres wäre.³³ „Wult“ kann nicht in andere sprachliche Zeichen übersetzt werden: Kein Wörterbuch, kein etymologisches Lexikon wird einen Eintrag unter „Wult“ vorweisen können; eine Übersetzbarkeit von „Wult“ in andere sprachliche Zeichen ist also nicht möglich. Vielleicht ist es genau dieses Scheitern der Übersetzbarkeit, das Welt zwar zu einem weniger brauchbaren, wie Aichinger im Text fortführt, aber eben auch zu einem besseren Wort macht.

Solche gleichungsähnlichen Formeln kommen zum Einsatz, wenn das Gesagte oder Geschriebene nicht verstanden wurde. Das funktioniert meistens durch sogenannte „identifizierende Sätze“, A ist gleich B, eine Stute ist ein weibliches Pferd. „Alle diese identifizierenden Sätze vermitteln Informationen, die von nichts als von lexikalischen Code der gewählten Sprache handeln; ihre Funktion ist streng metasprachlich.“³⁴ Natürlich kann es sich bei solchen Sätzen – vor allem im literarischen Kontext – auch um fingierte identifizierende Sätze handeln, nämlich dann, wenn zwei unterschiedliche Dimensionen eines Begriffes aufeinanderprallen und die Bedeutung ausverhandelt werden muss. Sprache ist niemals unschuldig, der verwendete Code nicht willkürlich gewählt. Unterhaltungen und Überlegungen zu Wörtern, Etymologien, Aussprache, Dialekten, Idiosynkrasien etc. gibt es in

³¹ Vgl. Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 167.

³² Vgl. Grotz, Stephan: „Das reine Dastehen des Gedichts“. Metasprache und poetischer Sprachgebrauch bei Roman Jakobson. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian / Meyer-Sickendiek Burkhard (Hg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen. Göttingen 2003: Wallenstein. S. 45.

³³ Vgl. Aichinger, Ilse: Dover. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 41.

³⁴ Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 167.

der Literatur zur Genüge; umso verblüffender ist es, dass es kaum literaturtheoretische Schriften dazu gibt.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Überlegung, wie sich das Sprechen in verschiedenen Codes auf das Gesprochene auswirkt. Verschiedene Sprachen haben verschiedene Strukturen und bringen wohl auch verschiedene Homonyme, Aussprachen, Laute, Grammatiken, Idiome und sogar Denkweisen mit sich. Sprachwechsel und Vielsprachigkeit, Heteroglossie, Lehn- und Fremdwörtergebrauch, das Wechseln zwischen bestimmten Codes – das alles fällt in den Bereich der metasprachlichen Funktion und spielt sowohl in der Literatur als auch im Alltag eine wichtige Rolle.

2.3 Die poetische Funktion von Sprache

Die poetische Funktion von Sprache bedeutet die Einstellung auf die Botschaft, auf die sie „um ihrer selbst willen zentriert“³⁵ ist. Die poetische Funktion ist also entelechisch, mit anderen Worten: Sie trägt ihren Zweck, ihr Ziel in sich selbst. Verglichen mit den anderen fünf Funktionen trifft dies nur im gleichen Ausmaß auf die phatische Funktion zu.³⁶ Sprachliche Äußerungen mit einer Emphase auf der phatischen Funktion haben den einen Zweck, den Kontakt herzustellen, aufrecht zu erhalten beziehungsweise abubrechen. Die poetische Funktion ist das, was Sprache zum Kunstwerk macht. Ihr Ziel liegt in der Literarizität von sprachlichen Botschaften, die durch Äquivalenzen auf verschiedensten Ebenen von Sprache hergestellt wird: „Wo das Poetische dominiert, dominiert das Prinzip der Äquivalenz.“³⁷

Fragen nach der poetischen Funktion sind Fragen nach Sprache an sich, weshalb die Untersuchung der poetischen Funktion nur eine Untersuchung der Sprache bedeuten kann. Dabei darf es keine Reduktion der poetischen Funktion auf der Sphäre der Dichtung geben: „Was gesagt wird, ist nur im Wie der Äußerung, in der Fokussierung auf die sprachliche und als solche historisch informierte Form zu haben. Um eine berühmte Formel abzuwandeln: Die

³⁵ Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 168.

³⁶ Vgl. Grotz, Stephan: „Das reine Dastehen des Gedichts“. Metasprache und poetischer Sprachgebrauch bei Roman Jakobson. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian / Meyer-Sickendiek Burkhard (Hg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen. Göttingen 2003: Wallenstein. S. 45.

³⁷ Lübke-Grothues, Grete: Gedichte interpretieren im Anschluss an Roman Jakobson. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian / Meyer-Sickendiek Burkhard (Hg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen. Göttingen 2003: Wallenstein. S. 184.

Sprache spricht nicht nur, sie spricht im Sprechen immer schon mit.³⁸ Jede Äußerung erfüllt also die poetische Funktion, nur das Ausmaß variiert, wie sich auch die Hierarchie innerhalb der Funktionen in jedem Kommunikationszusammenhang ändert. Jakobson verweist auf alltägliche Äußerungen, die immer auf eine bestimmte Art getätigt werden, sei es bei einer speziell angeordneten Aufzählung oder einem Adjektiv, das immer wieder für die Beschreibung eines Nomens verwendet wird. Diese spezifischen Äußerungen stehen unter dem Einfluss von poetischen Verfahren, die vor unserer Alltagssprache genauso wenig Halt machen wie vor der in Literatur, Werbung und Film verwendeten Sprache. Diese poetischen Verfahren richten sich nach Äquivalenzen in Bereichen wie Syntax, Phonetik, Semantik oder Metrik. Jakobson formuliert diese These, die zum Paradigma seiner Literaturtheorie wird, so: „Die poetische Funktion bildet das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination ab.“³⁹ Jakobson sieht sprachliche Äußerungen als Koordinatensystem. Die y-Achse ordnet er der Selektion zu: Hier kann aus einem großen Spektrum an Wörtern ausgewählt werden, die in einem ähnlichen Bedeutungsbereich liegen. Diese Achse wäre im Vokabular Saussures die paradigmatische: Die Wörter, die hier vorliegen, liegen quasi simultan und statisch vor.⁴⁰ Die x-Achse ordnet Jakobson der Kombination zu: Nach dem Schema von bestimmten grammatischen Strukturen werden nun ausgewählte Wörter aneinandergereiht. Diese Achse entspricht Saussures syntagmatischer.⁴¹ Rhetorische Verfahren wie auch Sprachstörungen lassen sich auf diesen beiden Achsen zuordnen.

Beide Vorgänge – Selektion und Kombination – orientieren sich am Herstellen von Äquivalenzen. Diese Äquivalenzen können sich auf lautlicher, grammatischer und metrischer Ebene finden. Oft ist es ein vager, subjektiver Eindruck, der uns eine sprachliche Variante als ästhetischer empfinden lässt, als jede andere mögliche. Jakobson zeigt, dass dies immer auf sprachliche Äquivalenzen zurückzuführen ist. Beispielhaft möchte ich das am Titel „Kleist, Moos, Fasane“ aus Aichingers Werk zeigen. Diese Aneinanderreihung von drei, auf den ersten Blick wenig zusammenhängenden, Wörtern scheint ohne Zweifel die harmonischste zu sein; weder „Moos, Fasane, Kleist“, noch „Fasane, Kleist, Moos“ können der ursprünglichen

³⁸ Dusini, Arno: Shifter. Pronominalisierung bei Roman Jakobson und Robert Walser. In: Schnyder, André (Hg.): Kannitverstan. Bausteine zu einer Nachbabylonischen Herme(neu)tik. Akten einer germanistischen Tagung von 2012. München: Iudicum 2013. S. 381.

³⁹ Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 170.

⁴⁰ Vgl. Holenstein, Elmar: Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. S. 146, 147.

⁴¹ Vgl. ebd. S. 147.

Komposition, was die sprachliche Ästhetik betrifft, das Wasser reichen. Jakobsons bezieht sich in der Begründung dieses Phänomens auf den Linguisten Otto Behagel, der in seiner Grammatik sehr stark mit der Sequenzierung von Sprache in Gliedern arbeitet. So entwickelte er auch seine Sprachgesetze: Werden Wörter oder Satzglieder aneinander gereiht, folgt dies quasi intuitiv gewissen Gesetzmäßigkeiten. Sein „Gesetz der wachsenden Glieder“ besagt, dass der längere Ausdruck an die zweite (beziehungsweise letzte) Stelle tritt, außer es liegt etwa ein hierarchisches Verhältnis vor.⁴²

Jakobsons Verständnis von der poetischen Funktion von Sprache hat aber auch KritikerInnen, allen voran den französischen Erzähltheoretiker Gerard Genette, auf den Plan gerufen. Gerard Genettes Narratologie zeichnet sich durch einen starken Analysefokus auf Zeit, Ort, Modus aus; dass Texte aber sprachlich vermittelt sind und Sprache selbst einer Analyse bedarf, findet bei Genette wenig Erwähnung. In seinen literaturtheoretischen Abhandlungen „Mimologiken“ widmet Genette seiner Kritik an Jakobson beinahe ein ganzes Kapitel.

Der Kern seiner Kritik richtet sich gegen Jakobsons Konzept der Äquivalenz, die sich durch den Aspekt der Wiederholung auszeichnet: „Anscheinend ist die Wiederholung (...) nur ein technisches Mittel, um die Autonomie der Form herzustellen; dann kann man sich jedoch fragen, wie es kommt, dass das Instrument hier offensichtlicher, leichter zu „erkennen“ ist als das angestrebte Resultat (...)“⁴³, meint er dazu und kritisiert weiters, dass Wiederholung kein hinreichendes Merkmal für literarische Texte sei, da ständige Rekurrenz genauso als monoton empfunden werden kann.

Meines Erachtens fasst Genette Jakobsons Begriff der Wiederholung, der sehr breit und offen angelegt ist, viel zu eng: Wiederholungen können bei Jakobson auf metrischer, phonetischer, morphologischer, syntaktischer, graphischer und semantischer Ebene auftreten, wie die vielfältigen Beispiele in „Linguistik und Poetik“ zeigen. Wiederholung ist in Jakobson Modell kein Instrument, sondern konstitutives Moment der Äquivalenzen, um sprachliche Muster und Elemente in Texten zu erforschen und miteinander in Beziehung zu setzen. Für die Analyse der poetischen Funktion ist aber nicht nur die Wiederholung, sondern auch ihr Gegenteil der Fall: „Die Selektion findet auf der Grundlage von Äquivalenz von Similarität und Dissimilarität, Synonymie und Antonymie statt (...)“⁴⁴ Die Auswahl der Wörter muss also

⁴² Vgl. Behagel, Otto: Deutsche Syntax. Eine geschichtliche Darstellung. Band III. Satzgebilde. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung 1928. S. 367, 368.

⁴³ Genette, Gerard: Mimologiken. Reise nach Kratylien. München: Fink 1996. S. 367.

⁴⁴ Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 170.

nicht nur auf Analogie basieren, um für eine Analyse virulent zu werden; Äquivalenzen basieren nicht nur auf Ähnlichkeit, sondern auch auf dem Gegenteil: Kontraste, Widerstände, Brüche. Im zitierten Passus erweitert Jakobson den Begriff der Äquivalenzen derartig, dass Genettes Einwand nicht wirklich greifen kann.

Auch den umgekehrten Fall thematisiert Jakobson übrigens in „Linguistik und Poetik“, wenn er feststellt, dass nicht jede Wiederholung, jede Äquivalenz eine poetische Funktionalisierung bedeutet. In diese Falle ließe sich beispielsweise auch bei vielen metasprachlichen Äußerungen tappen: „Ein Apfel ist eine runde Frucht.“ Es entsteht der Eindruck, dass auch metasprachliche Äußerungen nach Äquivalenzen streben. Die Vermutung liegt nahe, dass in solchen primär metasprachlichen Äußerungen auch die poetische Funktion aktiviert ist, aber Jakobson drückt dies drastisch aus: „Dichtung und Metasprache sind einander jedoch genau entgegengesetzt: In der Metasprache wird die Sequenz zum Bau einer Gleichung verwendet, während in der Dichtung die Gleichung verwendet wird, um eine Sequenz zu bauen.“⁴⁵ Die Unterscheidbarkeit von Metasprache und poetischer Sprache ergibt sich demnach aus dem Zweck der Äußerung. Die metasprachliche Funktion trägt ihren Zweck im lexikalischen Telos, die poetische Funktion in sich selbst.⁴⁶

Genettes Kritik am Konzept der Rekurrenz mündet im Attest, Jakobsons Poetik hinke durch die Verpflichtung zum „Dämon der Analogie“ der poetischen Praxis hinterher.⁴⁷ Dabei schränke Jakobson die Interpretationsmöglichkeiten auf mimetische und onomatopoeische Strukturen in literarischen Texten ein.⁴⁸

Aber auch in diesem Aspekt greift Genettes Kritik schlichtweg nicht: Jakobson betreibt die Analyse der sprachlichen Elemente nicht, ohne diese nicht auch an den Inhalt rückzubinden. Er selbst betont: „Der Vorrang der poetischen vor der referentiellen Funktion räumt die Referenz nicht aus, er macht sie ambig.“⁴⁹ Daraus ergibt sich eine doppelsinnige Botschaft, deren semantischer Inhalt und formale Struktur sich gegenseitig bedingen. Der Text verliert so nicht zwingend an Deutungsmöglichkeiten – auch wenn einer inhaltlichen Willkür gewissermaßen Einhalt geboten wird; er gewinnt dadurch aber an sprachlicher Tiefe. Wie sich

⁴⁵ Ebd. S. 171.

⁴⁶ Vgl. Grotz, Stephan: „Das reine Dastehen des Gedichts“. Metasprache und poetischer Sprachgebrauch bei Roman Jakobson. S. 46.

⁴⁷ Vgl. Genette, Gerard: *Mimologiken. Reise nach Kratylien*. München: Fink 1996. S. 371.

⁴⁸ Vgl. Grotz, Stephan: „Das reine Dastehen des Gedichts“. Metasprache und poetischer Sprachgebrauch bei Roman Jakobson. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian / Meyer-Sickendiek Burkhard (Hg.): *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen*. Göttingen 2003: Wallenstein. S. 41.

⁴⁹ Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): *Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I*. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 192.

der lexikalische Wert und die Form gegenseitig bedingen, wird am Beispiel des Laut-Bedeutungs-Nexus virulent. Klang und Laute eines Textes haben bei Jakobson eine ganz besonders zentrale Rolle inne: Er warnt davor, diese als „krude, linguistisch wertlose Materie“⁵⁰ zu betrachten und deswegen die klangliche Dimension eines Textes zu ignorieren. Dieser besteht „aus einer unbezweifelbar objektiven Relation, die aufgrund einer Verbindung zwischen verschiedenen Sinneswahrnehmungen auf der Ebene der Phänomene hergestellt wird, besonders zwischen visuellen und auditiven Erfahrungen.“⁵¹ Jakobson veranschaulicht dies an Oppositionspaaren wie „dunkel“ und „hell“, die ihre gegensätzlichen Bedeutungen zweifelsohne auch im Klang zum Ausdruck bringen. Ist dies in anderen Sprachen nicht der Fall, so lässt sich in der Dichtung erkennen, dass mit diesem sprachlichen Widerspruch gearbeitet und gespielt wird, das Wort dann etwa in eine entgegengesetzte Lautumgebung positioniert wird.

Es darf jedoch keinesfalls der Trugschluss entstehen, der Klang trage hier lediglich zur mimetischen Nachbildung des lexikalischen Wertes bei. Im Zusammenspiel von Laut und Bedeutung soll das dichterische Wort Autonomie und einen Eigenwert erhalten. Dieser Eigenwert soll „weder aus der mimetischen Bestätigung des Inhalts durch die Form, noch aus einer Verabsolutierung der Form vom Inhalt resultieren“⁵².

Wenn wir nun versuchen, Jakobsons Modell auf literarische Texte anzuwenden und all seinen Forderungen gerecht zu werden, erscheint das Gebiet, auf dem wir uns bewegen, wie ein Minenfeld. Auf der einen Seite droht die Gefahr, den Inhalt überzubetonen und die Form außer Acht zu lassen. Gleichzeitig darf auch die Form nicht isoliert betrachtet und verabsolutiert werden. Und doch birgt auch das Beziehen der Form auf den Inhalt Gefahren: In der Literatur gibt es keine Vorherrschaft der Referenz, der alle anderen sprachlichen Funktionen zu dienen haben; eine Symmetrie zwischen Gesagtem und der Art, wie es gesagt wird, *muss* nicht zwingend bestehen.⁵³ Und selbst wenn ein Balanceakt gelingt und alle Einwände aus dem Weg geräumt werden können – wie kann der poetischen Funktion in metasprachlichen Operationen der Literaturanalyse Rechnung getragen werden, ohne sie ihrer Literarizität zu berauben?

Wie kann die Analyse der poetischen Funktion also für die Lektüre gerettet werden?

⁵⁰ Jakobson, Roman / Pomorska, Krystyna: Poesie und Grammatik. Dialoge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 50.

⁵¹ Vgl. Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 195.

⁵² Grotz, Stephan: „Das reine Dastehen des Gedichts“. Metasprache und poetischer Sprachgebrauch bei Roman Jakobson. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian / Meyer-Sickendiek Burkhard (Hg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen. Göttingen 2003: Wallenstein. S. 50.

⁵³ Vgl. ebd. S. 47f.

Die Lösung liegt wie so oft in der Mitte: Grotz spricht von einer „binokularen Einstellung auf Form und Inhalt“, die eine Einseitigkeit in beide Richtungen verhindern soll. Die poetische Funktion hat das Primat in literarischen Texten inne; aber Jakobson wird nicht müde zu betonen, dass ein sprachlicher Akt nur dann gelingen kann, wenn alle Funktionen erfüllt sind. Er beschreibt, dass die poetische Funktion die Dichotomie zwischen Zeichen und Bezeichnetem verstärkt und dadurch auf das Zeichen selbst zentriert wird. Dadurch kann das Zeichen in seiner textuellen Umgebung, in seinen Äquivalenzen, in seinen Beziehungen zu den anderen Zeichen verstanden werden. Dennoch verschwindet auch der Bezug zum Gegenstand selbst nicht: Die Referenz kann und darf nicht ignoriert werden, auch wenn sie wiederum die Autonomie der poetischen Funktion anerkennen muss. Aufgabe einer Analyse ist nicht, Interpretation der inhaltlichen Ebene zu reproduzieren. Es geht stattdessen um das Erkunden von neuen semantischen Potentialen, die für eine neue Form der Lektüre produktiv genutzt werden können.⁵⁴

⁵⁴ Vgl. ebd. S. 50.

3. Überblick über das Werk Ilse Aichingers

„Das vierte Tor“ heißt der erste von Ilse Aichinger publizierte Text. Dieser ist am 1. September 1945 im „Wiener Kurier“ erschienen.⁵⁵ Die (bisher) letzte Publikation Aichingers stellt eine Sammlung ihrer Kolumnen für die Tageszeitung „Die Presse“ dar – Erscheinungsjahr: 2006. Somit umfasst Aichingers Schaffensperiode knapp mehr als ein halbes Jahrhundert. In diesem Zeitraum hat sie einen einzigen Roman verfasst – „Die größere Hoffnung“ –, aber auch Lyrik, Hörspiele und Kurzprosa. Der etwas vage Terminus Kurzprosa bedarf vielleicht einer kurzen Definition. In der Literaturwissenschaft wird Kurzprosa meist sehr weit gefasst und beinhaltet dann – wie etwa in der Definition von Althaus, Bunzel und Götsche – neben Kurzgeschichten auch Kurztextsorten wie Aphorismen, Fragmente, Skizzen, Feuilletons, Prosagedichte, Denkbilder und autobiographische Notate, bei denen der narrative Charakter zum Teil stark variiert.⁵⁶ Aichingers Kurzprosa umfasst neben Kurzgeschichten, die vor allem für ihre ersten Schaffensphase bedeutend sind, auch viele Reden und viele Texte, die irgendwo zwischen Skizzen, Denkbildern und Notaten einzuordnen sind. Vor allem in ihrer bisher letzten Phase erfolgt Aichingers literarische Arbeit in Form von „Journalen“, in denen Tagesaktuelles sehr pointiert und auf poetische Weise mit Vergangenen oder rein Imaginiertem verknüpft wird. Im Anbetracht einer 51-jährigen Schaffensperiode ist Aichingers Werk dennoch überschaubar. Einerseits hängt dies damit zusammen, dass Phasen eifrigen Schreibens stets von jahrelangen Schaffenspausen gefolgt wurden. Andererseits, hält Pataki fest, „ (...) scheint es, als würde es für die Autorin genügen, eine literarische Gattung jeweils bis an ihre äußerste Position voranzutreiben, um sie dann abrupt fallenzulassen.“⁵⁷ Der Gattungsreichtum in Aichingers Werk spricht sehr für Patakis These. Einen weiteren Grund sieht die Literaturwissenschaftlerin in Aichingers Genauigkeit des Schreibens: „Zutiefst mißtrauisch gegenüber der Sprache und ihrer Funktion, treffsicher die Dinge beim Namen zu nennen (und sie damit umzubringen), wendet sie jedes Wort hundertmal um, bevor sie es verwendet.“⁵⁸ Diese Genauigkeit in Aichingers Sprache werde ich in den kommenden Abschnitten noch

⁵⁵ Vgl. Niethammer, Ortrun: Ilse Aichinger. „Das vierte Tor“. Eine veröffentlichte Vorstufe zum Roman „Die größere Hoffnung“. In: Rabenstein-Michel, Ingeborg / Rétif, Françoise / Tunner, Erika (Hg.): Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 73.

⁵⁶ Vgl. Althaus, Thomas / Bunzel, Wolfgang / Götsche, Dirk: Ränder, Schwellen, Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne. In: Althaus, Thomas / Bunzel, Wolfgang / Götsche, Dirk (Hg.): Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007. S. IX.

⁵⁷ Pataki, Heidi: Ilse Aichinger. In: Reichart, Elisabeth (Hg.): Österreichische Dichterinnen. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 1993. S. 17.

⁵⁸ Ebd. S. 17.

näher ausführen, in denen ich mich vor allem auf Aichingers kurzprosaisches Schaffen konzentriere. Für den Zweck meiner Arbeit halte ich es für sinnvoll, Aichingers Schaffen in vier Phasen zu gliedern, aus denen ich Texte exemplarisch für die Analyse auswähle. Am Ende des Kapitels werde ich in einem Exkurs auch kurz auf das lyrische und dialogische Schreiben Aichingers eingehen, da beide literarischen Formen Konsequenzen für Aichingers Prosa haben.

3.1 Phase 1: Erzählen vom Ende her und auf das Ende hin.

Ilse Aichingers erster publizierter Text „Das vierte Tor“ enthält die erste Verwendung des Wortes „Konzentrationslager“ in der österreichischen Literatur.⁵⁹ Dieser kurzprosaische Text ist bereits 1945 im „Wiener Kurier“ erschienen und bietet einen Einblick in die Schreibprozesse von Aichinger: Vieles daraus findet sich später in „Die größere Hoffnung“ (1948) im Kapitel „Das heilige Land“ wieder. In diesem Kapitel, wie auch im vorab publizierten Text, spielen Kinder am israelitischen Teil des Zentralfriedhofs, da ihnen das Spielen in den Parks der Stadt nicht mehr möglich ist.

Wie sich Aichingers Erzählen zwischen dem Vorabdruck und dem fertigen Roman verändert, ist für Niethammer bemerkenswert; der Erzählstil und die Sprache Aichingers gewinne an Spannung, sprachliche Bilder werden im Laufe des Schreibprozesses weiterentwickelt.⁶⁰ Niethammer macht dies etwa an der sehr exakten, konkreten Beschreibung des Zentralfriedhofs fest, die später den viel unkonkreteren, abstrakteren Ortsbeschreibungen weichen. Diese Entwicklung in Aichingers Schreiben lässt sich durchaus auch über „Die größere Hoffnung“ hinaus feststellen.

Aichingers frühes Werk zeigt sich sehr stark von ihrem eigenen Erleben des nationalsozialistischen Wien geprägt. Ein großer Teil von Aichingers jüdischer Familie ist nach Minsk deportiert und im Konzentrationslager ermordet worden.⁶¹ Aichingers christlicher Vater hatte die Familie schon früh verlassen. Ihre Zwillingschwester Helga konnte mit einem der letzten Jugendtransporte nach England fliehen. Ilse Aichinger und ihrer Mutter wurde eine Wohnung in der Nähe des Gestapo-Hauptquartiers am Morzinplatz zugeteilt. Die jüdische Mutter wurde durch den Status der Tochter als „Mischling ersten

⁵⁹ Vgl. Niethammer, Ortrun: Ilse Aichinger. Das vierte Tor. Eine veröffentlichte Vorstufe zum Roman „Die größere Hoffnung“. In: Rabenstein-Michel, Ingeborg / Rétif, Françoise / Tunner, Erika (Hg.): Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 74.

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 74.

⁶¹ Vgl. Reichensperger, Richard: Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 5.

Grades“ vor der Deportation bewahrt.⁶² In „Die größere Hoffnung“ umschreibt Aichinger diesen Status mit zwei „falschen“ und zwei „richtigen“ Großeltern;⁶³ die Hauptfigur Ellen teilt Aichingers Schicksal. „Die größere Hoffnung“ zeichnet sich durch eine sprachliche Dichte aus, die an Gedichte erinnert; dieser Poetik der Sprache steht Ellens kindliche Perspektive entgegen. Das funktioniert unerwarteterweise ebenso widerspruchsfrei, wie die sprachliche Ästhetik nichts zu verbergen oder zu verschönern versucht, sondern in dieser Poetik realistische Exaktheit zulässt und sogar unterstreicht. Dieses spannungsreiche Verhältnis beschreibt auch der Literaturkritiker Walter Jens: „Die „Realien“ dienen nur noch dazu, um winzige Absprungplätze zu schaffen, kleine Rampen, auf denen die Traumfiguren ihre eigene Szenerie errichten können.“⁶⁴ Aichinger fokussiere auf bestimmte, durch ihr Erzählen grell überbelichtete Details, während Handlungsschwerpunkte meist unterbelichtet bleiben. Für Jens entsteht dadurch ein geschicktes Wechselspiel zwischen Hell und Dunkel, das für ihn Parallelen zu Kafkas Erzählstil aufweist. Der Vergleich zu Kafka ist übrigens kein seltener; auch Vergleiche zu James Joyce und Samuel Beckett finden sich in den Sekundärliteratur, etwa bei Heinz F. Schafroth, sehr häufig.

Das Auge für – im wahrsten Sinne des Wortes – „merkwürdige“ Details lässt Ellens Erfahrungen in unmittelbare und unangenehme Nähe rücken. Wenn Adorno seinen umstrittenen, viel zitierten Passus gegen die Möglichkeit von Dichtung nach Auschwitz mit dem Zitat „Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert“⁶⁵ ein Stück weit zu revidieren versucht, so trifft dies auf Aichingers sprachlich-poetische Gestaltung von „Die größere Hoffnung“ vollends zu.

Sprache darf sich nicht von den Tätern vereinnahmen lassen und muss den Verbrechen des Nationalsozialismus etwas entgegensetzen, um Erfahrungen für alle Zeit zu konservieren: „Diktaturen rechnen mit und in Leichenbergen, sie rechnen aber nicht damit, daß die Sprache sich auf die Seite der Opfer schlägt und in den Zeugenstand tritt.“⁶⁶ Diese Konservierung darf aber keiner bloßen, lyrischen Mimesis nachkommen, was auch Sonnleitner betont. Er hebt

⁶² Vgl. ebd. S. 5, 6.

⁶³ Vgl. Aichinger, Ilse: Die größere Hoffnung. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 34.

⁶⁴ Jens, Walter: Ilse Aichingers erster Roman. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 171.

⁶⁵ Adorno, Theodor W.: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991¹³. S. 68.

⁶⁶ Reichensperger, Richard: Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 7.

Aichingers Fähigkeit zum Schweigen hervor, dem allerdings „das Grauen immanent ist und es präsent hält.“⁶⁷

Schweigen, Lautlosigkeit, Stille werden zu wichtigen Motiven in Aichingers Schreiben, die auch in späteren Schaffensphasen nicht an Bedeutung verlieren.

In die Situation des Wiederaufbaus fällt das Verfassen vieler Kurzgeschichten, welche die dominierenden Themen des Kriegs- und Nachkriegszeit aufgreifen: Tod, Angst, und Endgültigkeit werden in Geschichten wie „Die geöffnete Order“, „Das Plakat“ und der ‚Spiegelgeschichte‘, mit der Aichinger schließlich größere Bekanntheit erreicht, bearbeitet. Das immer wieder thematisierte Ende wird in Aichingers Texten „zum Ausgangspunkt gesteigerter Wahrnehmung. Nirgends wird diese Umkehrung schärfer gebündelt als im Spiegel, der genau in der Mitte der „Spiegelgeschichte“ als Achse die Denk- und Sprachklischees aus den Angeln hebt.“⁶⁸ Die „Spiegelgeschichte“, auf die ich im praktischen Teil meiner Arbeit noch viel genauer eingehen werde, wird die Lebensgeschichte einer jungen Frau umgedreht, vom Endpunkt, ihrem Sterben nach einer missglückten Abtreibung, zurück bis zu ihrer Geburt erzählt. Die Kurzgeschichte ist voller sprachlicher Besonderheiten: So wird sie etwa aus der Perspektive der zweiten Person erzählt. Es wird also gleich mit mehreren Erzählparadigmata gebrochen.

Die „Spiegelgeschichte“ erscheint 1951 gemeinsam mit den vorher genannten und vier weiteren Kurzgeschichten, wie etwa „Engel in der Nacht“ und „Mondgeschichte“, im nach dem gleichnamigen Text benannten Erzählband „Rede unter dem Galgen“. Dieser Band erscheint noch im Wiener Verlag Jungbrunnen. Zwei Jahre später erscheint „Der Gefesselte“ im Fischer Taschenbuch Verlag. Die ursprünglichen Texte aus „Rede unter dem Galgen“ werden in dieser Ausgabe um vier weitere Texte erweitert.

In der Vorrede zu „Rede unter dem Galgen“, die auch in den zweiten Erzählband übernommen wird, thematisiert Ilse Aichinger ihren Zugang zum Erzählen. Sie vergleicht darin die Praxis des Erzählens mit einer solchen Rede unter dem Galgen; die Gefahr des Erzählens liegt für Aichinger darin, dass eine Autorin „angesichts der Bedrohung und unter dem Eindruck des Endes den Mund nicht mehr aufbringt“⁶⁹. Erzählen, so Aichinger, sei aber immer schon von Grenzen und Endpunkten bestimmt. Diese können, als Bedrohung

⁶⁷ Sonnleitner, Johann: Lyrik nach Auschwitz. Der Fall Ilse Aichinger. In: Rabenstein-Michel, Ingeborg / Rétif, Françoise / Tunner, Erika (Hg.): Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 18.

⁶⁸ Reichensperger, Richard: Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S.12.

⁶⁹ Aichinger, Ilse: Vorrede. In: Rede unter dem Galgen. Wien: Jungbrunnen 1952. S. 5, 6.

betrachtet, ein Erzählen verunmöglichen; ein anderes Umgehen mit dem Ende wäre es, „vom Ende her und auf das Ende hin zu erzählen“⁷⁰. Das bevorstehende Ende wird für Aichinger so zum Ausgangspunkt, um das Leben, das Erzählen neu zu entdecken. Die erzählten Geschichten sind dann Reden unter dem Galgen, erzählt wird vom Leben selbst.

Dieser Zugang zum Erzählen markiert für mich die erste Phase in Aichingers Schaffen, die ich „Erzählen vom Ende her und auf das Ende hin“⁷¹ nenne. Interessanterweise ist es genau diese Phase ihres Schaffens, durch die Aichinger heute noch im Deutschunterricht Erwähnung findet. Vor allem ihre zwei Texte „Das Fenster-Theater“ und „Spiegelgeschichte“ finden sich in einigen Kurzgeschichtensammlungen für den schulischen Gebrauch.⁷²

Wie sich die Texte dieser Phase stilistisch auszeichnen, werde ich sehr genau anhand von der vielfach erwähnten „Spiegelgeschichte“ im Analyseteil meiner Arbeit ausführen.

3.2 Phase 2: Poetische Nüchternheit und irritierende Sprachbilder

1965 erscheint mit „Eliza Eliza“ ein weiterer Erzählband mit Texten aus dem Zeitraum 1958 bis 1965. Ilse Aichingers Erzählen scheint hier völlig verändert: „Die ‚Wirklichkeit‘ hat sich abgeschafft. Sie taugt nicht viel. Sie wird zerlegt und aus ihren Bestandteilen neu, anders, besser, gewaltlos wieder aufgebaut.“⁷³ An diesen Bruchstellen der Wirklichkeit entstehen Texte rund um – menschliche und tierische – AußenseiterInnen und Verstoßene. Das Erzählen, so Reichensperger, bleibe durchaus konkret, hinzu komme aber eine sinnlichere Dimension, da Aichinger in „Eliza Eliza“ mit äußerst vielen „angreifbaren“ Materialien arbeitet – Holz, Heu, Stroh, Drähte und Glas.⁷⁴ Diesen Materialien kommt dabei eine wichtigere Funktion für die Konstruktionen zu als den meisten Figuren in „Eliza Eliza“. Die Rolle jedes einzelnen Wortes kann in diesem Band nicht mehr geleugnet werden; und was das Wort in der Sprache ist, ist die Substanz, diese Materialien, für die Konstruktion des Textes.⁷⁵ Und diese Konstruktionen, so einige LiteraturkritikerInnen, weisen in „Eliza Eliza“ sehr viele Parallelen zum Prosagedicht auf. Heinz Piontek beschreibt Aichingers Duktus, durch den der lyrische Eindruck entsteht, ausgehend von dem Kern eines Wortes: „Um den Kern herum wächst die wilde poetische Frucht. Es geht weder logisch noch chronologisch zu, die Sätze

⁷⁰ Ebd. S. 5, 6.

⁷¹ Ebd. S. 5, 6.

⁷² Vgl. z.B.: Kurzgeschichten für den Deutschunterricht. In: Kocdeutsch. Verfügbar im Internet unter: <https://kocdeutsch.wikispaces.com/file/view/Kurzgeschichten.pdf>. (Abgerufen am 11. September 2016).

⁷³ Reichensperger, Richard: Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 15.

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 15.

⁷⁵ Vgl. Piontek, Heinz: Über die Poesie in Ilse Aichingers Prosa. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 226.

werden sprunghaft um das Zentrum gruppiert, nichts geschieht schematisch.⁷⁶ Das Aufgeben von konventionellen Erzählmustern, etwa das chronologische Abarbeiten einer Handlung, ist die offensichtlichste Veränderung zwischen den vorangegangenen Schriftstücken und „Eliza Eliza“. Die Meinung, es handle sich bei diesen neuartigen Texten um Prosagedichte, teilen nicht alle LiteraturwissenschaftlerInnen. Rainer Lübbren etwa merkt an, dass es trotz der lyrischen Sprache immer Anfangs- und Endpunkte gäbe und dazwischen eine Veränderung geschehe, was für epische Strukturen spreche.⁷⁷ Klarerweise steht das Prosagedichte sehr wohl in diesem scheinbaren Widerspruch, sowohl Merkmale der Epik als auch der Lyrik zu enthalten. Als Bezeichnung einiger Texte Aichingers passt der Terminus Prosagedicht gut, allerdings denke ich, dass er auf Texte aus „Schlechte Wörter“ zum Teil noch viel zutreffender als für „Eliza Eliza“ ist.

Trotz aller Poetik der Sprache ist Aichingers Erzählstil auch in „Eliza Eliza“ sehr realistisch. Das erhöht die Irritationen und Widerstände dabei zunehmend. Im gesamten Erzählband wird mit verschiedenen aufeinander treffenden Bildfeldern gespielt, das Zerbrechen der Bilder in Kauf genommen: „In der alten Remise wohnt mein Vater, mein Vater hält sich auf dem Eis.“⁷⁸, heißt es etwa in „Mein Vater aus Stroh“. Das Wort „Remise“ ruft dabei das Bildfeld der Eisenbahn auf, aber was hat nun das Eis damit zu tun? Reichensperger erkennt hier das Abtrennen der Silbe „Eis“ von „Eisenbahn“. Dabei wird aber eine neue Bild- und Wortwelt aufgerufen – Winter, Schnee; eine Bildwelt, die bei Aichinger eine ebenso große Rolle spielt.⁷⁹ Dieser Beginn der Erzählung ist exemplarisch für Aichingers Erzählstil, der vorerst unergründlich bleibt, wenn man aus der Sprache direkt auf einen konkreten Inhalt schließen möchte. Die Lektüre muss dabei oft Umwege über die Poetik der Sprache, über den Bilderreichtum der Sprache gehen.

Was die Rolle von Bildern in Aichingers Sprache betrifft sind sich LiteraturwissenschaftlerInnen allerdings uneins. Lübbren sieht in Aichingers Sprache eine Parallele zur surrealistischen Malerei. Sowohl in der surrealistischen Literatur als auch in der Malerei spielt der Begriff der „Metamorphose“ eine zentrale Rolle. Metamorphosen findet Lübbren auch vielfach bei Aichinger vor. Das literarische Bild in Aichingers Texten „schafft

⁷⁶ Ebd. S. 225.

⁷⁷ Vgl. Lübbren, Rainer: Die Sprache der Bilder. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 215.

⁷⁸ Aichinger, Ilse: Mein Vater aus Stroh. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 13.

⁷⁹ Vgl. Reichensperger, Richard: Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 17.

eine eigene Vorstellungswelt, die sich von der Logik der ‚Wirklichkeit‘ gelöst hat und nicht mehr Metapher ist, sondern für sich selbst spricht“⁸⁰. Bilder seien aber zwingend statisch, könnten, wie schon von Lessing beschrieben, weder Vergleiche noch Prozesse abbilden; Aichingers Bilder funktionieren hier sehr gegensätzlich und arbeiten sehr stark mit Veränderungen. Ihre sprachlichen Bilder gehen außerdem über das bloße Beschreiben hinaus – eine Tatsache, die in ihrer dritten Phase für ihr Schreiben noch viel mehr Relevanz bekommen wird. Deswegen braucht der Text etwas abseits von Beschreibungen, womit Lübbren zum Begriff der Metamorphosen gelangt. Das Erzählen geschehe bei Aichinger durch sich ständig verändernde Bilder. Dabei verweigert sie Erklärungen und Beschreibungen. Die entstandenen Lücken im Verstehen müssen durch die Assoziationsfähigkeit der LeserInnen gefüllt werden.⁸¹

Alles andere als bildreich findet hingegen Wolfgang Hildesheimer Aichingers Erzählton: Diesen beschreibt er als kühl, verhalten, einen, „der sich selbst zu vergessen und zu verleugnen sucht, der, ohne selbst leuchten zu wollen, sein Objekt aufleuchten läßt, der alles Barocke, alle Leidenschaft, alles Rhapsodische verschmäh; ein Wortlaut der sich nie von der Sprache tragen läßt, sondern die Sprache trägt und sich nur selten Bilder erlaubt“⁸². In dieser Beschreibung ist es viel näher an Reichenspergers Einschätzung vom Erzählton in „Eliza Eliza“, der die große Irritation gerade im Realismus und in der Nüchternheit des Erzählens sieht. Dass Hildesheimer Aichingers Sprache als bildarm beschreibt, ist dennoch aus meiner Sicht nicht zutreffend und kann nur auf einen zu enggefassten Begriff von sprachlichen Bildern zurückzuführen sein. In „Eliza Eliza“ finden sich wenige Metaphern, Allegorien oder Vergleiche; aber umso mehr arbeitet sie, wie schon oben ausgeführt mit Bildfeldern, bildhafter Sprache, stark visuell geprägten, sprachlichen Ausdrücken. Im Text „Der Querbalken“ geht es um die Möglichkeit von Definitionen und die gleichzeitige Unmöglichkeit von Benennungen. Über die Frage der Definition eines Querbalken heißt es an einer Stelle: „Diese Frage saddle ich mir und rücke sie mir zurecht, ich lasse sie unter den dürren Birken grasen und erlaube ihr alles.“⁸³ Das ist nur eines der vielen Bildfelder, auf denen Aichinger in „Der Querbalken“ Fragen setzt und spielen lässt. Es stoßen dabei ungewöhnliche Begriffe zusammen, verdrehen reale Vorstellungen und irritieren im Fluss der

⁸⁰ Lübbren, Rainer: Die Sprache der Bilder. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 213.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 214.

⁸² Hildesheimer, Wolfgang: Der Querbalken. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 210.

⁸³ Aichinger, Ilse: Der Querbalken. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³: S. 124.

Lektüre; das ist genau der Bilderreichtum, der für „Eliza Eliza“ meines Erachtens so symptomatisch ist.

In Einklang sind diese verschiedenen Eindrücke zu Aichingers Stil zu bringen, wenn man sich auf die Art und Weise, wie Bilder in den Texten Aichingers aufgerufen werden, rückbesinnt: Diese entstehen durch die exakte Sprache Aichingers, sie funktionieren einzig und allein durch die streng ausgewählten, vielfach geprüften Wörter. Wörtlichkeit, das Wörtlichnehmen von abstrakten Begriffen und das Bilden von damit verknüpften Assoziationsketten erinnern dabei an das kindliche Spiel mit Wörtern. Das wahrlich Interessante in der Lektüre ist, wie Namen und Realitäten, Wörter und Bilder oft auseinanderklaffen.⁸⁴

Wenn wir mit dem Text arbeiten, sollten wir uns weniger den Assoziationen, den Bildern, hingeben als den Worten, durch die sie aufgerufen werden. Aichinger ist und bleibt Schriftstellerin, nicht Malerin.

Die genaue Arbeit mit Wörtern nimmt in dieser Phase im Schaffen Aichingers eine zentrale Funktion ein. Deswegen werden dem Sammelband „Nachricht vom Tag“ (1970) neben den in „Eliza Eliza“ und „Der Gefesselte“ erschienenen Texten auch drei weitere, erst nach dem Erscheinen von „Eliza Eliza“ verfasste Texte beigelegt: „Ajax“ (1967), „Die Rampenmaler“ (1967) und „Die Schwestern Jouet“ (1967) spielen mit Erweiterungsmöglichkeiten von Sprache und passen deswegen thematisch hervorragend in den Band. Sie werden noch im praktischen Teil der Arbeit ausreichend Erwähnung finden. 1978 erscheint diese erweiterte Fassung erneut unter einem neuen – vielleicht dem passendsten – Titel: „Meine Sprache und ich“. Der Band enthält zusätzlich auch noch die von Aichinger 1968 verfasste, gleichnamige Kurzprosa.

Diese zweite Phase stellt eine erste Radikalisierung im Schreiben Aichingers dar. Immer wieder finden sich in der Sekundärliteratur zu „Eliza Eliza“ Wörter wie „irrational“⁸⁵, „paradox“⁸⁶ oder „assoziativ“⁸⁷. Das mag vielleicht nicht nach einer einfachen Lektüre klingen; aber die poetischen Aspekte ihrer Sprache, die auf den teils sehr nüchternen Erzählstil treffen, machen „Eliza Eliza“ unverwechselbar und genau wegen seiner

⁸⁴ Lorenz, Dagmar C. G.: Ilse Aichinger. Königstein: Athenäum 1981. S. 21.

⁸⁵ Vgl. Lübbren, Rainer: Die Sprache der Bilder. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 213.

⁸⁶ Vgl. Piontek, Heinz: Über die Poesie in Ilse Aichingers Prosa. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S.225.

⁸⁷ Vgl. Endres, Elisabeth: Eliza, Eliza. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 231.

Vielschichtigkeit und Komplexität zu einem Erzählband, der wegen seiner sprachlichen Dichte wiederholt gelesen werden sollte.

Wegen dieser markanten Eigenschaften von Aichingers zweiter Schaffensperiode habe ich den Titel „Poetische Nüchternheit und irritierende Sprachebilder“ für diesen Zeitraum gewählt.

3.3 Phase 3: Genauigkeit und Definition.

Ein zweites Mal radikalisiert Ilse Aichinger in den 70er Jahren ihr Schreiben: Das geschieht mit bedingungsloser Sprachskepsis, die im Band „Schlechte Wörter“ (1976) ihren Höhepunkt findet. In jenem Text, der dem Band seinen Namen gibt, heißt es auf der Suche nach den passenden Wörtern resigniert und doch erleichtert: „Ich gebrauche jetzt die besseren Wörter nicht mehr.“⁸⁸ Formulierungen werden förmlich durch den Text gezogen, geprüft und für „zu genau“ befunden: „Sie sind dem, wofür sie stehen, zu nahe, stille Lockvögel, die die Norm umkreisen.“⁸⁹

Die Texte aus „Schlechte Wörter“ gehen zum Teil über das Prosaische hinaus; die Dichte der Sprache nimmt im Vergleich zu den Texten aus „Eliza Eliza“ noch einmal zu und mündet in einer lyrischen Sprachform. Pataki spricht von Montage- und Collageformen, die „mit den rhetorischen Abfällen der Sprache arbeiten: mit weggeschmissenen Sprach-Schnipseln, auf die kein Mensch achtet, die aber, neu geheftet und in rasenden Klang gesetzt, ihren eigenen Glanz entfalten.“⁹⁰ Bei Wörtern wie „Welt“, „Erde“, aber auch das „Übrige“⁹¹ wird der Fokus vom Signifikat, vom Inhaltlichen, auf den Signifikanten, das Zeichen selbst, gewechselt. Mit diesem losen Zeichen arbeitet Aichinger, sie spielt mit den Lauten und den Buchstaben und kommt so zu neuer, tieferer, entfremdeter Bedeutung.

Hinter poetischen Texten wie „Dover“ verbergen sich sprachphilosophische Schriften, die von Aichingers Lektüre von Hegel, Wittgenstein und Benjamin beeinflusst sind.⁹² Aichinger betont in Interviews immer wieder ihren förmlichen Ekel vor leeren Worthülsen, abgenutzten Phrasen; Zeit und Gebrauch hätten, so Aichinger, destruktiven Einfluss auf Sprache.⁹³ Aus diesem „Rucksack“, den jedes Wort und jede Phrase mit sich trägt, stammt ihre

⁸⁸ Aichinger, Ilse: Schlechte Wörter. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 11.

⁸⁹ Ebd. S. 14.

⁹⁰ Pataki, Heidi: Ilse Aichinger. In: Reichart, Elisabeth (Hg.): Österreichische Dichterinnen. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 1993. S. 27.

⁹¹ Vgl. Aichinger, Ilse: Dover. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 41.

⁹² Vgl. ebd. S. 18.

⁹³ Vgl. ebd. S. 18.

ausgesprochene Skepsis, dass Sprache überhaupt ein geeignetes Mittel sei, um zu benennen und zu beschreiben. Diese Skepsis gipfelt wohl im Text „Dover“, auf den im Analyseteil meiner Arbeit noch genauer eingegangen wird.

Wörter, so Aichinger, entstehen aus einer Lautlosigkeit heraus und sollen in dieser immer existent bleiben. Durch die Abnutzung, durch ein Überstrapazieren haben Wörter ihre Notwendigkeit eingebüßt. „Um wieder notwendig zu werden, müssen sie die Lautlosigkeit zurückgewinnen, aus der sie notwendig entstanden sind. Was sie bezeichnen, zerfällt, wenn sie es nicht lautlos bezeichnen, was sie mitteilen, wird zur Lüge, wenn ihre Lautlosigkeit es nicht deckt.“⁹⁴, schreibt Ilse Aichinger 1978 in einem Beitrag zu einer Anthologie⁹⁵. Das, was wir sagen, muss davon gedeckt sein, was wir nicht sagen, was wir verschweigen, was lautlos bleibt. Aus diesem programmatischen Passus lässt sich auch eine spezielle Lektüeranleitung für Aichingers Texte ableiten. Zu lesen ist auch zwischen den Zeilen, das Ungesagte ist nichts Beliebiges. Pataki meint, dass Aichingers überschaubares Werk mit dieser Praxis des Schreibens in Verbindung steht: „Nicht mehr schreiben als man kann, sondern weniger schreiben, als man könnte. Um konsequenterweise einmal in das Schweigen zu münden.“⁹⁶

In dieser geschwätzigen Welt mit ihren vielen abgenutzten Wörtern wird allerdings nicht das passive Schweigen, sondern das Zuhören, die genaueste Art des Beobachtens, zur größten Tugend: „Das heißt in diesem Zeitalter, in dem alles erzählt und nichts angehört wird, alles auf den Kopf zu stellen. Der Erzählwelt Schweigen abfordern, der Welt, sich selbst, den Wörtern, den Klängen.“⁹⁷ Die Skepsis gegenüber der Sprache lässt klarerweise die Haltung gegenüber dem Erzählen, die wir schon aus dem Vorwort zu „Rede unter dem Galgen“ kennen, nicht unberührt. Konventionelle Erzählmethoden sind Aichinger zu vage, zu ungenau, beruhen sie doch auch immer auf Beschreibungen, die mit sprachlichen Mitteln nur unzureichend getätigt werden können. Schreiben beruhe auf Definition und Genauigkeit. Beides sieht Aichinger in einer Welt, die immer lauter, ungenauer und unschärfer wird, gefährdet; das Schreiben selbst ist in einer solchen Welt gefährdet.⁹⁸ In einem solchen Schreiben sollen Wörter nicht dazu verwendet werden zu „überdecken“, sondern zu

⁹⁴ Aichinger, Ilse: „Nur zusehen – ohne einen Laut.“ Joseph Conrad. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 91.

⁹⁵ Anmerkung: Der Beitrag wurde zwar in „Kleist, Moos, Fasane“ veröffentlicht, fällt aber zeitlich und thematisch sehr wohl in die Phase von „Schlechte Wörter“.

⁹⁶ Pataki, Heidi: Ilse Aichinger. In: Reichart, Elisabeth (Hg.): Österreichische Dichterinnen. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 1993. S. 17.

⁹⁷ Aichinger, Ilse: „Nur zusehen – ohne einen Laut.“ Joseph Conrad. S. 91f.

⁹⁸ Vgl. Esser, Manuel. Interview mit Ilse Aichinger (1986): Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 55.

„definieren“.⁹⁹ Der Inhalt ist in diesen „definierenden“ Texten aus „Schlechte Wörter“ nicht mehr ohne Schwierigkeiten nacherzählbar; deswegen scheitern auch Modelle daran, die sich lediglich auf den Inhalt stürzen und die Form außer Acht lassen. Deswegen, so meine These, finden Texte aus „Schlechte Wörter“ auch keine Verwendung im Schulunterricht.

Aichingers Erzählduktus gleicht, so Reichensperger, einer „immer neu die Objekte umkreisende(n) Suchbewegungen, die von Satz zu Satz konsequent und ungemein präzise voranschreitet.“¹⁰⁰ Diese Objekte sind nicht die ProtagonistInnen, die wir aus konventionelleren Erzählungen kennen: Ins Zentrum dieser Suchbewegungen geraten Orte genauso wie AußenseiterInnen, für die Aichinger ganz besondere Sympathien pflegt, aber auch überraschend Gegenständliches wie „Apfelreis“¹⁰¹ oder „Flecken“¹⁰².

So assoziativ Aichingers Duktus dabei auch wirken mag, so können wir doch sicher sein, dass jedes kleinste Sprachbruchstück bei Aichinger jeglicher Willkür entbehrt. Im Gespräch mit Luzia Stettler erklärt sie den Schreibprozess so: „Ich muß immer das einzigmögliche Wort suchen, das noch nicht Wort geworden ist (...) und dabei muß ich aufpassen, daß es nicht gleich wieder als Kochrezept verwendet wird, in dem Augenblick, wo ich es nenne.“¹⁰³

In einem anderen Gespräch mit Manuel Esser verrät sie: „Jeder Satz, den man schreibt, muß durch ungeheuer viel ungeschriebene Sätze gedeckt sein, weil er sonst gar nicht dasteht.“¹⁰⁴

Es vor diesem sprachphilosophischen Hintergrund doch zu schaffen, Texte auf Papier zu bringen, Geschichten zu erzählen, Texte zu verfassen, mag überraschen. So schwierig dieses Unterfangen sein mag – und bei Aichinger klingt Schreiben in vielen Interviews nach einem eher unangenehmen Vorgang, der sicherlich kein einfacher ist –, so zeigt ein Blick in Aichingers Texte: Ihr Schreiben funktioniert. Und es hinterlässt so unfassbar vielschichtige, vielstimmige Texte, die sich vermutlich durch nichts mehr auszeichnen als durch Genauigkeit. In der Begegnung mit diesen Texten müssen wir diesen ebenso viel Genauigkeit entgegenbringen_ wie sie uns. Wenn ich diese dritte Phase im Schaffen Aichingers in

⁹⁹ Vgl. Aichinger, Ilse: Schlechte Wörter. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 12.

¹⁰⁰ Reichensperger, Richard: Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 20.

¹⁰¹ Vgl. Aichinger, Ilse: Wisconsin und Apfelreis. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 75.

¹⁰² Vgl. Aichinger, Ilse: Flecken. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 15.

¹⁰³ Stettler, Luzia: „Stummheit immer wieder in Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens.“ In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 44.

¹⁰⁴ Esser, Manuel. Interview mit Ilse Aichinger (1986): Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 56,57.

Anlehnung an ihre eigenen Worte¹⁰⁵ mit „Genauigkeit und Definition“ bezeichne, dann ist dies nicht nur ein deskriptives Erfassen Aichingers Schreibpraxis, sondern auch als Lektüre- und Analyseanweisung zu verstehen.

3.4 Anmerkungen zum Band „Kleist, Moos, Fasane“

Nach einer elfjährigen Schreibpause veröffentlicht Ilse Aichinger 1987 den Band „Kleist, Moos, Fasane“. Der Band ist dreigeteilt: Der erste Teil besteht aus Erinnerungstexten, vor allem aus Aichingers Kindheit. Nach den extrem erzähl- und sprachskeptischen Texten war es bei der Lektüre von diesen Erinnerungen für mich sehr unerwartet, doch wieder nacherzählbarere Inhalte vorzufinden; ein Blick auf die Entstehungsjahre der Texte schafft Klarheit: Die Erzählungen „Kleist, Moos, Fasane“, „Der 1. September 1939“, „Hilfsstelle“ und „Vor der langen Zeit“ stammen allesamt aus dem Zeitraum 1959 bis 1969, und fallen somit noch in die erste, zum Teil auch in die zweite Phase ihres Schreibens. Den Erzählstil, der sehr stark auf den Kontext fokussiert, würde ich eher der ersten Phase zuordnen. Eine Ausnahme bildet der Text „Hilfsstelle“. Schon der Beginn ist im Vergleich zu den anderen Erinnerungstexten auffällig: „Heute, das war Donnerstag. Die anderen Tage hießen gestern, vorgestern, vorgestern oder auch morgen, übermorgen, überübermorgen (...).“¹⁰⁶ Hier deutet sich schon die Beliebigkeit der Benennungen an, die wir aus „Eliza Eliza“ kennen, die in „Schlechte Wörter“ dann virulent wird. Diesen Text würde ich also der zweiten Phase des Schaffens zuordnen.

Die Assoziation mit „Die größere Hoffnung“ lässt sich bei diesen Kindheitserinnerungen, etwa „1. September 1939“, wo auch von der Deportation ihrer Großmutter erzählt wird, nicht leugnen: „Mit diesem Roman haben die im ersten Abschnitt von Kleist, Moos, Fasane versammelten, eng zusammengehörigen Prosastücke viel zu tun, in Verwandtschaft und Gegensatz.“¹⁰⁷ Der Stoff sei ein ähnlicher, die Form weiche aber zum Teil stark ab: Die märchenhaften Strukturen, die den Erzählton in „Die größere Hoffnung“ dominieren, sind in den Erinnerungen verschwunden. Stattdessen finden wir dort eben jenen nüchternen, sachlichen, dichten Stil, den Aichinger seit „Eliza Eliza“ perfektioniert hat. Diesen Übergang kann man an den Erinnerungstexten sehr gut sehen.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S. 55: „Und da das Schreiben auf Definition und Genauigkeit beruht, wird es immer schwerer.“

¹⁰⁶ Aichinger, Ilse: Hilfsstelle. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 28.

¹⁰⁷ Pulver, Elisabeth: Die äußerste Bedrängnis, die äußerste Geborgenheit. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 324.

Die drei Texte „Nach der weißen Rose“, „In das Land Salzburg ziehen“ und „Von gestern“ fallen in den Zeitraum 1977 bis 1982 und somit zeitlich in die dritte Phase ihres Schaffens. Auch sprachlich und inhaltlich würde ich diese Zuordnung treffen: „Gestern sagte ich so viel, daß mir nachher schlecht davon wurde. Wenn es nicht vorgestern war.“¹⁰⁸ Dieses Spiel mit Gestern scheint hier ein Jahrzehnt später quasi weitergeführt. Zu viel Reden, zu wenig Schweigen, zu wenig Lautlosigkeit; diese Themen sind paradigmatisch für Ilse Aichingers dritte Phase.

Den zweiten Teil des Bandes widmet Aichinger ihren Aufzeichnungen. Es sind Aphorismen aus den Jahren 1950 bis 1985, nach Jahreszahlen gegliedert. Manche Jahre können nur wenige Einträge vorweisen, andere mehr. Sekundärliteratur gibt es dazu wenig, Aichingers Aphorismen haben es auch noch auf keine Kalenderblätter geschafft. Vielleicht sind sie etwas zu sperrig und zu schwer zitierbar: „ (...) indem sie Vertrautes weder bestätigen noch bestreiten: sie gehen ihren eigenen, einen verunsichernden Weg.“¹⁰⁹

Im dritten Teil des Bandes findet sich Poetologisches, zum Teil als Rede – viele davon zur Verleihung von verschiedenen Preisen, die Aichinger in den Jahrzehnten vor „Kleist, Moos, Fasane“ verliehen worden waren, – zum Teil als Essay konzipiert. In diesen Beiträgen behandelt Aichinger vordergründig AutorInnen wie Franz Kafka, Joseph Conrad und Nelly Sachs; geht man in die Tiefe, lesen sich diese Texte als wunderbare Schriften über das Schreiben, das Lesen, die Sprache – und Ilse Aichingers Verhältnis dazu. Inzwischen habe ich mehrfach betont, welche Rolle diese Aspekte in jedem Text Aichingers spielen. In den Beiträgen des dritten Teils werden diese Überlegungen konkret: „Poetologie ist bei ihr Bestandteil des Werkes, und kein unwichtiger. (...) Die poetologischen Texte in „Kleist, Moos, Fasane“ sind nur um Nuancen anders, vielleicht ein wenig direkter; wichtig ist, daß in diesem dritten Abschnitt des neuen Bandes bislang an weit auseinanderliegenden Stellen Publiziertes in Zusammenhang zu lesen ist.“¹¹⁰

Diese drei Teile sind viel enger verstrickt, als es auf den ersten Blick erscheinen mag: Die Texte könnte man wirklich, wie Elisabeth Pulver, als ganzheitliche Ergänzungen zu allen

¹⁰⁸ Aichinger, Ilse: Von gestern. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 39.

¹⁰⁹ Pulver, Elisabeth: Die äußerste Bedrängnis – die äußerste Geborgenheit. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 325.

¹¹⁰ Ebd. S. 323.

vorangegangenen Texten sehen.¹¹¹ Die Erinnerungen ergänzen „Die größere Hoffnung“, die Aufzeichnungen und die poetologischen Schriften sind Lektüeranleitungen und machen auf wunderschöne, sicherlich nicht überflüssige Weise konkret sichtbar, was Aichinger-KennerInnen von ihrer Prosa schon zu wissen glauben. Innerhalb von „Kleist, Moos, Fasane“ gibt es in diesen vielfältigen literarischen Formen Einheit in dieser Vielfalt, „Einheit in der Tonlage, in der Intensität.“¹¹² Peter Horst Neumann sieht das ähnlich: „Was immer die Texte unterscheiden mag, die Stimme ist dieselbe, sie ist alterslos.“¹¹³ Zwar gebe ich ihm im Aspekt der inneren Abgeschlossenheit, Stimmigkeit des Bandes Recht; grundsätzlich ist für mich Ilse Aichingers Stimme aber nicht so statisch, wie sie Neumann sehen möchte. In den Jahrzehnten ihres Schaffens hat sich trotz vieler Konstanten sehr viel in ihrer Sprache und vor allem in ihrem Umgang mit dieser verändert. Ziel meiner Arbeit ist es, auch dies im Analyseteil zu zeigen.

Der Band „Kleist, Moos, Fasane“ veranschaulicht natürlich die Problematik eines Phasenmodells. Es soll hier nicht versucht werden, Aichingers Texte zwanghaft in die von mir imaginierten, aber wohl überlegten Schaffensphasen zu pferchen. Für mein Vorhaben ist es aber notwendig, eine Gliederung vorzunehmen, um aus diesen Phasen Texte exemplarisch auswählen zu können. Der Band „Kleist, Moos, Fasane“ stellt eine Sammlung von älteren Texten aus verschiedenen Jahrzehnten dar und kann deswegen nicht einheitlich eingeordnet werden. Die Lektüre der Texte macht eine Einordnung aber doch sehr eindeutig möglich. Mit den Aphorismen und den poetologischen Beiträgen werde ich hauptsächlich sekundär arbeiten: Beide Teile enthalten sehr interessante Überlegungen zu Aichingers Verhältnis zu Sprache, was für mein analytisches Vorhaben sehr hilfreich ist.

3.5 Phase 4: Journale der Flüchtigkeit als autobiographisches Projekt

Mitte der 1990er Jahre beginnt Ilse Aichinger nach einem Jahrzehnt Pause wieder zu schreiben. Zu verdanken ist das ihrem Lektor und Vertrauten, Richard Reichensperger, der Kontakte zu österreichischen Tageszeitungen herstellt, für die Ilse Aichinger künftig einige Jahre lang schreibt.¹¹⁴ Die Veröffentlichungen dieser Journale spielen nun die Hauptrolle in ihrem Schaffen. In drei Bänden werden diese Beiträge schließlich gebündelt publiziert.

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 322.

¹¹² Ebd. S. 322.

¹¹³ Neumann, Peter Horst: Ein anderer Fleiß ist das Warten. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 331.

¹¹⁴ Vgl. Fässler, Simone: Vorwort. In: Aichinger, Ilse: Unglaubliche Reisen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2005. S. 9.

Insgesamt nimmt die Bedeutung von Film und Kino in Aichingers Schriften in dieser Phase ein großes Ausmaß an.

Dies gilt schon für die erste Aichinger-Veröffentlichung der 90er Jahre: „Eiskristalle. Humphrey Bogart und die Titanic“ (1997) enthält die Eröffnungsrede Aichingers zur Viennale 1995, ein journalartiger Beitrag über die Parallelen zwischen Humphrey Bogart und Flaubert, ein szenischer Dialog zwischen Humphrey Bogart und zwei Opfern der Titanic und schließlich noch drei Interviews Aichingers aus deutschsprachigen Zeitschriften.

Der Band „Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben“ erscheint 2001 und besteht aus zwei Teilen: Der erste Teil „Film und Verhängnis“ beschäftigt sich in elf Texten mit Aichingers Erinnerungen aus dem Zeitraum 1927 bis 1945. Die Texte wurden größtenteils 2000 im Standard als „Viennale-Tagebuch“ veröffentlicht. Eine Ausnahme stellt etwa der Text „Der Boden unter unseren Füßen“ dar, eine Rede, die Aichinger zur Verleihung des Großen Österreichischen Staatspreises gehalten hat, in der sie ihre eigene Skepsis gegenüber dem Staatskonzept anhand ihrer Geschichte darlegt.

Die Texte des zweiten Teils „Journal des Verschwindens“ gehen in „ihre autobiographischen Erinnerungen in eine Geschichte ihrer Kinorezeption“¹¹⁵ über. Die 43 kurzen Texte nehmen meistens auf Filme, aber auch Tagesaktualitäten und Bilder von Bill Brandt Bezug und sind allesamt ebenfalls im Standard zwischen 2000 und 2001 erschienen.

Flüchtigkeit stellt ein verbindendes Motiv zwischen allen Texten dar, wie es auch Ilse Aichinger in ihren Vorbemerkungen zum „Journal des Verschwindens“ nahelegt: Ihr liege an der Flüchtigkeit, die Notizen, Feststellungen, Journale verbinde. All diese Formen hätten die Freiheit, wegzubleiben; und erst dadurch könne das Verschwinden einsetzen.¹¹⁶ Bei „Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben“ ist der autobiographische Anteil höher als in jedem anderen zuvor erschienenen Erzählband. Als Bezeichnung eignet sich wohl am besten der Terminus „autobiographisches Buchprojekt“, „denn das erzählende Ich erfährt sich selbst nicht als ein die Vergangenheit überblickender Souverän, sondern als eines, das selbst den unterschiedlichsten Formen des Verschwindens und Verflüchtigens ausgesetzt ist.“¹¹⁷ Das Ich ist in Anbetracht von Flucht und Deportationen immer schon mit dem Verschwinden

¹¹⁵ Platen, Edgar: Autobiographischer Rückblick und/oder autobiographische Vorausschau? Zum Verschwinden des Ich in Ilse Aichingers autobiographischem Projekt. In: Germanoslavica. 1991/1-2: S. 190.

¹¹⁶ Aichinger, Ilse: Vorbemerkungen zum „Journal des Verschwindens“. In: Aichinger, Ilse: Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2001. S. 65.

¹¹⁷ Platen, Edgar: Autobiographischer Rückblick und/oder autobiographische Vorausschau? Zum Verschwinden des Ich in Ilse Aichingers autobiographischem Projekt. In: Germanoslavica. 1991/1-2: S. 192.

konfrontiert. Der Tod ist im „Journal des Verschwindens“ genauso omnipräsent wie im Film: „Der Film beschäftigt sich unaufhörlich mit dem Tod, der Tod ist sein Axiom. (...) Im Kino wird das Verschwinden geübt.“¹¹⁸ Der Tod und das Kino sind Medien des Verschwindens, nach dem sich Aichinger mit jedem Satz und jedem Wort sehnt.

Der – knapp verhinderte – Tod findet sich auch in ihrer darauffolgenden Publikation im Jahr 2004: „Der Wolf und die sieben jungen Geißlein. Nach Jacob Grimm.“ Für diese Erzählung bearbeitete Aichinger den Originaltext derartig, dass dreizehn verschiedene Ichs ihren Teil zur Geschichte beitragen. Auch in dieser Geschichte fehlt die poetologische Komponente nicht, die dem vierten Geißlein zugeschrieben wird: „Ich bin das vierte Geißlein. Die vierten erfinden meistens. Bei uns ist es auch nicht anders. Ich langweilte mich und erfand die Geschichte mit dem Wolf. Als er kam, lief ich in die Küche, um sie zu Ende zu erfinden. Dort verschlang er mich.“¹¹⁹

Das Wort wird nicht nur den Geißlein, der Mutter, dem Wolf, dem Krämer und dem Müller erteilt – auch der Brunnen und die Wackersteine dürfen ihren Teil der Geschichte erzählen. Und so finden sich hier wieder Ichs, die, ähnlich dem Ich in „Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben“, undurchschaubar, überraschend, schwer zu fassen sind. Es sind Ichs, die nach jedem Absatz augenblicklich verschwinden und einem anderen Ich Platz machen. Ilse Aichinger hat in einem Interview über ihr „Journal des Verschwindens“ auch selbst festgestellt: „Aber mich haben immer nur andere „Ichs“ interessiert, nicht das eigene.“¹²⁰ Eine überraschende Aussage für eine Autorin, die doch sehr viele auf eigenen Erinnerungen basierende Texte verfasst hat. Aichingers Faszination für das Kino rührt aus der Leichtigkeit des Wechsels der Identität im Film.¹²¹ In dieser Neufassung des Märchens wechselt die Perspektive, die Erzählfigur, das „Ich“ mit jedem Absatz.

Im Vorwort zu „Der Wolf und die sieben jungen Geißlein“ zitiert Ilse Aichinger den rumänischen Philosophen Emil M. Cioran mehrmals; er spielt für Aichingers spätes Werk, vor allem für „Subtexte“, eine große Rolle.

Vorerst erscheint 2005 „Unglaubliche Reisen“. Das Buch besteht aus zwei Teilen: Im ersten Teil „Unglaubliche Reisen“ finden sich fiktive, eindrucksvolle Reiseberichte, die Aichinger im Wiener Café Demel, zum Teil sogar auf der Rückseite von Speisekarten,

¹¹⁸ Aichinger, Ilse: Einübung in Abschiede. In: Aichinger, Ilse: Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2001. S. 74.

¹¹⁹ Aichinger, Ilse: Der Wolf und die sieben jungen Geißlein. Wien: Edition Korrespondenzen 2004. S. 21.

¹²⁰ Philipp, Claus / Reichensperger, Richard. Interview mit Ilse Aichinger (2001): Ich bin eigentlich das normale Kinopublikum. In: Fässler, Simone (Hg.): Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005. Wien: Edition Korrespondenzen 2005. S. 154.

¹²¹ Ebd. S. 157.

verfasst hat.¹²² Diese Reiseberichte beruhen auf Aichingers Unzufriedenheit mit den realen Reiseberichten anderer: „Wenn einer eine Reise tut, so kann er nichts erzählen.“¹²³ Ihre eigenen Reisen führen sie durch den Kaukasus, New York oder die Brigittenau. Dabei ist sie zwar selten alleine – Kafka, Grillparzer oder Churchill begegnen ihr auf den Reisen – aber Begegnungen und Personen wird im zweiten Teil des Buches, „Schattenspiele“, ein größerer Platz eingeräumt. Die Titeländerung des Journals kommentiert Aichinger so: „Schattenspiele, aufgetaucht und lange wieder abgetaucht: Menschen, die am Rand stehen, die nicht in Zeitungen oder auf Partys glänzen. Nur sie bleiben in Erinnerung, sie mit ihren Sterbensarten.“¹²⁴ Genau solchen Erinnerungen widmet sich die Autorin in diesem Teil. Einen besonders eindrucksvollen Eintrag widmet sie Richard Reichensperger, ihrem Lektor, der 2004 bei einem Unfall ums Leben kommt.

Ilse Aichingers bisher letzte Veröffentlichung sind die „Subtexte“ im Jahr 2006. Die journalartigen Texte werden im „Spectrum“, der Samstagsbeilage der Tageszeitung „Die Presse“ gedruckt. Auch diese Texte schreibt Aichinger im Kaffeehaus, diesmal ist es das Café Jelinek im sechsten Wiener Gemeindebezirk. Das ist nicht nebensächlich, denn Aichinger arbeitet ihre Kaffeehauseindrücke genauso wie Zeitungsartikel und Zitate ihres Lieblingsphilosophen Emil Cioran in die Texte ein. Cioran, dem schon in den zuvor verfassten Journalen größere Bedeutung zukommt, findet sich mit äußerst pessimistischen, nihilistischen Aussagen in fast jedem Eintrag. Aichinger scheint stark beeinflusst von seinem philosophischen Werk zu sein. Zum Teil sind die Bezugnahmen auf seine Essays und Aphorismen so dicht, dass Aichinger zuweilen auch selbst feststellt: „Schon wieder Cioran – man sollte ihn fortlassen.“¹²⁵

Aichingers Schreiben erscheint in ihrer vierten Phase ein weiteres Mal stark verändert. Dies liegt vor allem der neuen literarischen Form – der Journalform – begründet. Ihr Schreiben wirkt stark assoziierend, gleichzeitig aber streng durchgeplant. Der Ausgangspunkt ihrer Texte nimmt den Endpunkt oft schon vorweg, Cioran-Zitate bilden eine stimmige Einheit mit Tagesaktuellem, dazwischen findet sich eine gut versteckte Erzählerin, die nicht zu oft Bezüge zu selbst Erlebtem herstellt, wenn es nicht gerade das eigene Schreiben im

¹²² Vgl. Fässler, Simone: Vorwort. In: Aichinger, Ilse: Unglaubliche Reisen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2005. S. 7,6.

¹²³ Aichinger, Ilse: Eine Zigarre mit Churchill. In: Aichinger, Ilse: Unglaubliche Reisen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2005. S. 15.

¹²⁴ Aichinger, Ilse. Unspektakuläre Untergänge. In: Unglaubliche Reisen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2005. S. 107.

¹²⁵ Aichinger, Ilse: Unter Charmeuren. In: Subtexte. Wien: Edition Korrespondenzen 2006. S. 51.

Kaffeehaus betrifft. Aichinger meint über ihr spätes Schreiben: „Erst jetzt habe ich das Gefühl, dass das doch mein Beruf ist.“¹²⁶ Einmal in der Woche erscheint ein Text; was für die Texte für den „Standard“ zum Teil nur wenige Stunden gedauert hat, nimmt jetzt mehrere Tage ein, um aufs Papier (oder auf Speisekarten und ähnliche Schriftträger) gebracht zu werden. Mehrere Fassungen werden meist in eine Endfassung integriert, wodurch die Texte im Vergleich zu den vorangegangenen Journalen noch mehr verdichtet sind.¹²⁷ Das Verschwinden, ihre nüchterne Haltung zum Tod, vor allem, wenn es der eigene ist, die Nichtigkeit und Flüchtigkeit der Existenz sind einige der Hauptmotive dieser Texte.

3.6 Exkurs zur Lyrik und den Hörspielen Aichingers

Aichingers Werk findet sich hier für den Zweck meiner Arbeit auf Prosa reduziert dargestellt, geht aber weit über diese hinaus. In diesem Abschnitt möchte ich kurz auf ihre Lyrik und Hörspiele eingehen, da einige Aspekte dieser Gattungen auch für die Analyse von Aichingers Kurzprosa Relevanz haben.

1953 erscheint mit „Knöpfe“ Aichingers erstes Hörspiel. Bis 1980 verfasst sie viele szenische Dialoge, die zum Teil aufgezeichnet wurden und als Sammelbände erhältlich sind. Aichinger ist vom Hörspiel fasziniert, dieses „läßt die Worte bei sich selber oder bringt sie zu sich selber“¹²⁸ und dabei entstehen aus Worten Bilder, aus dem Auditiven resultiert das Visuelle. Schweigen und Verschwinden spielen in Aichingers Hörspiel dieselbe dominante Rolle, die wir schon aus ihrer Kurzprosa kennen. Schweigen in Hörspielen hörbar zu machen, ist eine Schwierigkeit, die Aichinger mit dem Besprechen davon, was *nicht* ist, zu umgehen versucht; Figuren reden aneinander vorbei, oft mehr mit sich selbst als mit den anderen Figuren.¹²⁹ In Aichingers Prosatexten wird die direkte Rede spärlich eingesetzt, weswegen ihre Vorliebe für das Dialogische und das Hörspiel überraschen mag. Diese Vorliebe „(...) entspringt ihrer Liebe zu den Stimmen: zum Wort, das aus dem unbekanntem, leeren Raum kommt und wieder

¹²⁶ Philipp, Claus / Reichensperger, Richard: Ich bin eigentlich das normale Kinopublikum. In: Fässler, Simone (Hg.): Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005. Wien: Edition Korrespondenzen 2005. S. 177.

¹²⁷ Hammerbacher, Franz: Die Kolumne „Schattenspiele“ – das Buch Subtexte. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Ilse Aichinger. text+kritik. Zeitschrift für Literatur. 175/2007. München: edition text+kritik 2007. S. 100.

¹²⁸ Esser, Manuel. Interview mit Ilse Aichinger (1986): Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 47.

¹²⁹ Vgl. Kaindl, Klaus B.: Gegensätze? Ilse Aichingers Hörspiele. In: text+kritik. Zeitschrift für Literatur. 175/2007. München: edition text+kritik 2007. S. 53.

in ihm verschwindet.“¹³⁰ Eine solche Vielstimmigkeit findet sich auch in den Prosatexten Aichingers, wie sich im Laufe der Analyse herausstellen wird.

Und auch Aichingers lyrisches Schreiben bleibt nicht isoliert in ihren Lyrikbänden „Verschenkter Rat“ (1978) und „Kurzschlüsse“ (2001) zurück. Die poetischen Aspekte in Aichingers Sprache fanden schon mehrmals Erwähnung. Besonders in der zweiten und dritten Phase ihres Schreibens gewinnt die Poesie ihrer Prosa so an Bedeutung, dass die Bezeichnung Prosagedicht nicht ganz unpassend erscheinen mag. Was Aichingers Gedichte betrifft, so muss ihre „fremd anmutende poetische Strahlkraft (...) aus den Wörtern selbst gezogen werden, aus einer Sprache, die sich bei der Arbeit unablässig widersetzt und als Widerpart zum zweiten Subjekt wird.“¹³¹ Schon diese Formulierung erinnert an einen Titel aus Aichingers Werk: „Meine Sprache und Ich.“ In Aichingers Lyrik ist Sprache genauso wenig nur Medium wie es in ihrer Prosa der Fall ist. Sprache ist immer auch im Zentrum, verliert ihren Objektstatus und wird quasi selbst zum ‚behandelten Handelnden‘.

Durch Vielstimmigkeit und Poetizität der Sprache wird Aichingers Prosa von ihren Dialogen und ihrer Lyrik beeinflusst und mitbestimmt. Bei einer Analyse sollen auch diese zwei wichtigen Dimensionen immer mitgedacht werden. „Vielstimmigkeit“ verweist auf die verschiedenen Möglichkeiten zu sprechen, auf die verschiedenen Möglichkeiten, Sprache zu denken und zu verwenden. Die Poetizität der Sprache verhandelt, was Sprache – ob Lyrik, ob Prosa – zum Kunstwerk macht.

Roman Jakobson hat diese beiden Aspekte die „metasprachliche“ und die „poetische“ Funktion von Sprache genannt. Diese beiden Aspekte werden im nächsten Teil meiner Arbeit virulent.

¹³⁰ Moser, Samuel: Einleitung. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 12.

¹³¹ Lindemann, Gisela: Poetische Phantasie. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 287.

4. Analyse der poetischen und metasprachlichen Funktion in Ilse Aichingers Kurzprosa

4.1 Erzählen vom Ende her und auf das Ende hin:

Die „Spiegelgeschichte“ (1951)

Die größte Irritation der „Spiegelgeschichte“ zieht sich vom ersten bis zum letzten Satz durch den Text: Dieser wird aus der Perspektive der zweiten Person erzählt, was einen deutlichen Bruch mit Erzählkonventionen darstellt. Die „Spiegelgeschichte“ ist die einzige Kurzprosa Aichingers, in der sie diese Perspektive verwendet. Die Erzählung ist größtenteils im Präsens Indikativ verfasst, durch die Besonderheit der Perspektive finden sich aber auch viele imperativische Elemente: „Sei geduldig!“¹³², „Geh nach Hause!“¹³³, „Gib der Alten das Geld für den Schnaps!“¹³⁴ wären Beispiele dafür. Die Perspektive der zweiten Person ist für den Text aus mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Wenn man bedenkt, dass es jeweils drei Personen im Singular und Plural gibt, wobei die Perspektive der ersten und dritten Person Singular gängigen Erzählkonventionen entspricht, so kann man die zweite Person als Spiegelachse zwischen diesen betrachten. Noch viel deutlicher wird das bei der Vorstellung, in einen Spiegel zu blicken: Dabei wird das Ich zum Du. In der „Spiegelgeschichte“ wird diese Perspektive perfektioniert.

Wird in prosaischen Texten die Perspektive der zweiten Person eingenommen, entsteht schnell der Eindruck, man erzähle einer Figur ihre eigene Geschichte. Diese Person kann die eigene Geschichte aus verschiedenen Gründen selbst nicht (mehr) erzählen.¹³⁵ Im Fall der „Spiegelgeschichte“ ist die Figur vom Einsetzen der Geschichte an tot und erlebt ihr Leben im Rückblick noch einmal. Die Stimme, welche die Hauptfigur im Tod verloren hat, wird ihr dabei quasi von der Erzählinstanz geliehen. Butor betont außerdem die Repräsentanz der Leserin durch den Gebrauch der zweiten Person¹³⁶, was für eine Erzählung mit dem Titel „Spiegelgeschichte“ äußerst relevant ist. In der Geschichte werden durch die Perspektive der zweiten Person auch die LeserInnen gespiegelt: Das Du wird im Prozess des Lesens zum Ich. Roman Jakobson bezeichnet Personalpronomen als „Shifters“: Solche Wörter besitzen einerseits eine generelle Bedeutung, andererseits passen sie diese aber an den jeweiligen

¹³² Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte. In: Meine Sprache und ich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978. S. 47.

¹³³ Ebd. S. 49.

¹³⁴ Ebd. S. 49.

¹³⁵ Vgl. Butor, Michel: Probleme des Romans. München: Verlag C.H. Beck 1968. S. 100.

¹³⁶ Vgl. ebd. S. 102.

Kontext an.¹³⁷ Faszinierend ist, dass durch dieses „Du“, solange es – wie auch bei Ilse Aichinger der Fall – nicht durch einen Namen fixiert ist, immer schon das Gegenüber bzw. die LeserIn mitangesprochen ist.¹³⁸

Die „Spiegelgeschichte“ beginnt mit einem dreifachen Konditionalsatz, wodurch es zur dreimaligen, anaphorischen Wiederholung der Konjunktion „wenn“ kommt. In diesen Nebensätzen werden drei Bedingungen angegeben für ein anschließendes Aufstehen: dass „einer“ das Bett aus dem Saal schiebe, dass der Himmel grün werde und der Wunsch, dem Vikar die Grabrede zu ersparen. Ein Bett, das aus einem Saal geschoben wird, eröffnet sofort die Assoziationskette Krankenhaus. Irritierend ist einerseits das „einer“ als Indefinitpronomen zu Beginn der Erzählung; das erste Subjekt der Erzählung ist somit ein vages, undurchsichtiges, auswechselbares. Der „grüne“ Himmel, der im nächsten unverbundenen Konditionalsatz beschrieben wird, stellt eine weitere Irritation dar; vor allem blau, aber auch grau und schwarz sind gängige Attribute des Himmels, grün stellt einen Widerstand in der Lektüre dar. Und durch das Wort „Leichenrede“ ist nun endgültig der schlechte Ausgang der Krankenhaussituation angedeutet. Die Bewegung, die in den Konditionalsätzen vollzogen wird, ist eine vom Krankenhaus über den Himmel als Umweg auf den Friedhof - die Erzählung erscheint hier noch quasi chronologisch. Wenn diese Konditionen also alle eintreten, „so ist es Zeit für dich, aufzustehen“¹³⁹, wobei das „aufzustehen“ – vor allem wegen der Nähe zum Friedhof, dem Himmel und dem Vikar – eine Assoziation mit der „Auferstehung“ hervorrufen mag. Diese Assoziation wird sofort gebrochen, da das Aufstehen nun ins Kinderzimmer transferiert wird, denn genauso „leise“ soll es sein, wie es auch dort stattfindet; es soll auch „heimlich“ geschehen, damit die Schwester – jene des Kindes oder jene (Kranken-)Schwester im Krankenhaus? – nichts davon merkt. Und „schnell!“ – die letzten beiden Wörter eines Satzes, der kunstvoll und komplex gebaut ist und es gar nicht eilig hatte. Dieses „schnell!“ unterbricht den ruhigen Fluss des Satzes und der Erzählung abrupt, erzeugt genau jene Eile, die es bezeichnet. Die Dreigliedrigkeit des Konditionals spiegelt sich in der Dreigliedrigkeit der Beschreibung des Aufstehens: leise, heimlich und schnell. Dieses schnelle Aufstehen ist die Unterbrechung der Chronologie und entspricht dem Einsetzen der Erzählung. Auch dies geschieht leise, heimlich und schnell.

¹³⁷ Vgl. Jakobson, Roman: Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb. In: Selected Writings II. Word and Language. Den Haag: De Gruyter Mouton 1971. S. 132.

¹³⁸ Dusini, Arno: Shifter. Pronominalisierung bei Roman Jakobson und Robert Walser. In: Schnyder, André (Hg.): Kannitverstan. Bausteine zu einer Nachbabylonischen Herme(neu)tik. Akten einer germanistischen Tagung von 2012. München: Iudicum 2013. S. 383.

¹³⁹ Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte. In: Meine Sprache und ich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978. S. 46.

Die Chronologie ist aber bei genauerer Lektüre nicht unentwegt rückläufig, sondern wird immer wieder gebrochen. Etwa dann, wenn es heißt: „(...) und da wirft ihm der Regen ein paar Tränen über die Wangen.“¹⁴⁰ In einer streng rückwärtsgerichtet Handlung müssten die Tränen in diesem Fall wieder verschwinden. Und wenn beschrieben wird, dass der Mann der Frau bei der ersten Begegnung der beiden nach einem Sturz aufhilft, dann wäre dies bei streng rückwärts gerichtetem Erzählen nicht möglich.

Andererseits gibt es innerhalb der Erzählung auch immer wieder Störungen aus der extradiegetischen Erzählperspektive. Immer wieder wird der Erzählstrang von Stimmen unterbrochen, die den Sterbeprozess der Frau kommentieren, was stets durch Fragen und Einwürfe der Erzählinstanz gefolgt wird, wie etwa „Es dauert nicht mehr lang“, sagen die hinter dir, „Es geht zu Ende!“ Was wissen die? Beginnt nicht jetzt erst alles?“¹⁴¹ Diese Einschübe brechen ebenso die Chronologie, da sie verschiedene regulär verlaufende Stadien des Todeskampfes bezeichnen.¹⁴² Insgesamt vier Mal wird die Erzählung durch diese Kommentare unterbrochen, was die Erzählung zusätzlich zum in der Mitte platzierten Spiegel strukturiert: Nach drei, fünfeinhalb, sechseinhalb und nach achteinhalb Seiten finden sich die Kommentare, die das Leben der Frau in vier Phasen gliedern.

Was sich hingegen beinahe konsequent durch den Text zieht, ist, dass der rückwärtsgerichtet Erzählrichtung quasi eine neue Logik eingeschrieben wird. Wenn etwa der Sarg wieder geöffnet wird und ein Mann flucht, weil die Nägel so gründlich eingeschlagen wurden¹⁴³, dann folgt dies zwar der rückwärtigen Zeitfolge, aber die Handlungslogik wird dabei ebenso uminterpretiert. Im Handlungsablauf wird die Umkehrung der zeitlichen Folge dann eigentlich thematisiert: Jene Nägel, die zuvor gründlich eingeschlagen wurden, müssen nun aufwändig entfernt werden. Die Handlung wird also nicht eins zu eins zurückgespiegelt, sondern in diesem Spiegel neu interpretiert. Ganz besonders kommt dieser erzählerische Kunstgriff zum Ausdruck, als die junge Frau bei der „Alten“ im Hafen jene Abtreibung durchführen lässt, die ihr das Leben kosten wird (oder ihr das Leben bereits gekostet hat?). Die Frau bittet darum, das Kind wieder lebendig zu machen und ist damit durch die Spiegelung der zeitlichen Abfolge auch erfolgreich: „Das hat noch keine von der Alten

¹⁴⁰ Ebd. S. 46.

¹⁴¹ Ebd. S. 52.

¹⁴² Vgl. Ratmann, Annette: Spiegelungen, ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2001. S. 77.

¹⁴³ Vgl. Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte. In: Meine Sprache und ich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978. S. 47.

verlangt. Aber du verlangst es. Der Spiegel gibt dir Kraft. Der blinde Spiegel mit den Fliegenflecken läßt dich verlangen, was noch keine verlangt hat.“¹⁴⁴ Zum ersten Mal wird nun in der Geschichte das Wort „Spiegel“ genannt. Genau in diesem Passus fungiert das Wort übrigens auch als tatsächlicher Spiegel: Davor und danach steht das Verlangen der Frau, dazwischen findet sich gleich zwei Mal der „Spiegel“. In dem mit dem obigen Zitat eingeleiteten Absatz lässt es sich fünf Mal finden, zwei Mal – zu Beginn und am Ende des Absatzes – ohne Attribut, drei Mal zwischen diesen als „blinder Spiegel“. Der ganze Absatz bildet übrigens exakt die Mitte der ganzen Erzählung: Die vier Seiten davor bilden die Reise vom Friedhof zur Alten ab, die vier Seiten danach behandeln den anschließenden Weg zurück bis zur Geburt. Je weiter die Ereignisse demnach in der (tatsächlichen) Vergangenheit liegen, desto zeitgeraffter und detailreduzierter werden sie erzählt.

Dieser Passus, der diese fünf „Spiegel“ einschließt, könnte also selbst als Spiegelpunkt betrachtet werden, wodurch der Kurzgeschichte ihre symmetrische Form verliehen wird.¹⁴⁵ Der Spiegel, der eigentlich als Symbol der „imitatio“, also der Nachbildung der Wirklichkeit gilt, wird bei Aichinger Dreh- und Angelpunkt einer Fiktion, welche die Gesetze der Zeit außer Kraft setzt.¹⁴⁶ Nicht zu vergessen ist jedoch, dass jener Spiegel, der in diesem mittigen Passus genannt wird, kein gut funktionierender ist. Er ist „blind“, er hat „Fliegenflecken“, er taugt also nicht mehr dazu, klare Spiegelbilder hervorzubringen. Was in ihm gespiegelt wird, ist kein Abbild der Wirklichkeit, sondern zeigt Auslassungen, Abnützungen und Verzerrungen. „Und in dem großen Schrecken, in dem blinden Spiegel erfüllt sie deine Bitte, Sie weiß nicht, was sie tut, doch in dem blinden Spiegel gelingt es ihr.“¹⁴⁷ Durch das Rückschreiten der Zeit im Spiegel bekommt die junge Frau ihr Kind zurück, doch es bleibt ein blinder Spiegel: Das Schicksal ist besiegelt, die Ausgang der Geschichte vorherbestimmt. Und wie die Frau ihr Kind wieder bekommt, so hat sie es auch schon wieder an ihre Vergangenheit verloren.

Im zweiten Teil des Textes wird das Wort „Spiegel“ mehrfach wieder aufgegriffen: „Im Spiegel sagt man alles, daß es vergessen sei“¹⁴⁸, ist ein besonders rätselhafter Satz. Ein grammatischer Blick auf diese Konstruktion löst das Rätsel der Bedeutung nicht zweifelsfrei auf. Aichingers Aufzeichnungen stellen immer wieder Hilfestellungen beim Lösen ihrer sprachlichen Rätsel dar. In ihren Notizen aus dem Jahr 1960 heißt es: „Sich erinnern: sich und

¹⁴⁴ Ebd. S. 49, 50.

¹⁴⁵ Vgl. Friedrichs, Antje: Untersuchungen zur Prosa Ilse Aichingers. Dissertation (masch.). Westfälische-Wilhelms-Universität Münster 1970. S. 64.

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 62.

¹⁴⁷ Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte. In: Meine Sprache und ich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978. S. 50.

¹⁴⁸ Ebd. S. 51.

das Erinnerte für das Vergessen bereit machen.“¹⁴⁹ Hier wird eine überraschende Nähe zwischen Erinnern und Vergessen hergestellt, indem beide als ein Bestandteil des kongruenten Ganzen imaginiert werden. Durch die „Spiegelgeschichte“ zieht sich dieser Gedanke programmatisch: Was erinnert wird, wird vergessen. Der Spiegel ist keine Erinnerungsstütze, sondern verwandelt das Erinnerte im wörtlich zu nehmenden „Augenblick“ des Erinnerns ins Vergessene. Die Literaturwissenschaftlerin Marion Schmaus sieht in diesem Satz eine Verkehrung der sprachlichen Ordnung durch die Verzerrung im Text-Spiegel. Ziel des Sprechens ist im rückwärts gewandten Erzählen nicht das Erinnern, sondern das Vergessen.¹⁵⁰

Im gesamten Absatz, der diesen Satz einschließt, sind die S- und Sch-Laute sehr stark vorherrschend. Da heißt es immer wieder „Spiegel“, „vergessen“, „wissen“, „sagen“¹⁵¹, etc. Diese Lautkulisse bettet den letzten Spaziergang des jungen Paares zwischen Kohlewerken und der See ein. Am Höhepunkt dieses Zischens heißt es auch tatsächlich: „(...) seid still, die See nimmt euch die Antwort aus dem Mund, die See verschlingt, was ihr noch sagen wolltet.“¹⁵² Der See und dem Spiegel kommt eine ähnliche Funktion zu, Verschlingen, Vergessenlassen von Sprechen und Sprache; und auch Wasser hat die Fähigkeit zu spiegeln, was die Funktion von Flüssen, Häfen, Schiffen, Licht und Wasser, welche im Text immer wieder Erwähnung finden, zusätzlich unterstreicht. Bevor ich auf diese metasprachliche Ebene des Textes eingehe, möchte ich aber noch kurz auf einige weitere Aspekte der poetischen Funktion eingehen.

Im zweiten Teil des Textes findet sich das Indefinitpronomen „alles“ immer wieder sehr prominent platziert. „Der Spiegel spiegelt alles.“¹⁵³ und „Alles ist im Spiegel.“¹⁵⁴ spiegeln einander beinahe komplett. Die beiden Zitate sind Beispiele – genau wie das oben angeführte Zitat – für die Verknüpfung von „alles“ mit dem „Spiegel“. Der Spiegel, der mehrfach als „blind“ bezeichnet wird, soll er also dennoch in der Lage sein, „alles“ zu spiegeln; und doch gibt es viele Anzeichen im Text, dass das Umkehren der Zeit doch nicht vollkommen störungsfrei funktioniert, wie zuvor bereits ausgeführt wurde. Hier entsteht ein gewisser

¹⁴⁹ Aichinger, Ilse: Aufzeichnungen. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 69.

¹⁵⁰ Schmaus, Marion: Die Autorin tritt aus dem Spiegel. Infragestellung von Autorschaft in Ilse Aichingers Werk. In: Herrmann, Britta / Thums, Barbara (Hg.): „Was wir einsetzen können ist Nüchternheit“. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2001. S. 82.

¹⁵¹ „Spiegel“, „vergessen“, „wissen“, „sagen“: Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte. In: Meine Sprache und ich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978. S. 51.

¹⁵² Ebd. S. 51.

¹⁵³ Ebd. S. 51.

¹⁵⁴ Ebd. S. 51.

Widerstand in der Lektüre, als ob diese „alles“ gleichzeitig für mehr und für weniger stünden als wir es von „alles“ gewohnt sind. Wenn es im Text später heißt: „Alles will seine Zeit. Jetzt ist sie da“, dann verstärkt sich dieser Eindruck zunehmend. Das „alles“ könnte vielleicht als Platzhalter für etwas anderes fungieren; so richtig fruchtbar lässt sich dieser Leseversuch für die Lektüre aber nicht machen.

Auch am Ende der Erzählung finden sich noch weitere Formulierungen mit „alles“: „Bald ist alles gut.“¹⁵⁵, heißt es etwa kurz vor ihrer Geburt, die dann gleichzeitig den erneut erlebten Tod der Frau darstellt. Ein bisschen früher im Text, als auch die Mutter wieder zum Leben erwacht, ist zu lesen: „Jetzt besorgt sie alles und lehrt dich auch das Spielen noch viel besser, man kann es nie genug gut können.“¹⁵⁶ Auffallend ist dabei auch die Wortstellung mit „genug gut“ statt „gut genug“, also mit dem vorgestellten Partikel „genug“, was fast ein bisschen an kindliche Formulierungen erinnert; vielleicht hört man da die Frau als Kind heraus, die das Spielen mit ihrer Mutter lernt. Das Wort „Spielen“ kann im Kontext der „Spiegelgeschichte“ wohl kaum gelesen werden, ohne an das sehr ähnlich klingende „Spiegeln“ zu denken, das sich auch lautschriftlich nur minimal unterscheidet.¹⁵⁷ Besonders interessant bei dieser Beinah-Homophonie ist, dass Kinder ja tatsächlich beim Spielen das imitieren, was sie beobachten und so das Verhalten der anderen Spielgefährten wirklich spiegeln.

„Es ist gut, daß deine Mutter gestorben ist“, heißt es an dieser Stelle auch, „denn länger hättest du es mit den kleinen Brüdern allein nicht machen können.“¹⁵⁸ Das Wort „gestorben“ wird also ebenso ins Gegenteil verkehrt, wie es auch schon bei „erinnern“ und „vergessen“ der Fall war. Dass das Aufwachen der jungen Frau zuvor nicht als Sterben deklariert wurde, mag dabei aber durchaus etwas irritieren.

Dieses Vertauschen von Begriffen mit ihrem eigentlichen Gegenteil entspricht, so mein Deutungsversuch, quasi dem Vertauschen von rechts und links beim Anblick des eigenen Spiegelbildes. Durch den Blick in den Spiegel müssen Wörter semantisch umgedeutet werden. Auch viele Formulierungen im Text ließen sich schon als Paradoxa einordnen: „Du wirst es nicht vergessen, wenn er es auch vergißt: Am Anfang nimmt man Abschied. Ehe man miteinander weitergeht, muß man sich an den Planken um den leeren Bauplatz für immer trennen“¹⁵⁹, heißt es etwa, als sich das Paar zum letzten Mal voneinander verabschiedet. Und weil die Zeit nun rückwärts geht, wird sich das Paar auch immer fremder, von Tag zu Tag,

¹⁵⁵ Ebd. S. 54.

¹⁵⁶ Ebd. S. 54

¹⁵⁷ Vgl. [ʃpi:l] und [ʃpi:gl]

¹⁵⁸ Ebd. S. 54.

¹⁵⁹ Ebd. S. 50.

was Aichinger zu der wundervollen Formulierung bringt: „Eines Tages ist er dir so fremd, daß du ihn auf einer finsternen Gasse vor einem offenen Tor zu lieben beginnst.“¹⁶⁰ Und die Zukunft als Zielpunkt der Gegenwart existiert ebenso wenig; die Zukunft rückt in die Vergangenheit. Auch das Präsens als verwendetes Tempus macht deswegen Sinn: Wo Zukunft und Vergangenheit zu austauschbaren, verwirrenden zeitlichen Dimensionen werden, muss sich die Erzählinstanz an die Gegenwart halten. Im Text klingt das so: „Die Zukunft ist vorbei. Die Zukunft ist ein Weg am Fluß, der in die Auen mündet. Geht zurück!“ Aber was dieses „zurück“ vom Weg aus der Zukunft in die Vergangenheit bedeutet, kann nicht gänzlich geklärt werden; alleine der Klang des Satzes, in dem viele U-Laute dominieren, nimmt die düstere Stimmung der verschwindenden Zukunft vorweg.

Die Paradoxa in Aichingers Texten sind also dem Blick in den Spiegel geschuldet, „alltägliche Begebenheiten erscheinen im Spiegel fremd; alles geschieht gegen die gewohnte Logik, doch wie im Märchen wundert sich niemand.“¹⁶¹ Dass Blumen wieder frisch werden und sich Knospen schließen¹⁶² und die Frau wieder in ein Alter kommt, in dem sie Zöpfe trägt, über Schnüre springt und mit den Brüdern spielt¹⁶³ ist allerdings nicht nur auf der logischen, sondern auch auf einer sprachlichen Ebene paradox. Wenn es etwa heißt: „Die Blüten sind lange schon zu Knospen geworden, die Knospen zu nichts und nichts wieder zu Früchten.“¹⁶⁴, dann finden wir das „nichts“ in einer ähnlichen Funktion, in der sich auch das „alles“, wie zuvor bereits ausgeführt, durch den Text zieht: Eine Art Platzhalter, ein Wort, das im alltäglichen Sprachgebrauch viel unbedachter verwendet wird, als es bei Aichinger der Fall ist. Diese paradoxen Abläufe beschreibt Aichinger mehrfach auf diese Weise, wie sich auch im Satz: „Und wenn du bei der ersten Prüfung alles wissen mußtest, so darfst du doch am Ende nichts mehr wissen“¹⁶⁵ zeigt.

Und in diesem Verlernen und Vergessen setzt nun die metasprachliche Ebene des Textes ein: „Die fremden Sprachen hast du schon gelernt, doch so leicht bleibt es nicht. Deine eigene Sprache ist viel schwerer. Noch schwerer wird es sein, lesen und schreiben zu lernen, doch am schwersten ist es, alles zu vergessen.“¹⁶⁶ Hier werden die schulischen Lernprozesse von vorne nach hinten aufgerollt, also das Lernen der Fremdsprachen zum Lernen von Lesen und

¹⁶⁰ Ebd. S. 52.

¹⁶¹ Friedrichs, Antje: Untersuchungen zur Prosa Ilse Aichingers. Dissertation (masch.). Westfälische-Wilhelms-Universität Münster 1970. S. 65.

¹⁶² Vgl. Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte. In: Meine Sprache und ich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978. S. 47.

¹⁶³ Vgl. ebd. S. 43.

¹⁶⁴ Ebd. S. 53.

¹⁶⁵ Ebd. S. 53.

¹⁶⁶ Ebd. S. 53.

Schreiben. Erst dann, wenn das alles in umgekehrter Reihenfolge geschafft ist, kann das Verlernen einsetzen. Das – alltagssprachlich sehr häufige – Vertauschen von „schwer“ und „schwierig“ veranschaulicht die Schwierigkeit hier zusätzlich. Derselbe Superlativ wird interessanterweise nur eine Seite später erneut aufgegriffen: „Das Schwerste bleibt es dich, das Sprechen zu vergessen und das Gehen zu verlernen, hilflos zu stammeln und auf dem Boden zu kriechen, um zuletzt in Windeln gewickelt zu werden. Das Schwerste bleibt es, alle Zärtlichkeiten zu ertragen und nur mehr zu schauen.“¹⁶⁷ Spannend an der Thematisierung dieses Sprachverlustes ist vor allem, dass dieser Sprachverlust schon viel früher vollzogen wird: Schon von Beginn an muss der Hauptfigur eine Stimme in Form eines „Du“ geliehen werden, da diese der eigenen Stimmgebung nicht mehr mächtig ist. Dieses Verschwinden der Sprache steht in scheinbarem Widerspruch zu Butors These zur zweiten Person in der Prosa: „(...) immer dann, wenn man ein wirkliches Fortschreiten in der Bewußtwerdung, das Entstehen der Sprache oder eine Sprache beschreiben will, ist die zweite Person die wirksamste.“¹⁶⁸ Diese Entwicklungen der Sprachwerdung sind aber genau Thema der „Spiegelgeschichte“ – aber in umgekehrter Reihenfolge. Der Verlust der Sprache wird im Rückblick des Lebens auch zum Verlust der eigenen Geschichte, der eigenen Identität denn die „Spiegelgeschichte“ endet nur wenige Zeilen später. Der Text verhandelt auf interessante, umgekehrte Weise, wie Menschwerdung und Sprachfindung zusammenhängt. Durch das Du kann das Ich bestehen, solange der Text diese Instanzen sprachlich vermittelt. Das Ende des Textes ist ganz konkret auch sprachlich markiert: „Es ist zu Ende-?, sagen die hinter dir, ‚sie ist tot!‘ Still! Laß sie reden!“¹⁶⁹ Die Geburt, die in der intradiegetischen Welt stattgefunden hat, wird am Ende des Textes doch wieder mit dem Tod und dem Ende der Ausgangswelt verknüpft. Das letzte Wort ist – für eine Kurzgeschichte, welche die sprachliche Verknüpfung ans Menschsein so hervorhebt vielleicht wenig überraschend – das Wort „reden“. „Still!“, stellt den Befehl an die zweite Person, die Frau, dar, die zur Sprache auch nicht mehr fähig wäre. Diese Stille wird aber von dem fortwährenden Reden unterbrochen. Auch im Tod, auch über das Ende der Kurzgeschichte hinaus, bleibt die Rede dadurch präsent.

So viel zur metasprachlichen Funktion in Aichingers „Spiegelgeschichte“; im Vergleich dazu ist die poetische Funktion meiner Ansicht nach in diesem Text viel dominanter. Die Spiegelungen, die der Titel bereits vorwegnimmt, ziehen sich durch den gesamten Text: Ich habe gezeigt, dass dies auf Aufbau, und auf die Perspektive der zweiten Person zutrifft. Die

¹⁶⁷ Ebd. S. 54.

¹⁶⁸ Butor, Michel: Probleme des Romans. München: Verlag C.H. Beck 1968. S. 101.

¹⁶⁹ Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte. In: Meine Sprache und ich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978. S. 54.

zeitliche Strukturierung des Textes ist sehr außergewöhnlich und zeichnet sich durch verschiedene Formen der zeitlichen Rückwärtsgewandtheit aus. Besonders hervorheben möchte ich erneut, dass diesen umgekehrten Handlungsabläufe zum Großteil eine neue Handlungslogik eingeschrieben wird, die viele sprachliche Paradoxa mit sich zieht. Außerdem finden wir diese Spiegelungen in einigen sprachlichen Facetten des Textes, etwa im Gleichklang mit Spiel und in der Spiegelung von textuellen Gegebenheiten in der lautmalerischen Qualität des Textes. Das Präfix „ver“, das in den späteren Texten der Autorin eine große Rolle spielen wird, weist in der „Spiegelgeschichte“ noch keine besondere Auffälligkeit auf, bis auf die Häufung von „verdamm“, „Verdammung“ und „vergessen“¹⁷⁰ in der Szene, in der es zur schicksalhaften Verführung der Frau kommt.

Die metasprachliche Funktion des Textes fokussiert auf den Zusammenhang der menschlichen – in diesem Fall rückwärtsgewandten – Entwicklung des Menschen und seiner Sprachwerdung. Das Erlernen und Vergessen von Sprache steht dabei im Zentrum. Die Sprache überdauert in Form von Reden den Text und das Leben der jungen Frau; mit den letzten Worten „Laß sie reden!“ wird aber auch das Schweigen vorweggenommen, das vor allem in Aichingers späterem Schreiben eine große Bedeutung zukommt.

4.2 Poetische Nüchternheit und irritierende Sprachbilder

4.2.1 „Mein grüner Esel“ (1960)

„Mein grüner Esel“ heißt eine Kurzprosa Aichingers aus dem Jahr 1960. Die Farbe Grün mag – wie fast alle Farben – augenblicklich eine bestimmte Interpretation nahelegen: Hoffnung, Zuversicht, Glaube. Ein Blick in verschiedene Interpretation dieses rätselhaften Textes bestätigt diese Vermutung. Mein Lektüreversuch soll aber einen anderen Weg abseits dieser metaphorischen Plattitüden, welche in Aichingers exakter, nüchterner, gleichzeitig aber sehr poetischer Sprache meiner Meinung nach fehl am Platz sind, aufzeigen. Auch Antje Friedrichs stellt über das Grün in „Mein grüner Esel“ fest, dass diese ihren Symbolwert verloren hat: „Sie zeigt unendlich viele Schattierungen, ist aber nicht zu deuten. Auch die Gestalt des grünen Esels läßt sich nicht auf einen der Symbolwerte Hoffnung, Leben, Glaube festlegen. Er tritt in eine ‚offene Parabel‘ auf, die für die Antwort die Frage, für die Lösung

¹⁷⁰ „verdamm“, „Verdammung“, „vergessen“: ebd. S. 51.

das Rätsel einsetzt.“¹⁷¹ Das Wort „Grün“ kann hier also nicht nur als Farbton gelesen, sondern als sprachliches Material verstanden werden.

Wie bereits im Abschnitt über das Werk Aichingers festgestellt, zeichnen sich die Texte in „Eliza Eliza“ durch irritierende Sprachbilder anstelle von großem Metaphernreichtum aus. Aichinger arbeitet dabei sehr stark mit bestimmten Bildfeldern, die oft mit Materialien und Stofflichkeit verbunden sind: Holz, Eisenbahn, Heu. Diese Bildfelder, die durch das Nennen bestimmter Nomen aufgerufen werden, binden dabei auch andere Wörter aus dem Umfeld ein. Im Text „Mein Vater aus Stroh“ irritiert etwa gleich zu Beginn das Aufeinanderprallen zweier scheinbar unverknüpfbarer Nomen: „Remise“¹⁷² und „Eis“. Reichensperger zeigt anhand dieses Beispiels, wie das Bildfeld „Eisenbahn“ hier aufgerufen wird, die Silbe „Eis“ aber einfach radikal vom Wort abgetrennt wird.¹⁷³ „Eliza Eliza“ arbeitet also nicht nur inhaltlich mit den Materialien, sondern spielt auch mit dem Material der Sprache. Das Sprachmaterial wird bearbeitet und zu teils irritierenden Sprachbildern ausgebaut, die oft nur durch ihre Aufschlüsselung in Bildfelder übersetzt werden kann. Dabei darf aber nicht vergessen werden, diese auch wieder zusammenzufügen und in ihrer Poetizität zu betrachten. Diese Erkenntnisse aus Reichenspergers Analyse haben meine Lektüre von „Mein grüner Esel“ stark beeinflusst.

Die Kurzprosa hat eine Länge von dreieinhalb Seiten und ist in fünf Absätze gegliedert: Im ersten Absatz wird das tägliche Erscheinen des Esels geschildert, im zweiten Absatz die Bewegung über die Brücke, im dritten und längsten Absatz werden Fragen zum Esel gestellt und Sorge um ihn artikuliert, im vierten Absatz wird die Möglichkeit eines Endes dieser „Beziehung“ angedeutet und im fünften und kürzesten Absatz werden die Träume der Erzählinstanz für den Esel ausgesprochen.

„Ein Esel lese nie“, lautet eines der bekanntesten Palindrome der deutschen Sprache. „Esel“ ruft bei mir genau deswegen immer sofort die Assoziation mit seinem Anagramm „Lese“ auf. Ein „Eselohr“ – im letzten Absatz der Kurzprosa wird sogar explizit vom Ohr des Esels gesprochen – ist ein Knick einer Buchseite, eine Spur, die meist von einem zu brachialen

¹⁷¹ Friedrichs, Antje: Untersuchung zur Prosa Ilse Aichingers. Dissertation (masch.). Westfälische-Wilhelms-Universität Münster 1970. S. 115.

¹⁷² Aichinger, Ilse: Mein Vater aus Stroh. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 13.

¹⁷³ Vgl. Reichensperger, Richard: Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 17.

Leseprozess zurückbleibt. Diese Assoziation könnte man beim Lesen des Textes augenblicklich verwerfen, wäre nicht diese schiere Anzahl von Wörtern, überwiegend Nomen, aus diesem Bildfeld: Der grüne Esel, der möglicherweise im alten Elektrizitätswerk lebt, klappert täglich über den „Steg“¹⁷⁴, ein Wort, das irritierenderweise synonym zur Eisenbahnbrücke gebraucht wird und ob der damit assoziierten Fragilität und Enge überrascht; im Bildfeld von Lesen kommt dem Steg jedoch die Bedeutung der Ränder einer Seite zu. Der „Kopfsteg“ – und Kopf ist ebenfalls ein Wort, das mehrmals genannt wird – ist übrigens der obere Rand der Seite. Andere Wörter, die mit dem Bildfeld Lesen in Verbindung stehen, sind „Seite“, „Fehler“, „Rhythmus“, „lernen“, „Wort“, „Stück“ und „Ohr“¹⁷⁵.

Es sei an dieser Stelle auch kurz auf das Wort „Heu“ verwiesen, das in Aichingers Werk immer wieder auftaucht und gemeinsam mit dem Wort „Schnee“ eine privilegierte Stelle in ihrem Wortschatz einnimmt.¹⁷⁶ Im 1975 entstandenen Text „Schnee“ wird ganz konkret Bezug darauf genommen: „Ein Glück, dass wir Heu haben, denn Heu ist auch ein Wort. Und viele Wörter gibt es nicht.“¹⁷⁷ Behält man diesen Passus in der Lektüre von „Mein grüner Esel“ im Hinterkopf, so erscheint es beinahe als Lektürehinweis: In diesem Text geht es nicht primär um die Verknüpfung der Wörter mit den Dingen, sondern um die Wörter selbst. Um die Sprache, die gesprochen, geschrieben oder gelesen wird.

Einen weiteren Hinweis auf die Plausibilität meiner Lesart findet sich in einem Gedicht: „Lesen“ heißt das Gedicht und es beginnt mit:

„Der Lesestoff ist grün,
fällt durch ein quadratisches Fenster (...)“¹⁷⁸

Hier wird also – genau wie in meiner Lesart von „Mein grüner Esel“ – das Lesen mit der Farbe Grün verknüpft. Überraschend ist auch diese zweite Verszeile, in der ein Fallen des Lesestoffes durch ein Fenster beschrieben wird. In „Mein grüner Esel“ sticht die Sonne „zwischen die Ritzen der vernagelten Fenster“¹⁷⁹, eine Formulierung, die in mir gleich mehrfach die Assoziation mit dem Lesen weckte: Das polysemische Wort „Ritzen“ lässt sich

¹⁷⁴ Aichinger, Ilse: Mein grüner Esel. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 79.

¹⁷⁵ „Seite“: ebd. S. 79; „Fehler“: ebd. S. 81; „Rhythmus“: ebd. S. 81; „lernen“: ebd. S. 81; „Wort“: ebd. S. 80; „Stück“: ebd. S. 80; und „Ohren“: ebd. S. 82;

¹⁷⁶ Vgl. Ott, Herta Luise: Heu versus Gras. Zu drei (und mehr) Gedichten Ilse Aichingers. In: Lughofer, Johann Georg / Samide, Irena: Ilse Aichinger. Interpretationen. Kommentare. Didaktisierungen. Wien: Praesens Verlag 2015. S. 83.

¹⁷⁷ Aichinger, Ilse: Schnee. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 113.

¹⁷⁸ Aichinger, Ilse: Lesen. In: Verschenkter Rat. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1981. S. 54.

¹⁷⁹ Aichinger, Ilse: Mein grüner Esel. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 79.

semantisch mit dem Ritzen in eine Wachstafel verknüpfen; und was auch immer in eine Wachstafel geritzt wird, steht auch als Lesestoff zur Verfügung. Das vorgestellte Licht, das durch die feine Spalte des Fensters fällt, lässt außerdem ein schwarz-weißes Bild entstehen, das gewissermaßen der Drucktafel einer Buchseite gleicht. Davon abgesehen ähnelt die Form eines zu öffnenden Fensters ohnehin der eines Buches; im dystopisch entworfenen Bild ist dieses Buch allerdings zugenagelt und verwehrt sich gegen einen Zugriff.

Interessant ist auch die Bewegung, die der Esel im zweiten Absatz vollzieht: Er schreitet von einer Seite der Brücke zu ihrer Mitte, und ist er dort angekommen, „so verschwindet er nach einigem Zögern, ohne umzukehren. Darüber, nämlich über die Art seines Verschwindens, täusche ich mich nicht. Ich verstehe das auch ganz gut, weshalb sollte er sich die Mühe nehmen und umkehren, da er den Weg doch kennt?“¹⁸⁰ Diese Bewegung, die hier über einige Zeilen beschrieben wird, ähnelt sehr stark den Bewegungen unserer Augen: Das Lesen wandert stets von links nach rechts, niemals rückwärts, denn das Sinnerfassen beim rückwärtigen Lesen wäre mühsam und sinnlos, wenn unsere Augen den Weg doch kennen; die zuvor gelesenen Buchstaben verschwinden dann augenblicklich vor unseren Augen, wenn die nächsten Buchstaben folgen. Die Eisenbahnbrücke führt übrigens nicht parallel neben dem Zug her, sondern überquert die Zugtrasse: „Oft wendet er den Kopf seitwärts und schaut hinunter, auch zumeist dann, wenn kein Zug kommt, und nie für sehr lange. Mir scheint es, als wechselte er dann einige Worte mit den Geleisen, aber das ist wohl nicht möglich.“¹⁸¹ Dieses Überqueren und Unterführen widerspiegelt sehr gut den Verlauf von Zeilen unter- und übereinander. Wenn im Lesefluss dann die falsche Zeile gefunden wird, die Augen also springen, dann werden auch dabei Worte gewechselt, Worte *verwechselt*. Das Verstehen des Satzes wird dann genauso unmöglich, wie es bei der Unterhaltung zwischen Esel und Geleise der Fall ist.

Der Text ist einer, der laut gelesen werden möchte: Sowohl inhaltlich als auch auf der lautlichen Ebene werden die verschiedensten Geräusche aufgerufen, als würden wir uns direkt auf der lärmenden Eisenbahnbrücke befinden: „Stampfen“, „Pfeifen“, „klappern“, Wörter, die allesamt auch lautmalerisch stark aufgeladen sind, und da sind auch „Blitze“ aus den Hochspannungsmasten und „Gelächter“¹⁸² von jungen Menschen. Dazu im Gegensatz steht der Wunsch der Erzählinstanz nach „Ruhe“ für den Esel: „Denn er benötigt Ruhe. (...) Ein

¹⁸⁰ Ebd. S. 80.

¹⁸¹ Ebd. S. 79.

¹⁸² „Stampfen“: ebd. S. 79; „Pfeifen“: ebd. S. 79; „klappern“: ebd. S. 79; „Blitze“: ebd. S. 80; „Gelächter“: ebd. S. 82;

solcher Esel braucht Ruhe, viel Ruhe.“¹⁸³ Eine Aussage, die auf das Lesen ganz klar ebenso zutrifft. Diese Ruhe findet sich auch in einem anderen zentralen Begriff des Textes verankert: in „Geleise“, dem veralteten, eher in der Schweiz gebräuchlichen Begriff für Gleise¹⁸⁴, ist das Adjektiv „leise“ bereits enthalten.

Aber auch auf einer onomatopoetischen Ebene ist der Text voller aufeinander beziehbarer Laute. Zwei Dimensionen sind mir dabei besonders aufgefallen: Die vielen „ver“-Präfixe und die vielen fallenden „ei“-Diphthonge. In den fünf Absätzen des Textes verhält sich die Dichte dieser Laute allerdings sehr unterschiedlich. Während beide im ersten Absatz sehr stark präsent sind (z.B. „Eisenbahnbrücke“, „weiß“, „pfeilgerade“, „Einfahrt“, aber vor allem sehr viele Indefinitartikel „ein/e“ und Possessivpronomen „sein“, beziehungsweise „vermute“, „verfallener“, „verlassenen“, „vernagelten“, „verspätet“¹⁸⁵) lässt die Dichte der „ver“-Suffixe im zweiten Absatz abrupt ab, steigt im zweiten Teil des langen, dritten Absatzes rapide an („verhungert“, „verfallen“, „verlangen“, „vergaß“, verwundert“, „Verwunderung“, „Vermutung“, „verschwinden“¹⁸⁶) und klingt dann plötzlich ganz ab. Bemerkenswert ist, dass die „ver“-Präfixe mit dem Wort „verschwinden“ tatsächlich auch aus dem Text verschwinden. Auf lautlicher Ebene bekommt der Text durch die zum Teil sehr große Dichte dieser Worte einen gewissen Rhythmus; genau in dieser Passage heißt es interessanterweise: „(...) denn vielleicht ist das sein Rhythmus (...).“¹⁸⁷

In dieser Passage geht es sehr stark um die Sorgen der Erzählinstanz um den Esel. Die lautliche Färbung unterstreicht die Klage, die inhaltlich – und auch explizit: „er (...) wäre verwundert über diese Klage.“¹⁸⁸ – vollzogen wird. Die Färbung des Textes durch das „ver“-Präfix bleibt aber nicht an der lautlichen Ebene. Die genannten Wörter sind zum Großteil negativ konnotiert, geben diesem Absatz eine gewisse Schwere und tragen die Sorge der Erzählinstanz fast ausschließlich.

Insgesamt kommt Präfixen im Text eine große Bedeutung zu. Im gleichen Abschnitt, in dem die Dichte an „ver“-Präfixen zunimmt, steigt auch die Verwendung von „be“-Präfixen. Einmal werden auch unterschiedliche Präfixe an einem Wort ausprobiert: „Verwunderung, ja,

¹⁸³ Ebd. S. 81.

¹⁸⁴ Vgl. Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Berlin: Duden 2013. S. 457.

¹⁸⁵ „Eisenbahnbrücke“, „weiß“, „pfeilgerade“, „Einfahrt“, „vermute“, „verfallener“, „verlassenen“, „vernagelten“, „verspätet“: Aichinger, Ilse: Mein grüner Esel. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 79

¹⁸⁶ „verhungert“: ebd. S. 80; „verfallen“, „verlangen“, „vergaß“, verwundert“, „Verwunderung“, „Vermutung“, „verschwinden“: ebd. S. 81.

¹⁸⁷ Ebd. S. 81.

¹⁸⁸ Ebd. S. 81.

das ist es, was ihn am besten bezeichnet, was ihn auszeichnet, glaube ich.“¹⁸⁹ Die Sicherheit, das passende Präfix gefunden zu haben, wird dabei sofort durch den Zusatz „glaube ich“ entkräftet. Dennoch erkennt man anhand dieses Beispiels sehr deutlich, welche Genauigkeit der Text auch von der Leserin einfordert: Das Austauschen von zwei Buchstaben ändert die Bedeutung des Satzes.

Die Dichte an „ei“-Diphthongen ist in den ersten zwei Absätzen gleichbleibend stark, sackt dann am Ende des dritten Absatzes – gleichzeitig mit dem verstärkten Auftreten von „ver“-Präfixen – ab und steigt dann bis zum Ende hin wieder an. Der „ei“-Diphthong ist vor allem beim lauten Lesen des Textes lautlich sehr dominant: Durch die Häufung des fallenden und schließenden Diphthong¹⁹⁰ „ei“ wird der Text meiner Meinung nach leicht melancholisch gefärbt. Die meisten „ei“-Laute finden sich – vor allem am Ende des Textes – nicht in primär bedeutungstragenden Wörtern, sondern im Indefinitartikel „ein“ und in den Possessivpronomen „mein“ und „sein“. Vor allem letztere haben eine immense Dichte im Text, was in gewisser Hinsicht schon im Titel vorweggenommen wird. Das wird sogar explizit thematisiert: „Mein Esel? Das ist ein großes Wort. Aber ich möchte es nicht zurücknehmen.“¹⁹¹ Diese plötzliche Sicherheit der richtigen Ausdrucksweise steht dem restlichen Text vollkommen entgegen. Immer wieder wird das Gesagte infrage gestellt oder sogar ausgebessert, wie schon das Beispiel mit den erprobten Präfixen gezeigt hat. Unterstrichen wird diese Skepsis gegenüber der richtigen Ausdrucksart von vielen Fragen, sowohl zum Esel selbst als auch zum eigenen Erzählen, wie etwa der Aufruf eines Scheindialogs mit: „Vergaß ich es zu sagen?“¹⁹² Auch die vielen Ellipsen heben die Sprunghaftigkeit im Denken der Erzählinstanz hervor. Sehr oft wird ein Satz durch einen Punkt unterbrochen, dann aber wieder fortgesetzt: „(...) so viel habe ich während des halben Jahres, das er nun kommt, schon gelernt. Von ihm gelernt.“ Dadurch bekommt die Epiphraze noch mehr Nachdruck, das zuvor Gesagte wird dabei oft widerlegt oder zumindest entkräftet. Die Skepsis gegenüber dem eigenen Wissen wird ebenfalls durch einzelne Sätze belegt: „Wie immer, ich weiß es nicht.“¹⁹³ Die vielen Unsicherheit ausdrückenden Verben („weiß (...) nicht“, „vermute“¹⁹⁴) und die schiere Anzahl an Fragen im Text unterstreichen diesen Effekt. Die Wörter des Textes und vor allem der Esel selbst entziehen sich einer exakten Benennung

¹⁸⁹ Ebd. S. 81.

¹⁹⁰ Vgl. Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: Facultas 2004. S. 81.

¹⁹¹ Aichinger, Ilse: Mein grüner Esel. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 80.

¹⁹² Ebd. S. 81.

¹⁹³ Ebd. S. 81.

¹⁹⁴ „weiß (...) nicht“: z.B. ebd. S. 79, 80, 81; „vermute“: ebd. S. 79;

und scheinen die Erzählinstanz zu verunsichern, die gegen Ende des Textes sogar meint: „(...) mein Ziel kann nur sein, immer weniger von ihm zu wissen (...)“. Dieses „immer weniger wissen“ entspricht wieder dem Vergessen, das auch in der „Spiegelgeschichte“ Mittel zum Zweck ist und in vielen Texten und Gedichten Aichingers eine zentrale Rolle einnimmt.¹⁹⁵

Antje Friedrichs nennt den Esel ein absurdes Geschöpf, weil er als „fremdes Geschöpf in einer vertrauten Wirklichkeit erscheint“¹⁹⁶. Die überaus realistisch konzipierte Umwelt trifft in der Tat auf einen Esel, der Gegensätze wie Leben und Tod in sich vereint, der grün ist, und dadurch einfach ein unlösbares Rätsel bleibt. In der Annahme der Absurdität des Esels als Irritation kann ich Friedrichs allerdings nicht ganz zustimmen; zwar betont auch sie, dass das Ich im Gegensatz zur Leserin den Esel in seiner Groteske ganz normal annimmt, aber das greift meiner Meinung nach zu kurz. Die tatsächliche Irritation liegt meines Erachtens im Widerspruch, sprachlich Vermitteltes zu rezipieren, das in sich voller Skepsis gegenüber Benennungen, Wissen, und sprachlicher Vermittlung von Wissen ist. Das alles gipfelt im Geständnis: „Ich schreibe es zögernd nieder (...)“. Diese Erzählinstanz strebt nicht nach sprachlicher Absolution, Perfektion, Glaubwürdigkeit; sie hat diese Kategorien bereits beinahe aufgegeben. Das zögernde (intradiegetische!) Schreiben überträgt sich auf ein zögerndes Lesen; die Skepsis gegenüber der Möglichkeit eines „richtigen“ Schreibens wird zur Skepsis gegenüber der Möglichkeit eines „richtigen“ Lesens. Am Ende der Lektüre bleibt für mich die Frage nicht jene, die Friedrichs andeutet: Was ist dieser Esel? Sie wird viel mehr zur Frage: Was ist dieses Lesen?

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die metasprachliche Funktion dieses Textes nun deutlich stärker ausgeprägt ist, als es in der „Spiegelgeschichte“ der Fall war. Die oben angesprochene Unsicherheit auf der inhaltlichen Ebene bezieht sich sehr stark auf die Skepsis gegenüber sprachlicher Ausdrucksmöglichkeit. In meiner Interpretation zieht sich dies anhand der Thematik des Lesens durch den Text: Wie kann man etwa sprachlich ausdrücken, schriftlich festmachen und dann auch lesend rezipieren? Die Autorin stellt die Fragen eigentlich in ähnlicher Form, nur beziehen sie sich auf den Esel, der ein Anagramm zu „Lese“ bildet: „Aber wie kommt er, von wo kommt er, wo entsteht er?“ Diese Fragen können alle genauso auf die (Un)möglichkeit von Sprache umgemünzt werden: Wie kommen wir zu bestimmten Benennungen? Woher nehmen wir diese? Wie entsteht daraus Bedeutung, die im

¹⁹⁵ Vgl. Neuroth, Vera: Sprache als Widerstand. Anmerkungen zu Ilse Aichingers Lyrikband „Verschenkter Rat.“. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992. S. 7,8.

¹⁹⁶ Friedrichs, Antje: Untersuchungen zur Prosa Ilse Aichingers. Dissertation (masch.). Westfälische-Wilhelms-Universität Münster 1970. S. 112.

Lesen und Hören rezipierend aufgenommen werden kann? Die Autorin stellt einen grünen Esel in den Raum, der allerhand Widersprüchlichkeiten aufweist; so steht er etwa zwischen Leben und Tod, wie es auch im letzten Satz als Wunsch an ihn heißt: „Daß er manchmal schläft, anstatt zu sterben.“¹⁹⁷ In der Sekundärliteratur wird die Skepsis gegenüber der Sprache oft mit einer Skepsis gegenüber dem Esel verwechselt, wie ich es bei Antje Friedrichs festgemacht habe. Es ist aber nicht der Esel, der das Lesen irritiert, es ist die Sprache und das Lesen selbst.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Text vor allem auf der lautlichen Ebene poetisch funktioniert. Auf die Rhythmik, die durch Präfixe und „ei“-Diphthonge entsteht, wurde ausführlich eingegangen. Der Text, der meiner Interpretation nach das Lesen so stark thematisiert, verlangt förmlich danach, auch laut gelesen zu werden.

Die Unsicherheit, die sich inhaltlich manifestiert, spiegelt sich auch auf der sprachlichen Ebene durch bestimmte Phrasen, einer Vielzahl von formulierten Fragen und einem zum Teil elliptischen Stil wider.

Vor allem die Nomen des Textes entstammen vielfach dem Wortfeld des Lesens. Der subjektive Charakter des sprachlichen Ausdrucks wird durch eine Vielzahl an Possessivpronomen unterstrichen, was vor allem bei „sein Kommen“, „sein Tag“ und „seine Nacht“¹⁹⁸ eine gewisse Irritation in der Lektüre darstellen mag.

4.2.2 „Meine Sprache und ich“ (1968)

„Meine Sprache und ich“ entstand später als die meisten Texte aus „Eliza Eliza“ und wurde dem Band erst bei einer späteren Auflage beigelegt. Der Text leitet bereits den Übergang zu „Schlechte Wörter“ ein, indem die Themen aus „Mein grüner Esel“ gleichzeitig konkreter und radikaler aufgegriffen werden.

In „Meine Sprache und ich“ werden der Sprache menschliche Eigenschaften und Attribute übertragen. Es handelt sich dabei aber nicht um die Personifikation, wenn man den sprachlichen Vorgang im Text überhaupt so benennen will, einer allgemeinen, unkonkreten Sprache, sondern um eine Auseinandersetzung mit der eigenen Sprache, der Sprache der Erzählinstanz; dieser sehr starke subjektive und individuelle Charakter der Sprache wird – ähnlich wie es in „Mein grüner Esel“ der Fall war – durch die Wiederholung des Possessivpronomens „meine“ hervorgehoben, was im Titel bereits vorweggenommen wird.

¹⁹⁷ Aichinger, Ilse: Mein grüner Esel. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³.S. 82.

¹⁹⁸ „sein Kommen“: ebd. S. 82; „sein Tag“ und „seine Nacht“: ebd. S. 81;

Insgesamt wird das Wort „Sprache“ fünfzehn Mal genannt, davon nur einmal ohne Possessivpronomen der ersten Person. „Meine Sprache“ steht aber in Kontrast zum Verhalten der Sprache: Diese tritt völlig autonom und unabhängig von der Erzählinstanz auf, die ihren Einfluss auf die Sprache völlig verloren zu haben scheint.

Aus der Anordnung des Wortes „Sprache“ im Text ergibt sich ein kunstvoller Aufbau der Kurzprosa: Der vier Seiten lange Text ist in drei Absätze gegliedert, wobei die Aufteilung der Seitenzahl dem Schema eins – zwei – eins entspricht. Während der erste und der dritte Absatz grundsätzliche Überlegungen zur Sprache der Erzählinstanz enthalten, findet im mittleren Absatz ein Ausflug der Erzählinstanz mit ihrer Sprache ans Meer statt. Im ersten Absatz findet sich das Wort „Sprache“ drei Mal, im mittigen Absatz neun Mal und im letzten Absatz wiederum drei Mal. Die achte Nennung von „Sprache“ ist exakt in der Mitte des Textes, am Beginn der dritten Seite, platziert. Der Punkt ist also quasi als Höhepunkt der Handlung markiert und tatsächlich gipfelt an dieser Stelle die krisenhafte Beziehung der Erzählinstanz zu ihrer Sprache. Diese hat sich ihr nämlich entzogen, ist nicht verfügbar, schweigt und starrt: „Meine Sprache und ich, wir reden nicht miteinander, wir haben uns nichts zu sagen.“¹⁹⁹ An dieser prominent platzierten Stelle führt das Ich eine „Gehörprobe“ durch, um sicher zu gehen, dass die Unmöglichkeit der akustischen Wahrnehmung der Sprache nicht an dem eigenen Hörvermögen scheitert. Die Sprache bleibt davon genauso unberührt wie von dem rücksichtsvoll vorbereiteten Picknick oder dem Verlust ihres „lila Schals“. Grund zur Sorge bereitet auch die Tatsache, dass die Sprache durch ihr Schweigen den nahesitzenden Zöllnern verdächtig wird. Um von ihrer Sprache abzulenken, erwägt die Erzählinstanz sogar, sich unter die Zöllner zu mischen. Der Text endet mit dem Vorhaben: „Ich werde hier und dort einen Satz einflechten, der sie unverdächtig macht.“²⁰⁰

Es ist bemerkenswert, wie sprachlich ausgeklügelt ein Text ist, der von den Grenzen der Sprache erzählt und „das Scheitern eines Versuchs, ins Erzählen zu kommen, konturiert“²⁰¹. Dieses Scheitern ist allerdings nur ein fingiertes Scheitern: Das Erzählen funktioniert trotz des Schweigens der Sprache; wenn man Ilse Aichingers poetologische Schriften aus „Kleist, Moos, Fasane“ ernst nimmt, dann ist Lautlosigkeit und Verschwiegenheit sogar eine Notwendigkeit der Sprache: Was Worte bezeichnen, „(...) zerfällt, wenn sie es nicht lautlos

¹⁹⁹ Aichinger, Ilse: Meine Sprache und ich. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 199.

²⁰⁰ Ebd. S. 202.

²⁰¹ Ratmann, Annette: Spiegelung, ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2001. S. 124.

bezeichnen, was sie mitteilen, wird zur Lüge, wenn ihre Lautlosigkeit es nicht deckt.“²⁰² Die – tatsächliche, nicht personifizierte – Sprache in „Meine Sprache und ich“ wirkt zum Teil tatsächlich etwas unsicher, man spürt im Lesen vor allem zu Beginn die Verweigerung der Geschmeidigkeit: „Meine Sprache ist eine, die zu Fremdwörtern neigt“, lautet der erste Satz etwa, und sofort taucht bei meiner Lektüre die Frage auf: Warum lautet dieser Satz nicht: „Meine Sprache neigt zu Fremdwörtern“? Dieser nicht-restriktive Relativsatz ließe sich ohne größere semantische Einbußen auflösen und so wirkt er gerade am Beginn eines Textes etwas umständlich. Andererseits wird gerade dadurch der subjektive und individuelle Charakter der Sprache betont: Es gibt viele Sprachen, aber „meine Sprache“ als eine von vielen zeichnet sich genau dadurch – und durch die vielen Eigenschaften, die im Text genannt werden – aus. Interessant ist auch, dass „meine Sprache“ anscheinend zu Fremdwörtern neigt, davon im Text aber nichts zu lesen ist.²⁰³ Sogar der „Kaffee“ ist kein eigentliches Fremd-, sondern ein Lehnwort.

Die Sprache entzieht sich aber auch dem Ich, deswegen ist die Wortwahl wohl auch keine blumige, aufwändige. Selbiges lässt sich auch über die Syntax sagen. Oft wird ein Satz durch einen Punkt unterbrochen, obwohl er einfach weitergeführt werden könnte. Es bleibt ein vollständiger Satz zurück, der von seiner elliptischen Epiphraze abgetrennt ist. Es entsteht in meiner Lektüre ein abgehackter, unterbrochener Eindruck: „Während wir in der Tinte bleiben, uns abrackern, immer mehr abrackern und dabei die Vergnügten spielen. Und dabei das Vergnügen verlieren.“

Auch „Mein grüner Esel“ zeichnet sich durch viele solcher Formulierungen aus, die sich in der Sprache der „Spiegelgeschichte“ noch nicht finden lassen. Während man bei der Vielzahl dieser syntaktischen Kunstgriffe glauben könnte, es werde Spontaneität und Mündlichkeit imitiert, denke ich, dass es genau das Gegenteil ist: Es ist der – fingierte – Versuch, die richtigen Worte zu finden und diese auf richtige Weise aneinanderzusetzen. Jedes Mal, wenn ein Wort gewählt wird, scheint es aber noch nicht exakt genug zu sein und muss durch einen Zusatz noch näher bestimmt werden. Skepsis gegenüber der Sprache, gegenüber den Wörtern wird zum Erzählparadigma: „(...) das Verhältnis des Dichters zum Wort ist in dem Maß in Mitleidenschaft gezogen, als das Verhältnis des Wortes zum Ding als problematisch empfunden wird.“²⁰⁴

²⁰² Aichinger, Ilse: „Nur zusehen – ohne einen Laut.“ Joseph Conrad. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 91.

²⁰³ Vgl. Ratmann, Annette: Spiegelungen, ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2001. S. 126.

²⁰⁴ Neuroth, Vera: Sprache als Widerstand. Anmerkungen zu Ilse Aichingers Lyrikband „Verschenkter Rat“. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992. S. 5.

Das wirkt sich natürlich auch auf das Erzählen selbst aus, was sich zum Beispiel in der rätselhaften Passage zwischen Zeile elf („Aber was was war? Eine Spiralfeder. Nein, Dampf.“²⁰⁵) und neunundzwanzig („Schläfrig? Dann schlaf eben, schlaf nur. Ich schau für dich.“²⁰⁶) zeigt, in der nicht klar bestimmt werden kann, wer überhaupt spricht: Ist dieser Absatz monologisch als Selbstgespräch der Erzählinstanz konzipiert oder ist die Stelle dialogisch als Gespräch zwischen den Zöllnern zu verstehen? Weder Satzzeichen noch Redeeinleitungen geben eindeutig Hinweise darauf. Für beide Lesarten finden sich Hinweise im Text, die sich aber gegenseitig widersprechen.²⁰⁷ In dieser verwirrenden Passage wäre es wohl Aufgabe einer präzisen, genauen Sprache, für Klarheit zu sorgen; diese entzieht sich der Situation aber und zeigt, wie doppeldeutige Szenen durch eine Reduktion ihrer Mittel entstehen.

Alles andere als reduziert ist die lautliche Dimension des Textes. In genau dieser Passage findet sich die Feststellung „Da muß ich lachen.“²⁰⁸, was sich auf der lautlichen Ebene in einer Ansammlung von „H“-Lauten manifestiert: „Haus“, die mehrfache Nennung von „Hausmeister“ und die Frage „Hast du Hunger?“ bilden das Lachen auf lautlicher Ebene ab.

An einigen Stellen entsteht tatsächlich der Eindruck, der Klang der Wörter sei im Text zentraler als deren Bedeutung. Und diese Überlegung mag ihre Berechtigung haben: So unsicher auch der Wort-Ding-Nexus ist, so sicher ist doch die lautliche Erscheinung der Wörter. Die Sprache, heißt es etwa, sei klein und reiche nicht weit; davon abgesehen, dass in diesem Absatz tatsächlich wieder die „ei“-Diphthonge eine prominente Rolle spielen, wird diese Überlegung fortgesetzt durch: „Rund um, rund um mich herum, immer rund um und so fort.“ Diese Epanalepse kennzeichnet eine jener Stellen, in denen der „u“-Vokal immer wiederkehrt. Diese Stelle zeichnet sich durch die Redundanz der Phrase „rund um“ aus, etwas, was eine gewählte Sprache, die sogar Fremdwörter bevorzugt, nicht tun würde. Die Sprache des Textes tut es aber: Und so ist es vor allem die Silbe „un“, die sich im Text immer wieder findet. „Un“ kennen wir vor allem als Präfix in der Affigierung. Bei diesem Prozess werden bestehende Wörter mit einer Vor- oder Nachsilbe erweitert, um neue Wörter zu bilden.²⁰⁹ „Un“ verkehrt dabei die Bedeutung eines bestehenden Wortes ins Negative. Nun findet sich das „un“-Präfix im Text in dieser Funktion einige Male: „unausbleiblich“ und das

²⁰⁵ Aichinger, Ilse: *Meine Sprache und ich*. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 198.

²⁰⁶ Ebd. S. 198.

²⁰⁷ Vgl. Ratmann, Annette: *Spiegelungen, ein Tanz*. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2001. S. 131, 132.

²⁰⁸ Aichinger, Ilse: *Meine Sprache und ich*. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 198.

²⁰⁹ Vgl. Hentschel, Elke / Weydt, Harald: *Handbuch der deutschen Grammatik*. Berlin: Walter de Gruyter³ 2003. S. 23.

„Seeungeheuer“ etwa, aber auch die zwei Schlüsselworte des Textes „unausgesprochen“ und „unverdächtig“. Von der Sprache in ihrer „unausgesprochenen Erscheinung“ ist die Rede – eine sehr rätselhafte Formulierung. „Unausgesprochen“ ist polysemisch aufgeladen: Die Erscheinung der Sprache, die das Sprechen verweigert, bleibt vielleicht unausgesprochen, weil nur sie über die Versprachlichung verfügen kann. Der Ausdruck kann aber auch als die Verneinung der Formulierung „ausgesprochene Erscheinung“, also einer ausgeprägten, eindrucksvollen Erscheinung, gelesen werden. Der Text weist einige solcher Polysemien auf, die sich nicht eindeutig aufschlüsseln lassen wollen. Natürlich nicht, die Sprache verwehrt sich hier gegen einen solchen eindeutigen, kraftvollen Zugriff.

Das Wort „unverdächtig“ steht in enger Verbindung mit dem ebenso oft genannten, nicht verneinten „verdächtig“ – ein Adjektiv, das der Sprache und ihrem Verhalten zugeschrieben wird. Es findet sich auch prominent im letzten Satz platziert. Was macht Sprache verdächtig? Warum muss sich die Sprache in diesem rätselhaften Text sogar ausweisen? Und wieso interessieren sich Zöllner für sie? Letztere Phrase kann vielleicht beziehend auf die zuvor behandelten „Fremdwörter“ beantwortet werden: Diese Sprache hat einen großen Wortschatz und die Wörter aus den verschiedensten Ländern – im Moment befinden sich das Ich und die Sprache im „vierten Land“ – importiert. Dies bedeutet aber mitnichten, dass die Sprache diesen Wortschatz, ihre Macht und ihre Möglichkeiten nutzt. Sprache ist dabei niemals unschuldig, jedes (Fremd-)wort trägt seinen eigenen Rucksack, der genauestens geprüft werden muss: „Diese Gefahr der Ungenauigkeit, diese Möglichkeit des Mißbrauchs, die im Wesen der Sprache angelegt ist, gilt es zu überwinden; das führt wiederum zurück zum Bemühen um den gemäßen Ausdruck, das treffende Wort, das nur durch äußerste Anstrengung und stete kritische Rechtfertigung gegenüber sich selbst gefunden werden kann.“²¹⁰ Wörter müssen mit einer immensen Genauigkeit und Sorgfalt ausgewählt werden, sodass sich tatsächlich das Gefühl aufdrängt, Sprache sei kein geeignetes Ausdrucksmittel. Die Sprache, heißt es einmal in „Meine Sprache und ich“, „dreht sich, antwortet nicht, sie läßt uns geschehen“²¹¹. Nur eine Zeile darunter heißt es über die Zöllner „sie lassen uns passieren“²¹². Es ist ein perfektes Beispiel für diese Ungenauigkeit der Sprache, die Aichinger ihren LeserInnen mit ausgesprochener Präzision vor Augen führt: So bezeichnet alleine das kleine Personalpronomen „sie“ im Deutschen zwei verschiedene Personen: die dritte Person singular feminin – dabei bezieht sich „sie“ auf die Sprache – und die dritte

²¹⁰ Neuroth, Vera: Sprache als Widerstand. Anmerkungen zu Ilse Aichingers Lyrikband „Verschenkter Rat.“. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992. S. 12.

²¹¹ Aichinger, Ilse: Meine Sprache und ich. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 198.

²¹² Ebd. S.198.

Person plural – dabei bezieht sich „sie“ auf die Zöllner. Aber nicht nur das: „geschehen“ und „passieren“ sind in einem Wortsinn als Synonyme zu gebrauchen. Durch diese Verbindung fallen uns die beiden zusammengehörigen Wörter sofort auf; aber an dieser Stelle finden sie sich in unterschiedlicher Bedeutung: „Geschehen lassen“ bedeutet hier, dass nicht eingegriffen wird in die Situation, dass die Sprache in ihrer passiven Rolle bleibt. „Passieren lassen“ heißt, dass die Sprache und das Ich ziehen dürfen; sie werden nicht aufgehalten.

Sprachlich und thematisch stehen sich die Texte „Mein grüner Esel“ und „Meine Sprache und ich“ sehr nahe: In beiden wird die Beziehung eines Ichs zu schwer greifbaren, abstrakten Zweiten thematisiert und Sorgen um diese Zweiten spielen in beiden Texten eine erhebliche Rolle. Diese ist getragen von der eigenen Passivität und erlebten Machtlosigkeit. Auch was die metasprachliche und die poetische Funktion betrifft, treffen und überschneiden sich die beiden Texte, auch wenn „Meine Sprache und ich“ viel radikaler verfasst ist. Es entsteht in beiden Texten die interessante Situation, dass sich die metasprachliche und die poetische Funktion extrem stark gegenseitig bedingen: Die Unsicherheit über die (Un-)Zulänglichkeit der Sprache wird ganz deutlich auch auf der Ebene der poetischen Funktion fühlbar. Ein Beispiel, das hier virulent wird: Die verneinende Vorsilbe „un“, die sich lautlich und rhythmisierend durch „Meine Sprache und ich“ zieht, ist auch auf der metasprachlichen Ebene so bedeutungstragend, dass man auch bei einer Zusammenfassung mit eigenen Wörtern nicht ohne diese auskommt. Im sprachlichen Ausdruck ist es unmöglich, etwas zu negieren, ohne es nicht doch auch implizit zu benennen, zu bejahen. Jedes Mal, wenn die Erzählinstanz die eigene Sprache „unverdächtig“ nennt, ist sie auch schon verdächtig geworden; der sprachliche Versuch, jemanden des Verdachts zu entheben, kommt nicht aus, ohne nicht auch den Verdacht selbst in den Raum zu stellen. Es ist eine der vielen Ungenauigkeiten der Sprache, wegen derer man Aichingers Sprachskepsis als berechtigt ansehen kann.

Ist es bei „Mein grüner Esel“ eine beginnende Skepsis gegenüber der Sprache, der Möglichkeit von Beschreibung und Benennung, so haben wir in „Meine Sprache und ich“ eine Sprache, die streikt. Sie will nicht mehr für die Sprecherin funktionieren, sie hat sich im Schweigen selbstständig gemacht. Das Ich ist Bittstellerin, verzweifelt an dieser Sprachlosigkeit – thematisiert diese aber dennoch auf sprachliche Weise. Der Text wird aus dieser Perspektive betrachtet zu einem hochgradig paradoxen Vorhaben: „Der Versuch,

sprechend auf Distanz zur Sprache zu gehen, mündet schnell im Widerspruch.“²¹³ Wir haben also – wie auch in „Mein grüner Esel“ – die paradoxe Situation der Sprachkritik und –skepsis, ja sogar des Sprachentzugs, der nur sprachlich thematisiert wird und werden kann. Die Möglichkeit der Kritik bestehen bei Aichinger in diesen zwei Texten aus sprachlich manifestierter Unsicherheit, Ver- und Ausbesserung, Sprachspielereien, Verneinungen. Die irritierenden Sprachbilder, die sich in „Mein grüner Esel“ immer wieder im Erzählfluss finden, spielen in „Meine Sprache und ich“ die Hauptrolle: Hier finden wir die Sprache, die starrt, schweigt, verdächtig ist; die Sprache wird konkretisiert und angreifbar, und verschwindet genau dadurch als nebulöse Gestalt im eigenen Sprachstreik. Zwischen den beiden Texten liegen acht Jahre: Wenn „Mein grüner Esel“ durchaus noch „scheinbar schlüssig erzählt“²¹⁴ ist, ist, so schwindet die Nacherzählbarkeit in „Meine Sprache und ich“ zunehmend. Lässt man die sprachlichen und poetischen Ausdrucksmittel außer Acht, entzieht sich zum Teil auch der inhaltliche Gehalt den LeserInnen.

4.3 Genauigkeit und Definition

4.3.1 „Dover“ (1972)

„Dover“ ist der Name einer englischen Küstenstadt und leiht diesen auch einem Text Aichingers als Titel. Es ist ein Text über Orte und Worte – und auf diesen auffälligen Gleichklang muss gleich zu Beginn explizit verwiesen werden, lässt er sich doch als hilfreicher Lektürehinweis verstehen: Die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem, zwischen Wort und Ort ist Programm. Diese Beziehung ist meist eine arbiträre – doch „Dover“ scheint anders.

„Wult wäre besser als Welt. Weniger brauchbar, weniger geschickt. Arde wäre besser als Erde.“²¹⁵, lautet der eindrucksvolle Beginn des dreieinhalb Seiten langen Textes „Dover“, der im Sammelband „Schlechte Wörter“ abgedruckt ist und sowohl zeitlich als auch inhaltlich in Aichingers dritte Schaffensphase fällt. Finden wir in den Texten aus Aichingers zweiter Phase eine zunehmende Skepsis gegenüber dem Nexus zwischen Wort und Ding und eine sich dem Erzählen immer weiter entziehende Sprache, so wird gleich zu Beginn des Textes „Dover“

²¹³ Schmitz-Emans, Monika: Schlechte Wörter, lebendige Wörter. Poetologie und Poesie bei Ilse Aichinger. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. 175/2007. München: edition text+kritik 2007. S. 62.

²¹⁴ Schönhaar, Rainer: „Der Erzählwelt Schweigen abfordern“. Ilse Aichingers Prosaminiaturen seit dem Band „Eliza Eliza“. In: Bartsch, Kurt / Melzer, Gerhard (Hg.): Ilse Aichinger. Graz: Literaturverlag Droschl 1993. S. 119.

²¹⁵ Aichinger, Ilse: Dover. In: Schl echte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³.

das Zeichen ganz vom Bezeichneten gelöst und sogar als phonetische Gegebenheit infrage gestellt. In den Wörtern „Welt“ und „Erde“ wird jeweils der E-Vokal ausgetauscht: Einmal wird er zu einem „u“-Vokal erhöht, einmal zu einem „a“ vertieft. Zwar wird festgestellt, dass die nun veränderte Form die bessere wäre – und zwar in einem Band, der „Schlechte Wörter“ heißt! –, der Konjunktiv II verweist dennoch auf die Unmöglichkeit, diese Wörter einfach ersetzen zu können: Zwar weisen die Wörter „Arde“ und „Wult“ nicht dieselben semantischen und phonetischen Verschleißerscheinungen auf, die Aichinger Wörtern immer wieder ankreidet: Zeit und Gebrauch hätten, so Aichinger, destruktiven Einfluss auf Sprache und ihre Wörter.²¹⁶ Die sprachliche „Verortung“, ein Wort, das in der Terminologie des Textes virulent wird, des Menschen schafft allerdings die Notwendigkeit, die abgenützten Wörter, wenn auch mit Vorbehalt, doch zu gebrauchen: „Aber jetzt ist es so.“²¹⁷, heißt es im nüchternen, simplen Wortlaut, den Aichinger in der zweiten Schaffensphase bereits perfektioniert hat. Dieser – auch auf einer lautlichen Ebene – harsche Einwurf wird zum Abbruch der Sprachspielereien: Selbst die Umlautung von Wörtern setzt doch immer den allgemein zugänglichen Wortschatz voraus. Nur Wörter, die darin enthalten sind, können für diese Wortspiele herangezogen werden. Und diese Wörter sind alles andere als unschuldig; viele von ihnen sind missverständlich, missbraucht, zu unscharf oder sogar mehrdeutig. Auf das Spiel mit Mehrdeutigkeiten habe ich auch in früheren Texten Aichingers schon verwiesen. „Dover“ arbeitet auf zweifache Weise mit diesen: Einerseits ist nicht immer klar, ob damit gerade lediglich das Wort selbst oder doch das damit verknüpfte Ding bezeichnet wird; so heißt es etwa: „Normandie heißt Normandie und nicht anders. Das Übrige auch.“²¹⁸ Aus der Formulierung geht nicht hervor, ob das „Übrige“ alle übrigen Wörter einschließt – oder ob es sich quasi auf sich selbst, auf das Wort „Übrige“, bezieht. Hier merkt man, wie sehr die metasprachliche Funktion auf die referentielle Funktion wirkt: Die metasprachliche *wird* in „Dover“, mehr noch als in den zuvor behandelten Texten, zur referentiellen Funktion. Die zweite Form der Mehrdeutigkeit findet sich in den vielen polysemen beziehungsweise homonymen Wörtern, deren Bedeutung auch durch den Kontext nicht immer eindeutig festzustellen ist. „Alles ist eingestellt. Aufeinander, wie man sagt.“²¹⁹, spielt etwa mit der mehrdeutigen Bedeutung von „einstellen“: sich auf etwas einstellen, etwas – zum Beispiel ein Gerät – einstellen, jemanden als Arbeitskraft einstellen, aber auch etwas außer Betrieb nehmen, aufhören. Die Mehrdeutigkeit des Satzes wird durch das Indefinitpronomen „alles“

²¹⁶ Vgl. Pataki, Heidi: Ilse Aichinger. In: Reichart, Elisabeth (Hg.): Österreichische Dichterinnen. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 1993. S. 18.

²¹⁷ Aichinger, Ilse: Dover. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 41.

²¹⁸ Ebd. S. 41.

²¹⁹ Ebd. S. 41.

als Subjekt auf keine Weise beschränkt; die Epiphraze „Aufeinander, wie man sagt.“²²⁰ sorgt für mehr Klarheit, die Mehrdeutigkeit des Satzes bleibt durch die staccato-artige Unterbrechung jedoch weiterhin bestehen. Eine Sache ist auf die andere eingestellt, die Auslegung, es sei dabei der Bezug des Wortes auf das Ding, das Zeichen auf das Bezeichnete gemeint, liegt nahe. Dabei schwingt für mich aber die Zweideutigkeit des Wortes „eingestellt“ sehr wohl mit: Dieser Prozess des eindeutigen Schließens vom Wort auf die dadurch bezeichnete Sache wirkt durch die mehrdeutige Wortwahl sehr wohl unterbrochen. Mehr noch: Die Mehrdeutigkeit des Wortes spiegelt selbst mimetisch die Ungenauigkeit der Sprache ab.

Normalerweise bestimmt die Willkür quasi den Bezug des Namens auf das Ding. Das lässt sich etwa daran erkennen, wenn die Rede von „Kalkutta (...) mit seinem schlecht erfundenen Namen“²²¹ ist. Betont wird mit dieser Formulierung weniger, dass der Name erfunden sei, als dass er „schlecht“ erfunden sei. Der Schluss, dass Namen grundsätzlich erfunden seien, aber nicht in jedem Fall „schlecht“ erfunden, ist also naheliegend. Nur „Dover“ kann sich dieser Willkür entziehen und ist in dieser Hinsicht „nicht zu verbessern. Dover heißt so wie es ist.“²²² Interessant ist, dass hier das obligatorische Komma zwischen „so“ und „wie“ fehlt. Der Lesefluss wird durch das Ausbleiben dieser Lesehilfe gestört. Im ganzen Text wird mit Satzzeichen gespart; das Setzen von Anführungszeichen könnte etwa dann für Klarheit sorgen, wenn nicht sicher ist, ob gerade das Ding oder das Wort gemeint sind. Aichinger verzichtet aber auf diese nicht-sprachlichen Hilfsmittel der Sprache und lässt Vieldeutigkeit zu, fördert diese sogar. Dieser Satz ließe sich etwa auch so lesen: „Dover heißt: So wie es ist.“ Dover bekommt so eine zusätzliche Bedeutung eingeschrieben. In dieser Lesart wird „Dover“ zu einem Ort, an dem die Sachen und in weiterer Folge wohl auch die Worte so genommen werden, wie sie eben sind; die Willkür der Namen wird in Kauf genommen. Der Satz korrespondiert dann auf rätselhafte Weise mit dem „Aber jetzt ist es so.“²²³, das die Sprachspiele zu Beginn jäh unterbricht. Genauso ein Ort, an dem der Wort-Ding-Nexus vorausgesetzt wird, ist „Dover“ aber nicht, wie sich herausstellen wird; die Stelle markiert also einen gewissen Widerstand in der Lektüre. In der anderen Lesart deckt sich bei Dover Zeichen und Bezeichnetes, weswegen dieser Ort auch den Ausgangs-, Dreh- und den wörtlichen Angelpunkt der metasprachlichen Überlegungen darstellt: „Von diesem, wie viele

²²⁰ Ebd. S. 41.

²²¹ Ebd. S. 41.

²²² Ebd. S. 41.

²²³ Ebd. S. 41.

sagen, unbeträchtlichen Ort sind alle Bezeichnungen und das, was sie bezeichnen, leicht aus den Angeln zu heben.²²⁴ „Dover“ wird an dieser Stelle zu einem „unbeträchtlichen Ort“, eine sehr irritierende Formulierung, wird „unbeträchtlich“ doch gemeinhin als Synonym für „auf keine Weise beträchtlich“²²⁵, also „wenig dramatisch“ oder „mit geringer Auswirkung“ verstanden. Auf einen Ort ist das nicht wirklich anwendbar. Die Formulierung ist also in höchstem Grade widerständig, vor allem, weil durch die Parenthese „wie viele sagen“, angemerkt wird, dass diese Beschreibung von „Dover“ durchaus gängig ist. Die zweite Irritation dieses Satzes liegt im Phraseologismus, in „Dover“ seien Zeichen und Bezeichnetes „leicht aus den Angeln zu heben.“²²⁶ Aichinger verwendet Redensarten wie diese so selten, dass man ihnen dann, wenn sie in Texten auftauchen, Aufmerksamkeit schenken sollte. Die „Angel“, die hier aufgerufen wird, ist ebenfalls, und inzwischen mag es kaum mehr überraschen, mehrdeutig. Angelrute und Türangel sind zwei Homonyme des Wortes; während sich die Redensart etymologisch von letzterer herleitet – eine Tür wird aus den Angeln gehoben –, ist es durchaus interessant, wie die Angel in einem Text, der von einer Küstenstadt handelt und in dem immer wieder auch von „Kreidekliffs“ die Rede ist, aufgerufen wird. Wie auch in den zuvor analysierten Texten werden hier verschiedene Bildfelder auf interessante Weise miteinander verknüpft. Weitere Bildfelder eröffnen sich durch das Englische, dem im Text nicht nur durch die Emphase auf dem englischen Ort „Dover“, sondern auch durch das unkommentierte Einflechten des englischen Wortes „beyond“ zukommt. An einer anderen Stelle findet darüber hinaus auch König Artus’ Tafelrunde Erwähnung. Nun wird das englische „Angel“ natürlich im Deutschen mit „Engel“ übersetzt, was für die Lektüre von „Dover“ viel weniger fruchtbar scheint, als es der Bezug zum Wort „Englisch“ selbst ist, das sich von den „Angelsachsen“ ableitet. Die Sprachprobleme aus „Dover“ sind keine speziellen Probleme der deutschen Sprache, sondern Probleme der Sprachen an sich. Durch das Heranziehen weltweiter Ortsnamen werden auch andere Sprachen, das Französische und das Niederländische etwa, in den Text zitiert. Durch das Nennen von „Hindustan“, das nicht nur eine indische Region bezeichnet, sondern auch der veraltete Name für das polyglotte Indien darstellt, werden sogar gleich mehrere Sprachen aufgerufen.²²⁷ Interessant ist die Nennung dieses Begriffes auch, weil er zeigt, dass durchaus abgenutzte, überholte Benennungen durch neue Namen ersetzt werden können; Sprache ist also weder an einem bestimmten Ort zu

²²⁴ Ebd. S. 41.

²²⁵ Vgl. Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden. Band 9: Tach-Vida. Mannheim: Duden 1999³. S. 4089.

²²⁶ Ebd. S. 41.

²²⁷ Vgl. Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden. Band 4: Gele-Impr. Mannheim: Duden 1999³. S. 1806.

verankern, noch von anderen isoliert zu betrachten und unterliegt außerdem einem konstanten Wandel.

Interessant ist auch, dass die Probleme der Sprache in „Dover“ keine Probleme der individuellen Sprache mehr sind. Der subjektive Eindruck der Unmöglichkeit einer sicheren Ausdrucksweise weicht hier einem objektiven, was sich durch die Perspektive der dritten Person²²⁸ und den fehlenden Personal- und Possessivpronomen zeigt. Der Vergleich zu den vorigen Texten macht hier große Unterschiede sichtbar.

Den Beginn des Textes stellt das Spiel mit den Begriffen „Erde“ und „Welt“ dar, auf das bereits eingegangen wurde. Dabei sind diese nicht nur durch die Wiederholung derselben Satzkonstruktion eng miteinander verknüpft, sondern weisen auch eine semantische Verbindung auf: Beide sind zwar mehrdeutig, aber in zumindest einer Bedeutung synonym zu verwenden, nämlich dann, wenn von unserem Planeten die Rede ist. Der Text ruft damit sofort geographische Bildfelder auf, die von der Nennung zahlreicher konkreter Toponyme („Dover“, „Normandie“, „Delft“, „Hindustan“, „Kalkutta“, „Denver“, „Trouville“, „Bilbao“, „Privas“²²⁹), unkonkreter Orte (z.B. „Orte“, „Schreibstube“, „Irrenhaus“, „Kieselspielplatz“, „Kreideläden“, „Camps“, „Verstecke“, Türme“²³⁰) und abstrakter Orte („beyond“, „dort oben“, „Zwischenräume“²³¹) ergänzt werden. Bei den Nennungen der Toponyme, die recht unzusammenhängend wirken, fällt mir die Vielfalt der metrischen Schemata auf: ein Anapäst, ein Daktylus, zwei Amphibrachys, zwei Trochäen und zwei Jamben. Genau diese zwei Jamben sind die ähnlich klingenden Namen „Denver“ und „Dover“, die immer wieder parallelisiert dargestellt werden. Die zweite Silbe „ver“ ruft die Assoziation mit dem homographischen Präfix „ver“ hervor. Bereits in den anderen Texten ist die Häufung von mit „ver-“ beginnenden Wörtern sehr hoch. Nichts anderes gilt für diesen Text („verbessern“, „verloren“ (2), „verbreitet“, „verzweifelt“, „verdienen“, „verlernen“, „Versteck“, „Verzweiflung“, „verflüchtigen“, „vergessen“²³²). Auf die Bedeutung des Negationspräfixes „un“ in Aichingers Texten wurde ebenfalls bereits hingewiesen. Auch in Dover spielt es eine prominente Rolle („unbeträchtlich“, „Ungenauigkeiten“, „unbestechlich“, „unschlagbar“ (3),

²²⁸ Neuroth, Vera: Sprache als Widerstand. Anmerkungen zu Ilse Aichingers Lyrikband „Verschenkter Rat.“. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992. S. 11.

²²⁹ „Dover“, „Normandie“, „Delft“, „Hindustan“, „Kalkutta“, „Denver“: Aichinger, Ilse: Dover. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 41; „Trouville“, „Bilbao“, „Privas“: ebd. S. 44;

²³⁰ „Orte“, „Schreibstube“, „Irrenhaus“: ebd. S. 41; „Kieselspielplatz“: ebd. S. 42; „Kreideläden“, „Camps“, „Verstecke“, „Türme“: ebd. S. 43;

²³¹ „beyond“: ebd. S. 41; „dort oben“, „Zwischenräume“: ebd. S. 43

²³² „verbessern“, „verloren“: ebd. S. 41; „verbreitet“, „verzweifelt“, „verdienen“: ebd. S. 42; „verlernen“, „verloren“, „Versteck“: ebd. S. 43; „Verzweiflung“, „verflüchtigen“, „vergessen“: ebd. S. 44;

„unerheblich“, uninteressantes“, „unlängst“, „untergehen“²³³). Zusätzlich gibt es viele Nennungen von „und“ und versteckte „un“-Laute in Wörtern wie „Stimmungen“, „Bewunderung“, „Freundschaft“, „zugrunde“ und „Brunnen“²³⁴, die die verneinende Grundstimmung des Textes mittragen; negiert wird nämlich nicht nur über das Präfix, sondern auch über viele Nennungen von „nicht“. Der letzten zwei Sätze des Textes lauten: „Es wird die mißratene Verzweiflung nicht beiseite schieben, die unsere ist. Dover nicht.“²³⁵ Durch „unsere“ wird das „un“-Präfix erneut aufgerufen, beide Sätze enthalten darüber hinaus das Adverb „nicht“, das insgesamt im letzten Absatz sechsmal genannt wird. Durch die Phrase „Dover nicht“ entsteht in meiner Lektüre der Eindruck einer Negierung von Dover selbst; wird fast vier Seiten lang ein extrem positiver Eindruck von „Dover“ als Ort, in dem sprachliche Gesetze zum Teil gar nicht zu gelten haben, vermittelt, entsteht durch diesen abrupten Schluss eine ziemliche Irritation in der Lektüre. „Dover“ wird vom tatsächlichen Ort „Dover“ in England zum schlichten Wort „Dover“, von einer Art Eutopie in die Utopie, zum wörtlichen „Nicht-Ort“, geführt. Der Eindruck wird durch die vielen Negationen verstärkt, über die sich „Dover“ definiert: Wenn andere Orte „wahrscheinlichere Orte“ sind, dann wird Dover im Umkehrschluss zu einem unwahrscheinlichen Ort.

Trotzdem steht „Dover“ als (Nicht-)Ort über diesen anderen Orten, und als Wort über allen anderen Worten – was auch eine sprachliche Gegebenheit ist: „Dover“ als englische Stadt enthält das Wort „over“, ein mehrdeutiges Wort, das als „über“, „drüben“ aber auch als „vorbei“ übersetzt werden kann.²³⁶ Steht „Dover“ den ganzen Text lang über den anderen Städten, implizieren die letzten zwei Worte des Textes eher die zweite Bedeutung: „Nicht Dover“ liest sich dann quasi wie ein verdoppelte „Vorbei“ des Textes.

„Dover“ ist aber nicht der einzige „Nicht-Ort“ des Textes. Über das englische Wort „beyond“ heißt es etwa: „Delft, Hindustan, auch beyond. Obwohl beyond kein Ort ist. Oder wahrscheinlich keiner ist.“²³⁷ Das englische Wort beyond hat verschiedene Funktionen: Als Adverb „jenseits (von...)“ oder „darüber hinaus“, als Präposition „außer“ – aber auch als Nomen, wobei es dann mit dem „Jenseits“ übersetzt wird.²³⁸ Für Monika Schmitz-Emans ist auch dieser Passus wieder auf die Sprache selbst zu beziehen, denn es „nennt das ebenfalls erwähnte Wort „beyond“ keinen Ort – was auch immer diese Feststellung bedeuten mag: dass

²³³ „unbeträchtlich“, Ungenauigkeiten“, „unbestechlich“, „unschlagbar“: ebd. S. 41; „unerheblich“, „unschlagbar“: ebd. S. 42; „uninteressantes“, „unlängst“, „untergehen“: ebd. S. 43;

²³⁴ „Stimmungen“: ebd. S. 42; „Freundschaft“: ebd. S. 44; „zugrunde“, „Bewunderung“: ebd. S. 41; und „Brunnen“: ebd. S. 43;

²³⁵ Aichinger, Ilse: Dover. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 44.

²³⁶ Vgl. Langenscheidts Schulwörterbuch Englisch. Berlin: Langenscheidt 1970³. S. 184.

²³⁷ Aichinger, Ilse: Dover. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 41.

²³⁸ Vgl. Langenscheidts Schulwörterbuch Englisch. Berlin: Langenscheidt 1970³. S. 36.

es kein Jenseits der Sprache gibt – oder dass die Sprache einen solchen jenseitigen Ort nie erreichen würde.“²³⁹ In diesem Sinn lässt der Satz die Assoziation mit Wittgensteins Sprachphilosophie zu: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“²⁴⁰

In „Dover“ findet sich im Vergleich zu den vorangegangenen Texten eine noch stärkere Emphase auf der metasprachlichen Funktion: Die Suche nach den richtigen Wörtern, die sich durch Willkür auszeichnen, spiegelt sich in den Suchbewegungen zwischen den vielen (W)Orten wieder, denen verschiedene Positionen in Bezug auf den Wort-Ding-Nexus zugesprochen wird. Dieses Suchen nach den richtigen Worten endet nicht an den Grenzen der einen Sprache: „Dover“ schielt auf andere Sprachen und wechselt den Code sogar ganz, wenn er die LeserInnen bei dieser Suche nach „beyond“ schickt. Der Text wird in diesen Suchbewegungen zu einem zutiefst poetologischen Text über das Schreiben selbst. Ilse Aichinger antwortete einmal – gefragt danach, ob es ein Rezept für das Lesen ihrer Texte gebe – mit dem Hinweis darauf, wie sie selbst lese:

„Ich lese so, wie ich etwas suche, das verloren gegangen ist, indem ich zuerst das Suchen suche die Form zu suchen, und wenn ich es gefunden habe, merke ich, daß ich eigentlich die Form zu finden gefunden habe, im Fall des Textes, die Form zu lesen, und daß Lesen und Schreiben wie Suchen und Finden sich einander bis zur Identität nähern können.“²⁴¹

Diese Nähe von Schreiben und Lesen, die schon für „Mein grüner Esel“ hergestellt wurde, entsteht durch Suchbewegungen, die man beim Lesen von „Dover“ explizit und implizit vollzieht; es ist ein Suchen von Orten und Worten, und es ist ein Suchen, dessen Finden sich aus den Suchbewegungen heraus ergibt.

Haben wir als LeserInnen in der „Spiegelgeschichte“ noch jedes Wort für selbstverständlich gehalten, schwindet diese Sicherheit nun zunehmend. Die Worte in „Dover“ sind genauso rätselhaft, unsicher und vage, wie es die Orte zwischen England und Indien sind. „(...) was er in Dover aufgeschnappt hat, geht ihm nicht verloren (...)“²⁴², heißt es da und kann sofort vom Ort und Wort „Dover“ auf den Titel des Textes übertragen werden: Die Skepsis gegenüber der Selbstverständlichkeit, mit der uns Worte im Alltag begegnen und verstanden sein wollen,

²³⁹ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Schlechte Wörter, lebendige Wörter. Poetologie und Poesie bei Ilse Aichinger. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. 175/2007. München: edition text+kritik 2007. S. 62.

²⁴⁰ Wittgenstein, Ludwig / McGuinness, Brian und Schulte Joachim (Hg.): Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Frankfurt am Main: Shrkamp 1998. S. 134.

²⁴¹ Schafroth, Heinz F. Interview mit Ilse Aichinger (1971): Gespräche mit Ilse Aichinger. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 34.

²⁴² Aichinger, Ilse: Dover. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 41.

wird in „Dover“ aufgeschnappt und lässt die LeserInnen so schnell nicht mehr los. Eine Sprache, die sich selbst nicht traut, hinterlässt auch im Rezipieren ihre Spuren.

Auf der Ebene der poetischen Funktion finden sich diese Unsicherheiten in Form von Negationen: Das Präfix „un“ formatiert den Text und wird durch die vielen „nichts“ in seiner Bedeutung noch gesteigert. Die Dichte an „ver“-Präfixen gestaltet auch diesen Text auf der lautlichen Ebene. Interessant sind diese Worte aber auch auf einer semantischen Ebene: Diese Worte bringen uns zum Vergessen, Verlernen, Verlieren, Verstecken und zum Verzweifeln. Die semantische und lautliche Färbung des Textes ist so gesehen eine eher dunkle.

Die inhaltliche Vielsprachigkeit des Textes wird durch die vielfältigen metrischen Formen der Ortsnamen abgespiegelt. Die wahrscheinlich zentrale Aspekt der poetischen Funktion ist aber der Gleichklang von Ort und Wort, der, wie ich ausgeführt habe, als Lektüeranleitung verstanden werden kann. Durch diese Ähnlichkeit auf graphemischer und phonetischer Ebene wird der Fokus immer wieder auf die Ebene der Sprache, auf die poetische Funktion gelenkt. Der Text operiert eben nicht mit Orten oder Dingen, sondern mit dem sprachlichen Material – mit dem Wort. Geht es nach „Dover“, so müssen wir LeserInnen das naive Vertrauen in diese Worte verlernen: „Wie verlernen wir es, unlängst und später zu sagen, eben noch und gleich? Wie wenn nicht hier? Alles in Dover.“²⁴³

4.3.2 „Schnee“ (1975)

Der Text „Schnee“ wurde nur kurz nach „Dover“ verfasst, aber erst in den Band „Kleist, Moos, Fasane“ aufgenommen. Dort findet sich der Text als letzte von insgesamt neun poetologischen Schriften, teils zu AutorInnen wie Franz Kafka und Nelly Sachs, teils zu sprachphilosophischen Themen, wie es bei „Schnee“ der Fall ist. „Schnee“ umfasst nur zwei Seiten und zwei Absätze und zeigt viele Bezugspunkte zu „Dover“.

Auf sehr ähnliche Weise wie es bei „Dover“ der Fall war, wird auch „Schnee“ von zwei, eigentlich drei, großen Wörtern eröffnet: „Schnee ist ein Wort und Heu ist auch eins.“²⁴⁴, lautet der erste Satz der Kurzprosa. Die Bildfelder, die aufgerufen werden, sind Winter und Sommer, Natur, Jahreszeitenwechsel; aber die Existenz dieser zwei Begriffe als „Worte“ wird so stark hervorgehoben, dass der lesende Blick sofort auf die formale Ebene gelenkt wird. Dort findet sich eine gleichgeschaltete Syntax, verdoppelt und durch ein „und“ verbunden. Der Aufbau des Satzes ist denkbar simpel und folgt dem Schema „A=b“, was den

²⁴³ Ebd. S. 43.

²⁴⁴ Aichinger, Ilse: Schnee. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 113.

Gleichsetzungsnominativ bedingt und Jakobsons Feststellung in Erinnerung ruft, solche „identifizierenden Sätze“ handeln einzig und allein vom lexikalischen Code der gewählten Sprache: „Ihre Funktion ist streng metasprachlich.“²⁴⁵ Die metasprachliche Funktion ist also von Beginn des Textes an zentral; das zweite „Wort“ wird dann übrigens nicht ausgeschrieben, sondern durch „eins“ ersetzt. Das ist aus mehrerer Hinsicht bemerkenswert: „eins“ ist die durch Elision verkürzte Form des Indefinitpronomens „eines“. In dieser Form, die etwas umgangssprachlich anmutet, ist das Indefinitpronomen gleichzeitig ein Homogramm des Zahlwortes „eins“. Nur durch diese Verkürzung sind übrigens alle Wörter der ersten Zeile einsilbig; dass dieses den Rhythmus aus Einsilbern sonst störende Wort ausgerechnet zum Numeral „eins“ verkürzt wird, ist ein bemerkenswerter Kunstgriff. Insgesamt dominieren in den ersten fünf Zeilen des Textes aber mit wenigen, aber sehr bedeutungsträchtigen Ausnahmen (etwa „viele“, „Wörter“, „bezeichnen“²⁴⁶) einsilbige Wörter, was dem Text einen staccato-artigen, abgehackten Rhythmus verleiht. Das Wort „eins“ spielt meiner Lektüre nach eine größere Rolle im Text. Virulent wird das im Nachsatz der Feststellung, es gebe nicht viele Wörter: „Es gibt nicht viele, die nicht bezeichnen, womit sie eins sind, weil sie es nicht bezeichnen.“²⁴⁷ Dieser Satz mit drei Verneinungen durch „nicht“ ist nicht einfach zu verstehen. Ins Leere verläuft auch der Versuch, den kausalen Nebensatz eindeutig entweder auf den Hauptsatz oder den Relativsatz zu beziehen, da beides möglich ist, sich gegenseitig aber ausschließt: „Ist das „Bezeichnen“ des Gegenstandes das Gegenteil vom Einssein mit diesem oder ist das Einssein mit einem Gegenstand die wahre Form des Bezeichnens?“²⁴⁸ Der Text löst dieses Paradoxon nicht auf, die Zahl „eins“ spielt in diesen Überlegungen aber eine wichtige Rolle. Das Einssein von Zeichen und Bezeichnetem ist auch eines der zentralen Themen von „Dover“; dort hat „Dover“ genau wegen des Einsseins von Wort und Ort eine Vormachtstellung inne. „Schnee“ hat ebenso eine Vormachtstellung unter den Wörtern, von denen es ohnehin nicht viele gibt, aber wie es sich in „Schnee“ mit Zeichen und Bezeichnetem verhält, ist aus den paradoxen Formulierungen nicht eindeutig abzulesen. Verblüffend ist für mich immer wieder, wie leicht es fällt, solche sprachlichen „Escher-Bilder“ herzustellen, Unmögliches, Widersprüchliches, sich sogar gegenseitig Ausschließendes ohne Probleme sprachlich hervorzubringen; es führt aber auch

²⁴⁵ Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 167.

²⁴⁶ „viele“, „Wörter“, „bezeichnen“: Aichinger, Ilse: Schnee. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 113.

²⁴⁷ Ebd. S. 113.

²⁴⁸ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Schlechte Wörter, lebendige Wörter. Poetologie und Poesie bei Ilse Aichinger. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. 175/2007. München: edition text+kritik 2007. S. 62.

vor Augen, wie naiv die Annahme ist, sprachliche Ausdrücke ohne genaue, misstrauische Prüfung übernehmen zu können.

„Eins“ werden hier nicht nur Bezeichnung und Bezeichnetes, sondern auch der Schnee, „(...) auf den Kämmen der Gebirgsflüsse, mit denen er rasch eins wird (...)“²⁴⁹. Der Laut „Ein“ versteckt sich auch in einigen anderen Wörtern des Textes, wie „Einverständnisses“ und „eingesackt“. Der Indefinitartikel „ein“ nimmt in diesem Text auch jene Rolle ein, die in den vorigen Texten von Possessivpronomen erfüllt wurde: „ein Glück“, „eine Stunde“, „ein Wort“, „ein Beispiel“²⁵⁰, was noch dazu die letzten Worte des Textes markiert. Diese Reduktion der Possessivpronomen bleibt jedoch nicht unkommentiert: Schon wenn die Kinder „Der Schnee!“ anstatt des uneingeleiteten Nomens rufen, ist das der Erzählinstanz zu ungenau: „Das führt zu *mein Schnee, dein Schnee, unser Schnee*, zu diesen vielen besitzanzeigenden Ungenauigkeiten, die einem die Lust nehmen, den Mund aufzumachen. Es führt auch zu *kein Schnee*.“²⁵¹ Hier wird der Eindruck, der sich bereits bei „Dover“ aufdrängt, explizit bestätigt: Zwar findet sich in „Schnee“ wieder die Perspektive der ersten Person, sie wird aber viel weniger betont, als es etwa in „Meine Sprache und ich“ der Fall war. Die Possessivnomen werden in „Schnee“ radikal reduziert, und zwar genau wegen jener „Ungenauigkeiten“, die Aichinger den meisten Worten anlastet. In der „Lust (...), den Mund aufzumachen“ finden wir wieder das vielzitierte Schweigen, das sich die Autorin selbst abfordert. In dieser Passage dominieren die „u“-Laute („unser“, „zu“, „Ungenauigkeiten“, „Lust“, „Mund“²⁵²), die als (halb)geschlossene Hinterzungenvokale²⁵³ in der Tat das weite Öffnen des Mundes nicht nötig machen.

An einer zweiten Stelle verdächtigt sie Menschen, immer dann etwas „mit Recht sagen“, wenn man etwas eigentlich nicht sagen kann.²⁵⁴ In dieser Passage findet sich eine auffällige Assonanz der sich teilweise auch wiederholenden Wörter „Recht“, „Reden“, „Regen“ und „Regel“²⁵⁵. Meiner Lesart nach gehorchen diese Klänge der Schweigeverordnung der Erzählinstanz nicht, sondern erzeugen selbst ein Gespräch imitierende Laute. Diese lautliche Spannung gipfelt dann ironischerweise in der Bemerkung: „Reden und Regen gehen in der Regel zu weit und bewirken doch meistens nicht, worauf es ankommt.“²⁵⁶

²⁴⁹ Aichinger, Ilse: Schnee. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 113.

²⁵⁰ „ein Glück“, „eine Stunde“: ebd. S. 113; „ein Wort“, „ein Beispiel“: ebd. S. 114.

²⁵¹ Ebd. S. 113.

²⁵² „unser“, „zu“, „Ungenauigkeiten“, „Lust“, „Mund“: ebd. S. 113.

²⁵³ Vgl. Ernst, Peter: Einführung in die germanistische Sprachwissenschaft. Wien: Facultas 2004. S. 77,78.

²⁵⁴ Vgl. Aichinger, Ilse: Schnee. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 114.

²⁵⁵ „Recht“, „Reden“, „Regen“, „Regel“: ebd. S. 114.

²⁵⁶ Ebd. S. 114.

Was die Laute des Textes betrifft, so lässt sich zum wiederholten Mal die wichtige Rolle des „ver“-Präfixes feststellen: „verschwunden“ (2) „verschneit“ (2), „vergossen“, „Verschwindens“, „Vergleichsmöglichkeiten“, „verdächtig“²⁵⁷; der Text verwendet diese Wörter aber nicht nur, sondern thematisiert sie auch auf der metasprachlichen Ebene:

„*Ver*, das nicht nur die zweite Silbe des Wortes *Dover* ist, geht auch auf got. *fra* zurück, so, wenn der Sinn eines Verschwindens oder Zugrundegehens vorliegt (*Die Vorsilbe Ver und ihre Geschichte*, Breslau 1907) – wie sollte es da nicht tausendmal mehr als alle anderen Vorsilben zum Schnee und seinem Schneien gehören?“²⁵⁸

Diese Stelle stellt aus mehrerer Hinsicht eine Irritation der Lektüre dar: Der sprachliche Ton wird hier völlig verändert, schwenkt vom poetischen Ton eines Gedankenexperiments auf den wissenschaftlichen Ton einer Arbeit um. Es wird auch explizit auf „Dover“, ein Text der ein Jahr vor „Schnee“ entstanden ist, eingegangen, fast so, als wäre „Schnee“ der dazugehörige Subtext, eine Leseanleitung, in der die Bedeutung der Silbe noch einmal betont werden muss. Tatsächlich wird auch noch explizit eine wissenschaftliche Quelle genannt, um ihre Präferenz des Präfix „ver“ über dem „be“ zu rechtfertigen. In diesem Werk stellt übrigens auch der Autor Max Leopold, der im Gegensatz zum Verlag und Erscheinungsjahr bei Aichinger nicht genannt wird, diese Präfixe oft gegenüber und merkt an, diese näherten sich in der geschichtlichen Entwicklung an, „so dass sie sich gewissermassen ergänzen.“²⁵⁹ Von jener polarisierenden Opposition, die Aichinger zwischen den Silben herstellt, ist bei Leopold nichts zu lesen; er merkt sogar an, die Vorsilbe „ver“ sei das Produkt von vier verschiedenen Wurzeln, die jeweils ihren eigenen Bedeutungsweig in dieses Präfix integriert hätten. Allerdings betont auch Leopold den Wandel der Sprache und die Bedeutungsverschiebungen, welche die Funktion von Vorsilben in vielerlei Hinsicht beeinflusst, was mich an den veralteten Begriff „Hindustan“ in „Dover“ denken lässt; in „Schnee“ wird auch das veraltete Wort „Kämmerer“ für den Finanzbeauftragten, den früheren „Kammerherrn“, verwendet. Anhand dieser Beispiele lässt sich veranschaulichen, wie die Dynamik der Sprache in den Text direkt und indirekt einfließt und zu Widerständen und sogar Verständnisproblemen führt: Der Gebrauch und das Rezipieren von Wörtern ist immer vom individuellen, aber auch sprachgeschichtlich beeinflussten Wortschatz bestimmt. In Interviews betont Aichingers

²⁵⁷ „verschwunden“: ebd. S. 113; „verschneit“, „vergossen“, „Verschwindens“, „Vergleichsmöglichkeiten“, „verdächtig“: ebd. S. 114.

²⁵⁸ Ebd. S. 114.

²⁵⁹ Leopold, Max: *Die Vorsilbe Ver und ihre Geschichte*. Breslau: M. & H. Marcus 1907. S. 57.

immer wieder den dynamischen Charakter der Sprache: „Für mich kommt immer wieder das Wort Sprache heraus und daß sich in der Sprache und durch die Sprache die Sprache erneuert.“²⁶⁰ Das Abverlangen von Exaktheit im Schreiben hat durch die Möglichkeit von sprachlicher Veränderung also auch eine zeitliche Komponente.

Im zweiten Teil des Satzes, der durch die Klammer und einen Gedankenstrich vom restlichen Satz abgetrennt ist, wird der wissenschaftliche Ton aber jäh abgebrochen und vom Jargon eines Märchens abgelöst: Die Verknüpfung von „tausendmal mehr“ und „Schnee“, die emotionalisierte Verbindung von „Ver-“, „Schnee“ und „seinem Schneien“ – im märchenhaften Tonfall hat sich auch wieder das Possessivpronomen etabliert – und das pseudoromantisierende Verb „gehören“ liest sich in meiner Lektüre fast wie eine Anspielung auf Schneewittchen. Interessant dabei ist, dass es hier tatsächlich eine Verbindung gibt, bezieht sich Max Leopold in seinem grammatischen Werk immer wieder auf die vorangegangene Forschung der Brüder Grimm. Es sei außerdem erwähnt, dass die Brüder Grimm in ihrem Deutschen Wörterbuch zwei jeweils mehrseitige, äußerst detailreiche sprachgeschichtliche Einträge zu den Vorsilben „be“ und „ver“²⁶¹ verfassten. In diesem Absatz finden sich also die Märchensammler und Grammatiker in der Personalunion sprachlich repräsentiert. Es ist bemerkenswert, wie einzig durch exakt gewählte sprachliche Mittel zwei vollkommen unterschiedliche Genres in einem Absatz vereint werden können.

Es gibt aber noch einen dritten Bezugspunkt zwischen den Brüdern Grimm und diesem Text: „Schnee“ wird auch im von Jakob Grimm 1854 verfassten Vorwort zum Deutschen Wörterbuch mit Wörtern verknüpft, wenn es heißt: „wie wenn tagelang feine, dichte flocken vom himmel nieder fallen, bald die ganze gegend in unermeslichem schnee zugedeckt liegt, werde ich von der masse aus allen ecken und ritzen auf mich andringender wörter gleichsam eingeschneit.“²⁶² Wenn für Jakob Grimm Wörter Schneeflocken sind, deren schiere Masse für ihn Anlass ist, ein Wörterbuch zu verfassen, dann findet sich dieses Verhältnis bei Aichinger auf den ersten Blick genau umgedreht: Bei Aichinger ist „Schnee“ ein Wort unter wenigen und die geringe Anzahl an „richtigen“ Wörtern ist für Aichinger Anlass für eine Suche nach Wörtern, Anlass für „Schnee“. Ihre Suche nach „richtigen“ Wörtern unter allzu vielen

²⁶⁰ Haider, Hans. Interview mit Ilse Aichinger (1975): Guter Rat ist teuer geworden. In: Fässler, Simone (Hg.): Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005. Wien: Edition Korrespondenzen 2005. S. 23.

²⁶¹ „be“: Vgl. Grimm, Jakob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Erster Band: A-Biermolke. Leipzig: Hierzel 1854. S. 1202-1204. „ver“: Vgl. Grimm, Jakob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Zwölfter Band/1. Abteilung: V-Verzwunzen. Leipzig: Hierzel 1854. S. 51-57.

²⁶² Vgl. Grimm, Jakob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Erster Band: A-Biermolke. Leipzig: Hierzel 1854. S. II-III.

„falschen“ gleicht aber genau der Suche nach einzelnen Schneeflocken im Schneegestöber. Der Eindruck, den Grimms Zeilen hinterlassen, ist aber sicherlich kein angenehmerer: Es ist nichts zu lesen von der Leichtigkeit der Schneeflocken, sondern von „unermeslichem schnee“; die Wörter lasten dann als „masse“ auf ihm. Er folgert daraus auch: „zuweilen möchte ich mich erheben und alles wieder abschütteln (...)“.²⁶³ Es sind Bilder, die am Ende des Textes mit den Anspielungen auf die Sintflut noch einmal aufgerufen werden. Ein dominantes Thema in Aichingers Schaffen hat sich auch in „Schnee“ manifestiert: Es gibt eine Flut an Wörtern, viele Bände an Wörterbüchern könnte man damit füllen; aber es sind dennoch nur wenige brauchbare darunter.

Auch in der Analyse von „Dover“ bin ich schon auf das Schreiben als Suche nach den richtigen Worten eingegangen; in „Schnee“ befindet sich die Erzählinstanz explizit auf der Suche nach Wörtern, was zu einem Gespräch mit einem „Kämmerer“ führt, der die Erzählinstanz überzeugen möchte, dass „Kämmerer“ den Kriterien eines Wortes durchaus entspreche. Auf die Tatsache, dass Kämmerer hier fast als Archaismus verwendet wird, wurde bereits eingegangen; außerdem findet sich auch hier wieder die Verschiebbarkeit von Bezeichnetem zum Zeichen: Der Bezeichnete Kämmerer lenkt selbst den Fokus auf sich als Wort.

Die Erzählinstanz lässt sich vom Wort nicht überzeugen und bricht sogar in Zorn aus, als der Gesprächspartner das Wort „beschneit“ in den Mund nimmt, welches die Erzählinstanz wegen der Vorsilbe „be“ ablehnt. Diese Stelle markiert den einzigen Passus, in dem die Handlung im Unterschied zu den Überlegungen vorangetrieben wird. Beinahe übernimmt hier die referentielle im Gegensatz zur metasprachlichen Funktion die Überhand, aber ein Signalwort lenkt den Fokus zurück auf den Code: Die Erzählinstanz dreht am „Absatz“ um und läuft davon; genau eine Stunde später – hier findet sich das Numeral „eins“ wieder prominent platziert – kehrt sie wiederum am „Absatz“ um und sucht den Gesprächspartner, der gemeinsam mit dem beschneiten Haus und dem Dorf verschwunden ist. Nun ist in einer so hochgradig poetologischen Schrift das Wort „Absatz“ auch, wenn es in eine Phrase verwoben ist, nicht isoliert vom zum Text gehörigen Begriff des Absatzes zu lesen. Ausgangspunkt dieser metasprachlich geladenen Passage ist ein ungenau gewähltes, von der Erzählinstanz abgelehntes Wort, das zuerst die vorschnelle Reaktion der Flucht quasi „durch“ den Absatz herbeiführt, dann aber zu „Besinnen“ führt – ein weiteres Wort mit „Be“-Präfix holt die Erzählinstanz also aus ihrer Ekstase – bis sie den Weg durch den Absatz wieder zurücktritt.

²⁶³ Ebd. S. III.

Der Rückweg durch den Absatz führt nun aber zum Verschwinden der Worte, die zuvor genannt wurden, denn das rückwärtigen Lesen verhindert die Wiedererkennung der Worte; ein ähnliches Bild wurde schon in „Mein grüner Esel“ aufgerufen. Es bleibt eine Suche nach diesen Worten, nach neuen Worten, nach genauen Worten – ein Sinnbild für das Schreiben Aichingers, wie auch Schmitz-Emans festhält.²⁶⁴

Der metasprachliche Charakter dieser Passage wird auch dadurch betont, dass die Suche nach Wörtern die Erzählinstanz ausgerechnet zu sprachwissenschaftlichen Büchern führt: „Die Vorsilbe *Ver* und ihre Geschichte“ wird genauso wie ein etymologisches Wörterbuch in den Text zitiert. Die Suche nach Wörtern wird immer am Wort „Schnee“ ausgerichtet, die gefundenen Wörter werden im an „Schnee“ orientierten Vor und Danach eingeordnet. Die genannten Wörter scheinen bis auf die schwache Verknüpfung von „Suchen“, „Heimsuchung“ und „Weitsicht“²⁶⁵ recht unzusammenhängend; die suchend-schauenden Bewegungen durch den Text werden durch diese Worte fortgesetzt. Man darf die restlichen auffälligen Nomen aber mit Verweis auf Aichinger selbst völlig unzusammenhängend stehen lassen: „Niemand kann von mir verlangen, daß ich Zusammenhänge herstelle, solange sie vermeidbar sind.“²⁶⁶, heißt es in „Schlechte Wörter“. Eines dieser „schlechten Wörter“ ist übrigens der „Regen“, der in „Schnee“ als Gegenbegriff zu diesem etabliert wird. „Schnee“ endet mit dieser Polarisierung: „Wenn es zur Zeit der Sintflut geschneit und nicht geregnet hätte, hätte Noah seine selbstsüchtige Arche nichts geholfen. Und das ist nur ein Beispiel.“²⁶⁷

Dieser Schluss ist aus mehrerer Hinsicht bemerkenswert: Einerseits wird in diese poetologische Schrift ein weiterer Text, die Genesis, und die Geschichte rund um den auserwählten Noah, der von der Sintflut gerettet wird, hineinzitiert. „Sintflut“ ist eines jener Wörter, die bei Aichinger ebenfalls immer wieder auftauchen. Im Text „Ins Wort“ wird die Sintflut als „stetigste Art zu fischen“²⁶⁸ bezeichnet. „Ins Wort“ ist einer jener Texte, in dem das Schweigen als Königsweg postuliert wird; Schweigen ist hier „Ergebnis des genauesten, stillsten Hinhörens, das Ergebnis des Schreibens, das Schreiben selbst.“²⁶⁹ Die Sintflut wird hier als Gegenkonzept zum Schweigen gesetzt und kann vielleicht durchaus als eine Flut an Worten, die nicht durch Schweigen gedeckt sind, gelesen werden. Aichinger setzt in „Schnee“

²⁶⁴ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Schlechte Wörter, lebendige Wörter. Poetologie und Poesie bei Ilse Aichinger. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. 175/2007. München: edition text+kritik 2007. S. 61.

²⁶⁵ „Suchen“, „Heimsuchung“, „Weitsicht“: ebd. S. 114.

²⁶⁶ Aichinger, Ilse: Schlechte Wörter. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 12.

²⁶⁷ Aichinger, Ilse: Schnee. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 114.

²⁶⁸ Aichinger, Ilse: Ins Wort. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 112.

²⁶⁹ Ebd. S. 112.

dieser Sintflut die Macht von „Schnee“ entgegen, und der Schluss, dass hier wiederum das Wort und nicht der Schnee an sich gemeint sind, liegt nahe.

Interessant ist auch das Wort „Arche“, welches – vom lateinischen „arca“, die Kiste²⁷⁰, stammend – ein Homogramm zum altgriechischen „Arché“, Anfang, bildet.²⁷¹ In „Schnee“ steht der Anfang quasi am Ende, was an die rückwärtsgewandte Erzählbewegung aus der „Spiegelgeschichte“ erinnert.

Der abschließende Satz: „Und das ist nur ein Beispiel.“, lässt unterschiedliche Lesarten zu, je nachdem, welches Wort betont wird: Die Betonung auf „nur“ revidiert den drohenden Ton dieses Zitierens der Weltuntergangserzählung; die Betonung auf „ein“ hebt diese Drohung hervor und betont die Macht von „Schnee“.

In „Schnee“ wird Ilse Aichingers Poetologie zu einer Poetologie der Lieblingswörter. Diese sind Wörter im engen Sinn, sie sind genau, exakt, sie decken sich selbst und sind eins mit dem, was sie bezeichnen. Aichinger hat in der Tat eine Hand voll Wörter, die den Lesenden in ihren Texten immer wieder begegnen: Schnee, Heu, Augenblick, Vergessen, Verlieren, Verlernen, Sintflut... Diese Worte sind nicht unauffällig in die Texte eingeflochten, sondern prominent platziert; ihr Dasein als Wort ist ihnen wichtiger als ihr Bezeichnen eines Gegenstandes oder einer Tätigkeit. Wenn Wörter sich als solche einmal bewährt haben, dann finden sie immer wieder Eingang in Aichingers Texte.

Die metasprachliche Funktion dieses Texts behandelt aber auch die Dynamik von Worten und von Sprache. Sprache verhält sich dabei dem Schnee gar nicht so unähnlich, wenn es heißt: „Ob er ausbleibt, zögernd zu fallen beginnt oder in Wirbeln herunterjagt, er kann sich nicht wehren.“ Er kann ungenau sein, er kann verdecken, beschneien, verschneien, verschwinden und er kann die Sintflut herbeiführen. Der Text verhandelt Sprache in mehr als nur einer Hinsicht; aber die Exaktheit der Sprache, die bei allen dynamischen Vorgängen gewahrt werden muss, kann als Essenz des Textes extrahiert werden. Eine derartige Genauigkeit im Schreiben kann sogar so weit gehen, dass Grammatikbände und etymologische Wörterbücher herangezogen werden; eine solche Exaktheit fordert ein komplexer Text wie „Schnee“ aber auch von den Lesenden ein. Wenn Wörter wie „Kämmerer“ und die Geschichte der Vorsilbe „ver“ genannt wird, wenn Satzkonstruktionen – vor allem am Beginn des Textes – irritieren und sich (scheinbar) widersprechen, dann wehrt sich ein Text gegen eine zu (vor)schnelle

²⁷⁰ Vgl. Lateinisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung 1938³. S. 62.

²⁷¹ Vgl. Gemoll. Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch. Wien: HPT-Medien 1989⁹. S. 127.

Lektüre. „Schnee“ wehrt sich so auch gegen eine symbolistische, metaphorische Lesart, die von Wörtern wie „Schnee“ und „Heu“ durchaus provoziert wird.

Auf der Ebene der poetischen Funktion ist vor allem der Rückzug der Possessivpronomen und eine die erweiterte Funktion des Indefinitartikels hervorzuheben. Diesem kommt, auch versteckt im Numeral „eins“ und in anderen Nomen, eine objektivierende Rolle zu. Die Sprachannahmen, deren Geltungsbereich in „Meine Sprache und ich“ noch der einer individuellen Sprache war, wird in „Schnee“ wie auch in „Dover“ ausgeweitet. Aichinger selbst nennt die Häufung von Possessivpronomen eine „Ungenauigkeit“ – und nichts gilt es mehr zu vermeiden als diese.

Hervorzuheben ist außerdem der grundsätzlich hohe Stellenwert von Affixen in Aichingers Texten. Vor allem die Vorsilbe „ver“ ist ein dominanter Aspekt jedes Textes, aber interessanterweise finden sich in „Schnee“ auch einige Derivate mit „be“ (etwa die zahlreichen Nennungen von „bezeichnen“ und „Bezeichnung“, „beschneit“, „belegt“, „begossen“, „Beziehung“, „Beschaffenheit“²⁷²). Es zeigt sich, dass man sich trotz der größten Ablehnung gewisser Worte nicht entziehen kann; mit dieser Annahme wird hier sicher gespielt. Die Vorliebe Aichingers für Affixe mag aber eigentlich wenig überraschend sein, besteht doch ihre Wirkung „in einer größeren und genaueren semantischen Differenzierung und damit exakteren Ausdrucksmöglichkeit.“²⁷³ Um nichts anderes als um eben diese exaktere Ausdrucksmöglichkeit geht es Aichinger in ihrer Sprache.

²⁷² „bezeichnen“, „Bezeichnung“, „beschneit“: ebd. S. 113; „belegt“, „begossen“, „Beziehung“, „Beschaffenheit“: ebd. S. 114.

²⁷³ Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: Facultas 2004. S. 119.

4.4 Journale der Flüchtigkeit als autobiographisches Projekt

4.4.1 „Der Boden unter unseren Füßen“ (1996)

1996 wurde Ilse Aichinger der Große Österreichische Staatspreis verliehen. Ich hatte gewisse Vorbehalte, eine von Aichinger zu diesem Anlass gehaltene Rede als Objekt meiner Analyse einzuführen, da meiner Erwartung nach die Funktionen von Sprache nach Jakobson in einer Rede ganz anders hierarchisiert sein müssten, als es bei den bisherigen Texten der Fall war. Bei näherer Betrachtung unterscheidet sich „Der Boden unter unseren Füßen“ sprachlich aber viel weniger von den bisherigen Texten und wies sogar sehr viele Parallelen und Ähnlichkeiten auf.

In der Natur dieser Rede liegt allerdings, dass das erzählende Ich Aichinger selbst ist und durch viele historische und biographische Bezüge wird das auch immer wieder betont. Dieser starke Fokus auf der referentiellen und emotiven Funktion darf allerdings nicht von den metasprachlichen und poetischen Aspekten des Textes ablenken. Diese sind zwar schwächer ausgeprägt als in den Texten der zweiten bzw. dritten Phasen, Aichingers Sprachkritik durchzieht aber auch diesen Text auf eine eher subtile Weise. Eine Gemeinsamkeit mit der „Spiegelgeschichte“ ergibt sich quasi aus der Folge des Erzählens: Jene Prämisse, die in „Der Boden unter unseren Füßen“ am Schluss gesetzt wird, sollte rückwirkend das gesamte Lesen des Textes neu formatieren: „Es wird immer um Genauigkeit gehen, die gerade im Bereich der Literatur leicht abhandenkommt.“²⁷⁴

Die Rede beginnt mit einem Wort, das wohl ebenfalls als eines der großen Wörter Aichingers klassifiziert werden kann: Das „Misstrauen“ richtet sich in diesem Text – zumindest an der Textoberfläche – nicht gegen die Sprache, sondern gegen den Staat, was natürlich auf den Anlass der Rede – die Verleihung des Österreichischen Staatspreises – Bezug nimmt. Es wäre aber kein Aichinger-Text, wären hier nicht auch metasprachliche Doppeldeutigkeiten zwischen den Zeilen mal mehr, mal weniger gut verborgen. „Ich fragte wie fast jeder vieles in dieser Zeit des Heranwachsens. Nach dem Staat fragte ich nicht.“, heißt es etwa und es ist wie in früheren Texten nicht festzustellen, ob es eine Frage nach dem Wort Staat oder dem Staat als Bezeichnetem ist. Am Ende des Textes wird dies Mehrdeutigkeit konkretisiert: „Wie schon gesagt, ich fürchte das Wort „Staat“, und nicht nur das Wort.“ Das Wort wird in diesem Passus also *vor* das Bezeichnete gesetzt. Der Furcht vor etwas geht bei Aichinger die Furcht vor dem Wort voraus.

²⁷⁴ Aichinger, Ilse: Der Boden unter unseren Füßen. Rede zum Großen Österreichischen Staatspreis. In: Film und Verhängnis. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2001. S. 24.

In diesem Text wird nicht nur nicht gefragt, sondern auch ermahnt und gedroht, und auch dafür muss ein Name herhalten: Der „Wachmann“, der vom Kindermädchen „herbeizitiert“ wird. Auch hier kann man nicht mit Sicherheit feststellen, was passiert: Aus dem mehrdeutigen Wort „herbeizitieren“ geht nicht hervor, ob er als Wort – also als Drohung instrumentalisiert – herbeizitiert wird, oder ob tatsächlich der Wachmann als Mensch herbeigeholt wird. Auf einer dritten Ebene wird der Wachmann aber auch in die Rede zitiert; genau wie es wenige Zeilen später bei Henry David Thoreau, einem Staatsphilosophen und –kritiker, der Fall ist.

Die Benennung von Menschen und Dingen erscheint als das zentrale Thema des Textes. „Das sind Juden“²⁷⁵, sagt die Greißlerin, nein, sie „erklärt“ es. Mit einem Satz erklärt sie die zwei Mädchen vor sich und vor dem „Publikum“ zu Juden, und das, obwohl der jüdische Glaube in den Leben der beiden KlosterschülerInnen keine große Rolle gespielt zu haben scheint.²⁷⁶ Aber in dieser fremdbestimmten Benennung wird das zur Nebensächlichkeits. Das Wort „Juden“ korrespondiert nicht mehr primär mit der Religion, sondern mit Ressentiments, die das Wort selbst nicht zu decken vermag, aber performativ vollzieht. Und auch die Greißlerin hat einen Namen, „Theres“, über den sie aber selbst verfügt; denn wenn das Publikum ihn ausspricht, so entspricht es einer sich „anbiedernden“ Geste. Aichingers Skepsis gegenüber dem Staat manifestiert sich so auch immer wieder in angedeuteter Skepsis gegenüber Worten, die damit in Verbindung stehen. Es ist eine Frage über den Namen, über eine Bezeichnung und schließlich auch über das Wort „Staat“, die sich für Aichinger niemals gestellt hat. Macht ist in diesem Text die Macht, Namen zu wählen, zu geben; Ohnmacht ist es, diese annehmen zu müssen. Diese Ohnmacht manifestiert sich in einer Sprachlosigkeit: Der Großmutter wird „kein Wort“ von diesem Zwischenfall erzählt.

Ein weiteres Wort, das metasprachlich thematisiert wird, ist das der „Partei“: „Statt dessen begannen wir, um den Wohnzimmertisch zu laufen. Auf Strümpfen und nicht lange, denn schon bald klopfte die unter uns wohnende Partei, wie man sagte (und mir scheint der Ausdruck heute nicht schlecht gewählt), mit Besen an ihre Decke.“²⁷⁷ Gespielt wird hier mit der Polysemie von Partei als politischem Begriff einerseits, Ausdruck für MieterInnen andererseits. Zu vergessen ist auch nicht der sogenannte „Parteienverkehr“, der die

²⁷⁵ Ebd. S. 21.

²⁷⁶ Vgl. ebd. S. 23.

²⁷⁷ Ebd. S. 22.

Öffnungszeiten eines Amtes bezeichnet. Genau diese wurden zu Beginn der Rede als Teil des Misstrauen erregenden Staatsapparates kritisiert. Dass sowohl die politischen, als auch die staatsadministrativen Parteien sprachlich in ein Wohnhaus geholt werden, in dem ein uneingeschränktes Leben nicht mehr möglich ist, macht wohl auch den Ausdruck in Aichingers Augen zu einem litotisch „nicht schlecht“ gewählten.

Die darunter wohnenden Parteien machen den „Boden unter unseren Füßen“ zu einem unsicheren Ort. Diese Boden ist aber im wahrsten Sinne des Wortes ein sehr doppelbödig: Denn es ist nicht nur der konkrete Boden der Wohnung, es ist auch das Staatsterritorium, das für seine BürgerInnen keine Sicherheit mehr „gewähren“ kann. Ein Boden „ohne Gewähr“ kann für nichts garantieren und übernimmt keine Verantwortung, so „fest“ er auch sein mag. Für die BewohnerInnen eines solchen Bodens „ohne Gewähr“ ist es leicht, diesen unter den Füßen zu verlieren.

Nachdem sich in den früheren Texten die Präfixe immer als zentral herausgestellt haben, muss dies auch in dieser Rede untersucht werden. Das „ver“-Präfix weist in „Der Boden unter unseren Füßen“ keine besondere Häufung auf; stattdessen lohnt sich das Zählen der „be“-Präfixe. Ganze neunzehn Mal findet es sich auf nur dreieinhalb Seiten („Behörden“ (3), „begann“, „betrachtete“, „begannen“, „bewegen“, „Beschaffenheit“, „berührte“, „bedrohlicher“, „begeistert“, „begrüßten“, „bekam“, „bescheiden“, „Bewußtsein“, „behandelt“, „beerdigt“, „Bezeichnung“, „Bereich“²⁷⁸). Wenn man Aichingers Gedanken zu „be“ aus „Schnee“ bedenkt, ist es vielleicht gar nicht so verwunderlich, dass das „be“-Präfix in diesem Text vor allem die sehr negativ konnotierten Passagen, etwa den Einmarsch Hitler, markieren.

Auch eine weitere sprachliche Eigenheit aus den früheren Texten Aichingers begegnet uns in dieser Rede wieder: Es finden sich zahlreiche Negationen, einerseits durch die Setzung von „nicht“, andererseits durch das Präfix „un“. Über ihren Urgroßvater schreibt Aichinger: „Weitere Aufträge bekam er, da er die jüdische Religion, an die er nicht glaubte, nicht aus Karrieregründen ablegen wollte, nicht mehr. Er starb sicherlich in dem Bewußtsein, nicht viel getan zu haben, ich hoffe, er starb ruhig.“²⁷⁹ Vier Mal wird in diesen zwei Sätzen verneint, was durch das ans Satzende gerückte, vom Hauptsatz weit entfernt stehende „nicht mehr“ zusätzlich betont wird. Eine zweite Stelle muss in diesem Zusammenhang ebenfalls genannt

²⁷⁸ „Behörden“, „begann“, „betrachtete“: ebd. S. 21; „begannen“, „bewegen“, „Beschaffenheit“, „begeistert“, „berührte“, „bedrohlicher“, „begrüßten“, „Behörden“: ebd. S. 22; „bekam“, „bescheiden“, „Bewußtsein“, „Behörden“, „behandelt“, „beerdigt“: ebd. S. 23; „Bezeichnung“, „Bereich“: ebd. S. 24.

²⁷⁹ Ebd. S. 23.

werden; diese behandelt die Geschichte ihres Großvaters: „Er brachte es zwar nur zu einem bescheidenen Offiziersrang, da er ebenfalls nicht bereit war, die ungeliebte und ungeglaubte jüdische Religion abzulegen (...).“²⁸⁰ Thematisch sind diese zwei Stellen sehr eng miteinander verknüpft: In beiden geht es um das Verhältnis von Aichingers Familie zum jüdischen Glauben. Es führt die Absurdität vor Augen, wie fremdbestimmte Bezeichnungen auch von staatlicher Seite vergeben wurden, auf die man selbst keinen Einfluss hatte, ganz egal wie unzutreffend und ungenau diese auch ausfielen.

In dieser Rede arbeitet Aichinger auch wieder mit übergreifenden Bildfeldern, wenn diese auch weniger auffällig aufgerufen werden, wie es in den früheren Texten der Fall war; dies ist aber vielleicht weniger einer Veränderung im Schreiben, als dem sprachlichen Charakter einer Rede geschuldet. Die Besenstiele, mit denen an die Decke geklopft werden, werden als Ausgangspunkt einer Assoziationskette, die Hexen und ihre Feste in den Text holt; das Wort „Fest“ korrespondiert auch sehr deutlich mit der Bezeichnung „fest“ für den Boden.

Etwas später im Text findet sich eine weitere Assoziationskette, die von „Staat“ über „Theorien“, „Devisen“ – wieder ein homonymes Wort mit sprachlicher beziehungsweise wirtschaftlicher Bedeutung –, „Maximen“ zur „Willkür“ führen²⁸¹. Dass diese Willkür als Endpunkt des staatlichen Verfalls auch eine sprachliche ist, zeigt ihre Kritik an Helmut Kohls Ausdruck „Gnade der späten Geburt“ oder dem Begriff „Holocaust“. Ein Begriff wie die hier genannten „überdeckt und verfälscht, anstatt zu definieren“²⁸² – eine Formulierung, die sich schon fast wortgleich in „Schlechte Wörter“ findet, wo es über die Wörter „Leben“ und „Sterben“ heißt: „Beide sind angreifbar, überdecken statt zu definieren.“²⁸³ Aichingers Kritik des Staates ist also sehr stark an ihre Sprachkritik und ihre Kritik bestimmter, zu ungenauer Wörter gebunden. Wenn sie also festhält, die „Formulierungen der Behörden“ hätten sich vor und nach dem Krieg bis in die Gegenwart herauf nicht verändert, dann kritisiert Aichinger die Sprache der Behörden, die noch vor ihrem Handeln gedacht wird.

Die Ungenauigkeit macht Aichinger in diesem Text stärker als in den früheren am Klang fest, was nicht überraschen mag, ist die Rede doch primär für die auditive Rezeption konzipiert. Die großen Wörter des Textes, wie „Staat“ und „Dichtung“ erscheinen so auch beim Lesen in ihrer lautlichen Dimension. Vom brennenden Justizpalast, von dem statt Recht nur Unrecht zu

²⁸⁰ Ebd. S. 23.

²⁸¹ Ebd. S. 23.

²⁸² Ebd. S. 23.

²⁸³ Aichinger, Ilse: Schlechte Wörter. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 12.

erwarten ist, meint Aichinger etwa, „das klang ohne Feuer fast bedrohlicher als im Feuer.“²⁸⁴ Im letzten Absatz des Textes heißt es: „Die Bezeichnung ‚Dichter‘ empfinde ich für meine Person als lächerlich. Abgemildert: ‚Staat‘, das klingt mir zugleich starr und amorph. ‚Dichtung‘ klingt mir zu vage, zu sehr nach eine Wolke, die rasch zerblasen werden kann.“²⁸⁵ Irritierend ist das elliptische „Abgemildert“, das einen sprachlichen Bezug zwischen „Dichter“ und „Staat“ her- und zwischen diesen beiden Worten eine Abmilderung feststellt. „Staat“ und „Dichtung“ werden aufgrund ihres Klanges bewertet. Interessant ist die semantische Spannung zwischen dem Wort „dicht“, das durch „Dichter“ und „Dichtung“ lautlich aufgerufen wird, und der „Wolke“, die noch dazu in die Bedeutungsnahe von „vage“ gerückt wird. Diese Wolke findet als Sinnbild für „schlechte Wörter“ nicht das erste Mal Eingang in Aichingers Texte. In „Der Querbalken“ heißt es: „Aber da taucht wieder die Frage der Benennungen auf, die alte Drachenwolke, und die fürchte ich.“²⁸⁶ Sind diese Benennungen zu ungenau und vage, so sind sie schnell „zerblasen“, wie es auch bei der „Dichtung“ der Fall ist. Aichinger schließt den Text mit einem Grundsatz, der für ihr Schreiben wie für das Lesen ihrer Texte als Prämisse gesetzt werden kann: „Es wird immer um Genauigkeit gehen, die gerade im Bereich der Literatur leicht abhanden kommt.“²⁸⁷

Es lässt sich also sagen, dass dieser Text aus Aichingers vierter Schaffensperiode viel stärker mit der referentiellen Funktion arbeitet, als die Texte aus der zweiten und dritten Phase; dass dies aber ebenso am Charakter einer Rede liegen kann, wurde bereits festgehalten. Auch thematisch steht dieser Text ihrer eigenen Biographie viel näher, was vielen Texten aus der ersten Phase entspricht. Dennoch enthält der Text auch metasprachliche Überlegungen: Die Kluft zwischen Wort und Ding wird mehrmals implizit thematisiert; die Macht des Staates entspricht seiner Macht, Namen zu geben und zu nehmen; und so resultiert ihre Staatskritik in einer Sprachkritik, die schließlich zuletzt eine Genauigkeit einfordert, die wiederum direkt auf den Staat umzulegen ist. Worte wie „Holocaust“ und „Dichtung“ kritisiert Aichinger als überdeckend und vage. Das Paradox ihrer Sprachkritik, diese „schlechten Wörter“ dennoch aufgreifen und verwenden zu müssen, ist nicht aufzuheben, vertieft aber den Graben zwischen

²⁸⁴ Aichinger, Ilse: Der Boden unter unseren Füßen. Rede zum Großen Österreichischen Staatspreis. In: Film und Verhängnis. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2001. S. 22.

²⁸⁵ Aichinger, Ilse: Der Boden unter unseren Füßen. Rede zum Großen Österreichischen Staatspreis. In: Film und Verhängnis. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2001. S. 24.

²⁸⁶ Aichinger, Ilse: Der Querbalken. In: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³: S. 122.

²⁸⁷ Aichinger, Ilse: Der Boden unter unseren Füßen. Rede zum Großen Österreichischen Staatspreis. In: Film und Verhängnis. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2001. S. 24.

ihnen und den „guten Wörtern“ – „Partei“ ist eines von ihnen, das „Feuer“ um den Justizpalast ein anderes.

Auf der Ebene der poetischen Funktion fällt die wichtige Rolle von Negationen auf, die Aichingers ablehnende Haltung gegenüber dem Staat sehr schön widerspiegelt. Vor allem wenn es um die fremdbestimmte Benennung als Jüdinnen und Juden geht, fallen die vielen „nicht“ und „un“-Präfixe auf.

Auch dieser Text funktioniert sehr stark durch die Mehrdeutigkeit von Wörtern. Der Titel selbst, der „Boden unter unseren Füßen“ steht unter diesem Aspekt nicht mehr nur für den Boden ihrer unsicheren Wohnung, sondern auch für den Staat selbst. Dieser Titel, „Partei“, „Devisen“ und die unklare Kluft zwischen Wort und Ding machen den Text wörtlich zu einem „doppelbödigen“ Text.

4.4.2 „Reise nach ,fort‘“ (2002)

„Fort‘ heißt fort.“²⁸⁸, lautet der erste Satz dieses Textes, der 2002 im Rahmen von Aichingers wöchentlich erscheinenden „Unglaubliche Reisen“ in der Tageszeitung „Der Standard“ abgedruckt wurde; und er erinnert an so manchen ersten Satz aus Aichingers früherem Werk. „Schnee ist ein Wort und Heu ist auch eins.“²⁸⁹, lautet der Beginn von Schnee, „Wult wäre besser als Welt.“²⁹⁰, jener von „Dover“. All diese ersten Sätze sind durch einen höchst simplen Aufbau gekennzeichnet und behandeln eher die Wörter als die Dinge, die sie bezeichnen. Der erste Satz unterscheidet sich durch zweierlei von den anderen beiden: Erstens arbeitet hier Aichinger erstmals mit Satzzeichen: Haben sich in „Schnee“ zumindest schon manche Kursivschreibungen durchgesetzt, die das Lesen gewissermaßen erleichtern, finden sich hier nun auch Anführungszeichen, welche die Frage, ob denn nun das Wort selbst oder das bezeichnete Ding im Fokus stünden, gar nicht mehr zulassen. Zweitens greift dieser gleichungsähnliche Satz nicht Nomen auf, die in Aichingers sprachlichen Überlegungen bisher immer eine gewisse Vormachtstellung genossen haben; „fort“ kann – großgeschrieben und mit der Bedeutung einer Festung – zwar ein Nomen sein, ist in diesem Fall allerdings ein Adverb. Dieses Adverb wird aber im Titel bereits wie ein Nomen gebraucht: „Eine Reise nach ,fort‘“ ist grammatikalisch eigentlich nicht korrekt, da eine Adverb nicht von einer Präposition eingeleitet werden kann. Mit diesem „fort“ wird im Text auf verschiedene Weisen

²⁸⁸ Aichinger, Ilse: Reise nach „fort“. In: Unglaubliche Reisen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2005. S. 63.

²⁸⁹ Aichinger, Ilse: Schnee. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³. S. 113.

²⁹⁰ Aichinger, Ilse: Dover. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 41.

gespielt: Einerseits wird „fort“ hier grammatikalisch wie ein Toponym verwendet, ersetzt allerdings explizit nicht einen konkreten Ort: „Es steht für sich selbst.“²⁹¹ Das erinnert doch an Dover, das „heißt so wie es ist.“²⁹² Auch „fort“ scheint also eines jener „echten“ Wörter zu sein, die eins sind mit dem, was sie bezeichnen; paradox wird diese Annahme allerdings, wenn man bedenkt, dass sich fort immer im Gegensatz zu etwas – zum „hier“ – definiert. „Fort“ ist demnach überall, wo nicht „hier“ ist, bis zu dem Moment, an dem es näher definiert wird.

Andererseits wird mit der Mehrdeutigkeit von „fortgehen“ gespielt. Diese Phrase ist ein Euphemismus für Sterben – ein Wort, das Aichinger übrigens in „Schlechter Wörter“ als überdeckend statt definierend kritisiert.²⁹³ In diesem Text finden wir den Tod durch Ertrinken, durch Schnee (!) und in Agatha Christies Krimis. Zwei ganze Absätze handeln deswegen in England, was den Verdacht nahe legt, dieses „fort“ sei vielleicht doch nach England zu rücken. Aber am Schluss wird noch einmal klar gestellt – diesmal ohne Anführungszeichen: „Fort ist fort.“²⁹⁴ Dieses Fehlen der Anführungszeichen entspricht vielleicht seiner Etablierung als eigenständiges Wort, heißt es doch: „Fort’ braucht keinen Namen, es muß sich nicht schmücken (...)“²⁹⁵ – es hat also nicht einmal das Schmücken durch Satzzeichen nötig.

Der Text weist meiner Lektüre nach viele Anspielungen auf Dover auf. Schon alleine das Wort „fort“ zeichnet sich wieder durch eben jenen Gleichklang mit „Wort“ aus, den ich in „Dover“ auch schon „Ort“ attestierte. „Fort“ wird hier auch zum Parade(w)ort stilisiert: „Doch kein Zentrum, keine Metropole kann sich mit ‚fort‘ messen. Man kann nichts daran steigern oder abschwächen.“²⁹⁶ Diese Feststellungen treffen übrigens auch auf grammatischer Ebene auf „fort“ – und da es hier noch unter Anführungszeichen steht, muss es auch als Wort behandelt werden – zu: Als Adverb kann „fort“ nicht gesteigert werden; und abgeschwächt kann es weder als Deminutiv noch durch Beifügen eines abschwächenden Partikels werden: ein wenig „fort“ gibt es eben nicht. Diese Beschreibung kann aber auch nicht gelesen werden, ohne nicht „Dover“ mitzudenken, von dem es heißt: „Nur Dover ist nicht zu verbessern.“²⁹⁷

²⁹¹ Aichinger, Ilse: Reise nach „fort“. In: Unglaubliche Reisen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2005. S. 63.

²⁹² Aichinger, Ilse: Dover. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 41.

²⁹³ Vgl. Aichinger, Ilse: Schlechte Wörter. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 12.

²⁹⁴ Aichinger, Ilse: Reise nach „fort“. In: Unglaubliche Reisen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2005. S. 64.

²⁹⁵ Ebd. S. 63.

²⁹⁶ Ebd. S. 64.

²⁹⁷ Aichinger, Ilse: Dover. In: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³. S. 41.

Diesem abstrahierten „Dover“ als Idealfall eines (W)ortes ist das noch abstrakter, keinen Anspruch auf Konkretheit mehr habende „fort“ im Spätwerk Aichingers gewichen. Auch in diesem Text wird eine große Anzahl von Toponymen aufgerufen: der Stadtpark, der Mondsee, Verdun, London, Boston, der Hyde Park und eine Vielzahl von unkonkreten Orten wie Badeseen, Kinos und Skipisten. Der Text zeichnet sich auch wieder durch eine gewisse Heteroglossie aus, die uns auch aus „Dover“ schon bekannt ist: Britisches und amerikanisches Englisch, Französisch und Spanisch werden aufgerufen. Das Wort „fort“ gibt es übrigens in den Wortschätzen aller drei Sprachen. In Bezug auf das prominent platzierte Verdun ist diese Vielsprachigkeit eine tragische, tödliche, ist dieser Ort doch ein zentraler Schauplatz des Ersten Weltkrieges gewesen. Dass „fort“ im Text immer wieder in die Nähe des Todes gerückt wird, überrascht dann wenig.

Und auch das „Verschwinden“, das immer wieder eine prominente Rolle in Aichingers Texten spielt, taucht hier – was paradox klingen mag – wieder auf: „Aus Agatha Christies Biographie erfährt man, daß sie einmal drei Wochen lang verschwand, wieder an die ihr gemäße Oberfläche kam und nicht gefragt werden wollte, wo sie war.“²⁹⁸ Wie auch schon in früheren Texten wird hier ein anderes Werk hereinzitiert. Irritierend ist viel mehr die rätselhafte Formulierung „die ihr gemäße Oberfläche“; Agatha Christie war also „fort“ – der Gegenort zu diesem „fort“ ist aber kein „hier“, sondern eine „ihr gemäße Oberfläche“, die als Antonym wiederum eine „Tiefe“ hat, die leicht auch als ein inhaltlicher Gegenort zu Agatha Christies Texten gelesen werden kann. Impliziert wird auch, dass ihr Verschwinden unter diese Oberfläche, also in die Tiefe führte.

Mit diesem nur eineinhalb Seiten kurzen Text ist natürlich ganz anders umzugehen, als es mit den früheren Texten der Fall war: Es ist eine Kolumne, die Dichte der Sprache ist vermutlich noch größer, durch die Begrenzung, was Platz und Zeit angeht, wird in diesem Text noch viel mehr mit Anspielungen gearbeitet. Trotzdem überwiegen meines Erachtens die Ähnlichkeiten. Wenn Simone Fässler schreibt, Ilse Aichingers Sprache der bisher letzten Schaffensperiode sei eine, „die sich am mündlichen Sprechen orientiert, die gegen die Plattitüde nicht mehr auf das genau abgewogene schriftliche Wort setzt, sondern das Flüchtige, Zugespitzte und Unglaubwürdige sucht“²⁹⁹, so kann ich ihr nur sehr eingeschränkt zustimmen. Ziehen wir Jakobsons Modell zur Analyse dieser Texte heran, so haben in

²⁹⁸ Aichinger, Ilse: Reise nach „fort“. In: Unglaubwürdige Reisen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2005. S. 63.

²⁹⁹ Fässler, Simone: Von den Mühen, die Höflichkeit zu verlernen. In: Fässler, Simone (Hg.): Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005. Wien: Edition Korrespondenzen 2005. S. 237.

Aichingers letzter Phase drei Funktionen im Vergleich zu den Texten der zweiten und dritten Phase an Wichtigkeit gewonnen: Einerseits ist das die referentielle Funktion, da es wieder stärker um konkrete Inhalte geht; das Aufgreifen von Biographischem und Tagesaktuellem hat allerdings auch einen Einfluss auf die emotive Funktion, da sich Aichinger zum Teil auch subtil zum Gesagten positioniert. Durch die Konstanz ihres nüchternen Selbstverhältnisses ist die Ausprägung der emotiven Funktion aber meines Erachtens nicht besonders stark. Außerdem hat auch die konativen Funktion meiner Einschätzung nach an Bedeutung gewonnen, was mit der Form der Veröffentlichungen in öffentlichen Reden und Zeitungen zu tun hat. Dies geschieht gerade durch die Bezüge auf Aktuelles und Prominentes: Die Erwähnung von Agatha Christie hat eine ganz andere Möglichkeit, ein breites Lesepublikum einer Tageszeitung anzusprechen als es der „grüne Esel“ hatte.

Aus diesen Veränderungen in der Hierarchie der Funktionen ergibt sich natürlich ein anderer Charakter der Texte; meiner Meinung nach ist dieser veränderte Charakter aber nicht der „Flüchtigkeit“ der Worte geschuldet. Spricht Aichinger auch selbst von ihrer Vorliebe für Flüchtigkeit im Vorwort zu „Journal des Verschwindens“³⁰⁰, so verstehe ich diese „Flüchtigkeit“ anders als Fässler nicht als Kriterium für die Wahl der Worte, sondern als Schreibparadigma: Dieses Schreiben im Auftrag der Flüchtigkeit ist, wie auch Aichinger selbst meint, eine Vorstufe des Verschwindens. Dieses Verschwindens steht für mich in Zusammenhang mit Vergessen und Verschweigen. Es ist ein Schreiben, das nicht auf große, blumige Worte setzt, sondern auf Verdichtung und Verknappung. Ihr Schreiben ist vom Schweigen gedeckt, wie es auch in ihrem früheren Werk der Fall war. Aichingers Wortwahl ist nach wie vor präzise, wie sich gezeigt hat; der Text „Reise nach ‚fort‘“ stellt meiner Ansicht nach sogar eine direkte Anknüpfung an den Text „Dover“ dar, in dem sich die Exaktheit der Wortwahl fortsetzt, allerdings zu den metasprachlichen Überlegungen auch andere Inhalte hinzukommen. Der Eindruck einer immer noch stark ausgeprägten metasprachlichen Funktion entsteht aus dem Umgang mit der Mehrdeutigkeit von Wörtern – „fort“ ist in diesem Fall der zentrale Begriff – und aus dem Spiel mit der Kluft zwischen Wort und Ding. Die vielen Anspielungen auf „Dover“ machen diese Kolumne zu einer Art Subtext oder Neufassung dieses Textes. „Dover“ und „fort“ entwickeln im Text ein Naheverhältnis auf der Ebene von Wort und Ort.

Auf der Ebene der poetischen Funktion ist dieses Spiel mit der Trias Wort – Ort – fort ein zentraler Lektürehinweis. Anführungszeichen kommt im Text ebenso eine zentrale Rolle zu,

³⁰⁰ Vgl. Aichinger, Ilse: Vorbemerkungen zum „Journal des Verschwindens“. In: Aichinger, Ilse: Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2001. S. 65.

gerade weil sie bei Aichinger sonst kaum Verwendung fanden. Die präzise, unkomplizierte Ausdrucksweise, die in den früheren Texten zum Stilcharakteristikum Aichingers wurden, ist auch in „Eine Reise nach ‚fort‘“ beibehalten. Das Spiel mit Präfixen ist in diesem Text ganz verschwunden; Negationen finden sich aber nach wie vor: „Kein“ ist zum zentralen Mittel der Verneinung geworden. „Kein Weg“, „keine Namen“, „keine Freuden- oder Schmerzenstränen“, „kein Zentrum“, „keine Metropole“³⁰¹; oft definiert sich „fort“ über diese Negationen. Die durchgehende Rolle von Negationen in Aichingers Texten ist bemerkenswert. Definitionen, die für Aichinger eine zentrale Rolle haben, sind vielleicht durch Negationen exakter zu treffen als durch Affirmationen. „Fort“ ist damit quasi fast eine perfektionierte Negation: Was nicht hier ist, ist fort.

5. Resümee

In der vorliegenden Arbeit sollte geprüft werden, ob und inwiefern sich die poetische und die metasprachliche Funktion in Aichingers Schaffensperioden verschieben, verändern und gegenseitig bedingen. Mein anfängliches Urteil nach einer ersten Lektüre von Aichingers Texten war dabei eindeutig: Beide Funktionen sind am Anfang ihres Schreibens vor allem im Vergleich zur referentiellen Funktion eher schwach, verstärken sich über die zweite zur dritten Phase hinweg enorm und treten in der vierten Phase ihres Schreibens wieder in den Hintergrund. Ich konnte in meiner Analyse zeigen, dass diese Wahrnehmung tendenziell berechtigt ist; tatsächlich ist vor allem die metasprachliche Funktion in der zweiten und dritten Phase vorherrschend. Allerdings musste ich bei einer exakten Lektüre feststellen, dass die poetische und die metasprachliche Funktion in Aichingers Schreiben durchgehend sehr stark sind. Die Emphase der referentiellen Funktion in den Texten der ersten und letzten Phase erleichtern eine gewisse Oberflächlichkeit in der Lektüre. Die Texte der zweiten und dritten Phase verwehren sich eines solchen unexakten Zugriffs, weswegen die starke poetische und metasprachliche Funktion von vornherein die Lektüre formatieren. Eine Analyse der Tiefenstrukturen zeigt allerdings, dass sich auch in der ersten und vierten Schaffensphase viele sprachphilosophische und poetische Aspekte finden.

In der „Spiegelgeschichte“ geschieht dies auf metasprachlicher Ebene etwa anhand des Lernens und Verlernens von Sprache, auf der Ebene der poetischen Funktion durch die vielen Spiegelungen, die sich nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich finden: Aufbau,

³⁰¹ „Kein Weg“, „keine Namen“, „keine Freuden- oder Schmerzenstränen“: ³⁰¹ Aichinger, Ilse: Reise nach „fort“. In: Unglaubliche Reisen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2005. S. 63; „kein Zentrum“, „keine Metropole“: ebd. S. 64.

Erzählzeit und Perspektive weisen Spiegelachsen vor. Solche Spiegelungen werden in Aichingers erster Schaffensphase zum Erzählprogramm, die Bezeichnung „Erzählen vom Ende her und auf das Ende hin“ hat sich deswegen als sehr brauchbar herausgestellt.

In der zweiten Phase des Schaffens kommt der Zweifel gegenüber der Sprache als geeignetes Ausdrucksmittel ins Spiel; in „Mein grüner Esel“ wird die Skepsis gegenüber der Sprache zu einer Skepsis gegenüber der Möglichkeit, sprachlich Verfasstes einfach lesend rezipieren zu können.

Ab der zweiten Phase sind poetische und metasprachliche Funktion auch stark miteinander verbunden: Die metasprachliche Funktion wird zunehmend zur referentiellen, sprachphilosophische Annahmen zum Inhalt ihrer Prosa. Durch die starke poetische Funktion der Texte wird dies auf sprachlicher Ebene abgebildet: Die Sprache Aichingers ist auf den ersten Blick keine schwer verständliche: „Poetische Nüchternheit“ habe ich als Bezeichnung für diese stilistische Besonderheit gewählt. Aichingers Syntax ist geprägt vom Nominalstil, den Neuroth vor allem bei Aichingers Lyrik festgestellt hat³⁰²; Aichingers Sprache ist fast durchgängig von semantisch stark aufgeladenen, homonymen oder polysemen Nomen und eher bedeutungsschwachen Verben, die miteinander verbunden werden, gekennzeichnet. Diese eher simple Syntax trifft auf eine recht unexotische Wortwahl, die auch daraus resultiert, dass Aichinger ihre Wörter mit Genauigkeit auswählt; hat sich ein Wort bewährt, so findet es schnell immer wieder Eingang in Aichingers Texte, wie es etwa bei „Heu“ und „Schnee“ der Fall ist. Wörter müssen definieren anstatt zu überdecken; vielleicht trifft dies vor allem auf blumige, überladene, emotionalisierende, romantisierende Wörter nicht zu, die man bei Aichinger stets vergeblich sucht. Hinzu kommt, dass Aichinger in der zweiten Phase stark mit Präfixen zu arbeiten beginnt. Diese und der Diphthong „ei“ gestalten ihre Texte auf einer lautlichen Ebene.

Eine weitere Besonderheit dieser Schaffensphase sind auch Aichingers irritierende Sprachbilder, die nicht mit einem metaphorischem Schreibstil verwechselt werden dürfen. Aichingers Sprachbilder entstehen durch eine Exaktheit in der Wahl der Worte, und diese gilt es zu analysieren. Interessant ist, wie Worte aus verschiedenen Bereichen, die einander scheinbar widersprechen, miteinander kunstvoll verknüpft werden.

In Aichingers dritter Schaffensphase werden all diese Ansätze radikalisiert. Die referentielle Funktion tritt im Sinne eine Nacherzählbarkeit der Texte weiter zurück, wobei die metasprachliche Funktion diese Lücke vollständig füllt. „Prosagedichte“ wären keine unpassende Bezeichnung für die sehr lyrischen, sprachphilosophischen Überlegungen wie

³⁰² Vgl. Neuroth, Vera: Sprache als Widerstand. Anmerkungen zu Ilse Aichingers Lyrikband „Verschenkter Rat.“ Frankfurt am Main: Peter Lang 1992.S. 29.

„Dover“ und „Schnee“. Aichingers Poetik wird in dieser Phase zu einer Poetik der Lieblingswörter; und Aichingers Lieblingswörter sind eben genau keine jener „besseren Wörter“, die Aichinger in „Schlechte Wörter“, nicht mehr gebrauchen will. Viele Texte behandeln gute und schlechte Wörter, Wörter, die mit sich selbst eins sind, Wörter, die nur überdecken, anstatt zu definieren. Die vielen sprachlichen Eigenheiten auf der Ebene der poetischen Funktion setzen sich in der dritten Phase fort, was sich vor allem im Präfix „ver“ widerspiegelt.

Aichingers letzte Phase stellt insofern eine weitere Veränderung dar, als sich ihre bevorzugte Textsorte ändert: Waren in den Phasen zuvor Aichingers Texte irgendwo zwischen Prosaskizzen, Gedankenspielen und Prosagedichten anzusiedeln, materialisiert sich ihre Sprache nun in Reden, Journalen, Kolumnen und Kommentaren. Das hat natürlich Einfluss auf die poetische und metasprachliche Funktion, wie auch auf alle anderen Funktionen: Die referentielle, emotive und konative Funktion wird wieder stärker, wie ich gezeigt habe, da Aichinger in dieser Phase stärker auf Biographisches, Tagesaktuelles, Kino und PhilosophInnen Bezug nimmt. Wer Metasprachliches und Poetisches in ihren Texten finden möchte, muss lediglich genauer lesen: Es findet sich auch in diesen Texten Aichingers Sprachskepsis, die sich sehr stark in Auseinandersetzungen mit bestimmten Worten wie „Staat“ und „fort“ manifestiert. Wie auch in den vorigen Phasen lohnt es sich immer, zu hinterfragen, ob vom Bezeichneten oder vom Zeichen die Rede ist; meistens liegt die Antwort wohl irgendwo dazwischen.

Auf der Ebene der poetischen Funktion wird dies wieder anhand von Wortwahl und Lauten sichtbar – Präfixe spielen in dieser Phase nach wie vor eine dominante Rolle in ihrem Schaffen. Mehrdeutigkeit von Worten und vor allem die Art und Weise, wie dadurch verschiedene Bildfelder aufgerufen werden, sind insgesamt ein produktiver Schlüssel für eine Lektüre, die über den eigentlichen Inhalt hinausgehen möchte.

Es lässt sich also zusammenfassend sagen, dass es Veränderungen zwischen den Funktionen gibt, dass diese aber kleiner ausfallen, als es von mir am Beginn meiner Arbeit erwartet wurde, da die poetische und die metasprachliche Funktion von der ersten bis zur letzten Phase Aichingers Schreiben stark prägen. Tendenzen, die sich in späteren Phasen mehr und mehr durchsetzen, sind auch im frühen Schreiben der Autorin schon angelegt, verbergen sich aber durch die Betonung der referentiellen Funktion besser zwischen den Zeilen, können also leichter „überlesen“ werden, als es in Aichingers „mittlerem“ Werk der Fall ist. Die „Spiegelgeschichte“ kann man beispielsweise in ihren oberflächlichen Strukturen rezipieren,

ohne die große Bedeutung von Sprache, Reden und Sprechen zu erkennen; die vielen Spiegelungen und Irritationen durch Perspektive und Erzählzeit können schon viel schwieriger hinter dem Inhalt zurücktreten. Die poetische Funktion ist bereits am Beginn von Aichingers Schreiben so massiv ausgeprägt, dass sie zu Gunsten der metasprachlichen Funktion in der zweiten und dritten Phase von Aichingers Schreiben sogar etwas schwächer wird. Die metasprachliche Funktion hingegen nimmt in dieser zweiten und dritten Schaffensphase die dominante Rolle ein und wird zum eigentlichen Inhalt, zur referentiellen Funktion, des Textes. In diesen Phasen kann ein Rezipieren nicht mehr an dieser metasprachlichen Funktion vorbeiführen. Die poetische Funktion arbeitet ihr zu, was vor allem durch irritierende Bildfelder, die oft grade mit den Themen Sprache, Lesen, Schreiben spielen, und den Lauten der Texte passiert. Die Lautung des Textes, die durch den Diphthong „ei“ und verschiedene Präfixe geprägt ist, zwingt die Leserin förmlich dazu, den Text auch laut lesen zu rezipieren. Diese Laute, Heteroglossie, welche durch das Nennen von fernen Städten, Ländern und Wörtern, immer wieder erreicht wird, und zum Teil auch lautmalerische Verben erzeugen beim lauten Lesen eine förmliche Geräuschkulisse. Lässt sich an der poetischen Nüchternheit Aichingers ihre Vorliebe für das Verfassen von Gedichten erkennen, so lässt sich an dieser lautlichen Dimension ihrer Texte ihre Wertschätzung des Hörspiels erahnen.

Aichingers Texte wollen nicht nur laut, sie wollen immer wieder gelesen werden. Gerade durch die höhere Rezeptionsschwelle, durch polyseme und homonyme Mehrdeutigkeit und den vielen poetischen Feinheiten kann man ihren Texten durch eine einmalige Lektüre nicht gerecht werden. Aichinger selbst hält fest, dass Lesen immer ein Suchen und Finden ist. Wer in Aichingers Texten genau sucht, wird auch nach vielfacher Lektüre immer noch Feinheiten finden, die zuvor in der Dichte ihrer Sprache verborgen geblieben sind.

Aichinger rückt auch das Lesen in unmittelbare Nähe des Schreibens, indem sie darauf verweist, „daß Lesen und Schreiben wie Suchen und Finden sich einander bis zur Identität nähern können.“³⁰³ Diese Nähe von Schreiben und Lesen ist auch in ihren Texten fühlbar. In der Spiegelgeschichte, in der das Du im Schreiben zum Ich im Lesen wird; in „Mein grüner Esel“ wird meiner Lektüre nach das Lesen durch Schreiben gefasst; in „Dover“ werden die gelesenen Suchbewegungen im Schreiben angestoßen.

In der bisherigen Sekundärliteratur hat vielleicht genau die Nähe dieser beiden Begriffe zu einem Verharren auf der inhaltlichen Ebene geführt, vor allem was Aichingers Prosa betrifft. Wo Schreiben und Lesen nahe beieinander liegen, kann Gelesenem viel eingeschrieben und in

³⁰³ Schafroth, Heinz F. Interview mit Ilse Aichinger (1971): Gespräche mit Ilse Aichinger. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 34.

Geschriebenes viel hineingelesen werden. Und doch wählt Aichinger nie die „besseren“ Worte, sondern hält sich an jene „ungeschickteren“ und „unbrauchbareren“ Wörter, die gleichzeitig die unverbrauchteren sind. Wenn sich dann ein „Grün“ in ihrem Text findet, so muss dies vor genau diesem Hintergrund verstanden werden: Ein solches „Grün“ darf sich nicht in den metaphorischen Zusammenhang von Hoffnung und Glaube einordnen, sondern muss vor allem als Wort, Klang und als Zeichen verstanden werden. Eine solche Genauigkeit fordert Aichinger in ihrer Rede zum Österreichischen Staatspreis; durch die Nähe von Lesen und Schreiben in Aichingers Œuvre kann diese Forderung nach Exaktheit auch für diese beiden Bereiche geltend gemacht werden. Und Aichinger ging es auch nie darum, ihren Texten eine konkrete Botschaft einzuschreiben: „Nicht nur, dass man etwas zu sagen hat oder nicht, sondern dass man etwas sagen will, ist ja auch sehr häufig. Bei einem Text ist das aber ein Missbrauch.“³⁰⁴

Der Forderung Aichingers nach Genauigkeit bin ich hoffentlich innerhalb dieser Arbeit gerecht geworden. Habe ich zu Beginn erwähnt, dass eine Schwierigkeit mit ihren Texten vom Aichinger-Experten Samuel Moser genau in ihrer Lautlosigkeit festgemacht wird, so denke ich, dass Jakobsons Modell sich hervorragend dazu geeignet hat, diese Lautlosigkeit produktiv zu nutzen: Diese Lautlosigkeit hat nämlich genau Auswirkungen auf die Ebenen der poetischen und metasprachlichen Funktion. Lautlosigkeit ist das Produkt von Aichingers Skepsis gegenüber „großen“ Worten; Lautlosigkeit ist somit der Hintergrund aller Wörter, die von Aichinger verwendet werden. Lautlosigkeit findet sich aber auch inhaltlich in vielen Texten: „Meine Sprache“ schweigt, die „Spiegelgeschichte“ ist eine Erzählung in die Lautlosigkeit hinein; auf der Ebene der poetischen Funktion ist Aichingers Lautlosigkeit das, was in der Lektüre als so dicht wahrgenommen wird: Es steht kein Wort, kein Laut und kein Satzzeichen zu viel; es steht alles, was sein muss, aber um kein Wort zu viel.

³⁰⁴ Signer, David. Interview mit Ilse Aichinger (2005): Ich bin ja gegen das Erzählen. In: Fässler, Simone (Hg.): Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005. Wien: Edition Korrespondenzen 2005. S. 231.

6. Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991¹³.

Aichinger, Ilse: Der Wolf und die sieben jungen Geißlein. Wien: Edition Korrespondenzen 2004.

Aichinger, Ilse: Die größere Hoffnung. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991.

Aichinger, Ilse: Eliza Eliza. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³.

Aichinger, Ilse: Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2001.

Aichinger, Ilse: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004³.

Aichinger, Ilse: Meine Sprache und ich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978.

Aichinger, Ilse: Rede unter dem Galgen. Wien: Jungbrunnen 1952.

Aichinger, Ilse: Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2007³.

Aichinger, Ilse: Subtexte. Wien: Edition Korrespondenzen 2006.

Aichinger, Ilse: Unglaubliche Reisen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2005.

Aichinger, Ilse: Verschenkter Rat. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1981.

Althaus, Thomas / Bunzel, Wolfgang / Götsche, Dirk: Ränder, Schwellen, Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne. In: Althaus, Thomas / Bunzel, Wolfgang / Götsche, Dirk (Hg.): Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007. S. IX-XXVII.

Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: Facultas 2004.

Birus, Hendrik: Roman Jakobson. In: Martinez, Matias / Scheffel, Michael: Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler. München: C.H. Beck 2010. S. 127-147.

Birus, Hendrik: Der Leser Roman Jakobson. Im Spannungsfeld von Formalismus, Hermeneutik und Poststrukturalismus. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. XIII-XLVIII.

Butor, Michel: Probleme des Romans. München: Verlag C.H. Beck 1968.

Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden. Band 4: Gele-Impr. Berlin: Duden 1999³.

Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden. Band 9: Tach-Vida. Berlin: Duden 1999³.

Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Berlin: Duden 2013²⁶.

Dusini, Arno: Shifter. Pronominalisierung bei Roman Jakobson und Robert Walser. In: Schnyder, André (Hg.): Kannitverstan. Bausteine zu einer Nachbabylonischen Herme(neu)tik. Akten einer germanistischen Tagung von 2012. München: Iudicum 2013. S. 375-385.

Endres, Elisabeth: Eliza, Eliza. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 227-232.

Esser, Manuel. Interview mit Ilse Aichinger (1986): Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 47-57.

Fässler, Simone: Von den Mühen, die Höflichkeit zu verlernen. In: Fässler, Simone (Hg.): Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005. Wien: Edition Korrespondenzen 2005. S. 168-173.

Fässler, Simone: Vorwort. In: Aichinger, Ilse: Unglaubliche Reisen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2005. S. 7-13.

Friedrichs, Antje: Untersuchungen zur Prosa Ilse Aichingers. Dissertation (masch.). Westfälische-Wilhelms-Universität Münster 1970.

Gemoll. Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch. Wien: HPT-Medien 1989⁹.

Grimm, Jakob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Erster Band: A-Biermolke. Leipzig: Hierzel 1854.

Grimm, Jakob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Zwölfter Band/1. Abteilung: V-Verzwunzen. Leipzig: Hierzel 1854.

Grotz, Stephan: „Das reine Dastehen des Gedichts“. Metasprache und poetischer Sprachgebrauch bei Roman Jakobson. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian / Meyer-Sickendiek Burkhard (Hg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen. Göttingen 2003: Wallenstein. S. 38-54.

Haider, Hans. Interview mit Ilse Aichinger (1975): Guter Rat ist teuer geworden. In: Fässler, Simone (Hg.): Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005. Wien: Edition Korrespondenzen 2005. S. 21-24.

Hammerbacher, Franz: Die Kolumne „Schattenspiele“ – das Buch Subtexte. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Ilse Aichinger. text+kritik. Zeitschrift für Literatur. 175/2007. München: edition text+kritik 2007. S. 99-101.

Hell, Cornelius. Interview mit Ilse Aichinger (1997): Dazwischen sehr viel Schweigen. In: Fässler, Simone (Hg.): Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005. Wien: Edition Korrespondenzen 2005. S. 122-144.

Hentschel, Elke / Weydt, Harald: Handbuch der deutschen Grammatik. Berlin: Walter de Gruyter³ 2003.

Hildesheimer, Wolfgang: Der Querbalken. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 207-211.

Holenstein, Elmar: Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian (Hg.): Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Band I. Berlin: Walter de Gruyter 2007. S. 155-216.

Jakobson, Roman: Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb. In: Selected Writings II. Word and Language. Den Haag: De Gruyter Mouton 1971. S. 130-147.

Jakobson, Roman / Pomorska, Krystyna: Poesie und Grammatik. Dialoge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Jens, Walter: Ilse Aichingers erster Roman. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 169-173.

Kaindl, Klaus B.: Gegensätze? Ilse Aichingers Hörspiele. In: text+kritik. Zeitschrift für Literatur. 175/2007. München: edition text+kritik 2007. S. 49-56.

Kurzgeschichten für den Deutschunterricht. In: Kocdeutsch. Verfügbar im Internet unter: Koc Deutsch. <https://kocdeutsch.wikispaces.com/file/view/Kurzgeschichten.pdf>. (Abgerufen am 11. September 2016).

Langenscheidts Schulwörterbuch Englisch. Berlin: Langenscheidt 1970³.

Lateinisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung 1938³.

Leopold, Max: Die Vorsilbe Ver und ihre Geschichte. Breslau: M. & H. Marcus 1907.

Lindemann, Gisela: Poetische Phantasie. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 286-291.

Lorenz, Dagmar C. G.: Ilse Aichinger. Königstein: Athenäum 1981.

Lübbe-Grothues, Grete: Gedichte interpretieren im Anschluss an Roman Jakobson. In: Birus, Hendrik / Donat, Sebastian / Meyer-Sickendiek Burkhard (Hg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen. Göttingen 2003: Wallenstein. S. 181-195.

Lübbren, Rainer: Die Sprache der Bilder. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 211-223.

Moser, Samuel: Einleitung. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 11-17.

Neumann, Peter Horst: Ein anderer Fleiß ist das Warten. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 330-331.

Neuroth, Vera: Sprache als Widerstand. Anmerkungen zu Ilse Aichingers Lyrikband „Verschenkter Rat.“. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992.

Niethammer, Ortrun: Ilse Aichinger. „Das vierte Tor“. Eine veröffentlichte Vorstufe zum Roman „Die größere Hoffnung“. In: Rabenstein-Michel, Ingeborg / Rétif, Françoise / Tunner, Erika (Hg.): Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 73-86.

Ott, Herta Luise: Heu versus Gras. Zu drei (und mehr) Gedichten Ilse Aichingers. In: Lughofer, Johann Georg / Samide, Irena: Ilse Aichinger. Interpretationen. Kommentare. Didaktisierungen. Wien: Praesens Verlag 2015. S. 79-104.

Pataki, Heidi: Ilse Aichinger. In: Reichart, Elisabeth (Hg.): Österreichische Dichterinnen. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag 1993. S. 13-30.

Philipp, Claus / Reichensperger, Richard: Ich bin eigentlich das normale Kinopublikum. In: Fässler, Simone (Hg.): Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005. Wien: Edition Korrespondenzen 2005. S. 174-178.

Piontek, Heinz: Über die Poesie in Ilse Aichingers Prosa. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 224-226.

Platen, Edgar: Autobiographischer Rückblick und/oder autobiographische Vorausschau? Zum Verschwinden des Ich in Ilse Aichingers autobiographischem Projekt. In: Germanoslavica. 1991/1-2: S. 190-198.

Pulver, Elisabeth: Die äußerste Bedrängnis, die äußerste Geborgenheit. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 321-326.

Ratmann, Annette: Spiegelungen, ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2001.

Reichensperger, Richard: Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991.

Schafroth, Heinz F. Interview mit Ilse Aichinger (1971): Gespräche mit Ilse Aichinger. In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 31-35.

Schmaus, Marion: Die Autorin tritt aus dem Spiegel. Infragestellung von Autorschaft in Ilse Aichingers Werk. In: Herrmann, Britta / Thums, Barbara (Hg.): „Was wir einsetzen können ist Nüchternheit“. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2001. S. 79-92.

Schmitz-Emans, Monika: Schlechte Wörter, lebendige Wörter. Poetologie und Poesie bei Ilse Aichinger. In: text+kritik. Zeitschrift für Literatur. 175/2007. München: edition text+kritik 2007. S. 57-68.

Schönhaar, Rainer: „Der Erzählwelt Schweigen abfordern“. Ilse Aichingers Prosaminiaturen seit dem Band „Eliza Eliza“. In: Bartsch, Kurt / Melzer, Gerhard (Hg.): Ilse Aichinger. Graz: Literaturverlag Droschl 1993. S. 102-137.

Signer, David. Interview mit Ilse Aichinger (2005): Ich bin ja gegen das Erzählen. In: Fässler, Simone (Hg.): Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005. Wien: Edition Korrespondenzen 2005. S. 223-232.

Stettler, Luzia: „Stummheit immer wieder in Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens.“ Esser, Manuel: „Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist.“ In: Moser, Samuel (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995. S. 42-46.

Sonnleitner, Johann: Lyrik nach Auschwitz. Der Fall Ilse Aichinger. In: Rabenstein-Michel, Ingeborg / Rétif, Françoise / Tunner, Erika (Hg.): Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 17-26.

Todorov, Tzvetan: Poetik der Prosa. Frankfurt am Main: Athenäum 1972.

Wittgenstein, Ludwig / McGuinness, Brian und Schulte Joachim (Hg.): Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Frankfurt am Main: Sckamp 1998.

Zusammenfassung

Beim Vergleich von Ilse Aichingers früher und später Kurzprosa wird eine radikale Veränderung ihres Schreibens offensichtlich. Während die Veränderungen auf der inhaltlichen Ebene vom Bearbeiten von Erinnerung bis zum Prosagedicht und wieder zurück zu konkreteren Inhalten schon vielfach Erwähnung fanden, wurden die überaus auffälligen Veränderungen auf der sprachlichen Ebene bisher nur wenig bearbeitet. In dieser Diplomarbeit wird versucht, diese sprachlichen Besonderheiten, Konstanten und Veränderungen durch eine Analyse ausgewählter Kurzprosa aus allen Schaffensperioden Aichingers zu beschreiben. Diese Analyse basiert auf Roman Jakobsons Funktionsmodell von Sprache. Der Fokus liegt dabei auf der Rolle der metasprachlichen und poetischen Funktion in Aichingers Texten. Ein Arbeiten, das sich stark an Ilse Aichingers Texten, ihrer außergewöhnlichen Sprache und einer immer wiederkehrenden Thematisierung der Lektüre selbst orientiert, steht dabei methodisch im Zentrum.