

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca

Ilse Aichinger

ediderunt

Fausto Cercignani

Elena Agazzi

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature
Published annually in the spring
ISSN 1593-2508

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2012) of the special volume
“Ilse Aichinger” (1996)
Editors: Fausto Cercignani, Elena Agazzi

Studia austriaca

Founded in 1992
Published in print between 1992 and 2011 (vols. I-XIX)
On line since 2012 under <http://riviste.unimi.it>
Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the first page of a manuscript by Peter Handke
entitled “Der Donnerblues von Brazzano in Friaul”
(Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt / Kärntner
Literaturarchiv – Bestand Edizioni Braitan).

Istituto Austriaco di Cultura di Milano

Istituto di Germanistica
dell'Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete
dell'Università degli Studi di Bergamo

Studia austriaca

Ilse Aichinger

ediderunt

Fausto Cercignani

Elena Agazzi

Questo volume è stato pubblicato con il contributo finanziario
dell'Istituto Austriaco di Cultura di Milano
dell'Istituto di Germanistica dell'Università degli Studi di Milano
e del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete
dell'Università degli Studi di Bergamo

Premessa*

Essere legati al proprio Paese d'origine non significa necessariamente essere "patrioti"; il tempo trascorso dall'ultimo conflitto mondiale ce lo ha dimostrato in molteplici occasioni. Tuttavia, questa distanza non ha fatto sbiadire le crude immagini della guerra, che a tratti riemergono e si trasformano in espressioni nuove, commisurate a un dolore antico. Spesso il silenzio, che sembra la cifra più adatta ad una dignitosa sofferenza, esausto di implodere in se stesso, assume i contorni di un quadro, di una scultura, di una poesia e senza plasmarsi intorno al fulcro pulsante dell'atto di accusa, si erge a semplice *memento*, a omaggio verso un passato che minaccia di non essere trascorso quanto più di viene ricordo.

Ilse Aichinger, la scrittrice austriaca alla quale questo volume è dedicato, ha detto una volta: «Scrivo perché non trovo nessuna forma migliore per tacere». È per assioma, dunque, che questi contributi si stringono attorno alla sua figura senza una diretta partecipazione della protagonista, che dal primo e unico romanzo del 1948, *Die größere Hoffnung* (La speranza più grande), palese atto di denuncia contro la spietatezza delle armi e dell'odio razziale, ha compiuto un cammino a ritroso fino al grado zero della comunicazione. Questo è anche il percorso della donna che si trova al centro della *Spiegelgeschichte* (Storia allo specchio), la quale dal momento della propria morte viaggia all'indietro sui binari della propria esistenza fino al giorno della nascita, quando la parola deve essere ancora scoperta e il mistero della vita "svelato". Echeggia così nelle nostre orecchie il famoso detto: «Lo storico è un profeta rivolto all'indietro», che fu prima di Friedrich Schlegel e poi di Walter Benjamin e che enuncia una grande verità: l'esperienza del vivere è un continuo crescere nella consapevolezza, ma via via che questo sapere dell'umano monta nella coscienza, il destino

* Intendo qui ringraziare il Prof. Fausto Cercignani, insieme con l'Università degli Studi di Milano, per l'attivo contributo fornito al fine della realizzazione del volume e l'Istituto Austriaco di Cultura di Milano, nella persona del Console Mario Erschen, per aver supportato sia scientificamente che economicamente l'iniziativa, già preceduta nell'aprile 1996 da una giornata di studio tenutasi a Bergamo («La scrittura del paradosso: Ilse Aichinger») e da un incontro presso la sede dell'Istituto Austriaco di Cultura di Milano sul tema «Guardare soltanto senza alcun suono: la lingua dell'ascolto e del silenzio nell'opera di Ilse Aichinger».

del collettivo perire cessa di essere un segreto. Non va dimenticata qui neppure la lezione delle *Elegie Duinesi* di Rilke, che di questo pensiero si nutrono completamente e che sono alla base della cultura austriaca della prima metà del '900.

La prima cosa che verrebbe in mente a qualcuno che dovesse descrivere l'atteggiamento della Aichinger nei confronti del mondo che la circonda è la sua ostentata indifferenza. Indifferenza alle numerose onorificenze che le sono state attribuite, indifferenza ai mass-media, addirittura alla gente che la riconosce per la strada e la saluta. Ma questa indifferenza non fa rima con inerzia o con rinuncia. Il silenzio della Aichinger è assolutamente combattivo, le sue parole sono tanto più dense di significato, quanto più spese con parsimonia. Tutto vorrebbe la scrittrice, fuorché divenire un monumento a se stessa. Perciò, quando quest'anno è stata scelta per l'assegnazione del *Großer Österreichischer Staatspreis* ha commentato: «La descrizione di "poetessa", riferita alla mia persona, è per me ridicola [...] "Stato" suona alle mie orecchie tanto immoto quanto amorfo». Ha accettato però il premio per tutti coloro che non sono stati risarciti dopo la guerra, per rappresentarli in nome di un debito che non può essere estinto con grandi cerimonie pubbliche o con commemorazioni.

Reichensperger ha detto bene quando ha osservato che le immagini evocate dalla Aichinger non hanno nulla di «ricercato», di «poetico» nel senso intrinseco della parola; sono invece come radiografie che, spesso inserite in un contesto diverso da quello logico-causale, perpetuano lo *shock* dell'estraneazione, dell'essere collocati in un luogo e in un tempo che mai si sarebbe voluto per sé.

Il primo novembre 1996 Ilse Aichinger "ha adempiuto" al suo settantacinquesimo anno di vita.

Elena Agazzi

Indice dei saggi

Samuel Moser - <i>Ein leiser Wind. Über die Gegenwart Ilse Aichingers</i>	p. 9
Elena Agazzi - <i>L'irrealtà come salvezza. La «Größere Hoffnung» di Ilse Aichinger</i>	p. 21
Gabriella Rovagnati - <i>«So wurden Sie Brennmaterial für unsere Herzen». L'omaggio di Ilse Aichinger a Stefan Zweig</i>	p. 31
Floriana Colabattista - <i>Ilse Aichinger. Una voce, uno sguardo - «Spiegelgeschichte»</i>	p. 41
Floriana Colabattista - <i>Ilse Aichinger: «Was tat ich?». Domande, echi, aporie, meditazione e sogno nei racconti</i>	p. 55
Gunhild Schneider - <i>«Hast du es heute wieder gehört?». Zu Ilse Aichingers Hör-Spielen</i>	p. 61
Gustav-Adolf Pogatschnigg - <i>Der Schlüssel der Wörter. Über Ilse Aichingers Gedichte</i>	p. 69
Heinz F. Schafroth - <i>Ich und jetzt - zu Ilse Aichingers Gedichten</i>	p. 79
Eleonore Frey - <i>Wort-Dinge. Überlegungen zur Sprache von Ilse Aichinger</i>	p. 89
Sigurd Paul Scheichl - <i>Ilse Aichinger über Thomas Bernhard</i>	p. 93
Amelia Valtolina - <i>«Perché mai scrutare i nostri attimi, se non a Dover?». A proposito di «Kleist, Moos, Fasane»</i>	p. 103
Claudia Kreutel - <i>«Es begann mit Ilse Aichinger» oder «Aufruf zum Mißtrauen». Die Anfänge der österreichischen Nachkriegsliteratur</i>	p. 111
Ilse Aichinger	
<i>Spiegelgeschichte</i> - Con traduzione italiana a fronte di Floriana Colabattista	p. 125

Sezione curata dall'Istituto Austriaco di Cultura di Milano

L'Istituto Austriaco di Cultura di Milano p. 143

Manifestazioni varie organizzate dall'Istituto Austriaco di Cultura di Milano nel 1995 p. 145

Samuel Moser
(Biel)

Ein leiser Wind
Über die Gegenwart Ilse Aichingers

Ein Autor kann nicht schreiben, ohne die Bühne seines Textes zu betreten. Aber er betritt sie nicht als Held, sondern als Souffleur.

1. Die Geburt

Weshalb nimmt Don Quixote bei seinem Kampf gegen die Windmühlen nicht ein Ende wie Aias, der im Wahn seine Herde anstelle der verfluchten Troerfürsten massakriert? Aias musste seinen Irrtum entdecken und stürzte sich ins Schwert. Don Quixote hingegen fand schon, als er noch zerschmettert am Boden lag, die Erklärungen und die Wut wieder, die ihm auf die Beine halfen: der Zauberer hatte die Riesen in Windmühlen verwandelt, nur um ihn nicht siegen zu lassen.

Don Quixote bleibt ein Narr - und so am Leben. Die Erkenntnis seines Irrtums bleibt ihm erspart, weil Cervantes sie nicht zulässt. Als Don Quixote mit Huronengebrüll auf die Mühle losreitet, beginnt sie sich sanft zu bewegen: «In diesem Augenblick erhob sich ein leiser Wind, der die grossen Flügel bewegte». Ein kleiner Satz, der Don Quixote und mit ihm alle Leser von einer grossen Last befreit: der Wind gibt Don Quixote Recht. Ihm und seiner Einbildung, die nicht mehr die reine Einbildung zu sein braucht. Zumindest der Kampf findet wirklich statt. Der leise Wind macht aus der Mühle eine Windmühle, die sagt: ich bin bereit, dein Feind zu sein. Der leise Wind gibt beiden Flügel. Ohne ihn endete Don Quixote so tragisch wie Aias.

Der leise Wind ist allerdings eine Zuneigung, die von einer Zumutung nicht zu unterscheiden ist. Er macht alles nur deutlicher: er schützt nicht Don Quixote, sondern seine Einbildung. Don Quixote wird den Kampf verlieren und nicht einmal rühmlich. Aber es ist diese lächerliche Niederlage, die Schlimmeres verhindert.

In den «Lezioni Americane» führt Italo Calvino aus, Schreiben habe für ihn fast immer bedeutet, den Figuren, Orten, dem Text und der Sprache selbst Ge-

wicht wegzunehmen. Bei Cervantes erfahren wir auch den Preis, den ein Autor dafür zu bezahlen hat. Der leise Wind rettet Don Quixote, indem er ihn in seinem Wahn belässt. Aber auch der, der ihn schickt, und das ist zweifellos Cervantes selber, hat sich ihm damit verpflichtet. Der kurze Satz, wie ein Rascheln in den Kulissen, ist seine Signatur. Er ist das Versteck, das ihn kenntlich macht. Cervantes hat ins Geschehen eingegriffen, um seinen Helden zu retten. Man könnte ihn mit Gott vergleichen, der seine Schöpfung wie eine Uhr anstossen muss. Doch besser ist der Vergleich mit Zeus, der sich in einen Stier, einen Schwan oder Goldregen zu verwandeln hat, um bei seinen sterblichen Geliebten Einlass zu finden. Da Cervantes jedoch kein Gott ist, muss er für immer in der Welt der Täuschungen bleiben, die dieser Tausch mit sich bringt. Das bedeutet es, Schriftsteller zu werden. Cervantes wird es in dem Moment, in dem er seine auktoriale Position aufgibt. Von jetzt an gelten die Spielregeln seiner Geschichte auch für ihn. Don Quixote zur Vernunft zu bringen, das geht nicht mehr. Cervantes Rolle ist die des Windes unter seinen Flügeln - ein Eingreifen, das mit Eingreifen nichts mehr zu tun hat, eher mit Schweigen. Das Gewicht, das er wegnimmt, hat er zu tragen. Nicht das, was Don Quixote erlebt, ist das Abenteuer, sondern das, was Cervantes mit ihm erlebt. Das Abenteuer, das Schreiben heisst. Vielleicht ist dies im Madrid des beginnenden 17. Jahrhunderts die Geburtsstunde der Literatur, deren Erbin im Wien des 20. Jahrhunderts Ilse Aichinger sein wird.

2. Die Angst

In Ilse Aichingers Werk ist alles durchweht und beseelt von diesem leisen Wind, von dieser Zuneigung, die von einer Zumutung nicht zu unterscheiden ist. Eine Stelle aus dem Anfang ihres Romans «Die grössere Hoffnung» verdient besondere Aufmerksamkeit. Auch sie gleicht einer schriftstellerischen Initiation. Im 3. Kapitel bewegen sich die «morschen Flügel» eines alten Schrankes. Ein vorbeifahrender Zug lässt ihn erzittern und gibt dadurch der Geschichte eine neue, die endgültige Richtung. «Die grössere Hoffnung» erzählt von jüdischen Kindern, die im nationalsozialistischen Wien auf ein Visum oder auf die Deportation warten. Ein Warten auf Leben oder Tod. Für Ellen wird das eine zum andern. Sie hat zwei «falsche Grosseltern» - zwei richtige zuwenig oder zwei richtige zuviel. Ellen ist, wie Ilse Aichinger selber, Halbjüdin. Vergeblich bemüht sie sich, ein Visum zu bekommen. Es fehlt ihr der Nachweis «richtiger Eltern». Ihrer jüdischen Grossmutter hingegen fehlt das Geld für den Umzug, denn übermorgen wird dem ganzen Quartier gekündigt. Doch es gibt den Tag vor dem Übermorgen: den Tag, an dem die Kinder sich mit dem Friedhofskutscher verabredet haben. Er verspricht, sie über eine Grenze zu bringen, die näher liegt als das «Heilige Land» ihrer Spiele. Auch er will Geld. Und heute soll

Ellen den alten Schrank verkaufen, für die «Übersiedlung», wie die Grossmutter sagt. «Für welche Übersiedlung?», wiederholt Ellen.

«Um welchen Preis verkauft man, was man liebt», fragt sie und umarmt den alten Schrank. Die ersten beiden Käufer vermögen ihm nichts abzugewinnen. Beim dritten ändert Ellen die Strategie und es kommt zu einem revolutionären Verkaufsgespräch». «"Er knarrt!", sagte sie, legte den Finger an den Mund und bewegte sachte die morschen Flügel. "Und wenn drüben ein Zug vorbeifährt, beginnen seine Scheiben zu klirren. Wollen Sie warten, bis ein Zug vorbeifährt?"». Das Verkaufsfördernde, das es auch zu sagen gäbe, vergisst sie gründlich. Ilse Aichinger schreibt: «Sie sprach für den alten Schrank». «Für» bedeutet nicht «an seiner Stelle», sondern für seine Schwächen. Der Käufer wartet. Dann kommt der Zug. «Die Scheiben klirrten. "Er hat Angst", sagte Ellen und wurde blass, "der Schrank hat Angst vor Ihnen"». Endlich ist der Schrank unbezahlbar. Der Käufer begreift. Er legt fünfhundert Mark auf den Tisch. Verwirrt weist Ellen sie zurück: «"Die Grossmutter hat gesagt: nicht unter hundertfünfzig"». Sie bleibt dabei: fünfhundert, das ist viel zuwenig - nämlich viel zuwenig zuwenig. Der Käufer geht, ohne den Schrank je abzuholen: «Er hatte den Apfelduft gekauft und Ellens blasses Gesicht.» Er hat den Schrank gekauft, indem er ihn nicht gekauft hat. Der Schrank hat ein Lösegeld eingebracht, aber ein anderes, als die Grossmutter meinte. Wie Cervantes die Windmühle, hat Ilse Aichinger den Schrank sich bewegen lassen, um Ellens Angst zu schützen. Noch sind es nicht die «schlechten Wörter», für die Ilse Aichinger später optiert, aber der Schrank ist doch der erste, der mit seinen schlechten Seiten siegt: «lose Bretter, Apfelgeruch». Sie helfen Ellen nicht zur Flucht, aber zum Ende. Angst heisst ihre neue Währung, «genug Angst haben» die Devise.

Ihrem ersten Band Erzählungen «Rede unter dem Galgen» hat Ilse Aichinger einen Text vorausgeschickt mit dem Titel: «Das Erzählen in dieser Zeit». Darin stehen die Sätze: «Wenn wir es richtig nehmen, können wir, was gegen uns gerichtet scheint, wenden, wir können gerade vom Ende her und auf das Ende hin zu erzählen beginnen, und die Welt geht uns wieder auf». Damit ist Ellens Revolution gemeint. Auch die frühen Erzählungen wie «Die geöffnete Order», «Der Gefesselte», die «Rede unter dem Galgen» oder die «Spiegelgeschichte» sind dieser Wende verpflichtet. Sie haben Ilse Aichingers Ruhm begründet, sich dabei aber, wie Peter Härtling meint, dem der «Grösseren Hoffnung» in den Weg gestellt. Joachim Kaiser hat dagegen eingewendet, nicht die «Spiegelgeschichte» sei schuld gewesen an der schwachen Rezeption des Romans, sondern die «poetische Freiheit», die sich Ilse Aichinger darin gegenüber den Leiden der Judenverfolgung genommen habe. Beides mag stimmen. Wichtig ist nur: die poetische Freiheit Ilse Aichingers ist in den Erzählungen nicht kleiner, im Gegenteil. Diese paradoxe Verliebtheit ins Ende, die Ellen zu ihrer Identität verhilft, ist in der «Spiegelgeschichte» Form geworden. Ilse Aichinger erzählt darin

das Leben eines Mädchens rückwärts, vom Tod zur Geburt, während die Zeit weiterläuft, so dass Tod und Geburt am Ende zusammenfallen. Der Schlusssatz der Erzählung kann bereits als Ilse Aichingers schriftstellerisches Prinzip gelesen werden: «Das Schwerste bleibt es doch, 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. Sei geduldig! Bald ist alles gut. Gott weiss den Tag, an dem du schwach genug bist».

3. Die Stille

Wie tönt der Regen, wie der Hagel? Tönt er wie das Prasseln von Feuer? Wie tönt das Prasseln von Feuer? Eher wie Hagel oder wie der Regen? Im Hörspiel «Knöpfe» ist das Deuten eines Geräusches lebenswichtig. Hinter der Wand des Raumes, in dem Ann Knöpfe sortiert, entsteht es. Es tönt, wie sie sagt, «doch nicht ganz wie Regen. Eher wie Hagel. Oder wie das Prasseln von Feuer». Hinter der Wand geschieht das Unvorstellbare. Was ist das Unvorstellbare? Kann man es nennen? Ist es die Verwandlung von Köpfen in Knöpfe, von Leben in Tod; heisst das Unvorstellbare Sterben? Das Geräusch unterläuft unsere Sprache. Es muss übersetzt werden, aber in welche Sprache, wenn nicht in unsere? In einem Interview definierte Ilse Aichinger ihr Schreiben insgesamt als Übersetzungsarbeit: «Es gibt die Stummheit, und es gibt das Schweigen. Und die Stummheit immer wieder in das Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens». Das letzte Ziel ihres Schreibens ist es demnach, das Unvorstellbare nicht vorstellbar, sondern gegenwärtig zu machen.

So wird es in Ilse Aichingers Werk immer stiller. Die Sprache der «Grösseren Hoffnung» und der frühen Erzählungen ist noch voller Symbole und Metaphern. Wörter und Begriffe werden ins Bildhafte gesteigert und ausgelotet in ihren Tiefen bis da, wo sie sich in ihren Wider-Sinn verkehren. «Wollten wir nicht das Deutsche verlernen?», fragt einer. «Aber es dauert zu lang!» sagt der andere. Also nimmt man die paradoxe Abkürzung, das heisst hier: man lernt es «neu». Ausgerechnet in den Dialogen und noch deutlicher im Hörspiel, das nur den Laut hat, um die Lautlosigkeit auszudrücken, setzt sich dann zuerst die Stille durch. Bereits in «Besuch im Pfarrhaus» haben Geräusche nur noch eine technische Funktion. Töne eines Sommermorgens, von brechendem Holz oder des Meeres dienen als Wegweiser von einer Realitätsebene in eine andere. In «Nachmittag in Ostende» verlieren sie auch diese Funktion. Hie und da noch Schritte, ein Hämmern, Teegeschrir, ein Donnernrollen oder ein Windstoss, ein «Klirren, Sausen, Türeenschlagen», eine Blasmusik - Geräusche eben, nichts als Geräusche. In den «Schwestern Jouet» gibt es nur noch vier, die nicht von menschlichen Stimmen herrühren: ein «Klatschen und Trommeln in der Ferne», das «Rauschen von Kleidern» und das «Brausen» des Meeres, dem das «Klirren

von Samsons Schwertern» ein abruptes Ende bereitet. Samson ist übrigens eine Erfindung Rosalies, die alles erfindet, weil sie Huhn mag und Schinken, aber «ohne den mühseligen Umweg über Huhn und Schinken.» In «Auckland» gibt es ausser einem einmaligen, diffusen Lärm keine Geräusche mehr. Stimmen versuchen vergeblich, sich mit Geschichten eine Wirklichkeit zu verschaffen. Alle reden nebeneinander und durcheinander, ohne Tiefe, ohne Ordnung. Die Autorin ist nicht mehr tonangebend, sie ist ZuhörerIn geworden. In einer Vorbemerkung schreibt Ilse Aichinger über die Berechtigung des Autors, sich selber zu äussern: «Seine Figuren haben bei ihm Heimatrecht, aber er hat keines bei ihnen. Er kann sie einlassen, aber er muss sie gehen lassen, er kann keine Fragen an sie stellen, jedenfalls keine mehr als die, die sie sich selber stellen, beantworten oder nicht beantworten».

«Gare maritime» steht am Ende dieses Weges. Hier wird Lautlosigkeit geübt bis zur letzten Konsequenz. Diogenes soll sich durch Anhalten des Atems umgebracht haben. Bei Ilse Aichinger schleppen sich Joe und Joan, zwei Gerippe oder Puppen, wenig Fleisch jedenfalls, in ein Marinemuseum, um sich buchstäblich an den Nagel zu hängen. Sie werden vom Wärter entdeckt, weil Joe, dem Unerfahreneren der beiden, noch nicht gelingt, was ein Skelett zum Überleben braucht: den Atem anhalten und nicht mit den Knochen klappern. Er wird es schon lernen, er gibt nicht auf: «Ja sollen sie uns kennen Oder nicht Ich kann jetzt pausieren mit dem was sein muss mit den lächerlichen Luftzügen», sagt er schon ganz ausser Atem. Das lässt doch hoffen. Dass der Wärter die beiden auf die Strasse kehrt, macht es (wie der klirrende Schrank und der leise Wind) ja nur deutlicher. Innigst ineinander verkeilt schleppen Joe und Joan sich davon, des einen Auge klebt unter den Rippen des andern. «Und kommen wir voran», fragt Joan. «Doch doch Joan Ich glaube wir kommen voran», antwortet Joe. Ein mittlerweile oft zitiertes, tatsächlich atemberaubendes Ende.

Wie Ellens Ende ist es ein Anfang, nur reiner, weil es etwas, aus dem Joe und Joans Zuversicht abzuleiten wäre, hier nicht mehr gibt. «Was sie tat, war nicht zu begründen, weil es seinen Grund in sich trug. Zu den Brücken muss man allein», heisst es in der «Grösseren Hoffnung». Ellens letzter Weg hat ein Ziel. Wenn ihr das Ende gelingt, wendet es alle Not. Dazu muss der Tod nur anders gedeutet werden: «Irgendwann musste man springen. Ellen wusste, dass sie keine Zeit mehr hatte. Sie wusste, dass sie bald springen würde. Es war alles ein einziger Anlauf gewesen, Vater und Mutter, der Konsul und Franz Xaver, der Kai und die englische Stunde, die Grossmutter, der Oberst und die Einbrecher in dem verschütteten Keller, das tote Pferd, das Feuer am Teich und diese letzte Nacht. Ellen jauchzte leise». Dann geht sie auf die zerstörte Brücke zu. «Wir bauen sie neu», ruft Georg. «Wie soll sie heissen?» fragt Ellen im Lärm der Geschütze. «Die grössere Hoffnung, unsere Hoffnung!» ruft Georg. Und Ellen: «Georg, Georg, ich sehe den Stern!» Dann läuft sie und wird von einer Granate zerrissen. «Über den umkämpften Brücken stand der Morgenstern»,

lautet der letzte Satz des Romans. So hat Ellen den Davidstern umgedeutet. Für Joe und Joan ist der Tod bedeutungslos. Kraft gibt ihnen allein ihre radikale Furchtlosigkeit, die mit ihrer Hoffnungslosigkeit eins ist.

4. *Der Jubel*

Ellens Jauchzen findet ein Echo in der Erzählung «Die Maus»: «Wer weiss, vielleicht besteht mein Jubel darin, dass ich unauffindbar bin». Wer sagt diesen Satz? Die Gegenwart Ilse Aichingers beruht sowenig wie diejenige von Cervantes darin, dass sie Ich sagt. Sie ist nicht die Voraussetzung des Textes, sondern sein Produkt. Man kann es Geburt nennen oder Sterben, denn sie wird erst möglich dadurch, dass die Autorin im Text verschwindet. Die Nacht, in der Ellens Grossmutter stirbt, nimmt es in der pathetischen Sprache der «Grösseren Hoffnung» voraus: «Diese Nacht zwang die Grossen in die Not der Niedrigkeit und die Kleinen in die Not der Grösse, und sie liess sie mit zitternden Fingern und gespaltenen Federn widerwillig in ihre Tagebücher schreiben, dass man erst nichts werden muss, um alles zu sein». Was in der «Grösseren Hoffnung» Ausdruck einer christlichen Erlösungshoffnung ist, wird später zur Condition ihrer schriftstellerischen Arbeit überhaupt. Die Erzählung «Rahels Kleider» beginnt mit der Frage, weshalb ein Mädchen, das fortzog, seine Kleider im Wandschrank nicht mitnahm. Ilse Aichinger bleibt uns die Antwort schuldig. Ja, es scheint, als schreibe sie die Erzählung nur, um sie uns schuldig zu bleiben; um in eine andere Geschichte und damit überhaupt erst ins Erzählen zu gelangen. Es ist offensichtlich, dass diese andere Geschichte nur möglich ist, wenn die von Rahel unerzählt bleibt. Und dass die zweite Geschichte die erste decken soll. Geschichten dienen als Verstecke, auch die Geschichte von der Maus und die vielen andern, in denen Ilse Aichinger sich klein macht. Hierzu passt eine Erfahrung, die Herta Müller 1987 auf der Asylsuche in Deutschland gemacht hat: «Bei den Behörden muss ein Ausländer als erstes seine Biographie offenlegen. Statt ihr noch einmal zu vertrauen und sie zu erzählen, muss er sie offenlegen. Dies ist das Gegenteil von *Erzählen*».

Der Band «Kleist, Moos, Fasane» hat das Interesse auf Ilse Aichingers Biographie gelenkt. Aber selbst diese Texte verweigern sich dem Offenlegen biographischer Daten. Da ist keiner, in dem das Ich, das sich einmal zum Schreiben entschlossen hat, auch wieder als nichtschreibendes Ich auftreten könnte. Schon der Text «Meine Sprache und ich» war keine Enthüllungsgeschichte. Die Formulierung des Titels neigt ohnehin eher dazu, ein Besitzverhältnis zu unterlaufen als zu deklarieren. Ilse Aichinger versucht die Quadratur des Zirkels: in ihrer Sprache über ihre Sprache zu sprechen, also gleichzeitig in ihr und ausserhalb von ihr zu sein: «Aufs äusserste beteiligt und aufs äusserste unbeteiligt, mit der Kraft des Anfangs und des Endes schreiben. Das heisst nicht, aus dem Spiel bleiben, sondern im Spiel sich selbst aus dem Spiel zu lassen. Das heisst,

mit den Wörtern seine eigene Lautlosigkeit in die ihre einbringen». Diese Sätze aus dem Joseph Conrad gewidmeten Aufsatz «Nur zusehen - ohne einen Laut» radikalisieren das, was Ilse Aichinger in der Vorrede zu ihren ersten Erzählungen geschrieben hat. Sie müssen als poetologische Confession gelesen werden.

Robert Walser schrieb: «Was nicht anwesend ist, ist es vielleicht dadurch gerade sehr». Damit ist, wenn von Ilse Aichingers Gegenwart die Rede ist, zu rechnen. Sie äussert sich nicht *in* den Sätzen (so wäre sie nichts als Pathos), aber sie ist vernehmbar als ein Verhältnis zu ihnen, das Spielarten kennt: Humor, Witz, Ironie, Verachtung, Neid, Wut, Sorge, Zärtlichkeit, Zuneigung, Mut und Zumutung. Ihre Sätze sind nicht Mittel zur Beschreibung der Welt. Sie selber bilden Welten voller Anziehungskraft. Gerne würde ich von Verführung sprechen; aber ihre Magie verzaubert nicht. Zum Beispiel dieser verblüffend diskursive Anfang der Erzählung «Mein Vater aus Stroh»: «In der alten Remise wohnt mein Vater, mein Vater hält sich auf dem Eis. Wer es nicht glaubt, kann ihn mit mir besuchen, er kann durchs Schilf schlüpfen und im Winter durch den Teer, er sieht ihn gleich von nahe, auf die Ferne geben wir nichts mehr.» Ilse Aichinger unterläuft alles, woran wir uns gewöhnt haben. Und doch gerät, wer ihr zuhört, nicht in eine fremde Welt. Wenn er etwas nicht zu verstehen meint, dann eher weil er etwas zuviel, als weil er etwas zuwenig weiss oder beherrscht. Nur sehen sollen wir ja und uns selbst überzeugen. Die Aufforderungen der «Grösseren Hoffnung» tönten noch anders: «Gebt ihnen also, was sie euch nehmen, denn sie werden immer ärmer davon. Gebt ihnen euer Spielzeug, eure Mäntel, eure Mützen und euer Leben. Schenkt alles weg, um es zu behalten.» Welcher Aufwand an Rhetorik; welche Anstrengung, die Welt umzudeuten! Dennoch ist Ilse Aichingers Gegenwart in beiden Stellen von gleicher Intensität. Während sie in der «Grösseren Hoffnung» der emphatischen Sprechweise bedarf, äussert sie sich später nur noch in der stillen Bewegung des Rückzuges, in der Resignation.

«Die Welt ist aus dem Stoff der Betrachtung verlangt», beginnt das Gedicht «Winterantwort». Dem folgt keine Schilderung der Welt mehr, sondern die Auflistung verlorener Wahrnehmung: «Keine Augen mehr, um die weissen Wiesen zu sehen, keine Ohren, um im Geäst das Schwirren der Vögel zu hören. Grossmutter, wo sind deine Lippen hin, um die Gräser zu schmecken, wer riecht uns den Himmel zu Ende, wessen Wangen reiben sich heute noch wund an den Mauern im Dorf?». Betrachtung ist zur Erzählung geworden. Was verloren ist, ist nur erzählbar, und erzählbar ist nur, was verloren ist. Die Welt ist die Welt der Grossmutter, die Welt ihrer Geschichten, die Welt Ellens. Dies ist die Wunde, die in Ilse Aichingers Werk nie verheilt: der Verlust der Kindheit, der unter den Umständen des Nationalsozialismus und der Judenverfolgung noch etwas anderes und mehr werden musste als der Verlust nur *einer* Kindheit und der Verlust nur einer *Kindheit*. Das Gedicht «Winterantwort» gehört in den Zusammenhang jenes erschütternden und grotesken Kapitels in der «Grösseren

Hoffnung», in dem Ellen versucht, die Grossmutter davon abzuhalten, sich selber zu töten. Sie fordert sie auf, eine Geschichte zu erzählen. Es endet, wie es enden muss: in der Angst beginnt Ellen selber zu erzählen. Eine ähnliche Wende nimmt das Gedicht: «Ist es nicht ein finsterer Wald, in den wir gerieten?» lautet der nächste Satz. Die ängstliche Frage kann von einem Kind oder von der Grossmutter gestellt sein. Dann aber springt das Gedicht: «Nein, Grossmutter, er ist nicht finster, ich weiss es, ich wohnte lang bei den Kindern am Rande, und es ist auch kein Wald.» Wer sagt das? Welche Katastrophe hat ein Kind schlagartig erwachsen werden lassen? Die Antwort strahlt Sicherheit aus, nur zuviel vielleicht. «Er», der kein Wald sein soll, sei nicht finster - wollen wir dem glauben? In was sind wir denn geraten? Hier ist niemand sicher; hier will jemand sicher sein.

Aber das macht seine Stimme nicht nur schwach, es trägt sie auch. Es trägt sie, nicht ihre Autorin. Um Ilse Aichinger geht es Ilse Aichingers Sätzen am allerwenigsten. Sie sind nicht Äusserungen, mit denen jemand sich einen Platz in der Welt sichern will. Vielmehr ist es so, dass sie ihn ihm unter den Füßen wegziehen. Sie haben die liebenswerte, aber nicht ganz einfache Angewohnheit, selbst ihr vorauszu sein. Sie sind wie die Taten, denen in Kleists Paradox die Überlegungen «weit schicklicher» nachzufolgen haben. Zum Übermitteln von Botschaften eignen sie sich schlecht. Von ihrem chronischen Hang zur Selbstständigkeit, von ihrer Subjektivität, von ihrer Gegenwart muss deshalb gesprochen werden, wenn es um diejenige Ilse Aichingers geht.

5. Die Frage

Das Wort ist die Tat, propagierten die Anarchisten. Ilse Aichinger sagt in der Weilheimer «Rede an die Jugend»: «Sätze sind nur wichtig, wenn sie zugleich Taten sind». Vergangenheit und Zukunft haben mit Haben und Wissen, mit Erinnerungen und Plänen, mit Stolz und Kleinmut zu tun. Alles Dinge, denen Ilse Aichingers Misstrauen gilt. Ihre Liebe hingegen gilt den Fragesätzen, in denen sich Gegenwart am reinsten ausdrückt. Zukunft hat die Tendenz, Antworten zu geben, und was beantwortet ist, gehört zur Geschichte.

Von Gegenwart reden wir in verschiedener Bedeutung: zum einen meinen wir damit unsere Lebenszeit. Zeitsinn ist unser Sinn für ihre Irreversibilität. Gerade in der Gegenwart ist er aufgehoben. Mit Gegenwart meinen wir aber auch Anwesenheit, die spürbare Nähe eines andern. Ilse Aichingers Texte sind Legierungen beider Bedeutungen: indem die Sätze den Zeitsinn verlieren, gewinnen sie körperliche Gegenwart. Sie sind «oral poetry», obschon sie einen Verarbeitungsgrad aufweisen, der Schriftlichkeit voraussetzt. Ihre Zeitebene ist die des Sprechaktes. Da der Text dann spricht, wenn er gelesen wird, ist sie immer die Gegenwart. Der Tonfall des Parlandos weckt die Vorstellung eines Sprechers. Nur ihr dient das Ich des Textes oder das Wir (wer oder was auch immer, selbst

Hasen sind möglich); ihr und der Evozierung des Du. Ilse Aichingers Gegenwart verlangt die unsere. Ihre Texte sind Dialoge. Man könnte auch sagen: sie neigen zur Philosophie.

Wie die Erzählung «Flecken»: «Wir haben jetzt Flecken auf unseren Sesseln». Mit weniger Ingredienzen kann man nicht beginnen. Der Text beginnt aus dem Stand. Wer aus dem Stand beginnt, verliert ihn rasch. Zwei Worte: «jetzt» und «Flecken» genügen. Eigentlich nur eines, nur «Flecken», denn überraschend kommen die ja immer. Sie hiessen sonst nicht Flecken. Wie hiessen sie dann? Schon ist das Denken an seinem zerstörerischen Werk. Ilse Aichinger versucht, mit Galgenhumor einen klaren Kopf zu behalten: «Es sieht aus, als hätte jemand gezuckerte Milch darüber geschüttet. Diese Flecken sind zu bedenken». Bedenken, als wäre jetzt noch Zeit dafür! Zwei, drei Versuche folgen, sich in bekannte Gebiete zu retten: «Und wäre die Welt anders ohne diese Flecken? Das ist eine müssige Frage. Sie wäre anders. Sie wäre ohne diese Flecken. Natürlich gäbe es trotzdem die Rocky Mountains und die Catskillberge, Krankenhäuser mit Diphteriekindern und Hoffnungslosigkeiten aller Art, das hübsche Haus, in dem Longfellow seine hübschen Töchter heranwachsen sah.» Aber auch in diesen Sätzen ist die Unsicherheit, ist ein noch nicht ganz zugegebenes Aufgeben schon unüberhörbar: zweimal hübsch, das glauben wir doch selbst nicht mehr! So steht nach wenigen Zeilen fest, dass nichts mehr feststeht. Die Hierarchien sind gestürzt. Die Frage heisst nicht mehr: ist die Welt anders *mit* den Flecken, sondern: wäre sie anders ohne sie. Wer wollte noch besserwisserisch versuchen, sie zu entfernen. Im übrigen hat auch Cervantes darauf verzichtet, den Korrektor seines Helden Don Quichote zu spielen - zugunsten des Narrators.

Eine kleine Aufregung, ein leiser Wind, und wir sind im Spiel: «Wir haben jetzt Flecken auf unseren Sesseln». Oder: «Ich habe meinen Holzfahrschein verloren, wie ich weiterkommen soll, weiss ich nicht.» So beginnt die Erzählung «Holzfahrschein». Holzfahrschein brauchte man früher, um Holz für Windräder zu transportieren. Jetzt gibt es keine Windräder mehr und man braucht Holzfahrschein für alles. Da ist einer in eine windige Gegend geraten. Er versucht, sich keine Blösse zu geben. Doch je weniger er weiss, wie *er* weiterkommen soll, desto weiter kommt der Text mit ihm. Er merkt, dass er, um sich keine Blösse zu geben, sich eine Blösse geben muss; dass er die Angst spielen muss, die er hat, damit die andern meinen, er habe keine, da er sie doch sonst nicht zeigen würde. Derart macht das Spiel ernst mit ihm. Er wird, soviel steht am Ende fest, aus diesem Land nicht mehr nach Hause zurückkehren. «Aber was mit uns gespielt wird, verwandelt sich nur unter Schmerzen in das, was wir spielen.» Dieser Satz aus der «Grösseren Hoffnung» verliert nie seine Gültigkeit in Ilse Aichingers Werk. Sie hat ihn mehr als dreissig Jahre später bei der Entgegennahme des Kafka-Preises 1983 wiederholt - und sie hat nicht viele ihrer Sätze wiederholt!

Flecken sind Fragen und Fragen sind Flecken. «Einmal waren sie nass, viel-

leicht eben noch. Diese gewesene Nässe gibt sie der Lächerlichkeit preis. Und in dem Bereich der Lächerlichkeit wiederum nicht der Mitte, eher dem Rand. Nein, auch nicht dem Rand. Einer dem Rande nahen mittleren Zone. Immerhin. Vielleicht zählt doch nur, was der Lächerlichkeit preisgegeben ist, vielleicht beginnt erst bei ihr der geheime Herzschlag? War es nicht doch ein Kind?». Mit Fragen endet es oft in Ilse Aichingers Texten. Flecken führen zu Fragen und Fragen führen zum Ende. Deshalb redet der Text «Flecken» subkutan immer vom Tod, über den hinaus es keine Antwort gibt. Noch weiter als «Flecken» geht Ilse Aichinger im Text «Albany». Hier verunmöglicht die Schlussfrage a priori jede Antwort: «Wie heisst die Frage? Nein, nicht Albany» endet der Text. Und in «Rahles Kleider» erfährt selbst dieser Schluss noch einmal eine listige Radikalisierung: «Wie heisst die letzte Frage? Wie heisst sie? Ja. So heisst sie.» Die Frage ist zur Frage nach der Frage geworden und bekommt eine verblüffend einfache Antwort: die letzte Frage heisst Frage. Allen letzten Fragen ist damit der Wind aus den Segeln genommen. «Was ist die Frage? Was ist die Frage? ... Wenn es keine Frage gibt, gibt es auch keine Antwort» soll Gertrude Stein vor dem Sterben gesagt haben.

6. *Das Wort*

Die Erzählung «Der Querbalken» beendet Ilse Aichinger mit den Sätzen: «Nein, ich bleibe bei meinen schwachen Auskünften. Und bei meiner Frage. Nicht: woher stammt er? Nicht: Kennzeichen, Merkzeichen. Die kenne ich gut genug. Sondern: was ist er? Denn ich will ihn nicht mehr nennen». Was ein Querbalken ist, lässt sich als Frage formulieren. Was sich sagen lässt, steht im Verhältnis zur Wirklichkeit wie die Frage zur Antwort. Antworten fallen nicht in den Bereich der Sprache. Der Querbalken bleibt ein Wortding. Alle Bezüge zur Dingwelt sind gekappt. In einer Gruppe von Texten, die in rascher Folge anfangs 1971 entstanden ist, hat Ilse Aichinger die festen Bindungen der Wörter an Dinge noch weiter gelöst. Zum Beispiel in «Queens»: «Wahlverwandt, gegliückt, die Schwindelerreger reihen sich aneinander, uses my wife for sewing, das Kettenhemd wächst, lässt sich bald einhaken, die Legende eine Leseanleitung, ein Nähfaden für die Unsterblichen, für ihre gebrechlichen Finger, entwichen, ausgefädelt, nein, nein, so nicht, wir haben uns gleich wieder, wir sind vollzählig, da, doch da, abgewrackt in Virginia, aber wir sind doch da.» Die Textstruktur bleibt linear. Aber die Assoziationen jagen sich in wilden Volten. Satz und Kommentar verschränken sich und haben keine andern Bezugspunkte mehr als die, die sie sich selber anbieten. Die Wörter verlieren ihre Schatten. Man mag das hermetisch nennen. Umgekehrt zeigt sich, dass gerade diese Texte an Bezügen überfließen. Der hermetische Text ist bei Ilse Aichinger der völlig offene Text.

Im Telegrammstil des späten Gedichtes «Heu» tönt das so: «die Gewissheit,

dass es keinen Trost gibt, aber den Jubel, Heu, Schnee und Ende». Ilse Aichinger verfolgt ein sprachethisches Ziel: als Zwecke und nicht mehr als Mittel sollen die Wörter wieder zu selbstständigen Einheiten werden nahe der «Lautlosigkeit, aus der sie notwendig entstanden.» («Nur zusehen - ohne einen Laut»). Das Ziel ist das Wort. «Sie verstanden es nicht, alle Götzen in einen Gott, alle Fragen in ein Wort zusammenzufassen und dieses zu verschweigen.» Das Wort, das Ellen in der «Grösseren Hoffnung» sucht, ist das Erlösungswort. In der Erzählung «Schnee» aber bleiben dann ganz andere Wörter: «Schnee ist ein Wort und Heu ist auch eins.» Mit Gott teilen sie die Kürze und dass sie in Ilse Aichingers Poetik das sind, was sie bezeichnen, weil sie nicht bezeichnen, was sie sind. Das Wort Heu ist selber Heu, das Wort Schnee selber Schnee. «Es gibt nicht viele Wörter. Es gibt nicht viele, die nicht bezeichnen, womit sie eins sind, weil sie es nicht bezeichnen. Die nicht eins sind mit dem, was sie nicht bezeichnen, weil sie damit eins sind.» Das ist nichts anderes als eine Definition Gottes. Mit einem Unterschied: zu Schnee und Heu lässt sich weder beten noch flennen, wie Heinrich Heine beklagt haben würde. Schnee und Heu verweigern sich jedem Glauben. «Wenn es zur Zeit der Sintflut geschneit und nicht geregnet hätte, hätte Noah seine selbststüchtige Arche nichts geholfen. Und das ist nur ein Beispiel», heisst es am Schluss von «Schnee». Das ist so radikal, so richtig und doch so wenig rechthaberisch, wie es nur die Witze der Ilse Aichinger sein können. Übrigens habe Regen mit Reden zu tun, sagt sie. «Reden und Regen gehen in der Regel zu weit und bewirken doch meistens nicht, worauf es ankommt.» Also haben - das verschweigt sie nun wieder - Schnee und Schneien mit Schweigen zu tun.

Nie bedeutet ihr Schweigen Einverständnis. Nie leugnet ihre Sprachskepsis einen gesellschaftskritischen Anspruch. Sie schreibe, weil sie keine bessere Möglichkeit zu schweigen sehe, sagt sie. Was sie hindert, das Schweigen selbst zu wählen, erklärt der listige Text «Schlechte Wörter»: die besseren Wörter sind schlecht, weil sie die Wörter der «besseren Gesellschaft» sind. Deshalb sind die schlechteren Wörter die besseren. Von der «Grösseren Hoffnung» brauchte sich Ilse Aichinger nie zu distanzieren. Dennoch hat in ihrem Werk ein Paradigmenwechsel stattgefunden: auf den revolutionären Christus, der lehrt «sich zu schmiegen an das, woran man geschmiedet wird», wie Ellen sagt, folgt der rebellische Prometheus, der lehrt, wie man, wenn man angeschmiedet wird, unversöhnlich bleibt.

7. Die Utopie

«Vivere non necesse est» sei ihr Lebensmotto, hat Ilse Aichinger in einer Umfrage gesagt. Der Ausspruch von Pompeius lautet vollständig: «Navigare necesse est, vivere non». Ilse Aichinger und die Seefahrt - ein Kapitel für sich. «Ins Wort», einer ihrer letzten veröffentlichten Texte, beginnt: «Als ich noch

zur See fuhr, bekam ich viele Ratschläge. Einer von ihnen hiess, die stetigste Art zu fischen, sei die Sintflut und ihr Ende. Dann läge alles da». Noch ein Aichinger-Witz. So blickt sie zurück auf ihr Schreiben. Die Seefahrt ad acta, das Fischen auch. Die Beute: Leben, das nicht nötig ist. Bitterkeit darin zu sehen hiesse, nichts von Ilse Aichinger begriffen zu haben.

Horaz berichtet in der Ode I 7 vom vertriebenen Königssohn Teucer, der sich eine neue Heimat suchen musste - ein Grundmotiv auch in Ilse Aichingers Werk und eine Metapher für ihre Schreibearbeit überdies. Die historische Erfahrung, die die «Grössere Hoffnung» verarbeitet, ist (auch wenn und vielleicht gerade weil sie später kaum mehr so direkt genannt wird) zur Schreiberfahrung geworden. Ellens Weg über die Brücke, die den Namen «Grössere Hoffnung» trägt, wiederholt sich jedesmal als Weg in einen Text: ein Ende in einen Anfang, Stummheit in Sprache, Sprache in Schweigen übersetzen, «nichts werden, um alles zu sein».

Mit Teucers Geschichte ist Horaz am Ende seiner Ode. Teucer allerdings ist da noch nicht am Ziel. Seine Situation gleicht derjenigen auf den ersten Seiten der «Grösseren Hoffnung», wo das Meer am Kap der Guten Hoffnung die Längen- und Breitengrade der Weltkarte im Büro des Konsuls zu überfluten beginnt und das «Wissen der Welt» verlacht. Ein Gott bürgt, aber wo liegt das Ziel? Teucers Station ist eine «vorletzte», nicht die letzte, wie Ilse Aichinger sagen würde. Eine sichere Insel - gesichert von einem Meer von Ungewissheiten. Ein Ort, an dem alles endet und alles beginnt. Reine Gegenwart, die von der reinen Utopie nicht zu unterscheiden ist.

Teucer gibt seinen Gefährten Wein. Heute sollen sie die Sorgen verjagen. Sein Vertrauen in sie ist ebenso «unerbittlich» wie das Ellens in den Konsul. Morgen, versichert er (und es tönt tatsächlich wie ein Trost), werden sie wieder das ungeheure Meer befahren: «cras ingens iterabimus aequor». Eine frühe Übersetzung dieses Verses von Ilse Aichinger lautet: «Der Haifisch tröstete sie, wie nur ein Haifisch trösten kann.» Eine spätere ist noch lustiger: «der Tag, an dem in der Fleischerzeitung stand, das Leben geht weiter, der Tag, an dem es weiterging.» Die kürzeste aber ist das Kichern, Ilse Aichingers Lachen. Es steht am Ende des Dialogs «Zu keiner Stunde»: «Ich gehe jetzt!» sagt der Schiffbaustudent. Der Zwerg antwortet: «Dann empfehle ich Sie an das Grün der See.» Und kichert. Grün ist übrigens in Ilse Aichingers Werk die Farbe des Todes und des Lebens.

Wie trösten Haifische? Wie ist der Tag, an dem das Leben weiterging? Niemand sagt es uns. Das Schweigen ist das, was uns überzeugt. Und dass in ihm das Klirren des Schrankes und der leise Wind hörbar werden, die sagen: wir sind da, wo du bist.

Elena Agazzi
(Bergamo)

L'irrealità come salvezza
La «Größere Hoffnung» di Ilse Aichinger

*Die größere Hoffnung*¹, ovvero «dell'epifania della parola moderna», potrebbe essere il titolo di questa lettura dell'unico romanzo che Ilse Aichinger (nata nel 1921) pubblicò a breve distanza dalla conclusione del secondo conflitto mondiale.

Ogni parola richiama a sé l'esigenza di un significato, ma la tradizionale procedura di intervento ermeneutico sul testo si rivela in questo caso non perfettamente coerente con il *ductus* narrativo della scrittrice austriaca. Bisogna allora prendere prudentemente le mosse dal titolo, smembrarlo, spezzarne la crosta che chiude ermeticamente un'ipotetica rivelazione. Si avrà in ogni caso un risultato non spendibile per il resto della sua produzione letteraria, sempre più resistente all'interpretazione tradizionale e insofferente a paragoni e a luoghi comuni.

Si fece pertanto un torto a Ilse Aichinger quando, nel 1952, in occasione dell'assegnazione del premio letterario «Gruppe 47» conferitole per la *Spiegelgeschichte*, si ricondusse il suo stile a quello di Franz Kafka², sebbene il mi-

¹ Ilse Aichinger, *Die größere Hoffnung*, Bermann-Fischer, Amsterdam-Wien 1948; ed. tascabile presso Fischer Verlag, Frankfurt a/M. 1974. Successive edizioni: Frankfurt a/M 1976, con una postfazione di H. Politzer, e 1986.

² Già in occasione della lettura di *Der Gefesselte* avvenuta nel 1951 a Bad Dürkheim [4-7 maggio] Ernst Theo Rohnert scriveva per *Das Literarische Deutschland* del 20.5.1951: «Allgemeine Zustimmung fand die 29jährige Wienerin Ilse Aichinger mit ihrer an Kafka geschulten, von Lyrismen nicht freien, aber in der Einfachheit der parabolischen Konzeption frappierenden Erzählung *Der Gefesselte*», in: *Die Gruppe 47. Bericht Kritik Polemik*. Ein Buch herausgegeben von Reinhard Lettau, Luchterhand, Neuwied und Berlin 1967, p. 61. Si confronti anche il giudizio di Friedrich Sieburg nella recensione «Die größere Hoffnung» (*Die Gegenwart*, 15.7.1951), in: *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, hrsg. von Samuel Moser, Frankfurt a/M. 1990, p. 133: «Man hat der letzteren eine gewisse Abhängigkeit von Kafka nachgesagt - ganz zu Unrecht. Denn Kafkas Darstellungsweise ist völlig real, fast naturalistisch, und von höchster Einfachheit. Bei ihm gibt es keinen Unterschied zwischen Vordergrund und Hintergrund. Nichts wäre abwegiger, als wenn man seine Erzählungen phantastisch

nimo comun denominatore fra lo scrittore praghese e la giovane esordiente fosse innegabilmente l'«assurdo della vita» e l'articolarsi delle situazioni intorno al paradosso e alla visione allucinata della realtà. Già alla sua seconda prova letteraria di un certo respiro, la *Spiegelgeschichte*³ appunto, si vide come la Aichinger avesse dissimulato il proprio ruolo autoriale all'interno di un percorso espositivo completamente diverso da quello del romanzo. E questo non solo per la diversa natura formale del lavoro. La riconoscibilità della mano che scrive si deve principalmente alla funzione della lingua, non ai contenuti e ai motivi, e questa lingua non vuole nominare, né chiarire, ma chiede invece di essere contemplata e spesa a piacimento del lettore. Al fondo di questa sospensione del significante intrapresa per negare l'univoco rapporto fra nome e cosa si annida il messaggio ideologico della Aichinger: nessuno ha diritto di esprimere un giudizio finale, tutti sono liberi di scoprire il senso della cose all'interno della costellazione di segni che costituiscono il testo⁴. La *Größere Hoffnung* si regge però su una storia che ha propri protagonisti, figure principali e comparse che si muovono intorno a simboli che in un certo modo chiedono di essere decifrati, perché rappresentano il connettivo delle situazioni, creando un *klimax* che interrompe il regolare rapporto fra causa ed effetto. I racconti, i dialoghi, gli *Hörspiele* che seguono nella non vasta, ma intensa produzione della scrittrice austriaca⁵ sono *essenzialmente* mondi di simboli dove colori, suoni, relazioni temporali ed evocazioni di luoghi creano il tracciato per una provvisoria interpretabilità.

Lo stratagemma di legare a sé il lettore facendo appello alla memoria di oggetti già noti (non però citando situazioni conosciute) è uno dei pochi appigli che la Aichinger concede al pubblico, perché la provocazione della scrittura ermetica ne tenga sempre svegli i sensi. Come scalatori forniti di pochi ganci a cui

nennen wollte. Ihr Tiefgang entsteht durch das fast eigensinnige Festhalten an der Alltäglichkeit [...] Ilse Aichinger hingegen geht genau den umgekehrten Weg. Sie nimmt eine gründliche und vollständige Poetisierung der Welt vor und raubt dieser Welt dadurch ihre Schrecken, ja ihr Geheimnis, ohne ihr das Licht der Versöhnung mitteilen zu können».

³ La *Spiegelgeschichte* era apparsa nel gennaio del 1952 nella rivista *Merkur* e fu premiata nel maggio dello stesso anno a Niendorf dalla «Gruppe 47».

⁴ Peter Härtling ha sconsigliato il lettore di interpretare i simboli del testo secondo prospettive convenzionali. Al punto b) del suo programma di commento al lavoro della Aichinger scrive: «Die Symbolwelt des Romans ist bisher fast ausnahmslos «symbolisierend» gedeutet worden. Man hat sie nicht für sich gelten lassen. Das Symbol des Sterns bekam in seiner Vielfalt einen Rand von Urteilen und Vorurteilen. Seine jeweilige Wirklichkeit wurde unter erklärenden Metaphern begraben. Und so wurde auch die erzählte Wirklichkeit des Buchs kommentierend überholt. Ich wünsche mir eine unbefangene Auslegung»; cit. da P. Härtling, «Ein Buch, das geduldig auf uns wartet», in: *Ilse Aichinger. Materialien*, cit., p. 145.

⁵ La produzione della Aichinger si ferma ufficialmente al 1987 con la raccolta *Kleist Moos Fasane*, che contiene brevi prose, racconti, ricordi, appunti e discorsi degli anni 1950-1985; *Kleist Moos Fasane*, Fischer Verlag, Frankfurt a/M. 1987.

legare la corda che forse aiuterà ad arrivare in cima ad un monte per poter guardare in basso ed abbracciare con lo sguardo un panorama che si è pensato di poter ammirare solo da una prospettiva, ad «altezza uomo», i lettori potranno contare tutt'al più sulle rare interviste che la scrittrice ha rilasciatoo nell'ultimo quarantennio o fare appello alla sua prima dichiarazione pubblica che recava il significativo titolo di *Aufruf zum Mißtrauen* (Invito alla diffidenza) (1946): «Ein Druckfehler? Lassen Ihre Augen schon nach? Nein! Sie haben ganz richtig gelesen - obwohl Sie diese Überschrift unverantwortlich finden, obwohl -- Sie finden keine Worte. Es ist nicht gerade die schwerste und unheilbarste Krankheit dieser tastenden, verwundeten, von Wehen geschüttelten Welt? Ist es nicht die Sprengladung, welche die Brücken zwischen den Völkern in die Luft wirft, dieses furchtbare Mißtrauen, ist es nicht die grausame Hand, welche die Güter der Welt ins Meer streut, die den Blick der Menschheit überschattet und lauernd verwirrt? [...] Beruhigen Sie sich, armer, bleicher Bürger des XX. Jahrhunderts! Weinen Sie nicht! Sie sollen ja nur geimpft werden. Sie sollen ein Serum bekommen, damit Sie das nächste Mal um so widerstandsfähiger sind! Sie sollen im kleinsten Maß die Krankheit an sich erfahren, damit sie sich im größten nicht wiederhole. Verstehen Sie richtig. An sich sollen Sie die Krankheit erfahren! Sie sollen nicht Ihrem Bruder mißtrauen, nicht Amerika, nicht Rußland und nicht Gott. *Sich selbst müssen Sie mißtrauen*»⁶.

La Aichinger fece appunto della *Größere Hoffnung*, che stava concependo all'epoca di questo appello, il manifesto di un «rifugio precario» in cui nessuno è garantito.

Sebbene sia ormai nota la biografia della scrittrice austriaca soprattutto grazie alle esaurienti monografie di Dagmar Lorenz, Gisela Lindemann e Carine Kleiber⁷ e agli utili contributi raccolti nel volume curato da Samuel Moser⁸, va ricordato in breve che la Aichinger è figlia di un'ebrea e di un ariano e che dopo la separazione dei genitori si trasferì a Vienna. L'unione della sua famiglia venne violata dalla furia nazista, tanto che la sorella gemella dovette rifugiarsi in Inghilterra, mentre la nonna fu deportata e morì in un campo di concentramento. Dopo la guerra, la Aichinger intraprese, come la madre, gli studi di medicina, ma li abbandonò poco dopo per dedicarsi alla *Größere Hoffnung*. In se-

⁶ Ilse Aichinger, «Aufruf zum Mißtrauen», in: *Ilse Aichinger. Materialien*, cit., p. 16.

⁷ Dagmar C. G. Lorenz, *Ilse Aichinger*, Athenäum Verlag, Königstein 1981; Carine Kleiber, *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, Peter Lang, Bern-Frankfurt a/M. -New York-Paris 1984, 1986²; Gisela Lindemann, *Ilse Aichinger*, Verlag Beck, München 1988. Devono essere nominati qui altri tre lavori di un certo respiro sull'autrice: Anna Polazzi, *Die Erzählungen von Ilse Aichinger*, Diss., Milano 1965, Antje Friedrichs, *Untersuchungen zur Prosa Ilse Aichingers*, Diss. Münster 1970, Marianna E. Fleming, *Ilse Aichinger. Die Sicht der Entfremdung -ein Versuch, die Symbolik ihres Werkes von dessen Gesamtstruktur her zu erschließen*, Diss. Xerox University Microfilms, Maryland 1974.

⁸ Cfr. nota 2.

guito alla pubblicazione del libro (1948), lavorò come lettrice presso l'editore Samuel Fischer e si dedicò ad attività culturali presso la Hochschule für Gestaltung di Ulm. Nel '51 fu invitata da Hans Werner Richter a partecipare all'incontro della «Gruppe 47» a Bad Dürkheim e lesse un suo racconto, *Der Gefesselte*, che suscitò per primo osservazioni circa il suo stile «kafkiano». Là incontrò Günther Eich, che divenne suo marito e che condivise con lei vent'anni di attività culturale⁹.

Die größere Hoffnung non è un «tipico» prodotto del Dopoguerra, non può essere ascritto alla *Trimmerliteratur* e neppure alla *nouvelle vague* di quella scrittura crudamente realistica che venne denominata *Kahlschlag*¹⁰. Il suo obiettivo è principalmente quello di *sprengen*, di «far saltare in aria» i nessi logici, i ruoli, le convenzioni, le aspettative e da ultimo la speranza che il lettore nutre fino al termine della storia che tutto si concluda con uno *happy end*.

Questa speranza è però proprio che quella che formula il lettore (forse sulla base del fatto che i protagonisti e, soprattutto, «la» protagonista, sono dei bambini), non quella presuntamente ostentata dalla Aichinger, che in conclusione fa esplodere una mina sotto i piedi di Ellen, eroina anticonvenzionale del romanzo.

Il libro consta di dieci capitoli, di cui il primo è intitolato «Die große Hoffnung» (la grande speranza), l'ultimo «Die größere Hoffnung» (la speranza più grande). L'evidente accento metafisico assegnato alla fase conclusiva della storia ha fatto pensare ad un messaggio cristiano, mentre i più accorti hanno difeso la tesi (del resto palesata dall'autrice stessa) che la protagonista abbia potuto legittimare la propria identità ebraica solo con il sacrificio della vita.

Ellen acquista sempre più consapevolezza della propria forza interiore man mano che le esperienze negative che si trova a fronteggiare le dimostrano che i forti sono solo apparentemente tali e che i deboli (i bambini ebrei), grazie alla loro volontà di cooperare e di vincere la paura, possono arrivare a sfidare il Male e a debellarlo dai propri orizzonti.

Il tempo non conta, in questa storia, tanto che Ellen si presenta all'inizio del romanzo come una bambina bisognosa di «garanzie» e perviene alle battute conclusive da disinvolta adolescente. I luoghi, invece, mutano coll'aprirsi di ogni nuovo capitolo. Semplici parametri di riferimento (la cartina su cui è marcato il «Capo di Buona Speranza»), nascondigli dove sfuggire alla persecuzione e alle ingiustizie del mondo, approdi occasionali in cui incontrarsi con altri individui, gli spazi scelti per ogni nuova azione diventano le stazioni di una *via crucis* al termine della quale si trova la realtà più autentica: la libertà.

⁹ Cfr. Heinz F. Schafroth, «Ilse Aichinger und Günther Eich. Versuch einer Einführung in ihr Werk», in: *Bieler Tagblatt*, 17.4.1965.

¹⁰ Cfr. Urs Widmer, «So kahl war der Kahlschlag nicht», in: *Die Gruppe 47*, cit., pp. 328-335.

La Aichinger, pur dissimulando il proprio punto di vista, traccia una linea di confine tra il contesto positivo -il mondo dei bambini, la notte, la sfera della natura e delle cose animate, i ruoli femminili- e quello negativo: il mondo degli adulti, il giorno, la sfera delle azioni umane e i ruoli maschili. Il presunto calco autobiografico, che dà forma e sostanza a queste polarizzazioni (la Aichinger è una mezza ebrea e, come gemella, è perennemente messa a confronto con il suo «altro da sé») non stabilisce una razionalizzazione e un superamento della frattura, perché la speranza del ricostituirsi come unità sarà soddisfatta solo al di fuori della vita terrena. La scrittrice commenta: «Das Spiegelbild war zerbrochen. Das Bild muß Sinnbild sein»¹¹.

Non sorprende affatto che la morte, continuamente aleggiante nel romanzo, venga sdrammatizzata nell'ingenuo articolarsi dei giochi infantili o nell'elaborazione del lutto con l'avvio di nuove azioni¹². Georg, Ruth, Kurt, Hanna, Leon, Bibi, Herbert ed Ellen temono solo ciò che non conoscono, non tanto quello che la vita di tutti i giorni offre al loro sguardo. Concesso è solo il timore della perdita di una persona amata (la nonna di Ellen) o l'impossibile ricongiungimento con essa (la mamma di Ellen). Nessuno degli adulti che compaiono nel testo ha funzione esemplare nel romanzo; come ha notato la Lorenz: «Für Aichingers Erwachsene, z. B. die Großmutter, sind Fakten gerade, was sie nicht sind: Fiktion resultierend aus ihrer Indoktrinierung, Projektion aufgrund vergangener Erfahrung, wodurch es möglich wird, daß die Großmutter sich irrtümlich tötet - auf einen bloßen Verdacht hin, der für sie zum Wissen wird»¹³. I bambini hanno invece una visione molto più ampia del mondo, perché la loro innocenza li aiuta a spingere sempre più avanti il confine della realtà; si può dire, cioè, che proprio grazie alla speranza che li guida, essi vivono proiettati nel futuro.

Nei testi della Aichinger non è infrequente la rimozione della dimensione del passato, perché, come lei stessa ha più volte sottolineato, nessuna azione può essere uguale a quella successiva e l'esperienza costituisce spesso un vincolo, un limite cioè, rispetto alle iniziative che è opportuno prendere nel presente. A proposito del suo mestiere di scrittrice ha detto una volta a Heinz F. Schafroth: «So wie man vermutlich nur einen Tag auf der Welt zubringt und jeder Tag ein neuer Versuch ist, diesen einen Tag zu leben, ist vielleicht auch jedes Buch, das man schreibt, ein Versuch, das einzige Buch zu schreiben, das man schreiben will. Ich könnte heute *Die größere Hoffnung* nicht mehr so schreiben, so wie

¹¹ Per le citazioni dalla *Größere Hoffnung* si fa riferimento all'edizione del 1976 curata da Heinz Politzer, cit., p. 297; per un commento, cfr. Lindemann, cit., p. 39.

¹² Si veda come nel capitolo «Das heilige Land» i bambini giochino in un cimitero senza apparenti timori, essendo stato loro interdetto il parco pubblico e l'uso delle panchine; *Die größere Hoffnung*, cit., specialmente pp. 54-61.

¹³ Lorenz, cit., p. 65.

ich den gestrigen Tag nicht mehr erleben kann, aber vielleicht ist sie ein Teil des einen Buches, das ich schreiben möchte»¹⁴.

Coerente con il compito di sgombrare il terreno dell'umana esperienza dalle false convinzioni è anche il dialogo *Zu keiner Stunde*, composto nel '54 e pubblicato nel 1957¹⁵. Nella soffitta di una casa vive un nano che sfoggia un berretto verde e che attraverso l'abbaino può abbracciare con lo sguardo tutta la città. Il suo dialogo si svolge con uno studente di ingegneria navale, il quale cerca in una cesta alcuni documenti, essendo in procinto di lasciare la casa perché ha ormai terminato i suoi studi. Il giovane ha molti progetti per il futuro, vede già la propria esistenza svilupparsi sotto i suoi occhi nelle tappe essenziali: ritorno a casa, matrimonio, successo professionale; il nano, invece, si affida alle proprie percezioni visive: ogni giorno, tra le tre e le quattro del pomeriggio, vede riflettersi sui tetti della città delle particolari ombreggiature di verde che gli allietano il cuore, perché, come dimostra il suo berretto, il verde è il suo colore preferito. Come nella *Größere Hoffnung* era l'azzurro il colore della speranza e della *unio mistica* degli ebrei con i loro antenati biblici¹⁶, il verde indica qui, oltre la speranza, spiritualità e ingegno. L'augurio che il nano rivolge al ragazzo è quello di potersi affidare «an das Grün der See» (al verde del mare), ma costui, troppo coinvolto nei futuri progetti, preferisce andare «in die Zeit» (nel tempo)¹⁷.

La «prospettiva» o «angolazione percettiva» del nano non può armonizzarsi con le «prospettive» dello studente che si consegna a libri e documenti e ad una rigorosa pianificazione del futuro. Il grigiore della quotidianità gli impedirà di godere del verde della speranza.

A proposito di colori, nella *Größere Hoffnung* essi assumono, così come in altri lavori, una valenza completamente diversa da quella convenzionale. Il nero della notte, personificato nella Tenebra, si rivolge al mondo degli uomini (parti-

¹⁴ Heinz F. Schafroth, «Gespräche mit Ilse Aichinger»: «Meine Sprache und ich», in: *Ilse Aichinger. Materialien*, cit., p. 27.

¹⁵ Ilse Aichinger, *Zu keiner Stunde*. Szenen und Dialoge, Fischer Verlag, Frankfurt a/M. 1957; 1980², ampliata di quattro dialoghi.

¹⁶ Si veda all'inizio del capitolo «Das heilige Land»: «Hundert Jahre zurück, zweihundert Jahre zurück, dreihundert Jahre zurück? Nennt ihr das den großen Nachweis? Zählt weiter! Tausend Jahre, zweitausend Jahre, dreitausend Jahre. Bis dorthin, wo Kain für Abel und Abel für Kain bürgt, bis dorthin, wo euch schwindlig wird, bis dorthin, wo ihr zu morden beginnt, weil auch ihr nicht mehr weiter wißt. Weil auch ihr nicht verbürgt seid. Weil auch ihr nur Zeugen seid des strömenden Blutes. Wo treffen wir uns wieder, wo wird das Gezeugte bezeugt? Wo wird der große Nachweis für uns alle an den Himmel geschrieben?»; *Die größere Hoffnung*, cit., pp. 54-55.

¹⁷ Cfr. le pagine dedicate dalla Lorenz a «Zu keiner Stunde»; Lorenz, cit., pp. 104-118. Anche Joanna M. Ratych, «Zeitenthobenheit und Welterfahrung: Gedanken zum Hermetikbegriff in Ilse Aichingers Dialogen», in: *Modern Austrian Literature*. Special Issue on Austrian Women Writers, vol. 12, n. 3/4 (1979), pp. 423-436.

colarmente dei bambini) in termini protettivi. Nel capitolo dedicato alla morte della nonna, la Notte chiede aiuto al Vento, perché le consenta di entrare nella casa dove la nonna e la bambina saranno insieme per l'ultima volta: «Suchen, suchen, suchen, dachte die Nacht mitleidig, ist man wirklich nur geschaffen, um zu suchen und nichts zu finden als das Ungesuchte?»¹⁸.

Specularmente, spesso alcune figure apparentemente complete di individui chiamati in causa dalla storia raccontata si rivelano essere persone fittizie o, ancor più, citazioni letterarie o storiche che hanno assunto contorni umani, come Colombo o «l'amorevole Agostino» dell'episodio intitolato «Das heilige Land»¹⁹. Attraverso i loro capricci e le loro pose bizzarre, il lettore apprende che il mondo esteriore incomincia ad esistere solo quando viene dato un nome alle cose e che le cose hanno un nome a partire dal momento in cui si incomincia a pensarle. La figura di Colombo, come «scopritore», è funzionale a questo processo creativo, come si evince dal suo commento in risposta a uno sconosciuto che, dopo aver atteso invano la carcassa di una nave che doveva essere rimorchiata, si unisce alla compagnia dei viaggiatori in carrozza. Il dialogo si svolge come segue: «Kolumbus!» lachte er höflich und zog den Hut. «Es ist alles noch zu entdecken! Jeder Teich, jeder Schmerz und jeder Stein am Ufer.» «Zuletzt wurde Amerika doch nicht nach Ihnen benannt!» «Nein!» rief Kolumbus heftig. «Aber das Unbenannte ist nach mir benannt. Alles, was noch zu entdecken ist». Er ließ sich bequem in die schmutzigen Polster sinken und streckte die Beine von sich. «Macht Entdecken müde?» «Herrlich müde! Man verdient sich die Nacht». «Gibt es Träume, die wachen?» «Oh, Träume sind wachsamer als Taten und Ereignisse, Träume bewachen die Welt vor dem Untergang, Träume, nichts als Träume!»²⁰.

Qui la notte ha la stessa valenza del mondo dei sogni, in cui si rifugia per sfuggire al quotidiano, monotono scorrere degli eventi.

A questo punto ci si dovrebbe chiedere se è legittimo cercare di andare sempre più a fondo della lettura simbolica della *Größere Hoffnung* o se è invece meglio lasciarsi trasportare dalle suggestioni della lingua e valorizzare la funzione storico-culturale del romanzo. A mio parere entrambe le procedure sono legittime, anzi, si completano a vicenda. Con grande sorpresa del lettore la critica continua a scoprire sempre nuovi significati nascosti, come fa ad esempio John Margetts nel saggio, relativamente recente, «Hope Unfulfilled: observations of the impact of Ilse Aichinger's Novel *Die größere Hoffnung*»²¹, in cui decifra nel nome di Ellen l'etimo di *coraggio* e *mascolinità*, e nell'aggettivo

¹⁸ *Die größere Hoffnung*, cit., p. 175.

¹⁹ Ivi, pp. 76 sgg.

²⁰ Ivi, p. 79.

²¹ John Margetts, «Hope Unfulfilled: observations on the impact of Ilse Aichinger's Novel *Die größere Hoffnung*», in: *Philologus*, n. 74 (1990), pp. 408-425.

ellende il senso dell'*essere infelici*, del *trovarsi in un paese straniero*, mentre per il Grimm entrambi, nome ed aggettivo, possono essere ricondotti a *Elend* (miseria)²².

Meno interessante sembra invece oggi reiterare il tentativo di una definizione della letteratura austriaca a fianco di quella tedesca o svizzera, perché essa ha ormai conquistato a pieno titolo il riconoscimento internazionale, mentre la possibilità di individuare elementi connotativi «peculiari» è sempre più esigua, in quanto i suoi segni distintivi possono essere spesi anche a vantaggio di altre culture letterarie europee. Dagmar Lorenz ha contestato recisamente la proposta di alcuni intellettuali austriaci di «catturare» la letteratura del loro Paese dietro le sbarre di alcuni stereotipi come la «pulizia formale», la «semplicità» per quanto riguarda la scelta espressiva, l'«avversione per la modernità», l'«iperrealismo» o l'«approccio psicologico privilegiato» per quanto riguarda lo stile e il gusto²³. Giova qui citare cosa disse Ilse Aichinger nel 1972, quando le si chiese quale fosse la ricetta giusta per leggere i suoi testi: «Ich weiß nicht, wie man meine Texte lesen soll, ich kann nur sagen, wie ich selbst Texte lese, die mich zugleich anziehen und mir Schwierigkeiten machen. Ich lese sie so, wie ich etwas suche, das verlorengegangen ist, indem ich zuerst das Suchen suche, die Form zu suchen, und wenn ich es 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. Diese Form zu lesen, hat sich bewährt, und ich glaube, sie steht jedem offen. Wenn ich Joyce oder Beckett lese, ist es mir so gegangen, und selbst bei den Erläuterungen zu den Redensarten englischer Schulkinder, die ich auch oft lese, geht's mir so»²⁴.

È giusto, quindi, che la via della critica rimanga aperta e che il lettore dell'opera di Ilse Aichinger non si lasci influenzare da una prospettiva particolare. Le parole scelte non sono mai «le migliori», come scrive l'austriaca in *Schlechte Wörter* (1976)²⁵, ma quelle che producono occasionali associazioni di idee e che, se rilette una seconda volta, hanno la possibilità di assumere una nuova valenza. Gli aggettivi si accompagneranno a nomi con cui non hanno apparentemente nessun legame, ma valgono magari per la scrittrice come riferi-

²² La nota 33 a p. 423 dell'articolo di Margetts riporta quanto segue: Ellen= cfr. Matthias Lexer, HWB vol. 1 Leipzig 1872, col. 539: *ellen*: “Mut”, “Mannheit”; col. 539 f.: *ellende* as noun (“leben in der Fremde”), as adjective “der in oder aus einem fremden Lande, unglücklich, wuch gives rise at the present-day to “Elend”, cfr. Grimm, DWB vol. 3, Leipzig 1862, col. 406-411: “exilium”, “captivitas”, “miseria”.

²³ Cfr. Dagmar C. G. Lorenz, «Ein Definitionsproblem: Österreichische Literatur», in: *Modern Austrian Literature*, vol. 12, n. 2, 1979, pp. 1-19.

²⁴ Schafroth, «Gespräche», cit., p. 28.

²⁵ *Schlechte Wörter*. Erzählungen, Kurzprosa und ein Hörspiel. Con una postfazione di Heinz F. Schafroth, Reclam, Stuttgart 1971.

mento autobiografico²⁶. La parola finisce così per rinunciare a rappresentare un contenuto e sceglie di rappresentare solo se stessa. In questo modo, senza ostentare precetti metodologici, la Aichinger ci impartisce la propria lezione di umiltà, obbligandoci ad abbandonare le reminescenze del passato, le convenzioni e i pregiudizi. È questo il *memento* a diffidare da se stessi, che si perpetua nella scrittura.

²⁶ Dagmar Lorenz ha fatto notare ad esempio che *Kleist Moos Fasane* è il nome di tre vie che si trovano in un quartiere meridionale della città di Vienna; cfr. Dagmar C. G. Lorenz, «Autobiographie und Fiktion bei Aichinger und Fried», in: *Modern Austrian Literature*, vol. 24, n. 3/4 (1991), p. 48.

Gabriella Rovagnati
(Milano)

«*So wurden Sie Brennmaterial für unsere Herzen*»
L'omaggio di Ilse Aichinger a Stefan Zweig

Man kann das Unsichtbare nicht besiegen!
Man kann Menschen töten, aber nicht den
Gott, der in ihnen lebt. Man kann ein Volk
bezwingen, doch nie seinen Geist.

Stefan Zweig, *Jeremias*

«Resta incerto se Lei abbia desiderato o no questa risposta»¹. Così si apre il testo che nel 1946 Ilse Aichinger, allora ventiquattrenne, dedicò a Stefan Zweig. L'articolo uscì il tre aprile di quell'anno sul «Wiener Kurier», un quotidiano di 8 pagine al costo di 20 Groschen, pubblicato dagli americani² nel primo decennio del dopoguerra per la popolazione viennese. La scrittrice, allora ancora quasi ignota al pubblico - all'anno seguente risale la stesura del primo e unico romanzo, *Die größere Hoffnung*, pubblicato poi da Fischer nel 1948 - qualifica immediatamente il breve brano in prosa come «risposta», e fin dalla seconda frase è evidente che si tratta di una risposta fittizia all'ultima lettera lasciata dallo scrittore sulla scrivania della propria villa di Petropolis - la cittadina termale non lontana da Rio de Janeiro che aveva scelto come ultimo rifugio - la sera di domenica ventidue febbraio del 1942, nella quale si era tolto la vita avvelenandosi insieme alla seconda moglie, Lotte Altmann. In questa «Declaração» Zweig sessantenne, dopo aver ringraziato la terra brasiliana per avergli offerto cordiale ospitalità, ammetteva di non aver più le forze sufficienti per continuare ad assistere al folle processo di autodistruzione dell'Europa, e conclu-

¹ Ilse Aichinger, *Bitte - Stefan Zweig!*, in «Wiener Kurier», Nr. 79, Jahrgang 2, Mittwoch, 3. April 1946. Il brano, non più riproposto in nessun altro volume, viene riprodotto integralmente in appendice a questo lavoro.

² «Wiener Kurier, herausgegeben von den amerikanischen Streitkräften für die Wiener Bevölkerung». Il quotidiano uscì soltanto nel primo decennio del dopoguerra, dal 1945 al 1955. Proprietarie del giornale, stampato nelle officine Waldheim-Eberle, Seidengasse 3-11, Wien VII, erano le Amerikanische Streitkräfte in Oesterreich.

deva: «Ritengo quindi sia meglio chiudere per tempo e con gesto tempestivo una vita per la quale il lavoro intellettuale è sempre stato la gioia più pura e la libertà personale la massima felicità di questo mondo. Saluto tutti gli amici! Che essi possano rivedere l'alba dopo questa lunga notte! Io, troppo impaziente, li precedo»³.

A quattro anni dalla sua morte, a guerra appena conclusa, la tanto attesa nuova alba, alla quale Zweig si era sottratto volontariamente, baluginava solo tremante «dalla nebbia», come scrive la Aichinger, ma era pur sempre il segno di una flebile speranza in un'Austria che con fatica si avviava verso la ricostruzione. Data la grave situazione di crisi economica in cui versava il paese, ovviamente durissima era la vita dei giovani intellettuali, appartenenti alla generazione che, durante la guerra, era stata costretta a interrompere gli studi. La Aichinger stessa, che aveva conseguito la maturità in un liceo di Vienna già nel 1939, aveva potuto iscriversi alla Facoltà di Medicina solo nel 1945, essendo figlia di madre ebrea e quindi vittima, negli anni del conflitto, delle leggi razziali⁴. La guerra era finita, «Vienna era libera. E anche noi eravamo liberi. Insieme però anche liberi da ogni opportunità esterna e da ogni sussidio anche minimamente sufficiente e da ogni possibilità di ricominciare»⁵. Ma nonostante il suo precoce (e da allora costante) invito alla diffidenza nei confronti di troppo facili trionfalismi - *Aufruf zum Mißtrauen* si intitola uno dei primissimi pezzi della scrittrice, apparso sempre nel 1946 sulla rivista «Der Plan» di Otto Basil⁶ - la Aichinger decise ben presto di interrompere gli studi universitari per dedicarsi alla letteratura⁷. Una caratteristica dei giovani austriaci che allora optarono per la via dell'arte e della scrittura - per quanto la loro situazione fosse precaria e benché quasi insormontabili fossero le difficoltà di farsi pubbli-

³ Hanns Arens (cur.), *Der große Europäer Stefan Zweig*, Frankfurt, Fischer, 1981, p. 28: «[...] So halte ich es für besser, rechtzeitig und in aufrechter Haltung ein Leben abzuschließen, dem geistige Arbeit immer die lauterste Freude und persönliche Freiheit das höchste Glück dieser Erde gewesen. Ich grüße alle meine Freunde! Mögen sie die Morgenröte noch sehen nach der langen Nacht! Ich, allzu Ungeduldiger, gehe ihnen voraus».

⁴ Cfr. Ilse Aichinger, *Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*, in Samuel Moser (cur.), *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt, Fischer, 1990, p. 23: «Ich bin in Wien aufgewachsen und zur Schule gegangen, das Gymnasium konnte ich noch zur Not vollenden, aber Medizin zu studieren wurde mir während des Krieges nicht mehr erlaubt. Es war auch zu spät, um in ein anderes Land zu gehen, und so habe ich erlebt, was ein «Mischling» um diese Zeit erlebte [...]».

⁵ Ilse Aichinger, *Wien 1945, Kriegsende. Eine Erinnerung*, in «Süddeutsche Zeitung», 6.7 maggio 1995, p. 17: «Wien war frei. Und wir waren frei. Zugleich auch frei von allen äußeren Chancen und jeder auch nur im geringsten ausreichenden Hilfe und jeder Möglichkeit, wieder zu beginnen».

⁶ Ilse Aichinger, *Aufruf zum Mißtrauen*, in «Der Plan», Wien, 1946, p. 588.

⁷ Aichinger, *Die Vögel beginnen zu singen*, cit., p. 24: «Nach dem Krieg habe ich begonnen, Medizin zu studieren, unterbrach aber das Studium, um das Buch [*Die größere Hoffnung*] zu schreiben, das 1948 im Bermann Fischer Verlag erschienen ist».

care - fu il fatto che essi si sentivano eredi della tradizione letteraria precedente e, nel loro desiderio di rinnovamento, tentarono di recuperare e rivalutare tutto quanto era stato bandito dal nazismo. Diversamente che in Germania, in Austria non si parlò di «Stunde Null», non si ebbe la sensazione di ricominciare tutto da zero dopo una terribile cesura; anzi si nutrì immediatamente il desiderio di proseguire sul cammino già segnato, di trovare un raccordo con la generazione precedente. E il brano della Aichinger dedicato a Stefan Zweig ne è una piccola ma significativa testimonianza. L'autrice, infatti, non scrive in prima persona, ma si rivolge al destinatario della lettera usando un pronome plurale, ricordando che i giovani della sua età non erano che ragazzini disperati «quando allora ci capitò fra le mani il Suo primo libro», benché, per la verità, a quel volume fossero arrivati soltanto per il gusto del proibito. Si scusa per questa scelta immatura, giustificandola con la situazione in cui si erano venuti a trovare allo scoppio della guerra, «espulsi dalle limitate certezze della borghesia, dalle illustrazioni in bianco e nero dei nostri libri per fanciulle, esposti al potere dell'uniformità e all'ardente, indefinibile resistenza dei nostri cuori». Per questo chiede comprensione e indulgenza: «La prego - Stefan Zweig!».

I libri dell'ebreo Zweig erano stati bruciati dai nazisti nel 1933 e, l'anno seguente, lo scrittore aveva risposto al sopruso e alla violenza con il saggio su *Erasmus*⁸, una sorta di elogio dell'antifascismo, un inno alla tolleranza contro un mondo travolto dal fanatismo e dall'irrazionalità. È a questa resistenza ideale dell'intellettuale, all'indomito coraggio di Zweig di propugnare i valori della *humanitas* contro la barbarie, che il saggio della Aichinger rende omaggio. Nei tardi anni Trenta non era stato facile ottenere in prestito dalla biblioteca del quartiere i testi di questo scrittore messo ufficialmente al bando⁹. Ma si sa, come dice il titolo di un romanzo di un altro scrittore austriaco dell'ultima generazione, Helmut Eisendle, *Das Verbot ist der Motor der Lust*¹⁰, il veto è il motore del piacere: e così si richiedevano i volumi proibiti, li si portava a casa chiusi dentro la cartella e poi li si teneva nascosti sotto il cuscino, finché, quando si iniziava a leggere, ci si rendeva conto che essi si trasformavano in «materiale esplosivo», innescando nei giovani lettori, seduti con le gambe a penzoloni sugli argini del Danubio - che nel testo non è né bello né blu, ma «verde sporco» - sorvegliati a vista dalla Gestapo¹¹, un irreversibile processo di maturazione.

⁸ Stefan Zweig, *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*, Wien-Leipzig-Zürich, Reichner, 1934.

⁹ Si veda anche la testimonianza di Max von der Grün (nato a Bayreuth nel 1926) nel *Nachwort* a Knut Beck (cur.), *Das Stefan Zweig Buch*, Frankfurt, Fischer, 1981, pp. 395-408.

¹⁰ Helmut Eisendle, *Das Verbot ist der Motor der Lust*, Graz, Residenz, 1980.

¹¹ La casa della Gestapo, presso la quale la Aichinger era stata costretta a trasferirsi con la madre, si trovava in Moritzplatz - come oggi ricorda un monumento che ne depreca l'operato - proprio di fronte al canale del Danubio.

Tre sono i volumi di Zweig che la Aichinger cita: *Maria Stuart*, *Joseph Fouché* e *Marie Antoinette*¹². Si tratta di tre saggi, pubblicati fra il 1929 e il 1935, nei quali, come dichiarano gli stessi titoli, Zweig analizza le vicende di tre importanti figure storiche: la sfortunata regina scozzese, il famigerato ministro di polizia napoleonico e l'infelice figlia di Maria Teresa, andata sposa a Luigi XVI e con lui finita sotto la ghigliottina della rivoluzione. Questi libri, afferma la Aichinger, erano stati in grado di offrire ai disorientati giovani sognatori «lontananza, calore e meraviglia».

È significativo che dall'immenso *corpus* zweigiano la scrittrice scelga proprio queste tre biografie, tralasciando completamente le opere di pura finzione - si pensi ai numerosi racconti dello scrittore - la saggistica di carattere letterario - come il triplice ciclo dedicato ai «costruttori del mondo»¹³ - e anche quella legata a qualche «ora siderale dell'umanità»¹⁴. Certo, le biografie menzionate dalla Aichinger erano e sono fra le opere più amate dai lettori di Zweig; ma la scelta, per quanto in apparenza casuale, è anche segnale del bisogno di trovare nel passato un'ancora di salvezza: «i nostri cuori tornavano indietro con Lei di secoli e trovavano nel grembo dei tempi quanto non è caduco: il contegno». L'aggancio, evidentemente, era più facile e più affascinante se legato, più che a fatti concreti, a precise personalità nelle quali la storia meglio riusciva a evidenziare le sue doti creative, dimostrando di essere non soltanto educatrice («Erzieherin») ma anche poetessa («Dichterin»¹⁵), eccelsa soprattutto nel genere narrativo. Infatti, come affermava Zweig, quando mette in scena figure particolari «la storia non si serve di una forma artistica romantica, o patetica o drammatica, ma ci presenta in maniera esemplare l'arte del racconto chiaro, un'epica di grande stile»¹⁶. Fedele a questo talento peculiare della storia, nel tratteggiare i propri personaggi Zweig era attento a non ritoccarli, a non ren-

¹² Stefan Zweig, *Maria Stuart*, Wien-Leipzig-Zürich, Reichner, 1935; Stefan Zweig, *Joseph Fouché. Bildnis eines politischen Menschen*, Leipzig, Insel, 1929; Stefan Zweig, *Marie Antoinette*, Leipzig, Insel, 1932.

¹³ Si vedano i tre cicli: *Drei Meister: Balzac - Dickens - Dostojewski*, Leipzig, Insel, 1920; *Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin - Kleist - Nietzsche*, Leipzig, Insel, 1925; *Drei Dichter ihres Lebens: Casanova - Stendhal - Tolstoi*, Leipzig, Insel, 1928.

¹⁴ Si veda Stefan Zweig, *Sternstunden der Menschheit. Fünf historische Miniaturen*, Leipzig, Insel, 1927.

¹⁵ Stefan Zweig, *Die Geschichte als Dichterin* (Discorso preparato per il XVII Congresso Internazionale del P. E. N. a Stoccolma nel settembre del 1939, congresso che poi non ebbe luogo perché scoppiò la guerra), in *Zeit und Welt, Gesammelte Aufsätze und Vorträge 1904-1940*, Stockholm, Bermann-Fischer, 1946, pp. 337-360. La trad. ital. di Emilio Picco, *La storia come inventrice di storie*, in Stefan Zweig, *La patria comune del cuore*, Milano, Frassinelli, 1993, pp. 183-202.

¹⁶ *Ibidem*, p. 349: «[...] bedient sich die Geschichte keiner romantischen, keiner pathetischen, keiner dramatisch gespannten Kunstform, sondern sie zeigt uns vorbildlich die Kunst des klaren Erzählens, epische Darstellung großen Stils [...]».

derli patetici o eroici, e optava per una «rappresentazione storica fedele [...], che *rinuncia* ad ogni affabulazione», convinto tuttavia che la biografia storica non dovesse ridursi a mera e fredda relazione di fatti, a sterile «Nachberichten». «In effetti», sosteneva, «chi voglia capire la storia, deve essere psicologo, deve possedere una particolare dote di ascoltare e di immergersi dentro le vicende e una capacità consapevole di distinguere le diverse *verità* storiche [...]»¹⁷. Pertanto egli aveva sottolineato con chiarezza che Maria Stuart pensava a se stessa prima che al suo paese e che invece Elisabetta era assai più responsabile nei confronti dei propri sudditi; altrettanto lontana gli era stata l'idea di idealizzare Maria Antonietta, tanto da sottintitolare la monografia a lei dedicata «Ritratto di un carattere mediocre»¹⁸. A Zweig non interessavano gli eroi a tutto tondo, lo affascinarono i personaggi dubbi, le figure altalenanti e, fra le sue biografie storiche considerava la meglio riuscita proprio quella dedicata a Fouché, in cui aveva tracciato la vita di questo perfetto intrigante della scena politica francese dell'ultimo scorcio del Settecento, prima prete e professore di matematica, poi giacobino estremista e crudele, caduto in estrema povertà e quindi diventato uno degli uomini più ricchi di Francia, avversario segreto di Napoleone, pronto a tradire chicchessia e a cambiare sempre opinione, incapace di ritirarsi in tempo dal potere e così costretto a trascorrere gli ultimi anni di vita in una cittadina austriaca, in terra straniera e in estrema solitudine¹⁹. La vita di Fouché è paradigmatica degli interessi di Zweig, sempre attratto dai colpi imprevisti del destino, dall'alternarsi improvviso di splendore e miseria, fatto che gli confermava come la storia procedesse per analogie, ma di fatto non si ripetesse mai e sfuggisse quindi in fondo, come la psiche, ai calcoli e agli schemi preconcepiuti degli uomini. La Aichinger aveva certo individuato questa mescolanza di aderenza ai fatti e di capacità allusiva e visionaria dei saggi di Zweig, i quali assunsero allora per lei e per la sua generazione un alto valore pedagogico: «Lei non s'immagina quanto con i suoi personaggi abbia forgiato anche noi, non sa quanto abbia impresso nei nostri volti immaturi, confusi e stupiti, l'ardente contegno della regina scozzese e il sorriso quasi inestinguibile della regina francese e persino il silenzio del difficile, impenetrabile capo della polizia, quando fu necessario. Quanto le «Fiaccole della storia», anche nel loro più flebile crepitio, ci abbiano riscaldato e acceso e protetto nella luce dei fari tedeschi che inquieti e diffidenti solcavano il cielo alla ricerca del nemico. Non riuscirono a puntarsi nei nostri cuori. Non poterono scovarci, perché avevamo trovato un punto

¹⁷ *Ibidem*, p. 353: «Allerdings, wer Geschichte verstehen will, muß Psychologe sein, er muß eine besondere Art des Lauschens, des sich Tief-in-das-Geschehnis-Hineinhorchens besitzen und eine wissende Fähigkeit der Unterscheidung der historischen *Wahrheiten* [...]».

¹⁸ Stefan Zweig, *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*, Leipzig, Insel, 1932.

¹⁹ Wilhelm Tepser, *Stefan Zweig und die Geschichte*, in «Jahresbericht 1962/62 der Bundeshandelsakademie und Bundeshandelsschule Innsbruck», pp. 5-8.

d'appoggio nel piedestallo della storia, un punto d'appoggio nei criteri duraturi, un punto d'appoggio nei libri elemosinati dalla biblioteca rionale!».

Per questo la Aichinger sente il bisogno di passare dalla preghiera di comprensione e d'indulgenza all'aperto ringraziamento, sente la necessità di esprimere a Stefan Zweig un incondizionato apprezzamento per aver offerto a lei e alla sua generazione un punto di riferimento, un esempio di impegno e di responsabilità, e, soprattutto, una speranza nelle possibilità dell'uomo, pur in una situazione storica così disperata. Nel corso del testo il ringraziamento della scrittrice si generalizza e, insieme, si rarefa, e la lettera si conclude con questa affermazione: «Avremmo voluto scrivere una fitta lettera, ma lei non la ha attesa». Certo lo scrittore, «troppo impaziente», non aveva aspettato questa risposta, ma, in fondo, aveva sempre creduto che ogni vita umana avesse senso solo se, come la sua, tentava di trascendere il destino individuale e si proponeva di raggiungere quella meta «per la quale Goethe ha trovato l'imperitura formula: per immortalarci siamo qui»²⁰. Zweig, consapevole del fatto che «esser grati è facile, ma ringraziare è un'arte grande»²¹, avrebbe certo accolto con riconoscenza la lettera della Aichinger. Personaggio sempre tormentato dal dubbio nella validità del proprio operare, mai del tutto soddisfatto di se stesso, egli sapeva bene che «solo una cosa tiene in piedi lo scrittore contro questa perenne e tragica insicurezza: la conferma che gli viene dall'esterno [...]. È una sensazione meravigliosa per ogni uomo sulla terra sentirsi capito e persino amato [...]»²², ma questa emozione è gratificante in misura massima per l'artista, per il quale «fare significa in fondo fare per gli altri, tirar fuori da sé qualcosa che appartenga anche ad altri e, se possibile, a tutti. È un istante meraviglioso, e che ci risarcisce di tutti i dubbi di cui altrimenti soffriamo, vedere che qualcosa che un tempo era vivo dentro di noi, che prima si muoveva dentro di noi, suscita ora un sentimento nuovo ed estraneo, e capire che noi, di là della nostra angusta esistenza, operiamo in uno spazio di cui a noi stessi sfuggono le dimensioni»²³.

²⁰ Stefan Zweig, *Die Geschichte als Dichterin*, cit., p. 360: «[...] jenes Äußerste und Zeitüberwindende, für das Goethe die unvergängliche Formel gefunden hat: Uns zu verewigen sind wir ja da».

²¹ Stefan Zweig, *Dank an Brasilien* (Vortrag. Rio de Janeiro, 1936), in *Zeit und Welt*, cit., pp. 151-158; qui p. 151: «Dankbar sein ist leicht. Aber danken ist eine große Kunst [...]».

²² *Ibidem*, p. 153: «[...] Gegen diese ständige und tragische Unsicherheit hält den Künstler nur eines aufrecht: die Bestätigung, die er von außen erfährt [...]. Es ist ein wunderbares Gefühl für jeden Menschen dieser Erde, sich verstanden zu fühlen und sogar geliebt [...]».

²³ *Ibidem*, p. 153: «Schaffen heißt doch im tiefsten: für andere schaffen, etwas aus sich herausstellen, das nun anderen und möglichst allen gehören soll. Es ist ein wunderbarer Augenblick, der uns für allen Zweifel, den wir sonst erleiden, entschädigt, wenn wir sehen, daß etwas, was einst in uns lebte, nun außen ein selbstständiges Leben lebt, daß, was früher uns bewegte, nun anderes fremdes Gefühl erregt und wir über unsere eigene enge Existenz hinaus in einem Raume wirken, den wir selbst nicht mehr überschauen».

Zweig cercò per tutta la vita di porre il proprio pensiero umanitario al servizio della collettività, di destare anche negli altri la coscienza di valori imprescindibili, quali libertà e pace. I tempi, tuttavia, spezzarono progressivamente il suo ottimismo. Dopo tanti sforzi per continuare a dare un senso alla propria esistenza di intellettuale e di scrittore, per difendere la dimensione coesiva del pensiero europeo²⁴, Zweig cominciò a sentirsi disarmato di fronte «alla stanchezza collettiva e all'indifferenza, inspiegabile con la ragione»²⁵, con la quale l'Europa si avviava verso il tracollo. La sua fiducia cominciò a vacillare sempre più in un'epoca che spingeva gli animi più nobili, come quello dell'amico Joseph Roth, «in tale disperazione» da non permettere loro di trovare «per odio contro questo mondo altra via di salvezza se non l'autodistruzione»²⁶. Nonostante i propositi di non cedere alla malinconia e al cordoglio di fronte alla sconfitta ignobile della letteratura tedesca sotto il regime di Hitler²⁷, Zweig finì tuttavia per gettare la spugna e si tolse la vita. Ma gli eredi di esperienze analoghe alle sue raccolsero, come la Aichinger, il suo messaggio. Non appena le fu possibile essa denunciò le atrocità inflitte dal regime alle famiglie ebrae: il suo primo breve racconto, *Das vierte Tor*²⁸, - che prende il titolo dal quarto cancello del cimitero centrale di Vienna, attraverso il quale si accede al cimitero ebraico - «è il primo testo della letteratura austriaca in cui si parla di campi di concentramento»²⁹. Da allora l'impegno della Aichinger va esclusivamente in quella direzione: scrivere significa per lei non dimenticare e continuare ad accusare un mondo che dalla storia sembra non volere imparare nulla. Ancora nel-

²⁴ Stefan Zweig, *Der europäische Gedanke* (Relazione tenuta a Firenze nel 1932) in *Zeit und Welt*, cit., pp. 299-326. Traduz. ital. di Emilio Picco, *L'ideale europeo nella sua evoluzione storica*, in Stefan Zweig, *La patria comune del cuore*, cit., pp. 128-150.

²⁵ Stefan Zweig, *1914 und heute* (Saggio del 1936 scritto in occasione della pubblicazione del romanzo di Roger Martin du Gard, *Été 1914*) in *Zeit und Welt*, cit., pp. 327-336, qui, p. 336: «[...] kollektiven Müdigkeit und einer mit Vernunft nicht mehr erklärbaren Indifferenz gegen den eigenen Untergang». Traduz. ital. di Emilio Picco, *Il 1914 e il momento attuale*, in Stefan Zweig, *La patria comune del cuore*, cit., pp. 151-157.

²⁶ Stefan Zweig, *Joseph Roth*, in *Die Monotonisierung der Welt. Aufsätze und Vorträge*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Volker Michels, Frankfurt, Suhrkamp, 1988, pp. 226-239; qui, p. 238: «Schuld trägt nur unsere Zeit an diesem Untergang, diese ruchlose und rechtlose Zeit, die die Edelsten in solche Verzweiflung stößt, daß sie aus Haß gegen diese Welt keine andere Rettung wissen, als sich selbst zu vernichten».

²⁷ *Ibidem*, p. 235: «Vielleicht haben wir [...] vor der Welt nur die Tatsache zu verschleiern, daß die Literatur innerhalb Deutschlands seit Hitler die kläglichste Niederlage der Geschichte erlitten hat und im Begriffe ist, aus dem Blickfeld Europas zu verschwinden. [...] Wir dürfen nicht mutlos werden, [...] wir dürfen nicht einmal [...] wehmütig unserer Trauer nachgeben, denn [...] wir stehen mitten im Kriege und an seinem gefährlichsten Posten».

²⁸ Ilse Aichinger, *Das vierte Tor*, in «Wiener Kurier», 1.9.1945, p. 3.

²⁹ Richard Reichensperger, *Ich gebrauche die besseren Wörter nicht mehr*, in «Der Standard», Wien, 24.2.1995, p. 32: «Es ist der erste Text der österreichischen Literatur, der vom Konzentrationslager spricht».

l'ottobre del 1995, reclinando l'invito a partecipare, con una breve comparsa, alla Fiera del libro di Francoforte, la Aichinger, in polemica aperta con l'autorità statale austriaca, sottolineava la faciloneria con la quale i suoi conterranei speravano di poter liquidare il proprio passato nazista. Per lei è impossibile cancellare dalla memoria il trattamento imposto allora alla sua famiglia, all'amata nonna, deportata con altri parenti nel campo di sterminio di Minsk, a sua madre, derubata dell'abitazione e della professione di medico, scampata per miracolo alla morte e poi risarcita con una somma ridicola a guerra finita. Proprio perché il ricordo di queste atrocità resti vivo essa continua a scrivere, per non dare tregua a quanti vorrebbero che ci si accontentasse di troppo semplici forme di compensazione. «Ma in questo paese e soprattutto a Vienna non si è mai voluto perdersi nulla. Né una prima all'opera o a teatro, né alcuna attività di giuria, né alcun intrigo. Non ci si volle perdere neppure Hitler e lo si perse ancor meno di tutto il resto. La Gestapo viennese fu una delle più efficienti e crudeli e servì ad altre da modello. Questo paese ha superato senza troppi danni peste, vaiolo, guerre e, soprattutto, la sua stessa brutalità e mancanza di tatto, uscendo per di più da tutto ciò carico di gloria e addirittura come «vittima»³⁰. La scrittrice, insignita il 20 marzo del 1996, a settantacinque anni, del «Großer Staatspreis für Literatur», sembra decisa a continuare su questa via, convinta che i suoi testi siano resi necessari dalla vicenda della propria famiglia³¹ e dunque dal bisogno imprescindibile di rielaborare una «storia» insieme personale e collettiva, molto simile a quella di tanti ebrei indotti alla disperazione. Uno di loro fu appunto Stefan Zweig, il quale tuttavia, fino al momento del proprio commiato violento dal mondo, non cessò di farsi portavoce di ideali di pace e fratellanza, di instillare la speranza «in un trionfo della ragione giusta e chiaro-veggente sulle passioni fugaci ed egoistiche»³², rappresentando così, per le giovani generazioni, una sorta di «patria spirituale».

³⁰ Ilse Aichinger, *Das Vergessen der Geschichte im staatlichen (Literatur-)Betrieb. Offener Brief an das Organisationskomitee «Frankfurt 95»*, in «Der Standard» Wien, 29.6.1995, p. 29: «Aber man wollte in diesem Land und vor allem in Wien seit jeher nichts versäumen. Keine Opern- oder Theaterpremiere, keine Jurytätigkeit, keine Intrige. Man wollte auch Hitler nicht versäumen, und man versäumte ihn noch viel weniger als alles andere. Die Wiener Gestapo war eine der erfolgreichsten und grausamsten und diente anderen als Vorbild. Dieses Land hat Pest, Blattern, Kriege und vor allem seine eigene Brutalität und Taktlosigkeit unbeschadet überstanden und ist aus alledem glorreich und zugleich als «Opfer» hervorgegangen».

³¹ *Ibidem*: «Meine mir von dem Schicksal meiner Angehörigen her notwendigen Texte [...]».

³² Stefan Zweig, *Erasmus da Rotterdam*, traduz. ital. di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Rusconi, 1981, p. 176.

«Wiener Kurier», Mittwoch, 3. April 1946, Nr. 79, Jahrgang 2.

«Bitte - Stefan Zweig!», von Ilse Aichinger.

Die selbst noch junge Verfasserin will mit diesem gewissermaßen ins Jenseits gerichteten Brief an Stefan Zweig den Dank jener Jugend ausdrücken, der Stefan Zweig auch in schwerer Zeit durch seine Dichtung ein Helfer und Tröster war.

Es bleibt ungewiß, ob Sie diese Antwort wünschten. Diese Antwort aus Nebel und Wehen und zitternder Morgenröte, der Sie entflohen sind in ein besseres Licht, diese Antwort von uns, die wir nichts anderes waren als verzweifelte Kinder, als uns damals Ihr erstes Buch in die Hand fiel. Um ehrlich zu sein - wir nahmen es nur deshalb, weil es verboten war, wir nahmen es wie «Die seltsame Gräfin» von Edgard Wallace und «Die Brüder Raskolnikov» von Dostojewskij. Alles aus demselben Grund. Weil es verboten war. Wir wünschten, Sie würden uns diesen Beweggrund unserer Auswahl verzeihen. Aber es blieb uns damals zu Beginn des Krieges, herausgestoßen aus der begrenzten Sicherheit des Bürgerlichen, aus den Schwarzweißillustrationen unserer Jungmädchenbücher, ausgeliefert an die Macht der Gleichschaltung und den brennenden, undefinierbaren Widerstand unserer Herzen, keine andere Wahl und kein Gesichtspunkt, der reifer gewesen wäre. So wurde uns das Verbotene zum Gebotenen: «Bitte - Stefan Zweig!» Wir haben lange um Sie gebettelt damals, in der kleinen alten Leihbibliothek. «Ich hätte ihn längst verbrennen sollen», murmelte der Bibliothekar. «Aber Sie haben es doch nicht getan?» Und dann trugen wir unseren heimlichen, vorerst nur als Verbotenes geliebten Besitz, vorsorglich in den Schultaschen versteckt, nach Hause! So wurden Sie Brennmaterial für unsere Herzen. Wir legten die angegriffenen Bücher unter unsere Kopfpölster und schliefen darauf, schliefen in eine schwer erkämpfte Reife hinein. Dann lasen wir «Maria Stuart». Wir lasen es im Schatten der Gestapo, die schwer und drohend den Kai beherrschte. Wir lasen «Joseph Fouché». Und wir lasen «Marie Antoinette»! Unsere Beine baumelten über die steinerne Kaimauer in das schmutziggrüne Wasser, unsere Augen bohrten sich in die Zeilen und sahen nur flüchtig auf, um eine schwimmende Orangenschale zu verfolgen, die ungefähr ausdrückte, was wir suchten, Ferne, Wärme und Wunder; unsere Herzen aber zogen mit Ihnen Jahrhunderte zurück und fanden im Schoß der Zeiten das Unvergängliche: Haltung. Sie ahnten nicht, wie sehr Sie mit Ihren Gestalten auch uns gestaltet haben, wie sehr Sie die glühende Gehaltenheit der schottischen und das fast unauslöschbare Lächeln der französischen Königin, wie sehr Sie sogar das beobachtete Schweigen des schwierigen, undurchsichtigen Polizeipräsidenten in unsere unreifen, verwirrten und erstaunten Gesichter geprägt haben, wenn es darauf ankam. Wie sehr die «Fackeln der Geschichte» auch in ihrem leisesten Flackern uns erwärmt und durchglüht und bewahrt haben, im Licht der deut-

schen Scheinwerfer, die unruhig und mißtrauisch über den Himmel strichen, um den Feind zu suchen. Sie fanden nicht in unsere Herzen. Sie konnten uns nicht entblößen, denn wir hatten Halt gefunden an den Sockeln der Geschichte, Halt an den bleibenden Maßstäben, Halt an den erbettelten Büchern aus der kleinen alten Leihbibliothek!

Wir wollten Ihnen sagen, wie sehr Sie in der Selbstvernichtung Europas geistige Heimat geblieben sind, wie sehr Ihr Verantwortungsgefühl wiederum Verantwortung gezeugt hat, ja, wie sehr Sie gerade damals, als Ihr Heimweh und Ihre Erschöpfung den Höhepunkt erreicht hatten, Kraft und Heimat wurden in unseren Herzen!

Wir wollten Ihnen danken.

Dafür, daß Sie unseren suchenden Sinn geschärft und uns gelehrt haben, mitten im Taumel des Todes noch die Feinheiten und Chancen des Menschlichen zu beobachten, die vom Göttlichen zeugen. Dafür, daß Sie unseren brennenden Augen etwas von dem gütigen Leuchten der Ihren geschenkt haben. Dafür - für alles! Wir wollten einen dicken Brief schreiben, aber Sie haben nicht darauf gewartet. Sie sind weggegangen und haben keine Adresse hinterlassen. Statt dessen das Beispiel Ihrer Haltung bis zuletzt. Sie grüßen Ihre Freunde. Das hat uns großen Mut gemacht. Vielleicht meinen Sie auch uns, die wir hier mit von Tränen, Staub und Pulverdampf entzündeten Augen die Morgenröte sehen und verwirrt in diese Helligkeit starren. Mit tastenden Schritten sind wir zurückgekommen aus dem Versteck der Jahrhunderte, aus der heimlichen Liebe zum Verbotenen, und unser erster Weg war die kleine, alte Leihbibliothek. Dort stehen wir nun, etwas gewachsen, etwas blaß und auch noch etwas unsicher, und verlangen doch laut und stolz und deutlich: «Bitte - Stefan Zweig»!, so wie die ganze noch etwas unsichere Welt heute laut und deutlich nach Menschlichkeit verlangt!

Floriana Colabattista
(Modena)

Ilse Aichinger. Una voce, uno sguardo - «Spiegelgeschichte»

Rifrazioni visive e sonore di una lingua semplice e disadorna¹ smentita dalla complessità di effetti rubati e di echi. Parole comuni, come cose, concrete²; parole centellinate da un lessico elementare che insieme combinano contrasti inattesi e stridenti, in una trasparenza dalle profondità impreviste. Inarrivabili.

Originale e autentica, Ilse Aichinger si consegna alla lettura con una scrittura insolita, ritratta nella parsimonia di strutture sintattiche rudimentali, quasi celata dietro la modestia espressiva, e pure altamente ricercata, elusiva nella ritorsia della parola originata dal silenzio³.

¹ «Eine kleine Sprache», così nomina la propria lingua la Aichinger in «Meine Sprache und ich», cfr della autrice la omonima raccolta di racconti, Frankfurt 1977, p. 219. – «Ich gebrauche jetzt die besseren Wörter nicht mehr» esordisce la scrittrice in «schlechte Wörter», Frankfurt am Main 1976, p. 7, testo complesso per logica mordace, corrosivo.

² Una lingua in cui «das Wort und das Ding zusammenfallen» come si esprime G. Eich, cfr G. Lindemann «Ilse Aichinger», München 1988, p. 75, in certo modo “poesia concreta” alla E. Gomringer, per la singolare «Aussagewert». Nel 1988 in «Rede an die Jugend» la Aichinger scriveva: «Sätze sind nur wichtig, wenn sie zugleich Taten sind», cfr B. Steinwendtner «Sammler den Untergang zu Ilse Aichinger Kurzprosaabands schlechte Wörter», in B. und G. Melzer «Ilse Aichinger», Dossier 5, Verlag Droschl, Herausgegeben vom Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz, 1993, p. 138.

³ «Es gibt die Stummheit, und es gibt das Schweigen. Und die Stummheit immer wieder in das Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens», come L. Stettler cita, titolando con la seconda frase dell'autrice il proprio saggio, in S. Moser «Ilse Aichinger - Materialien zu Leben und Werk», Frankfurt am Main 1990, p. 36. – Nel testo «Ins Wort» la Aichinger scrive: «Wenn ich etwas lese, denke ich auch sonst oft, hier ist Sprache oder hier ist keine. Daraufhin befragt, was das heißen soll, wurde mir klar, daß es hieß, das hat Schweigen in sich und das nicht», cfr I. Aichinger «Kleist Moos Fasane», Frankfurt am Main 1987, p. 104. – «“Schweigen” bei Ilse Aichinger und Paul Celan gleichermaßen zum zentralen Begriff» annota R. Reichensperger in «Die Bergung der Opfer in der Sprache - Über Ilse Aichinger - Leben und Werk», Frankfurt am Main 1991. Sotto «Die Poetik des Schweigens» è rubricata da H. F. Schafroth l'opera della scrittrice, cfr KLG - «Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur» - «48 Nachlieferung - Band 1», Göttingen-München, Okt 1994. – Della «Lautlosigkeit der Wörter» parla la Lindemann in «Ilse», op. cit., p. 67, e la Aichinger stessa nell'articolo del 1978 per l'antologia «Der Reiz der Wörter», intitolato con la citazione da J.

Percezione del mondo attenta, intensa e sensibile, concitata, irritata e tesa: sentire totale, che si fa emozione, poi parola interna detta. Sommessa, quasi un bisbiglio. Fruscio soave, che disvela nuovo il reale⁴.

Evocativa, una voce, dove posa lo sguardo⁵. Sul mondo che è intorno, che è il mondo interiore, per la convergente coincidenza di proiezione e introspezione⁶, che è anche coincidenza di vita e di arte⁷.

Ghermisce un particolare con nitido gesto pittorico, alla Vermeer, lo dilata e deforma poi come un espressionista, e il mondo si anima gremito della novità straniante di forme affollate e perturbanti come nelle tavole antiche di Bosch, per placarsi, talora, con la leggerezza, colorata, sbigottita e dolente di Chagall, talora, nella rarefazione cerebrale e astratta dei surrealisti, nella loro fredda e lucida aura metafisica.

Ferma e austera nell'affanno pacato dello "stare a guardare"⁸, meditativa. Severa e umana nel grido, muto, ostinato e veemente sull'orrore, che traveste nello sgomento infantile, disperazione insieme caparbia e incongruente, che è ricerca e nostalgia pacificata per quel luogo precluso, «wo alles blau wird». Quel luogo per il quale, dagli altri negato, non resta che concedersi il visto da soli,

Conrad «Nur zusehen - ohne einen Laut», poi ripubblicato in I. Aichinger, «Kleist», op. cit., p. 83-84, così si esprime: «Das heißt, im Spiel mit den Wörtern seine eigene Lautlosigkeit in die ihre einbringen. Das heißt ... alles auf den Kopf stellen. Der Erzählwelt Schweigen abfordern, der Welt, sich selbst, den Wörtern, den Klängen. Und die äußerste Form des Schweigens, die Lautlosigkeit».

⁴ La «Tatsache des Gedichts», di cui dice G. Lindemann «Ilse», op. cit., p. 108, quella evidenza poetica resa possibile dalla speciale relazione tra «Wort, Ich und Wirklichkeit», che per P. H. Neumann fa cadere «die Grenze zwischen Menschen und Dingen», cfr «Genauigkeit im Ungewissen», in S. Moser «Ilse», op. cit., p. 208.

⁵ «... ich erfinde nicht, ich beschreibe, was ich sehe ...» si legge da un colloquio della Aichinger con Lorenz del 6.8.1976, cfr Dagmar C. G. Lorenz «Ilse Aichinger», Königstein 1981, p. 39, un libro che si investe della presentazione della opera intera della scrittrice. – «Die Welt ist aus dem Stoff, / der Betrachtung verlangt», così si esprime nella poesia «Winterantwort», I. Aichinger «verschenkter Rat», Frankfurt am Main 1981, p. 8. Il libro raccoglie secondo moduli tematici e non cronologici 89 poesie, composte tra il 1955 e il 1977, di impressionante intrinseca omogeneità stilistica.

⁶ Visione in quanto elaborazione dell'esperienza interiore dunque: «Als sprachliches Abbild innerer Erfahrung», E. Pulver in «Neue Zürcher Zeitung», 8.12.1978. – «Dann reden wir, wenn wir unter dem Galgen zu reden beginnen, vom Leben selbst», I. Aichinger, «Vorwort zu "Rede unter dem Galgen"», Wien 1952, p. 6, citato in V. Neuroth «Sprache als Widerstand - Anmerkungen zu Ilse Aichingers Lyrikband "Verschenkter Rat"», Frankfurt am Main 1992, p. 150, opera che si raccomanda per perspicuità interpretativa e acume critico, quasi un "contrappunto" alle singole poesie e, in generale, alla poetica della scrittrice.

⁷ Lo «Zusammenhang zwischen dem Leben und dem Schreiben der Autorin», di cui dice anche G. Lindemann in «Ilse», op. cit., p. 25. «Handwerk des Lebens» appare l'opera della moglie agli occhi di G. Eich, cfr R. Reichensperger «Die Bergung», op. cit., p. 14-15.

⁸ Quel «Nur zusehen - ohne einen Laut», di cui in nota 3.

quando libertà e identità si lacerano, dilaniate come ferite, impigliate agli apici di una stella appuntata sull'abito, e «der Stern bedeutet den Tod». È allora che deflagra, preannunciata e residua, «die größere Hoffnung», fremito, tenace, che pervade quell'unico, e primo, romanzo giovanile.

L'opera della Aichinger è arte di una coerenza assoluta, compatta nella evoluzione interiore. Poesia⁹ quando l'autrice dalla prosa distilla e isola, poi agglutina immagini da nuclei fonetici che conservano l'ambiguità plurale del senso¹⁰.

Musicale, nella fluidità di cadenze ritmate, quando si schiude nel racconto, scarnificato, senza storia¹¹, a risonanze di un fraseggio custode della propria impronta singolare, per la densità sconcertante di quegli attacchi sorprendenti¹², per quel suo dire piano, trafelato. Un dire turbato, a volte frantumato dall'interrogare insistito e vano¹³, come melodia dai continui "da capo".

⁹ Quasi a sconfessare con la propria opera l'arrendersi di Adorno alla impossibilità, nel dopoguerra, della poesia: una conferma nei fatti della posizione sostenuta da W. Hildesheimer, «daß nach Auschwitz *nur* noch das Gedicht möglich sei, dazu allerdings auch die dem Gedicht verwandte "absurde Prosa"», cfr G. Lindemann «Ilse», op. cit., p. 72.

¹⁰ «Kein Wort ohne Widerwort, kein Spruch ohne Widerspruch», si legge in G. Lindemann «Ilse», op. cit., p. 80.

¹¹ «Ich bin auch bei der Bildung von Zusammenhängen vorsichtig geworden. ... Niemand kann von mir verlangen, daß ich Zusammenhänge herstelle, solange sie vermeidbar sind. Ich bin nicht wahllos wie das Leben, ... Leben ist kein besonderes Wort und Sterben auch nicht», I. Aichinger «schlechte», op. cit., p. 8.

¹² Da I. Aichinger «Meine», op. cit.: «Geh weg! Was soll die Eile, wie viele hängst du heute? Bin ich nicht der letzte?» («Rede unter dem Galgen»), p. 70, «Ich wohne seit gestern einen Stock tiefer. Ich will es nicht laut sagen, aber ich wohne tiefer. Ich will es deshalb nicht laut sagen, weil ich nicht übersiedelt bin» («Wo ich wohne»), p. 76, «Ich sehe täglich einen grünen Esel über die Eisenbrücke gehen, ...» («Mein grüner Esel»), p. 86, «In der alten Remise wohnt mein Vater, mein Vater hält sich auf dem Eis» («Mein Vater aus Stroh»), p. 109, «Auf dem Fächer vor dem Haus hatte sich eine Familie niedergelassen» («Eliza Eliza»), p. 120, «Links ist ein blauer Zylinder eingezeichnet, rechts ein schwarzer. Darunter Sand und eine Kinderweige» («Wiegenfest»), p. 130, «Ich wollte mich auf einem Querbalken niederlassen. Ich wollte wissen, was ein Querbalken ist, aber niemand sagt es mir» («Querbalken»), p. 161, «Port Sing, wo die Hasen rasten. Sie haben alle eine Neigung zu verschwinden, aber hier rasten sie, niemand weiß, warum» («Port Sing»), p. 166, «Diogenes der Feldwebel, starrt über die Wüste» («Das Faß»), p. 172, «Der Tag ist in Rotterdam zu Hause. Dort wird er geboren, ...» («Nachricht vom Tag») p. 180, «Meine Sprache ist eine, die zu Fremdwörtern neigt. Ich suche sie mir aus, ich hole sie von weit her» («Meine Sprache und ich»), p. 219. – Da I. Aichinger «schlechte», op. cit.: «Ich gebrauche jetzt die besseren Wörter nicht mehr» («schlechte Wörter»), p. 7, «Wir haben jetzt Flecken auf unseren Sesseln. Es sieht aus, als hätte jemand gezuckerte Milch darüber geschüttet» («Flecken»), p. 11, «Die Balkone in den Heimatländern sind anders» («Zweifel an Balkonen»), p. 15, «Der Schnee den Kapitellen der Westsäulen, nur Außenseitern unerträglich» («Die Liebhaber der Westsäulen»), p. 21, «Wult wäre besser als Welt. Weniger brauchbar, weniger geschickt» («Dover») p. 34.

¹³ Un interrogare senza risposta, di Camus l'assurdo esistenziale: il persistente, dilacerante chiedere dell'uomo contro l'irrazionale e ottuso tacere del mondo. «Das Schweigen der Welt»

Una scrittura contratta con gli anni in parole misurate e avere¹⁴ che affiorano, si rincorrono e richiamano, e tornano a ondate, e come onde diverse, pure uguali. Come tutto fosse già presente, e dovesse solo emergere da un magma iniziale¹⁵.

Stringente, sobria e concisa nelle stringhe allampanate dei dialoghi monologanti e nella sospesa alternanza vocale sullo scenario acustico degli «Hörspiele».

Una voce che trasgredisce la tirannia del banale, intransigente e dirompente contro la vuota desolazione di un mondo stordito, destituito di umanità e senso: «man muß subversiv sein»¹⁶. Una voce, come canto, che sostiene la estensione di una «Sprache als Widerstand»¹⁷.

Dunque unicità di una scrittura, scritta per essere letta¹⁸, pronunciata ad alta

che W. Hildesheimer ravvisa quale «Voraussetzung des Geschehens» nei racconti della Aichinger; cfr G. Lindemann «Ilse», op. cit., p. 73. – Di qui il paradosso, l'antinomia, l'aporia, la contraddizione «als Rebellion gegen die Zumutungen des Lebens», «die Radikalität des Widerspruchs ... tendiert dazu, eine Neubestimmung der involvierten Termini zu erzwingen», cfr N. Skapin-Šlibar «"Definieren grenzt an Unterhöhlen" - Ambiguierte Paradoxie in Ilse Aichingers Gedichten», in B. und G. Melzer «Ilse», op. cit., p. 55-87, un articolo che si segnala per la particolare accuratezza della analisi. – La Aichinger conclude il racconto «Rahels Kleider»: «Wie heist die letzte Frage? Wie heißt sie? Ja. So heißt sie», citato in H. Plitzer «Ilse Aichinger todernste Ironien», in S. Moser «Ilse», op. cit., p. 212.

¹⁴ «Ich schränke ein und schaue zu, damit bin ich genügend beschäftigt», I. Aichinger «schlechte», op. cit., p. 9. Una contrazione progressiva, quello «Schreiben als fortschreitende Reduktion», di cui G. Lindemann «Ilse», op. cit., p. 71; «eine Strategie», nelle parole della Neuroth, che «bewirkt gleichzeitig eine Ausweitung der Appelfunktion», cfr V. Neuroth «Sprache», op. cit., p. 267. Si tratta di quello stesso «Atomisierungsprozeß», come lo definisce H. F. Schafroth, «Die Dimensionen der Atemlosigkeit», p. 129-133, in I. Aichinger «schlechte», op. cit., p. 131.

¹⁵ Quello «Zwang des Gebildes», di cui riferisce V. Neuroth in «Sprache», op. cit., p. 216, da una intervista sulla stampa del 14.6.1975, in cui la Aichinger si pronuncia sul proprio scrivere: «Es beginnt mit einem Satz, von dem man überhaupt nicht weiß, wohin er führt. ..., wenn man diesen Satz gefunden hat, muß man den nächsten finden».

¹⁶ Cita dalla scrittrice C. Kleiber in «Ilse Aichinger. Leben und Werk», Bern 1984, p. 28, trascrivendo inoltre da un colloquio del 4.10.1978: «Die Menschen akzeptieren die Natur aber sie ist nicht akzeptabel. Ich lasse mir die Welt nicht bieten». E già nel 1946 in «Aufruf zum Mißtrauen» la Aichinger sentenziava: «Sich selbst müssen Sie mißtrauen! ... Werden wir mißtrauisch gegen uns selbst, um vertrauenswürdiger zu sein!», cfr G. Lindemann «Ilse», op. cit., p. 31-32.

¹⁷ Come la Neuroth significativamente titola la propria già citata recensione. «Für mich wäre es schwerer und auch kräftezehrender, ohne diesen Widerstand zu Leben» ammetteva la scrittrice in una intervista con B. Steinwendtner, cfr B. und G. Melzer «Ilse», op. cit., p. 9.

¹⁸ «Wenn ich die Form zu suchen gefunden habe, merke ich, daß ich eigentlich die Form zu finden gefunden habe in Fall des Textes, die Form zu lesen, und das Lesen und Schreiben wie Suchen und Finden sich einander bis zur Identität annähern können» riporta dalla autrice J. Becker «An den Rändern der Existenz», in S. Moser «Ilse», op. cit., p. 214.

voce, come in principio era della letteratura¹⁹. Una scrittura che è gesto estremo: «Schreiben ist sterben lernen»²⁰.

Innovativa²¹ nel dire ripetuto di solitudine e dolore, di vita e morte. Sme-mora talora in quel dire, smarrito e insieme composto, di una umanità disincarnata, oggettivata. Un dire che plasma e perverte, instaura e disloca in campi metaforici e contesti impensati, nell'esilio dalle logiche spazio-temporali, per intentati approdi espressivi: quelle «Geschichten aus Sprache (in ihrem Innenraum)»²², la loro «verinnerlichte Sprachmagie»²³.

Ilse Aichinger si esprime per quel suo radicale essere per la scrittura, nella scelta con G. Eich condivisa, «die Welt als Sprache zu sehen», che elige «die Sprache als Urtext»²⁴, nel rigore inconsueto di una ricerca linguistica interminata, che contravviene e scalza ogni convenzione semantica, e in cui la lingua è significante e, già prima, significato.

¹⁹ Come attesta la tarda evoluzione del greco «λεγειν» da “raccolgere” in “parlare” e solo successivamente in “leggere”, e, quale verbo topico per l'atto del dire e del leggere, così trasmesso al latino «legere». «Λεγειν», dunque, quel dire ad alta voce, pronunciare da una scrittura continua, che non si concede a scansioni visive tra le parole, priva di segni diacritici, di spiriti e accenti, come nei papiri risalenti al IV sec a.C., e come continuò ad essere, lettura riservata a pochi, per lo più deambulante e sempre orale, fino al IV - V sec. d.C., quando il leggere tacito si segnalava ancora per fatto singolare.

²⁰ I. Aichinger «Kleist», op. cit., p. 78. Di «apodiktische Sprachgestus» parla anche la Lindemann in «Ilse», op. cit., p. 96.

²¹ «..., etwas Neues auf neue Art zu sagen, denn ein Künstler kann niemals den Erfolg von gestern wiederholen», G. Stein «Was sind Meisterwerke?», riportato in G. Lindemann «Ilse», op. cit., p. 27.

²² Da una lettera della scrittrice a Antje Friedrichs citata in R. Reichensperger «Die Bergung», op. cit., p. 15 e nota a p. 23. «Die Bewegungen der Gedanken sind der Verlauf der Geschichte» scrive H. Johansen a proposito del racconto «Mein grüner Esel», ma potrebbe essere detto della maggior parte dell'opera della Aichinger, cfr H. Johansen «... aber das ist wohl nicht möglich», in S. Moser «Materialien», op. cit., p. 107.

²³ Il più eminente rappresentante della «verinnerlichten Sprachmagie» nello «Hörspiel» è G. Eich, cfr S. Döhler in «Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts», Berlin 1988, p. 540-562.

²⁴ «Ich bin Schriftsteller, das ist nicht nur ein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen», a p. 314, in G. Eich «Einige Bemerkungen zum Thema “Literatur und Wirklichkeit”», in «Akzente», 3. Jg., München 1956, p. 313-315, citato in V. Neuroth «Sprache», op. cit., p. 253, e in G. Lindemann «Ilse», op. cit., p. 74. E la Aichinger stessa confessa «Für mich ist das Schreiben nicht einfach eine Tätigkeit wie Holz bearbeiten, sondern so etwas wie ins Feuer springen», pure lo scrivere è per uguale sua ammissione «keine Stimmung, sondern eine Notwendigkeit» e la sua lingua «eine Form von Anarchie», ora che «spricht die Sprache nicht mehr, sie ist sprachlos geworden», cfr. L. Stettler «Stummheit», op. cit., in S. Moser «Materialien», op. cit., p. 36 e 39. – «Die Sprache ist die einzige für sie zulässige Wirklichkeitsebene», riconosce Dagmar C. G. Lorenz «Männlichkeits- und weiblichkeitskonstruktionen bei Ilse Aichinger», in B. und G. Melzer «Ilse», op. cit. p. 21.

Grande, e come tale inimitabile. E dalla critica, concorde nel riconoscerle i meriti letterari²⁵, spesso accostata ai grandi per tentate affinità. Ricorrono allora i nomi, per lo più di contemporanei, per il comune afflato filosofico-culturale dell'epoca²⁶. Troppi, per attinenze scontate o esteriori, e Kafka tra i primi²⁷.

²⁵ Con la eccezione di chi ne censura l'opera come «verschlüsselt», «magisch», «hermetisch», «parabolisch», «kafkaesk», cfr Dagmar C. G. Lorenz «Ilse», op. cit., p. 56, e di recensori che le rimproverano «Esoterik» (C. Brückner), «Hermetik» (H. L. Arnold), «Unwegbarkeit» (H. Spiel), «Desengagement» e «Manierismus» (I. Drewitz), cfr G. Lindemann «Ilse», op. cit., p. 82. E forse in quanto: «Die nüchtern-gelassene Selbstverständlichkeit des Unverständlichen irritiert» e «Ilse Aichingers Welt ist, wie ihre Sprache, ein Abenteuer, eine Provokation und eine ständige Lockung», come nota V. Neuroth in «Sprache», op. cit., p. 1. – Nel primo capitolo del suo libro la Lindemann si interroga, con e come P. Hartling, sulle ragioni della iniziale tiepida accoglienza di quel primo romanzo, troppo poetico, quindi prematuro per l'immediato dopoguerra, e rimasto a lungo nell'ombra, anche quando era ormai consolidata la notorietà dell'autrice acquisita con la «Spiegelgeschichte» e quel primo premio del «Gruppo 47». Anche W. Schnurre constatava la contrastante ricezione dell'opera della Aichinger da parte del pubblico, ugualmente entusiasti i non scrittori e gli scrittori, in modo acritico i primi e altamente critico gli altri, cfr J. C. Alldridge «Ilse Aichinger», London 1969, p. 45.

²⁶ In un clima letterario perturbato e investito da «Sprachkritik» e «Sprachskepsis» a includere, nel caso della Aichinger, la «Skepsis gegenüber Namen und Benennung», di cui riferisce H. F. Schafroth in KLG, op. cit. «Ich weiß, daß die Welt schlechter ist als ihr Name und daß deshalb auch ihr Name schlechte ist», cfr I. Aichinger «schlechte», op. cit., p. 9. In relazione con la poesia «Sommerfest», Lorenz riporta: «Namen sind Schall und Rauch», cfr Dagmar C. G. Lorenz, «Ilse», op. cit., p. 243.

²⁷ «Umgekehrt wie Kafka» la prospettò al pubblico per il suo romanzo F. Sieburg sulla rivista «Gegenwart» del 15.7.1951. A Kafka ancora e a Kleist la assimila la Lindemann e per la poesia a Rilke, Hölderlin, Brecht e Celan, cfr G. Lindemann «Ilse», op. cit., pp. 33, 81, 98, 80. «Zwischen Andersen und Kafka» intitola G. Blöcker il suo saggio in S. Moser, «Ilse», op. cit., p. 158. In modo più originale accostata da J. Kaiser a Mahler e Schönberg, cfr G. Lindemann «Ilse», op. cit., p. 42, e da J. C. Alldridge a Berg, in «Ilse», op. cit., p. 45. Da W. Hildesheimer accomunata a G. Eich, P. Weiss e R. Lettau nelle conferenze tenute a Frankfurt am Main nel 1967 sul tema «Das absurde Ich». E con lo stesso W. Hildesheimer e R. Lettau posta a pur improbabile confronto da E. Endres «Eliza Eliza», in S. Moser «Ilse», op. cit., p. 188. Il nome di E. Schnabel è associato a quello della Aichinger da S. Döhler in «Österreichische», op. cit. Affinità spirituali con V. Woolf e G. Stein sono poste da C. Rahmer «Ilse Aichingers "Poesie"», in S. Moser «Ilse», op. cit., p. 152 e con E. Lasker-Schüler, G. Kolmar, N. Sachs, A. Frank e Canetti sono segnalate da Dagmar C. G. Lorenz, che per astrazione e ermetismo la affianca agli autori d'avanguardia del teatro dell'assurdo, in «Dictionary of Literary Biography», volume 85, «Austrian Fiction Writers», Detroit, New York, Fort Landerdale, London 1989. E familiarità con Ionesco, per il «failure in communication» e la connessa «economy of words», le attribuisce J. C. Alldridge, in «Ilse», op. cit. C. Kleiber la vede imparentata con quella generazione scettica che include tra gli scrittori di lingua inglese e francese: Joyce, la Woolf, Faulkner, Hemingway e Miller, Camus, Eluard e Sartre, cfr C. Kleiber «Ilse», op. cit. E altri confronti possibili o arrischiati per analogie tematiche prospetta in una nota (la 35) N. Skapin ©libar in «Definieren», op. cit., p. 83. E ancora se ne potrebbe riferire.

Ma Ilse Aichinger è altro. Come altro da Beckett e da Joyce, con i quali pure condivide certe arditezze stilistiche²⁸.

Interprete, solo, defilata e personale, del tempo suo e dei temi universali come quegli altri grandi²⁹. Pertanto inattuale. Appartata e schiva nella vita come nella scrittura. Una scrittura precisa e insieme evasiva, come è della poesia, che, capita, seduce e cattura. E talora difficile, impervia, opaca; fino astrusa. Enigmatica e impenetrabile quanto la «Heimlichkeit des Traumes», solo accessibile «im Einverständnis»³⁰. Disorientante per la stravolgente «Sicherheit des Zweifels»³¹. Molto apprezzata e vastamente recensita, eppure poco letta³² e ancor meno tradotta; forse talora in traducibile. Più volte premiata, come per quel suo «Racconto allo specchio».

Suggestivamente ambigua, sconcertante e pervasiva, la «Spiegelgeschichte» di Ilse Aichinger³³. Poche smilze pagine tutte uno sfumare e un intersecarsi dei vari livelli di realtà, desiderio, ricordo riflessi in quello specchio appannato, deformante il reale, della coscienza dell'io narrante, dove per il sortilegio della rifrazione tutto si confonde e avviene in una immanenza straniata dal tempo, nel distanziamento generalizzante di un "tu". Poche pagine asciutte e scabre che scardinano la storia dall'ordinario, perché travolgono e contraffanno in circolarità l'andamento lineare degli accadimenti, per farci ritrovare alla fine un inizio, per tradurre la cifra individuale in un tutto che riconosce e identifica e in sé ingloba. Pagine che fluiscono serrate nella semplicità scarna di una lingua frammentata, essenziale, in apparenza dimessa, che palpita interiormente di ri-

²⁸ La parentela elettiva con i due autori la si legge nella succinta presentazione alla raccolta di racconti di I. Aichinger «Meine Sprache und ich», Frankfurt am Main 1978, di H. F. Schafroth, acuto censore della scrittrice, che, altrove, la avvicina anche alle poesie dell'ultimo Hölderlin, pur disconoscendone la appartenenza ad alcuna "scuola".

²⁹ «Ilse Aichinger hat keine Themen. Sie hat eine Sprache» scrive, incisivo ed efficace, S. Moser in «Ilse», op. cit., p. 12.

³⁰ Come si esprime R. Schroers in «Auf den Spuren der Zeitjunge deutsche Prosa», cfr C. Brückner in «Eliza Eliza», in S. Moser «Ilse» op. cit., p. 191. – E la Aichinger in «schlechte», op. cit., p. 8: «Definieren grenzt an Unterhöhlen und setzt dem Zugriff der Träume aus» e nella poesia «In einem»: «Und hätt ich keine Träume, / so wär ich doch kein anderer, / ich wär derselbe ohne Träume, / wer rief mich heim?» «verschenker», op. cit., p. 94 – «Und manchmal hörte ich die Türen zweimal schlagen / einmal davon im Traum», con questa citazione dalla Aichinger conclude il suo saggio «Über Gedichte Ilse Aichingers» E. Fried, cfr S. Moser «Ilse», op. cit., p. 262.

³¹ Cfr P. H. Neumann «Genauigkeit» op. cit. in S. Moser «Ilse» op. cit., p. 208.

³² Della «legendäre(n) Berühmtheit» dell'autrice si è molto scritto e si è pure detto «an-erkannt, doch ungelesen», cfr G. Lindemann «Ilse», op. cit. p. 14, citato anche in V. Neuroth «Sprache», op. cit. p. 302.

³³ Il saggio sulla «Spiegelgeschichte», qui riprodotto, è stato redatto nel 1994 e compare, con la traduzione del racconto (da cui sono tratte le citazioni in italiano) e l'originale della Aichinger, sulla rivista «Testo a Fronte», n. 15, Milano, ottobre 1996.

mandi, in anticipazione e in eco. Pagine che condividono, e vivono, della densità spessa ed effimera di quella stratificazione di metafore sulla vita, sulla morte, sull'assurdo incommunicabile dell'essere uomini che costituisce il racconto.

La narrazione procede a ritroso quasi a riavvolgere su se stessa la vicenda umana di una giovane donna, come la vita avesse l'evanescenza artificiale di una pellicola, che avviluppandosi di nuovo sul nucleo restituisce nell'immagine la proiezione speculare dell'azione, risalendo con un movimento retrogrado a svelare l'antefatto, in una rassegna di concatenazioni causali, che, a essere ripercorse nell'inversione della consequenzialità temporale, si sciolgono e annullano in una incoerenza casuale, irriverente.

Fin da quel prologo ermetico, allusivo preludio di morte e annuncio profetico di resurrezione, si stabilisce l'atmosfera rarefatta e allucinata del testo, per l'equivocità sfuggente di quei «wenn» che mentre introducono a un tempo, “quando”, lo svaporano nella dubbia possibilità di un “se”. In quel travisamento sviante dell'evento e della realtà, irreali, dell'esperienza individuale e collettiva si pone in apertura la metonimia della morte come trascorrere e ricominciare: quel passivo, oggettivo “essere sospinti fuori” dalla vita che, assorto in attesa della sanzione religiosa, si vela del soggettivo, delirante falsare nel verde il colore del cielo, in una traslitterazione cromatica di speranza e memoria. Morte che può essere ancora negata, eludendo la sorveglianza, nel furtivo scivolar giù dal letto, innocente, di bimbi svegliati dall'incerto infiltrarsi della luce. Sì che traslata nel mondo dell'infanzia, l'imperativa, biblica severità di quel «allora è tempo per te di alzarti» trascolora, stemperandosi nella levità giocosa di una iniziativa infantile. E nella naturalezza di un risveglio dal sogno puerile il dramma dello spegnersi della vita si disfa della propria tragica singolarità e l'ineluttabile della morte, riverberato e smentito nella ripetizione abituale dello svegliarsi, è parafrasi dell'inezia umana.

Con la plastica suggestione di una resurrezione, che si preciserà alla fine come consapevole umano rinascere dallo smascheramento della fallacia, insidiosa, del vivere, la Aichinger inizia a sconfessare la realtà, e a ritrattarla in quanto fatto irreversibile, evocato in quella prima immagine trasversale di morte, che è trapasso d'un letto d'ospedale, inficiandone la presunta obiettività di fenomeno con quell'ipotesi di sospensione, possibile, delle esequie.

L'esposizione del tema si compie in questa prolusione; il racconto ne esplicherà poi l'enunciazione con una tecnica narrativa che, in assoluta aderenza col tema, è “svelamento”, a rivelare l'illusorietà di qualsiasi punto di vista, nel continuo disconoscere parvenze e evidenze, a dire, in un incessante, fluido capovolgimento di prospettive, l'indicibile intenzione ultima. Il discredito della fine, sfatata in principio e continuità. Con la vita e il reale che si svestono dell'apparenza per ricoprirsi di senso solo in quel loro trascendere dalla vicenda individuale, nel trasformarla in paradigma di un universale, come è nello specifico della visione ebraica dell'essere.

Il gioco dell'inganno narrativo fraziona anche formalmente la composizione, sovrapponendo all'accadere, che ne rimane così sezionato, un piano discorsivo, un riverbero di voci esterne, che ci porge, quasi in funzione di coro, il decorso dell'agonia, quella stessa sulla quale si era aperto il racconto. Si riproduce, così, in involontaria reminiscenza della tradizione classica, la struttura del dramma a episodi intercalati da stasimi, che racchiude la prosa in opposte simmetrie tra prologo e esodo, in virtuale unità scenica intorno al centrale vertice di tensione drammatica.

E siamo all'episodio iniziale, la lenta cronaca di una sepoltura: le parole del vicario sul sepolcro scoperto, fitte come la pioggia e nella pioggia sommerse, il disinvolto fervore che ridiventa smarrimento di esordiente nell'ufficio funebre. Inizia l'avverarsi della profezia di resurrezione. La greve mestizia sconfinata nella grottesca, complice eversione dell'aspettativa, con quel cenno ai «portatori» che tornino a sollevare, e a portar via il feretro. È solo il primo di quegli indizi sparsi a diluire l'enigma narrativo, indizi sulla cui traccia il racconto si rende accessibile nel suo ripercorrere controcorrente la storia, come quel corteo funebre che risfila per il cammino lungo le mura, fino alla cappella, a farne ardere di nuovo le candele, dopo che al «giovane uomo» si è riconsegnata la corona, la pioggia gli ha fatto dono d'un paio di lacrime, il vicario ne ha profanato il lutto con l'augurio di buona sorte. E il carro funebre ripassa sotto la gialla scia dei narcisi ai davanzali, con quei visi di bimbi in opaca trasparenza dietro i vetri, e indulge e delude la sfida del più audace, dileguando, inesorabile alla presa, nella lontananza dell'avvistamento. Il disinganno di quel lugubre gioco è smacco infantile e sinistro pronostico, allegorico sottrarre, fin dall'infanzia, alla vita prospettive di elevamento e fuga dal suo percorso verso la morte.

Diradatasi la danza della pioggia, nel battesimo di un'alba che promana odore di fieno e contamina in condiscendente, chiara promiscuità il cielo e i tetti, riprende l'andare del carro al sorpasso con un tramvai, e riemerge, di nuovo frustrata, una scommessa di ragazzi contro la morte. Scommessa su una gara dall'esito scontato, persa per inesperienza e per la riluttante reticenza di chi sa la vita insignificante e marginale; tardo autunno di consapevolezza, che, pure, ci sarà detto, è inganno.

E il mattino si protrae e scioglie nella notte a dileguare le presenze infantili, e la notte si indennizza con un fascio di luna, concentrato come un riflettore a inquadrare quello scaricare il feretro all'entrata, secondaria, dell'ospedale. «Lieta», la marcia a ritroso del carro funebre nel suo essere di nuovo leggero/ancora privo del peso, d'una letizia compatibile solo con quel vuoto di memoria che si crea, scaricato il fardello di esperienza e responsabilità. Vuoto di memoria che rende dimentichi della mesta funzione del vivere. Una letizia che si concilia, più oltre, con l'ignara innocenza del canto di passerini inconsapevoli del divieto di svegliare i morti, e con l'imprevedibile candore di bambini, incapaci, come la protagonista di nuovo piccola, di evitare cadute nei primi tranelli

della vita. Così le aspettative, già trascorse, degradano in vane lusinghe, mentre si procede in fatale retrocessione verso gli scorci di un passato, che nulla insegna perché contende al futuro la sua eterea consistenza.

Deplorabile, come la stessa dannata «perfezione» nell'eseguire quanto si pena, poi, a disfare, come si fatica a schiodare quella cassa, assestata di nuovo sul nero piedestallo d'una camera ardente, perché, la notte, la morte possa vegliare nel silenzio il giallo richiudersi in bocciolo dei fiori intrecciati in corona, in attesa che torni giorno e col giorno il «giovane uomo». In attesa di quel suo vano roteare il berretto tra tardive lacrime, incoerenti ora che il canto «lieto» degli uccelli propizia il ridestarsi dalla morte, quel ricondurre il feretro a casa, col seguito «fresco e svagato» del vento, guardingo e impacciato del giovane, «quasi ci fossero vetri tra i suoi passi». Vetri, come frammenti trasparenti e fragili d'un gioco imprudente e maldestro, già infranto, che i piccioni replicano, tubando smaniosi nell'accoppiamento. Una vista nauseante per il giovane, che col disgusto surroga un rimorso ancora recondito. Una vista da cui evade lo sguardo che dal cortile si riporta nel vuoto, o nella stanza, forse, su quel letto...

Nella dissolvenza di uno stacco ritroviamo un letto, che è letto d'ospedale, e in questo accolta la rigidità estranea della morte, con quel panno legato intorno alla bocca e alla testa a separare, nel silenzio, dalla vita.

Solo all'«urlo» delle navi all'attracco, all'«urlo» di quelle che allentano gli ormeggi, è consentito lacerare e distogliere il riposo dei morti: il cuore fermo per poco, per poco ancora rilucente quella bianca assenza di sguardo, a precedere/seguire l'iniziale verde visione di cielo, il rantolo faticoso, come metallico, lento srotolarsi grave «d'una catena d'ancora». Occultato nella solitudine avviene il trapasso, lo spasimo estremo d'una contrazione a invocare la madre, in un urlo finale.

Il silenzio dei morti è rotto. Come rotta la tensione per quel fraporsi d'una voce esterna che annunzia il cedere del delirio in agonia. Voce di suora, la cui sorveglianza sarebbe potuta essere elusa col preconizzato, furtivo levarsi dal letto della frase d'esordio. È quel preannunciato sfalsamento del livello narrativo, in funzione quasi di coro, che reintroduce nella iniziale prospettiva spazio-temporale del racconto al tempo unitario dell'agonia. Voci, ogni volta confutate, nell'avvicinarsi di quei «Che ne sanno quelle?», di quei «Lasciatele pur dire», che, negando realtà alla costatazione dell'evento, spalancano, in quasi visiva profondità, la complessità prospettica di orizzonti logici alternativi, quell'archetipo interrogarsi su cosa, in fondo, sia reale, se la materialità visibile dell'essere o, piuttosto, l'inconsistenza pensante della coscienza.

Di quella coscienza in fuga «attraverso il mattino che si fa notte», incontro al «grido» tenebroso degli uccelli, incontro ai dolori che accetta come giubilo, in terrena espiazione di ciò che si è fatto; non voluto. Adagiata nel letto, «scricchiolante» come i legni d'una bara, «ebbra» di quel cielo verde, verde, com'era quel mare, nel digiuno dei tre giorni che separano da una resurrezione infausta

perché prelude «al settimo, che è il giorno del riposo»: quando la creazione si interrompe, bloccata.

E l'errare, sola con quel viso contraffatto dai dolori, voraci della composta bellezza della morte.

Il ritmo della narrazione accelera, con la corsa, per i vicoli del porto, giù, per quel loro sfinimento, misero, verso il mare, tra quei bimbi, cieca e paradossale nel movimento retrogrado, «come corressi con la schiena in avanti»; corsa, come la ricerca, insensata. Senza esito, perché lì, lì: «nessuno è il tuo bambino».

E si tende verso di te la mano «sporca», di sangue non detto. Prima pressata, come già/poi quel panno, a tappare la bocca. A ridurre al silenzio. A rendere partecipi del silenzio dei «non nati», di cui la «vecchia» «non sogna», prosaicamente persa nella sua alcolica contabilità di aborti. Con la scia gialla dei narcisi sciolta dall'intreccio delle corone ad annodarsi sul camino di quella stanza sporca, su per scale dal crepitio di bare. Troppe, cifre ordinarie di quella assurda, nota amministrazione, che all'osteria giù al porto si travasa in acquavite.

Soffocata la voce della vita, a interdire la volontà, le parole si contraggono a esigere l'impossibile. Quell'inusitato: «Fammi rivivere il mio bambino». Quando vedi tra le macchie di quello «specchio cieco». Quando ti rendi conto.

È allora che è troppo tardi.

È allora che l'inversione cronologica, rende possibile quella pretesa, nel rilancio d'un riflesso, in illusorio, secondante adempimento a ritroso di un'intenzione. Condiscendente, quello specchio offuscato fa ridiscendere la tenebra delle scale; imprevedente, rigetta nell'abbraccio di quel «giovane uomo» in attesa, distratto a rigirarsi il berretto tra le mani nel deserto d'un cantiere. Perversamente pietosa e intrinsecamente contraddittoria, come la vita, a travestire il senso, quella coscienza congiura, fortuita e implacabile, col destino.

Un nuovo squarcio tematico si rivela nell'affanno di questa lingua spezzata a trasfigurare i significati nel sussulto di immagini, che si accavallano e moltiplicano a creare una dinamica di contrasti, dialogica, a rinnovare quel disorientamento, di fuga che si volge in corsa incoercibile verso il fato. Sul risucchio di quell'aborto ripiega il vuoto, estraneo, di incontri che sono commiati, fatti di parole decisive, le prime, che sono ultime; di indirizzi dati prima di sapere, prima ancora di amare; un dire che è tacere; poi un silenzio di domande affidato alle bianche barche, affidato al mare che trangugia il non detto. Su quello svuotamento, che è un cavare via il senso, si smembra il paradosso solitario del vivere. Nell'impassibile neutralità dello specchio che «specchia tutto», anche ciò che è da dimenticare, si srotolano gli incontri sulla spiaggia verso una casa.

Di nuovo le voci, più d'una, a scolorare l'agonia nel «pallore» di visioni faraginose di pentimento e perdono, nell'ossessivo, livido profilarsi e scomparire balenante della sagoma di quella casa spettrale sullo sfondo verde del mare.

Verde, come verde vaneggiare di cielo. E quel ridere, quel piangere, nel confuso struggimento per l'innocenza persa nel disfarsi di trecce, caricarsi di colpe dilavate, poi, nel verde delle acque. Il precipitare irretiti e il riemergere dimentichi da quella casa violata, penetrata in un'oscillazione di passione, che incalza e si placa, come la marea prima di inabissare le correnti e sprofondare i fiumi, quando le cime degli alberi svaniscono nel bianco sonno dei tetti.

E la storia ripassa, continua tra cumuli affastellati di memoria, la memoria del futuro a gravare sulla memoria del passato, mentre, ora che «il futuro è passato», la vita, nel chiarore di un'alba, scivola indenne sull'insignificante trasudare parole e progetti di quell'insulso colloquiare di innamorati, a lambire la timidezza dei tre giorni dallo scambio evanescente dei nomi, che svincola e trasmuta di nuovo in «mistero».

Ancora nelle voci lo sciogliersi dell'agonia, quel doloroso cedere a ricomporsi nel nulla di una «prima volta», quello smemorare nelle paralisi di un «mai più», nelle distanze, remote al cuore, di un addio già pronunciato. Poi il ritrarsi, come di frutti d'autunno che si sfaldano e sfogliano e rinserrano in boccioli, tra vapori che frammentano le ombre trascorse in «schegge», su cui si inciampa «per speranza e letizia» nel disinvolto imbarazzo di un incontro iterato in fiaba, dissolto contro lo schermo provvido di inaccessibili trecce nell'accenno d'una canzone.

Reviviscenze che reintegrano nel mondo dell'infanzia, quando il tempo si sbriciola nei giochi, lungo il fiume, coi fratelli, in un futuro capovolto che pure nega i figli. E il racconto sorvola la stagione del pudore e del riso sciocco che non rompe le fila a scuola, e quella che la precede nell'amnesia delle lingue straniere; scorre sul rapprendersi dei fiori in boccioli, poi in niente, poi, nei frutti dell'estate in cui muore la madre. Muore, riscattata anche lei alla vita il terzo giorno, restituita a trasfondere nella figlia, in un soffio di candele che si spengono superflue, l'identità dell'esser donna, gravida di sottintesi oblii. Educarla ad apprendere, che è imparare a dimenticare, disimparare l'illusione del conoscere e del comunicare, nella scabrosa dissociazione dall'impossibile vanità delle parole, inadeguate. Riconsegnarsi nella redenzione del silenzio al mutismo del linguaggio, alla diafana trasparenza di uno sguardo, a quel mero attraversamento incapace di esprimere e ricambiare: impotenza opaca dell'impervio farsi ricettacolo di una indefinibile, pervasiva tenerezza. Poi socchiudere gli occhi abbacinati dalla luce calda della vita alla nascita. In indistinta confusione con la madre, in lei realizzare l'atto della creazione, avverante il destino perpetuo di maternità. Vivere il negato.

E la fine che si identifica nel principio, quando, mendaci, le voci esterne dichiarano l'immota cesura della morte. Ultima frattura tra la verità individuale, autentica quanto mutevole e incerta, e le esteriori frastornanti certezze del mondo, inascoltate nel vortice della coscienza. Incomunicabili vertigini che, come il reale, come l'esistere, non si possono tradurre in parola senza falsare e

perdere significato: «lasciale dire». E l'ineffabile si insinua a suggellare nelle dissolvenze del silenzio quel labile confine tra realtà, apparenza e nulla dell'umano «Dasein».

Compressa dal naufragio della parola nel silenzio questa scrittura si condensa in immagini e si compone nelle modalità strutturali della «Kurzgeschichte», congeniale a un'intera generazione di scrittori austriaci.

Narrativamente inarcata in parabola assurda dell'essere, segregata da frammenti di voci esterne in «Entfremdung», anche in questo racconto la prosa della Aichinger, «rivolta con tutta la sua essenza ad un tu» che si obiettiva in un ellittico tutti, esprime nello spaesamento di tanta letteratura di quel primo novecento una consapevole, personale forma elitaria di tacere: «Ich schreibe, weil ich keine bessere Form zu schweigen finde». Tacere filosofico ciò di cui non si può dire; tacere il vuoto di senso dell'esistenza; tacere le solitudini dell'intraducibilità all'altro, amplificate in quel parodiare, a volte cinico, a volte amaro, di vita e caso. Solitudini dette, irrise, sofferte da un narratore onnisciente che dilania in sconvolgimenti espressionisti il reale, ne scompagina le sequenze in estrinseche incoerenze a esibire l'incongruenza sostanziale e inconsequente del vivere, a restituire con l'evidenza l'evento, nell'appercezione indiretta della realtà di quel cieco frapporsi speculare tra soggetto e fatto. Cubismo verbale che si appropria di spazialità temporali e rende in trasparenti, surrealistiche sovrapposizioni visioni di una verità sfuggente, desertico «dimenticare per sapere» con Jabès che «la verità è il vuoto», dove «Sabbia è la domanda. Sabbia è la risposta».

Lo spazio desolato e illimitato del nulla esistenziale è definito in una narrazione che mentre svela il reale, lo smaterializza, mentre lo presenta, lo distrugge, per ricapitare poi circolarmente, come in un disegno di Escher, al punto iniziale. Nella circolarità di un passato che si fa futuro, di un futuro rinunciato in sprezzo di etiche responsabilità, quello spostamento orbitale nega il «principio speranza» col «non-ancora», fatto dopo, in una scrittura che, come contrappuntistica, bachiana «Spiegelschrift» dell'arte della fuga, espone e riproduce in reversibilità di lettura il ciclico ripetersi del vivere. Sopravvivere alla estenuante perversità di atti comunicativi che si cancellano risolti in insussistenza di rapporti, in assenze e omissioni: slittare su lúbriche confusioni di cordoglio e felicitazioni; subire l'esproprio di parole e lacrime, disincarnati nell'afonia e nei gesti stilizzati di «manichini» dagli occhi aridi. Percorrere e riemergere dalle conversioni di fuga in incontro; svilita anonimìa di incontri con valenza di commiato per la postremità di quelle prime parole; caduca congerie di èsili opposizioni di resurrezione e morte, di fine e principio.

Essere ammantati di «smalto sul nulla» in estrema «pura visibilità» e condiscendere a farsi «riflesso e silenzio». Silenzio di una «lingua» che Celan scrive costretta a «passare attraverso la propria mancanza di risposte, traversare un tremendo ammutolimento, traversare le mille oscurità dei discorsi», a dire, come

la Bachmann dice, di «questa enorme offesa che è il vivere». Un vivere che è agonia. Agonia che la Aichinger affianca e accompagna al livello narrativo principale, flusso pure illusorio per quei sovvertimenti che contravvengono le ritmiche cadenze dell'umana esperienza del tempo: l'indugio per oltre metà del racconto su quei rallentati, cupi ultimi giorni, una settimana, poco più, per poi trascorrere a volo sul pausato nitore di adolescenza e infanzia.

Divelto dalla iniziale prosastica, fredda minuzia descrittiva in uno stile povero di sintassi, mobile per la punteggiatura frequente, il singhiozzo di asindeti e il fiotto di interiezioni, il racconto, increspato sulle scansioni di quel mimetico pulsare a spegnersi dell'agonia, è lucido frammento di lingua. Poetico per quel ritmo impresso alle frasi, per l'insistenza sui valori fonici dell'incoare anaforico e sulle assonanze di casuali rime interne. Evocativo per l'enfasi delle esclamazioni e le dubbie sospensioni di quel ripetuto interrogarsi, tra allitterazioni addensate a ricucire il senso di risonanze e implicite menzioni.

Prosa che si distende in insolite liriche effusioni a designare con Eluard quei «margini bianchi» che residuano alla scrittura. Una scrittura tutta codificata nel dominio dei registri colloquiali, nella sobria espressività di un lessico familiare che modula in travestimenti fiabeschi e scavi nella semantica palpabile del repertorio popolare.

Poi, trasognata, dalle limpide trasparenze luminose e chiare di un'alba di vita, illanguidisce a sigillare nelle penombre del silenzio e del dubbio l'esanime umana miseria del reale vivere e morire.

Floriana Colabattista
(Modena)

*Ilse Aichinger: «Was tat ich?»
Domande, echi, aporie, meditazione e sogno nei racconti**

Und hätt ich keine Träume,
so wär ich doch kein anderer,
ich wär derselbe ohne Träume,
wer rief mich heim?¹

Uno «stupore interrogante»² fluttua, divaga, trascorre e vela l'opera intera della Aichinger, si fa esitazione estatica: problematico, inquieto volgersi al mondo e insieme composto e posato porsi fuori, estraneo alla temporalità dell'esistente.

Esporsi alla realtà dalle penombre del pensiero con linguaggio provocatorio e sconcertante, irriverente: «Wir haben jetzt Flecken auf unseren Sesseln. Es sieht aus, als hätte jemand gezuckerte Milch darüber geschüttet. Diese Flecken sind zu bedenken. ... Und wäre die Welt anders ohne diese Flecken? Das ist eine müßige Frage. Sie wäre anders. Sie wäre ohne diese Flecken».

Macchie per le quali «gibt es genug Möglichkeiten der Entstehung». Macchie tra i «listigen Winkelzügen des Daseins», che alterano la «Hierarchie der Bestände». E nell'interferenza di relativo e assoluto «die Vertikale der Erscheinungen schwankt» e insieme vacillano i nessi di ogni congetturale gerarchia.

Si fissano così nel racconto, e così si sciolgono lattiginose tracce di una metafisica che si sostanzia tutta in quelle «Flecken, Flecken. Durch den Zustand der Trockenheit begrenzt». Poi «ist alles vorüber, die Höhenmaße, die Zu-

* «Was tat ich?» è il verso conclusivo della poesia «Mir», in «verschenkter Rat», Frankfurt am Main 1981, p. 36.

¹ «In einem» chiude la citata raccolta di poesie «verschenkter», op. cit., p. 94.

² Con parole di E. Bloch.

stände», finché «diese Flecken siegen. Sie siegen auch», superne e grevi come «die toten Väter»³.

E interrogare, interrogare serrato e fitto di domande senza risposta. «Eine Frage oder keine Frage?»⁴. Interrogare. Refrattario e scabro. Per conoscere, forse. O solo per essere con la parola in vulnerabile impossibile riottosa relazione col mondo. «Ich frage nur, Sie müssen nichts darauf sagen, Sie müssen mir nicht antworten, Sie können es gar nicht»⁵.

È questo l'inconcludente, inconcluso "parlare di parole" di cui pure scriveva Celan⁶, distratto sfumare di un improbabile comunicare, per cui «chi dice la verità dice le ombre»⁷.

Dubitare perplesso, perseverante, piano; mordace. «Ein poetisches Zur-Sprache-Bringen von Skepsis, ein Bezweifeln jeglicher Verankerungen. ... ein ästhetischer Kommentar zur Erfahrung universaler Entfremdung» si è scritto della creazione letteraria più erosiva e audace della Aichinger, accolta nel libro «schlechte Wörter»⁸, composto in quegli anni settanta in cui si spegneva l'uomo e poeta G. Eich, suo compagno di vita e arte, con lei consapevole di quanto ardue e temerarie e ardite fossero le «gute Fragen», assai più del porgere «gute Antworten» dagli spalti di verità volubili⁹.

Interrogare solitario, ricorrente, quello della Aichinger, che ritorna appena variato nei racconti. Frasi in eco, come solchi di percorsi paralleli che si incontrano e incrociano, poi si dipartono.

Quel «..., wie heißt die Frage? Nein, nicht Albany» in sospesa chiusura di «Albany», mimetizzato, si ripete in «Rahels Kleider» nel rincalzato e nervoso domandarsi: «Käme ich dann weniger unbedacht auf meine letzte Frage: *kenne*

³ «Flecken», in «schlechte Wörter», Frankfurt am Main 1976, p. 11-14.

⁴ Si chiedeva la Aichinger nel racconto «Das Milchmädchen von St Louis», ripubblicato in «Meine Sprache und Ich», Frankfurt am Main 1977, p. 198, che riunisce le «Kurzgeschichte» dell'autrice già apparse nei volumi «Der Gefesselte» e «Eliza, Eliza». Alcuni dei racconti, con una selezione di dialoghi e poesie e un «Hörspiel», compaiono anche nel libro «Wo ich wohne».

⁵ Come si legge nel finale del racconto «Privas» in «schlechte», op. cit., p. 41.

⁶ «... redeten von / Worten» in «Engführung», poesia composta nel 1958, cui P. Szondi dedica pagine intense, cfr. P. Szondi «L'ora che non ha più sorelle. - Studi su Paul Celan», Ferrara 1990, p. 18-19, 25.

⁷ «Es ist schwer, die Wahrheit zu schreiben. Bis man durch das Gestrüpp von Banalität durch ist, ist man schon erschöpft», in «Kleist Moos Fasane», Frankfurt am Main 1987, p. 48.

⁸ Cfr. B. Steinwendtner «Sammler den Untergang zu Ilse Aichingers Kurzprosaaband schlechte Wörter», in B. und G. Melzer «Ilse Aichinger», Dossier 5, Verlag Droschl, Herausgegeben vom Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz, 1993, p. 143. L'espressione «zur Sprache bringen» la si ritrova nella post-fazione di H. F. Schafroth «Die Dimensionen der Atemlosigkeit», in «schlechte», op. cit., p. 130.

⁹ «Auf die Fragen werde ich überall Antwort wissen» fa asserire la Aichinger al «Herrn Pfarrer» in «Nach mir», «Meine», op. cit., p. 107.

ich mich? Mich - mich - mich - mich? ... Wie heißt die letzte Frage? ... Wie heißt die letzte Frage? Wie heißt sie? Ja. So heißt sie»¹⁰.

Indagare dubbioso e impertinente: «Ist es den erlaubt, von Hasen zu sprechen, wenn es nur noch vier sind? Welche Zahl ist es, die den Namen schützt? Nein, niemand von uns wird diese Frage abschütteln können: War es jemals erlaubt, von Hasen zu sprechen? Oder von Port Sing?», col finale che riporta al luogo da cui il racconto muove: «Port Sing, wo die Hasen rasten»¹¹.

Ostinato rimuginare, astratto e superfluo: «Er hat Fragen in die Welt gesetzt, die schon da waren. Was ist ein Zylinder, wie trägt man ihn, was sucht er ein bis zwei Meter über dem Erdboden? Und was sind zwei Zylinder? Aber er stellt die Fragen nicht. Die ersten Schüler kämen sonst bald und riefen: Es sind keine Zylinder!»¹².

Amaro e disilluso, sfiduciato chiedersi di una marionetta «Aber wie weit führen mich meine Gedanken, was weiß ich von den Klöstern, was weiß ich überhaupt?», estremo e rassegnato nel consolatorio «bald vergesse ich, wem ich gehöre, vergesse das Vergessen und das Vergessen vergißt mich»¹³.

Un interrogare inusitato, ai confini della riflessione filosofica sull'essere, sull'apparire, sul nominare: «Ich wollte wissen, was ein Querbalken ist, aber niemand sagt es mir. ... Was ist ein Querbalken? Da ist sie wieder und dabei bleibe ich. ... Ich könnte mich nur noch fragen: wie kam ich zu ihr? War es die Schräge, das Holz? ... Was ist ein Querbalken? Nicht was ist er mir, sondern, was ist er? ..., ich bleibe bei meinen schwachen Auskünften. Und bei meiner Frage. Nicht: woher stammt er? Nicht: Kennzeichen, Merkzeichen. Die kenne ich gut genug. Sondern: was ist er? Denn ich will ihn nicht mehr nennen»¹⁴.

Epifenomeno il nome, la parola «angreifbar»¹⁵. «Eine Spiralfeder. Nein, Dampf». Insufficiente, inadeguata, inetta la lingua, in principio, «reicht nicht weit»¹⁶: «Wult wäre besser als Welt. Weniger brauchbar, weniger geschickt»¹⁷.

¹⁰ Cfr. «schlechte», op.cit., p. 47 e p. 57-58. E ancora altre, tante ricorrenze anche tra scritti lontani anni: «Wir müssen fort», in «Erinnerungen für Samuel Greenberg», «Meine», op. cit., p. 203 e «... Ich glaube wir kommen voran», in «Gare Maritime», «schlechte», op.cit., p. 127.

¹¹ «Port Sing», in «Meine», op. cit., p. 171 e 166.

¹² «Wiegenfest», in «Meine», op. cit. p. 130. In un altro racconto, «Das Faß», la Aichinger scrive: «Und Diogenes? Das wird die Frage sein. Zog er sich zurück in Richtung auf uns zu? Oder schleppt er sich voran? Wahrscheinlich das letzere». Poi in sequenza: «Wer ruft uns? Euch ruft niemand. Einer rief uns. Es war nicht Diogenes. ... Er rief uns. Er rief euch nicht, euch nicht und uns nicht. Wenn die Flut kommt, ersäuft sein Faß. Aber Diogenes ist weit fort», in «Meine», op. cit., p. 174.

¹³ «Die Puppe», in «Meine», op. cit., p. 91 e 92. E ancora nella stessa raccolta «Der Bastard» si chiede diffidente: «Aber was weiß mein Lehrer von den Rosen? Nichts», p. 136.

¹⁴ «Der Querbalken», in «Meine», op. cit., p. 161-165.

¹⁵ «Schlechte Wörter», in «schlechte», op. cit., p. 8.

¹⁶ «Meine Sprache und ich», in «Meine», op. cit., p. 219. «Meine Sprache hat es leicht zu starren, weil ich alles tue. ... Ich arbeite und sie starrt» precisa la Aichinger a p. 220.

Pure plastica e duttile, avvicina al reale, avvicina il mondo. «Mimesis», «imago», specchio, la parola, come precisa la Aichinger: «Ich weiß, daß die Welt schlechter ist als ihr Name und daß deshalb auch ihr Nahme schlecht ist». Tracce, approssimazioni, escavi; evocazione: questa, allora, la scrittura. «Definieren grenzt an Unterhöhlen und setzt dem Zugriff der Träume aus»¹⁸.

Lo scrivere diventa come il vivere ricerca ininterrotta¹⁹, linguistica e semantica, incerto estrarre la essenza significativa dai frammenti vitrei e appannati del contingente, astraendo dall'inciampo nel futile e quotidiano, che, traslato, la Aichinger medita, depura, traspone, poi restituisce rinnovato talora nella autenticità vera e personale del sogno. Consapevolmente incauta: «Schritte sind immer flüchtig, auch die, die nach Hause führen»²⁰.

Si tinge e accende allora di verde quell'asino che la scrittrice vede scorrere «täglich ... über die Eisenbahnbrücke», immaginando «daß er manchmal schläft, anstatt zu sterben»²¹.

Vive impagliato nella sua «alte Uniform» il padre, dislocato «auf dem alten Sessel», «in der alten Remise», quel padre che «rückt ... den Kopf nicht mehr nach den Sternen»²² eppure alla figlia continua a porre domande cui lei non sa e non riesce a rispondere²³.

Trasecola al risveglio, impaniato di lacci, «der Gefesselte», «eine dünne gedrehte Schnur schnitt in seine Arme», osserva «das Spielen der Schnur», arranca al bordo di una scarpata, è in un circo, «“Sie sehen den Gefesselten!”». Dalla corda agli altri legato, dalla corda dagli altri escluso, isolato. Recisi infine i legami: «Er stand im Innern des Käfigs, während er die Fessel wie die Reste einer Schlangenhaut von sich riß. Es erheiterte ihn, die Zuschauer ringsumher zurückweichen zu sehen. Wußten sie, daß er keine Wahl mehr hatte?»²⁴.

E inesorabile e inesplicabile si racconta l'impercettibile slittare di appartamento da un piano all'altro, fino in cantina, pur senza mai traslocare dell'impotente e frastornato «Ich-Erzähler» di «Wo ich wohne», e ancora di paradosso è contaminato quel «geöffnete Order» «vom Kommando» che «lautete auf die Erschießung des Überbringers, sie nannte keinen Namen»²⁵.

¹⁷ «Dover», in «schlechte», op. cit., p. 34.

¹⁸ «Schlechte Wörter», in «schlechte», op. cit., p. 9 e 8. «Alles, woran man glaubt, beginnt zu existieren» appunta in «Kleist», op. cit., p. 69.

¹⁹ Cfr. «Man muß das Suchen an sich nehmen» e ancora «Sich immer wieder klären, daß man nicht sucht, um zu finden», sebbene consapevole annoti: «Man kann nur erfahren, was man schon weiß», in «Kleist», op. cit., p. 45, 78 e 62.

²⁰ Cfr. «Kleist», op. cit., p. 52.

²¹ Cfr. «Mein grüner Esel», in «Meine», op. cit., p. 86 e 88.

²² Cfr. «Mein Vater aus Stroh», in «Meine», op. cit., p. 109 e 113.

²³ «Er fragte mich nach Laudons Grab, / aber ich wußte es nicht» versi finali della poesia «Mein Vater», in «verschenker», op. cit., p. 19.

²⁴ Cfr. «Meine», op. cit., p. 7, 8, 10 e 19.

²⁵ «Wo ich wohne» e «Die geöffnete Order», in «Meine», op. cit., p. 76-80 e p. 20 e 23.

Intanto relazioni dialoganti di gesti, atti, ricordi di una famiglia in bilico, assisa «auf dem Fächer vor dem Haus», si rivelano pieghevoli, sovrapposti e dischiusi nel fiabesco trasparente turbine di un «Zeitungsblatt», «ein Faltspiel»²⁶.

«Soll man wieder beginnen, die alten rührseligen Geschichten zu erzählen?», si chiede la Aichinger in «Wisconsin und Apfelreis». «Lassen, lassen, die Fragen lassen», soggiunge. «Sicher sollte man auch weglassen. Alle Fragen und alle Sicherheiten. Das ist aber schwer. ... Nein, nein, sag nichts, ich weiß schon. Alles falsch. Aber doch nur an der Darstellung. Die Sache selbst stimmt. Die gemeine Sache»²⁷. Riaffiora il riso della donna tracia sull'astrologante cadere di Talete.

U-topia e realtà del linguaggio. Tornano apodittiche antinomie come già in «Herodes»: «..., ein Traum oder kein Traum, man konnte es nennen, wie man wollte, aber es blieb da»²⁸.

Si sgretola e sfalda ogni certezza; disgregata, corrosa. E la realtà, in sé equivoca e contraddittoria, è sempre nuovamente affermata, negata, come nei versi: «... alles so wie es ist / und so wie es nicht ist [...] eine Hilfe, aber keine Hilfe, / kein Trost, aber ein Trost»²⁹.

E così nella prosa: «Adolphe besucht seine Tanten zweimal im Jahr. Es gibt Leute, die meinen, er besuche sie zweimal in der Woche, aber das ist ein abwegiger Gedanke. Er besucht sie zweimal im Jahr. Er tut dann allerdings so, als besuchte er sie fast täglich, ...»³⁰.

Pensa l'impensato, la Aichinger, a pretesto e occasione dei suoi scritti. «Die Balkone in den Heimatländern sind anders. Sie sind besser befestigt, man tritt rascher hinaus. Aber man sollte sich vorsehen, weil die Balkone in der Heimatländern anders sind. ... Sie sind die Balkone der Heimatländer ...». Architetture, forme aggettanti, parvenze librate in proiezione immanente del provvisorio, come i concetti, i valori, come la patria, il sentimento patrio: «..., in einer Sicherheit, die nicht zutrifft, übertragen, was nicht zu übertragen ist. ... Kann, wer einmal die Balkone der Heimatländer als die Balkone der Heimatländer erkannt hat, diese Erkenntnis abweisen?»³¹.

E ancora e sempre replicate metafore, finzioni, travestimenti dell'essere abitano i racconti, li fanno ambigui come enigmi antichi e arcani, offerti e aperti a una pluralità di interpretazioni. «Die Liebhaber der Westsäulen sind verloren». «Maschere nude» smarrite tra altre, si perdono, smemorano, per solitu-

²⁶ «Eliza, Eliza», in «Meine», op. cit., p. 120 e 129.

²⁷ Cfr. «schlechte», op. cit., p. 59 e 60.

²⁸ Cfr. «Meine», op. cit., p. 149.

²⁹ «Baumzeichnen», in «verschenkter», op. cit., p. 26; così in «Dreizehn Jahre»: «Wir kommen abends wieder, / wir kommen nimmermehr» p. 49.

³⁰ «Der Gast», in «schlechte», op. cit., p. 25.

³¹ «Zweifel am Balkonen», in «schlechte», op. cit., p. 15, 16 e 18.

dine, alienazione: «Nicht einmal ihre gemeinsame Liebe zu den sieben Säulen können sie in eins bringen, austauschen oder auch nur miteinander erörtern»³².

Lo stesso isolamento, la stessa estraniamento popola «St. Ives», dove «... wird die Welt begrüßt und vergessen, man erwacht dort immer überrascht und vergißt die Überraschung spätestens gegen Mittag. Wer später erwacht, vergißt sie rascher. Die Vergeßlichkeit hat ihre eigene Ökonomie entwickelt, keine allzu komplizierte Ökonomie, dafür sorgen die Ertrunkenen»³³.

Esita l'immagine del mondo, la Aichinger, di quello dei viventi e di quello dei morti: «Seine Freunde sind alle unter die Erde gefahren, es soll dort ein Fest sein, aber er ging nicht mit. ... Dieses Fest muß ein Ende haben, weil es kein Fest ist. ... Hier oben ist es anders. ... Ob die kommen? Ob sie sich nicht von den frischen Heiden da unten abhalten lassen ...? Ob sie nicht aufgeben angesichts der Späße, ...? Das ist alles die Frage. Ambros. Und wie heißt dann der nächste? ... Dann qualmt es, rauscht es, schnarr es, dann hämmert es nicht mehr»³⁴.

Si compie così la sua arte fino a ridursi al silenzio: «Der Erzählwelt Schweigen abfordern, der Welt, sich selbst, den Wörtern, den Klängen»³⁵. Lapidaria: «Die gleichgültigkeit einüben»³⁶. Ineffabile: «Ein Ausgang oder kein Ausgang, das ist für mich fast dasselbe, sobald ich weiß. ... Wer weiß, vielleicht besteht mein Jubel darin, daß ich unauffindbar bin»³⁷.

³² «Die Liebhaber der Westsäulen», in «schlechte», op. cit., p. 24.

³³ «Die Vergeßlichkeit von St. Ives», in «schlechte», op. cit., p. 48 e 49.

³⁴ «Ambros», in «schlechte», op. cit., p. 31, 32 e 33. E già aveva scritto: «Was heißt das: Tod? Im November blühen noch Schneebälle. Wie weit ist es da hinunter? Bitte würden Sie mir sagen, wie spät es ist, wenn es zehn schlägt? Ich kann die Uhr nicht lesen» e ancora: «Versuchen, in diesen tödlichen Augenblicken zu Hause zu sein», cfr. «Kleist», op. cit., p. 40 e 75.

³⁵ «Nur zusehen - ohne einen Laut», in «Kleist», op. cit., p. 84.

³⁶ Cfr. «Kleist», op. cit., p. 74, pensiero, il solo, trascritto nell'anno della scomparsa di G. Eich.

³⁷ «Der Maus», in «Meine», op. cit., p. 96.

Gunhild Schneider
(Bergamo)

«*Hast du es heute wieder gehört?*»
Zu Ilse Aichingers Hör-Spielen

Über Ilse Aichingers Hörspiele gibt es wenig Sekundärliteratur¹. Das erstaunt nicht nur, weil das Hörspiel *Knöpfe* einer der bekanntesten Texte von Ilse Aichinger ist, sondern auch weil dem Hören in ihrem ganzen Werk große Bedeutung beigemessen wird und das Hörspiel somit m.E. eine ihr kongeniale Form darstellt.

Hörspiel, im Italienischen *dramma radiofonico*, ist im Deutschen ein Kompositum, dessen Nukleus das Substantiv *Spiel* darstellt. Ein Hör-Spiel ist von seiten des Hörers eine spielerische Hörübung, von seiten des Autors ein Spiel mit dem Material, das in erster Linie aus der gesprochenen Sprache besteht, es ist in der Definition von Ernst Jandl «ein doppelter Imperativ»². Der Zuhörer soll also hören, zu-hören, sich von der neuen akustischen Welt durchdringen lassen und dann mit dem Gehörten, mit den neuen Erfahrungen spielen, um sich orientieren zu können. Doch auch vom Autor wird genaues Zu-Hören verlangt, ein Hinein-Hören in die Dinge, um sie dann in Sprache bzw. reproduzierbare Geräusche umsetzen zu können, damit «jedes Ding einen Mund bekommt»³. Mehr als das Schau-Spiel, bei dem visuelle und akustische Komponente einander ergänzen und erhellen, ist das Hör-Spiel ein ausdrücklicher Appell an den *homo ludens*, oder besser an den *homo ludens-phonens* und verlangt vom Publikum eine emotive Teilnahme. Das Hörspiel ist hervorragend geeignet, neue Formen des Ausdrucks für neue Formen der Wahrnehmung und der Erfahrung zu finden.

Dies alles bedingt eine vermehrte Aufmerksamkeit auf das verwendete sprachliche Material, die ausgesprochenen/gehörten Wörter schaffen die Realität, wie auch auf andere akustische Ereignisse und das Schweigen.

¹ Siehe dazu die Bibliographien in Moser (1990) und Bartsch/Melzer (1993) sowie die Diplomarbeit von Sabine Bruna *Die Hörspiele Ilse Aichingers* (1990).

² Jandl (1985), S. 176.

³ ebd.

In *Ins Wort*, einem kurzen Text aus dem Band *Kleist, Moos, Fasane* definiert Aichinger das Schweigen als «Das Ergebnis des genauesten, stillsten Hinhörens, das Ergebnis des Schreibens, das Schreiben selbst» (S. 104). Und 1986, in einem Interview anlässlich der Sendung ihres Hörspiels *Die Schwestern Jouet*, sagte sie:

Das Schweigen gehört für mich zum Wichtigsten auf der Welt, weil es nicht etwas Leeres, sondern etwas Erfülltes ist. Es hängt eng mit dem Tod zusammen, mit einem erfüllten Tod. Es hat auch mit dem Schreiben sehr viel zu tun. Jeder Satz, den man schreibt, muß durch ungeheuer viel ungeschriebene Sätze gedeckt sein, weil er sonst gar nicht dasteht.⁴

Schweigen kann paradoxerweise nur gehört werden, in der gedruckten Form der Hörspiele fehlt dem Leser der sinnliche Eindruck des Schweigens: «dem Hörbaren fehlt die Lesbarkeit, es fehlt ein Alphabet seiner Zeichen, eine Notationsform akustischer Ereignisse, eine Zugänglichkeit des Gegenstandes Hörspiel im umfassenden Sinn»⁵.

In *Die Schwestern Jouet* erschafft Rosalie spielerisch eine eigene Welt aus Wörtern und Begriffen, sie erfindet/erschafft sich Personen, Tiere, Ereignisse, aber auch das, was es schon gibt. Am Ende weiß man nicht, ob die Schwestern Josepha und Anna nicht vielleicht auch Produkte von Rosalies Phantasie sind. Es sind also die Wörter, die eine Welt, ein Bild schaffen. In der Erzählung *Der Hauslehrer*⁶ wird ein Student von Stimmen gepeinigt, er «hört», er schafft sich eine nicht existierende, beängstigende Welt. Am Ende wird er ins Irrenhaus gebracht, da für die «normalen» Menschen nicht existiert, was man nicht sieht. Für Ilse Aichinger kommen die Wörter noch vor den Bildern, vor dem Sehen kommt das Hören: «die Vögel beginnen ja auch zu singen, wenn es noch finster ist»⁷. Ähnlich beschreibt Ernst Jandl seine Arbeitsweise als Hörspielautor: «Wir beginnen nicht mit Dingen, Personen, Situationen, einer Handlung etc., sondern einfach mit einem akustischen Material»⁸. In einem Hörspiel gehören die Wörter notwendigerweise zu Stimmen, die gehört werden - das genaue Zuhören ist also unabdingbar für das Verständnis der aus Wörtern geschaffenen Welt.

Hören, Zu-Hören, Hin-Hören durchzieht wie ein roter Faden Ilse Aichingers Werk. Ihr erstes Hörspiel *Knöpfe* aus dem Jahr 1953 beginnt mit der Frage: «Hast du es heute wieder gehört?». Dieses Stück handelt von einigen Mädchen, die in einer Knopffabrik arbeiten. Hin und wieder hört man ein seltsames Geräusch jenseits der Wand. Die Protagonistin Ann erschrickt, die anderen Mäd-

⁴ Moser (1990), S. 50.

⁵ Karst (1986)

⁶ in DG, S. 48-52

⁷ Ilse Aichinger in Moser (1990), S. 24

⁸ Jandl (1985), S. 176

chen hören es nicht mehr. Hin und wieder verschwindet eine Arbeiterin, und nach kurzer Zeit kommt ein neues Knopfmodell heraus, das den Namen dieses Mädchens trägt. Dank der Liebe ihres Verlobten und ihrer Fähigkeit, kritisch zu denken, zuhören und denken zu können widersteht Ann den Versuchen der jungen Vertreter, auch sie zu einem Objekt zu machen. Nach dem Krieg hatte Ilse Aichinger einige Monate in einer Knopffabrik in London gearbeitet - es handelt sich in *Knöpfe* gewiß um eine Kritik an einem unmenschlichen System, das die Arbeiter ausbeutet, sie zu Objekten macht, sie gleichsam den Verstand verlieren läßt, Knöpfe statt Köpfe. Doch schon hier streicht Ilse Aichinger die enorme Bedeutung des adäquaten Hinhörens hervor, um die Welt entziffern zu können, um nicht betrogen zu werden. Die selbe Warnung spricht sie 1977 im Gedicht *Verschenkter Rat*⁹ aus: «Hör gut hin, Kleiner, / es gibt Weißblech, sagen sie, / es gibt die Welt, / prüfe, ob sie nicht lügen».

Auch in Aichingers zweitem Hörspiel *Besuch im Pfarrhaus*, da 1962, also nach fast zehn Jahren Pause, zum ersten Mal gesendet wurde, spielt das Zuhören eine große Rolle. Ernst Jandl war von der Poesie des Stücks beeindruckt:

Es hatte auch nichts Illusionistisches, es appellierte nicht durch das Ohr an das Auge, sondern es war ein Stück Poesie, also etwas für sich selbst, keine Wiedergabe von etwas, keine Aussage über etwas. [...] Dieses Hörspiel ist weder Abbild noch Gleichnis. Seine Wörter und Sätze sind uns bekannt, aber die Abfolge dieser Wörter und Sätze und das Muster, das entsteht, sind uns nicht bekannt. Nicht bekannt aus etwas anderem, nicht von vornherein bekannt, nur bekannt nachher - aus dem, was wir gehört haben.¹⁰

Kinder erzählen dem Pfarrer, was geschehen ist, mit großer Detailgenauigkeit, Wahres und Erfundenes. Am Ende, als die Kinder vor Erschöpfung schon eingeschlafen sind, bittet der Pfarrer darum, seinerseits angehört zu werden: «Schlaf jetzt nicht ein, ihr Kinder! Ich hätte euch [...] einiges gefragt, ich wollte euch erzählen, wie ich den Tag verbrachte, bleibt mit nicht fort!». Und als die Kinder weiterschlafen und nicht hören, nach einen langen Schweigen: «Ihr Kinder, hört mir zu!» Schweigen und Schlaf, Nicht-Antwort und Nicht-Kommunikation stehen für Interesselosigkeit, das Zuhören hingegen bedeutet Interesse am Anderen, eine Hinwendung zum Anderen.

Mit einer Aufforderung zum Erwachen, zur Aufmerksamkeit beginnt das dritte Hörspiel von Ilse Aichinger *Nachmittag in Ostende*, das 1969 zum ersten Mal gesendet wurde.

⁹ VR, S. 103

¹⁰ AUCK, S. 329

Wachen Sie auf, Herr, wachen Sie auf. Es treibt sich einer hier herum, der nicht hierher gehört. [...] Ich wollte Sie schon lange warnen, ich wollte mich mit Ihnen befreunden, wir wären dann zwei. Ich sehe Sie hier immer zu sorglos auf Ihrem Strandstuhl schlafen, Ihre Himmelsgaben sind in Gefahr: Freundschaft, Gespräch, Zugehörigkeit. Er will Sie sich befreunden, ins Gespräch ziehen, Sie an sich ziehen. Oder mich. Aber wenn wir beide - bleiben Sie, schützen Sie keine Mahlzeit vor, hören Sie zu. [...] Er ist gefährlich.

Simplizius, das Individuum, das sich herumtreibt, beginnt fröhlich zu erzählen, und Jason, der ihn nicht erträgt, kommentiert: «Nicht anzuhören». Der Herr vom Strandstuhl geht weg, ohne auf Jason zu hören, ohne ihn zu beachten. Und eine «Himmelsgabe», die Freundschaft, ist verloren. «Jetzt geht er», sagt Jason, «und ich habe den letzten Freund verloren.» Simplizius spricht eine andere Sprache, er kann Tierlaute nachahmen, mit dem Laut «Muh» nähert er sich Jason, der prompt versetzt: «Sie erkenne ich immer gleich, Sie Simpel». Mit dieser Verstellung mußte Simplizius die seinen täuschen und die anderen, und Jason mahnt ihn: «Verstellen Sie sich nicht».

Auch in den anderen Texten von Ilse Aichinger das Zuhören, die Aufmerksamkeit die grundlegenden Themen. Das Gedicht *Winterantwort*¹¹ aus dem Jahr 1960 beginnt mit dem Satz: «Die Welt ist aus dem Stoff, der Betrachtung verlangt» und nimmt Bezug auf die Sinne, die uns mit der Welt in Kontakt setzen, die uns helfen, sie zu entziffern, zu verstehen: das Sehen («keine Augen mehr, / um die weißen Wiesen zu sehen»), das Hören («keine Ohren, um im Geräusch / das Schwirren der Vögel zu hören»), das Schmecken («Großmutter, wo sind deine Lippen hin, / um die Gräser zu schmecken»), das Riechen («wer riecht uns den Himmel zu Ende») und das Fühlen («wessen Wange reibt sich heute / noch wund an den Mauern im Dorf»). In diesem Gedicht wird alles betrachtet, was man antrifft, auch das scheinbar Unbedeutende, jedes Detail hat Gewicht, auch das, was gemeinhin für Nebensächlich gehalten wird, aus Unwissenheit, weil man ihm nicht genug Aufmerksamkeit schenkt, weil man es nicht gehörig betrachtet.

Gehörig betrachten - Ilse Aichinger benützt diesen Ausdruck in *Weiterlesen*, ihrem Essay über Adalbert Stifter, der 1979 in der Zeitschrift *Die Zeit* erschienen ist¹²:

Stifter betrachtete seine Landschaften gehörig, wie er selbst es nennt und analysiert ihn: «Getreulich, könnte man also sagen, genau, ohne etwas auszulassen oder hinzuzusetzen. Ich möchte aber diese Gehörigkeit noch

¹¹ VR, S. 14

¹² Jetzt in KMF, S. 85-89

weiter übersetzen. In: "Bis zum Grund" [...], wo die Gründlichkeit sich selbst überspringt, auch in "Bis zu Grund"».

«Gehörig» und «hören» gehen auf die selbe indogermanische Wurzel zurück mit der Bedeutung von «achten, bemerken, merken, hören, sehen». «Gehörig» hat die Bedeutung «auf jemanden hörend, folgsam, gehorchend, jemandem zukommend»¹³. Schon in *Nachmittag in Ostende* wurde vor Simplizius gewarnt, denn er ist einer, «der nicht hierher gehört», und ohne Zuhören sind die «Himmelsgaben» Freundschaft, Gespräch und Zugehörigkeit in Gefahr. Indem Ilse Aichinger die Vokabel «gehörig» mit «getreulich» und «bis zum Grund» bzw. «bis zu Grund» verbindet oder besser übersetzt, zeigt sie, welche Bedeutung sie in ihrem Schreiben dem Zu-Hören beimißt, der Hin-Wendung zum Anderen, der Zu-Wendung, um zu hören, was er zu sagen hat, wobei bis zum Grund gegangen und jedes Detail, das kleinste Zeichen aufmerksam betrachtet werden muß.

Das Ohr ist auch für andere Autoren das Organ für die Wahrnehmung des Anderen: man denke an die Worte von Aristoteles: «Sprich, damit ich dich sehe!» oder von Luther: «Leg deine Augen in deine Ohren!» oder, ohne weit in die Vergangenheit zurück zu gehen, sei auf Elias Canetti verwiesen, der die drei Bände seiner Autobiographie den drei Welterfassungsmitteln widmete: der Sprache in *Die gerettete Zunge*, dem Hören in *Die Fackel im Ohr* und dem Sehen in *Das Augenspiel*. Doch die größte Bedeutung mißt Canetti dem Hören zu: «Tot werde ich sein, wenn ich nicht mehr höre, was mir einer von sich erzählt»¹⁴. Für seinen Roman *Die Blindung* verwendet er den Begriff der «akustischen Masken», um seine Figuren überzeugend darzustellen und zu definieren, und im Band *Der Ohrenzeuge* versammelt er eine Reihe von seltsamen Gestalten.

Die Skepsis einem oberflächlichen Hören, aber auch einer oberflächlich verwendeten Sprache gegenüber (Ingeborg Bachmann, die lange Zeit mit Ilse Aichinger befreundet war, hatte gewarnt: «Wir müssen wahre Sätze finden») hatten Ilse Aichinger dazu gebracht, schon in ihren ersten Veröffentlichungen zum Mißtrauen aufzurufen: *Aufruf zum Mißtrauen*¹⁵ betrifft nicht das Mißtrauen in den Mitmenschen, sondern ist ein Aufruf, sich selbst zu mißtrauen, den eigenen Fähigkeiten, um wahrhaftig zu werden. «Sich selbst müssen Sie mißtrauen! [...] Unserer eigenen Wahrhaftigkeit müssen wir mißtrauen!». Später verschiebt sich das Mißtrauen: auch den anderen muß man mißtrauen. Man muß aufmerksam hinhören, damit uns unser Gehör oder unser Verstand nicht trügt, man muß aber auch das überprüfen, was uns gesagt wird, wach bleiben, Augen und Ohren offen halten. «Hör gut hin» heißt es im schon erwähnten Gedicht *Verschenkter Rat*, und im Gedicht *Ortsanfang* liest man «Ich traue dem

¹³ Siehe dazu Der Große Duden. Herkunftswörterbuch. Mannheim 1963

¹⁴ Canetti (1980), S. 311

¹⁵ in Moser (1990), S. 16/17

Frieden nicht, / den Nachbarn, den Rosenhecken, / dem geflüsterten Wort»¹⁶. Das geflüsterte Wort, das falsch-gehört, falsch-verstanden werden könnte, hat keinen Wert. Ein geflüstertes Wort steht im Verdacht, zu einer falschen Sprache zu gehören. Und falsche Wörter können nichts bezeichnen.

Die Sprache, die man spricht, aber auch die Sprache, die man hört, bezeichnet, was etwas ist. Und sie muß das «gehörig» tun, damit sie dem gehört, der sie spricht, aber auch dem, der sie hört. Eine wahre, aufmerksame Sprache wird aufmerksam gehört. «Ilse Aichinger lauscht dem, was jenseits der Wirklichkeitsillusion ist, seine Wahrheit ab»¹⁷ und verlangt das auch von ihrem Publikum.

Die Hörspiele bieten sich an für diese Lauschen, da sie lyrische Hörspiele sind, ohne Überfrachtung durch technische Elemente oder Geräusche. «Man muß sein Gehör und sein Gespür schon ein wenig strapazieren, um das Schweigen zwischen diesen Wörtern zu erhaschen, die ein Geflüster vor Tag sind» schrieb Heinz Pollitzer über das Hörspiel *Gare maritime*¹⁸. Das Schweigen erlaubt dem Hörer, seine Phantasie spielen zu lassen, läßt ihm auch Zeit, um durch genaues Hinhören ins Schweigen zu gelangen, denn Schweigen ist für Ilse Aichinger «das Ergebnis des genauesten, stillsten Hinhörens».

Vor dem sprachlichen Ausdruck steht also das Hören, noch vor dem Sehen steht das Hören. Das erste Hörspiel der Geschichte, *Comedy of danger* des englischen Autors Richard Hughes, das 1924 zum ersten Mal gesendet wurde, benützt die Dunkelheit, um das Hören als einzige Wahrnehmung plausibel zu machen. In einem Bergwerk fällt unerwartet das Licht für einige Zeit aus, in der Dunkelheit kommt es zu Panik. Diese einfache Handlung erlaubte es dem Autor, den Stimmen gleichsam ein Profil zu verleihen. Schon damals mußten die Hörer mit ihrer Phantasie bestimmte Leerstellen ausfüllen. Der Autor muß also genau hinhören können und gleichzeitig muß er den Leser/Hörer dazu bringen, genau hinzuhören, «gehörig» und bis zum Grund hinzuhören, denn «die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist».

¹⁶ VR, S. 50

¹⁷ Schroers, Rolf: *Auf den Spuren der Zeit - Junge deutsche Prosa*. Wiedergegeben in Moser (1990), S. 191

¹⁸ in Moser (1990), S. 211

Bibliographie

Alle Zitate aus dem Werk Ilse Aichingers werden nach der achtbändigen Taschenbuchausgabe (hg. von Richard Reichensperger, Frankfurt/Main 1991) mit den folgenden Siglen wiedergegeben:

DG = Der Gefesselte

AUCK = Auckland

VR = Verschenkter Rat

KMF = Kleist, Moos, Fasane

Bartsch, Kurt und Melzer, Gerhard (Hg.) (1993): Ilse Aichinger. Graz - Wien.

Bruna, Sabine (1990): Die Hörspiele Ilse Aichingers. Diplomarbeit (unveröff.). Wien.

Canetti, Elias (1980): Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. München.

Der Große Duden (1963): Herkunftswörterbuch. Mannheim.

Jandl, Ernst (1985): Gesammelte Werke, Band 3. Darmstadt.

Karst, Karl (1986): Hörspiel und Öffentlichkeit. In: Hörspiel in Österreich. Lesezirkel Nr. 16. Wien.

Moser, Samuel (Hg.) (1990): Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt/Main.

Gustav-Adolf Pogatschnigg
(Bergamo)

*Der Schlüssel der Wörter. Über Ilse Aichingers Gedichte**

I. Es gibt eine Schallplatte, auf der nichts anderes als Schweigen (Abwesenheit von Rede) oder Stille (Abwesenheit von Geräusch) registriert ist, nur wenige Male unterbrochen vom Geräusch heftig fallenden Regens. Derartige Meditations-Schallplatten dienen vielleicht dem modernen Japaner als Hilfsmittel zur Erreichung des für seine Zen-Übungen erforderlichen Konzentrationszustandes - ob mit Erfolg oder nicht, ist mir unbekannt: weder bin ich Japaner, noch neige ich zur Meditation.

Mit der Beschreibung dieser Schallplatte habe ich schon ungefähr so viel Zeit verbraucht wie nötig wäre, um ein ganz kleines Stück Stille oder einen kurzen Regenschauer zu Gehör zu bringen, was freilich auf dem Papier nicht möglich ist. Es dürfte inzwischen allerdings klar geworden sein, daß es sich hier um eine Art Metapher handelt, mit der ich eigentlich auf die Gedichte (nicht auf die Hörspiele) von Ilse Aichinger zu sprechen kommen will. So, als wollte ich sagen, daß diese Gedichte in einer Sprache geschrieben sind, die Schweigen, also Abwesenheit von Rede, darstellt, nur manchmal unterbrochen vom Geräusch der Wörter. Und als wollte ich sagen, daß diese Gedichte ein leerer Raum seien, den wir mit unseren Gedanken füllen sollten. Aber wenn es auch richtig sein mag, was viele behaupten, daß Ilse Aichingers Gedichte - wie übrigens alle wirklichen Gedichte mindestens seit Georg Trakl - dem Schweigen näher sind als der Rede, so sind sie doch - in dem Sinn, in dem Adorno von der Intentionalität der Musik spricht - nicht gänzlich intentionslos. Sie warten darauf, gelesen zu werden.

«Lesen» heißt ein Gedicht, das Ilse Aichinger 1957 geschrieben und 1978 in der Sammlung «Verschenkter Rat» zum ersten Mal (mit einer geringfügigen Änderung) veröffentlicht hat:

* Die Gedichte aus «Verschenkter Rat» (VR) sind zitiert nach der von Richard Reichensperger herausgegebenen Taschenausgabe in acht Bänden, Frankfurt/M. 1991. - Die Seitenangaben zu Szondi beziehen sich auf Peter Szondi: Schriften II, Frankfurt/M. 1978 (= stw 220).

Lesen

Der Lesestoff ist grün,
 fällt ein durch quadratische Fenster,
 bleibt auf dem Fliesenstein
 im Vorflur liegen,
 weit von den Rhododendren,
 erst Nachmittag.

(VR, 54)

Das Gedicht handelt vom Was und Wie des Lesens. Das Lesen hat hier - so scheint es jedenfalls - eine sehr materielle, eben «stoffliche» Dimension. Was man zum Lesen braucht, was gelesen wird, das ist der Lesestoff. Ein Wort, das an den Lesestoff in der Schule, an «Pflichtlektüre» erinnert, ebenso wie an die Bedürfnisse des leidenschaftlichen Lesers, der auf der Suche nach dem täglichen oder nächtlichen Lesestoff die Bibliotheken und Buchläden durchstreift wie ein Süchtiger, der er ja auch tatsächlich ist: Er braucht eben «dringend was zum Lesen», andernfalls kann er nicht weiterleben, oder zumindest nicht einschlafen.

Dieses insgesamt jedoch nüchterne, um nicht zu sagen: bürokratisch eindeutige Wort erfährt im Gedicht «Lesen» eine kleine Irritation, und das ist durchaus eine Charakteristik der Poesie von Ilse Aichinger. Man spricht sogar - unter Anspielung auf die mittelalterliche Mystik - vom Paradoxen bei Ilse Aichinger. Ich möchte mich fürs erste mit dem Wort «Irritation» begnügen. Sie besteht hier darin, daß der Lesestoff grün ist.

Kann Lesestoff grün sein? Natürlich können Bücher grün sein (der in der siebenbändigen Inselausgabe erschienene Band von «Verschenkter Rat» z.B. ist tatsächlich grün!) Auch Salat ist grün. Aber weder Bücher noch Salat fallen durchs Fenster ein. Das tun Sonnenstrahlen oder Mondlicht, oder irgendeine andere Lichtquelle. Der Lesestoff wird so zu etwas Unbestimmtem, Strahlenartigem, das die Eigenschaft hat, grün zu sein. Vielleicht ist es die Farbe Grün selbst.

Dieses grüne Etwas bleibt auf dem Steinboden im Flur liegen, wie eine Botschaft, so möchten wir sagen, die darauf wartet, aufgehoben und entziffert zu werden. Als Aichinger-Leser erinnern wir uns sofort an das Gedicht vom «Briefwechsel», wo die Botschaften als (briefpapier)weiße Engel stumm im Flur herumstehen:

Sie erschienen wie Engel
 in ihren weißen Gewändern
 und stünden still im Flur.

(VR, 22)

Doch jetzt erfahren wir auch, was für ein Draußen das ist, aus dem der

grüne Lesestoff hereinkommt ins Haus, auf die Fliesen im Flur: draußen sind die Rhododendren, die uns - und das lyrische Ich - in ihren Bann ziehen. Ein magisches Wort: Rhododendron. Das bezeichnet mehr als eine Blume, so wie andere Fremdwörter in Ilse Aichingers Gedichten: Lourdes, Rouen, Thorax, Millhill, Alissa und Inverness, «mailändisch», «mit allem, was sich da zwischen mailändisch und mailändisch verbirgt» (Schneeleute, VR, 82). Wer würde nicht an Gottfried Benns Etymologie-Metapher denken: «Worte, Worte - Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug».

Die Irritationen um diesen Lesestoff bleiben weiterhin bestehen, sie vermehren sich sogar, je genauer man das Gedicht liest. Denn nicht nur kommt der Lesestoff durch «quadratische Fenster» herein, so als wäre das nicht der Normalfall, daß Fenster diese Form haben - viel weniger würde es uns irritieren, wenn von runden Fenstern die Rede wäre, oder von drei- oder sechseckigen, aber so, in Ilse Aichingers Sprache, wird der Normalfall zur Auffälligkeit! - der Lesestoff steht auch in einem besonderen Verhältnis zu den Rhododendren, denn er bleibt «weit von [ihnen]» im Flur liegen. So, als wäre es zu erwarten oder wünschenswert, daß er nahe bei den Rhododendren zu liegen käme! Es entsteht ein Gegensatz, ein Konflikt zwischen den Rhododendren und dem Lesestoff. Dadurch wird beim Leser eine Erwartung ausgelöst, eine Neugier nach der Art des Konflikts und dessen Lösung. Eine Erwartungshaltung, die noch gesteigert wird dadurch, daß der Lesestoff nicht etwa auf dem Parkett des Lesezimmers oder gar auf dem Teppich des Wohnzimmers liegenbleibt, sondern eben auf dem Steinboden im Vorflur.

Aber vielleicht ist das alles nur die Beschreibung eines alltäglichen Augenblicks: der Briefträger wirft das Buch, die Zeitschrift durch den Briefeinwurf ins Haus, während der Leser oder die Leserin noch unentschlossen ist, ob er/sie den Lesestoff den Rhododendren oder diese jenem vorzieht.

Der Augenblick, der ein alltäglicher sein und bleiben oder zu einem besonderen werden kann - nichts ist hier entschieden -, dieser Augenblick vollzieht sich am Nachmittag. Erst am Nachmittag. Nicht früher. Noch nicht später. Vielleicht wurde der Lesestoff schon den ganzen Tag erwartet, aber erst jetzt, erst am Nachmittag, fällt er endlich durchs Fenster ein. Oder er darf erst am Abend gelesen werden, und jetzt ist erst Nachmittag.

Auch Gedichte wie dieses über das Lesen sind Lesestoff. So ist es nicht nur ein Gedicht über das Lesen (als Wunsch, als Erwartung, als Spannung, als Anspruch), sondern auch ein Gedicht über sich selbst.

II. Ich habe das Gedicht über das Lesen nicht interpretiert. Ich habe nur meinen Lesevorgang öffentlich gemacht. Ich habe gewissermaßen «laut gelesen». In der uns vertrauten Terminologie hieße das, daß ich hier weder Interpretationen noch Leseanleitungen liefere, sondern nur eine exemplarische Rekon-

struktion meiner Aichinger-Lektüre unternehme. Oder ich könnte auch sagen: die Rekonstruktion einer exemplarischen Aichinger-Lektüre, weil meine, wie jede andere Lektüre einer des Lesens mächtiger Person exemplarisch ist.

Die Gedanken gehen weiter nach dem Lesen, es ließe sich noch einiges über das Gedicht «Lesen» und über das Lesen sagen, z.B. daß es hier um einen Moment der Verzauberung geht, wie ihn Joyce versteht, und vielleicht ist der Leser selbst dieses Haus, in das der grüne Lesestoff einfällt, und was er da liest, das sind keine Buchstaben, Wörter und Sätze, auch keine Gedichte, sondern es teilt sich ihm eine Sprache der Phänomene mit: für einen flüchtigen Augenblick der Epiphanie (im Sinne von Joyce) liegen die Zeichen dieser Sprache vor uns - aber noch bevor wir sie entziffert haben, könnten sie ihre Form schon wieder verändert haben oder ganz verschwunden sein.

Man wird sich spätestens jetzt die methodologische Frage stellen, ob es richtig sei, sich derart «einführend» mit Gedichten zu beschäftigen, ohne expliziten theoretischen Rahmen und ohne Hinweise auf die Sekundärliteratur.

Was die Gedichte von Ilse Aichinger betrifft, so scheint mir die Haltung der *docta ignorantia* die einzig legitime: Ich will so tun, als wüßte ich nichts von dem, was andere über diese Gedichte gesagt bzw. geschrieben haben. Ohnehin ist das in der Sekundärliteratur vorherrschende Gefühl eine Art von Verlegenheit gegenüber der Dichterin Aichinger. Die fruchtbarsten Äußerungen finden sich in Rezensionen, in Schriften also, die keinen dezidiert literaturtheoretischen oder literaturhistorischen Anspruch erheben. Die akademischen Studien über Ilse Aichingers Gedichte sind dünn gesät, vieles davon geht über eine prosaische Paraphrasierung nicht hinaus. Über die Gedichte von Günther Eich hat man viel mehr zu sagen gewußt.

Ohnehin soll hier keine Einführung in Ilse Aichingers Lyrik gegeben werden. Es bleibt anzumerken, daß die Anzahl ihrer veröffentlichten Gedichte die hundert kaum überschreitet, die meisten davon (92) sind in dem Band «Verschenkter Rat» (Neuaufgabe 1990 der ersten Auflage von 1978, mit Änderungen bzw. Zusätzen) enthalten. Die abgedruckten Gedichte stammen aus den Jahren 1955 bis 1990. Wieviel Gedichte sie in den Jahren davor und auch während dieser Zeit geschrieben, aber nicht veröffentlicht hat, wissen wir nicht. Was auffällt - und die Kritik hat mehrmals darauf hingewiesen - ist die für einen so langen Zeitraum (35 Jahre) ungewöhnliche Einheitlichkeit der poetischen Sprache. Hinsichtlich ihrer Entstehung zeitlich und auch räumlich weit voneinander entfernte Gedichte stehen nebeneinander, als wären sie füreinander geschrieben worden. Ein gutes Beispiel sind etwa «Ortsanfang» und «Ortsende», die - nach der von Ilse Aichinger selbst verfügten Anordnung - nebeneinander auf den Seiten 50 und 51 von «Verschenkter Rat» stehen und auch durch Inhalt und Titel ein solches gleichzeitiges Nebeneinander suggerieren, ganz so, als handle es sich um den Anfang und das Ende desselben Ortes. Tatsächlich ist das eine Gedicht aber 1959 in Lenggries in Bayern entstanden, wo das Ehepaar Aichin-

ger-Eich seit 1954 wohnte, das andere ist 1977 in Großmain bei Salzburg entstanden, wo die beiden ab 1963 und bis zum Tod Günther Eichs wohnten. Und auf diese Weise werden die beiden Gedichte doch etwas zeitlich und räumlich Zusammengehöriges, und dies nicht einfach durch einen Willkürakt: es sind die beiden Orte, in denen Ilse Aichingers Leben mit Günther Eich seinen Anfang und sein Ende gehabt hat. Wie einem *objet trouvé* hat Ilse Aichinger den beiden Texten eine neue, zusätzliche Dimension verliehen, aus zwei geographischen Orten ist ein poetischer Ort, aus zwei Landschaftsgedichten ein Liebesgedicht geworden.

Im Grunde sind solche referentiellen Anhaltspunkte ohnehin sekundär für das Lesen von Gedichten. Wenn auch diese Gedichte an den jeweils konkreten Orten entstanden und in diesem Sinn ohne sie nicht denkbar sind, so meint eben doch «Ortsanfang» nicht den Ortsanfang von Lenggries und «Ortsende» nicht das Ortsende von Großmain, so wenig wie «der neue Zöllner» in der letzten Zeile von «Ortsende» (VR, 51: «der neue Zöllner lacht») einer der Zöllner an der in Sichtweite der Aich-Eichinger-Villa liegenden österreichisch-deutschen Grenzstation ist. (Auch Georg Trakls bekanntestes Gedicht «Die schöne Stadt» wird gerne und mißverständlicherweise ausschließlich als ein Gedicht über die Stadt Salzburg gelesen).

Dörfer und Orte, Jahreszeiten, besonders der Winter, Gebirge und Seen, also Landschaften und was sich in ihnen vorfindet, das sind die Motive der Gedichte Ilse Aichingers, neben denen, die sich direkt den Menschen zuwenden, sich mit den Menschen und ihrer Geschichte beschäftigen, der Vater, die Großmutter, die in der Widmung zu einem Gedicht erscheinende befreundete Familie Aicher, sodaß aus dem Duo Eich-Aichinger ein Trio Eich-Aicher-Aichinger werden kann, was schon fast wie eine Übung zu den Formen der deutschen Grammatik oder eine Mystagogie der Namen aussieht.

III. Zu den Gedichten über Menschen gehört auch das folgende:

Marianne

Es tröstet mich,
 daß in den goldenen Nächten
 ein Kind schläft.
 Daß sein Atem neben der Schmiede geht
 und seine Sonne
 schon früh
 mit Hahn und Hennen
 über das nasse Gras steigt.

(VR, 16)

Dieses Gedicht spricht von einem Kind mit dem Namen Marianne. Jedenfalls spricht alles dafür - oder nichts dagegen -, daß «Marianne» und das schlafende Kind ein und dieselbe Person sind. Die biographische Neugier des Lesers will natürlich sofort herausfinden, wer den Marianne «wirklich» ist, obwohl es bekanntlich diese Art von wirklicher Wirklichkeit im Gedicht nicht gibt.

Wenn Marianne ein aus Maria und Anna zusammengesetzter und in diesem Sinn auf «Maria» rückführbarer Name ist, dann könnte Marianne sich auf Ilse Aichingers Tochter beziehen, die Mirjam heißt. Dann müßten wir uns natürlich sofort fragen, was denn diese Namensänderung - von der jüdisch-hebräischen Mirjam zur christlich-katholischen Maria - zu bedeuten hat. Allerdings gibt es eine kleine chronologische Schwierigkeit: 1955, als das Gedicht zum ersten Mal geschrieben wurde, war Mirjam noch gar nicht geboren. Nur Clemens, der Sohn, war schon da, ein Jahr alt. Mirjam wurde 1957 geboren. Das Gedicht wurde allerdings erst 1959 das erste Mal veröffentlicht. Es könnte also sein, daß das schlafende Kind ursprünglich Clemens hieß, und erst nach der Geburt der Tochter ist aus dem schlafenden Sohn die schlafende Tochter geworden.

Wie es nun wirklich war, das wissen wir nicht. Entscheidend ist, daß «Marianne» zu den «Kindergedichten» von Ilse Aichinger gehört, Gedichte, in denen die Kinder den Mittelpunkt des lyrischen Diskurses bilden. (Mein Vater, Winterfrüh, Baumzeichnen, Heu, auch «Zeitlicher Rat» und das Titelgedicht «Verschenkter Rat», u.a.). Motive, die es der Dichterin erlauben, unerwartete Denkfiguren angemessen ins Spiel zu bringen.

Dem Motiv entspricht auch die auf den ersten Blick einfache Form, die man vom Inhalt her vielleicht sogar als eine Art Wiegenlied nach dem Muster der Zeile «Morgen früh, wenn Gott will» ansehen könnte. Ein Wiegenlied freilich, das mehr der Mutter gilt als dem Kind, denn dieses schläft ja schon. (Ob das lyrische Ich die Mutter des schlafenden Kindes ist, das wissen wir freilich eben so wenig, wie wir wissen, ob das schlafende Kind Marianne ist bzw. ob Ilse Aichinger die Mutter des schlafenden Kindes ist. Wir wissen nur mit Sicherheit, daß Ilse Aichinger die Mutter ihrer Tochter Mirjam ist).

Aber diese wiegenliedartige Einfachheit täuscht. Es gibt - wie schon im Gedicht über das Lesen - ein paar Irritationen.

Ein Experiment bei der Rekonstruktion meiner Lektüre dieses Gedichts läßt diese Irritationen deutlicher hervortreten: ich streiche bzw. ersetze alle Elemente, die mich beim ersten Lesen daran gehindert haben, das Gedicht als eine Idylle des Typs «wachende Mutter - schlafendes Kind» zu lesen.

Marianne

Es tröstet mich, daß in den Nächten
ein Kind schläft.
Daß sein Atem in der Wiege geht

und daß die Sonne
schon früh
mit Hahn und Hennen
über das nasse Gras steigt.

Ich habe nur drei minimale Operationen durchgeführt: die Nächte sind nicht mehr golden, die Sonne ist nicht mehr die des Kindes, und das Kind habe ich von seinem Platz neben der Schmiede einfach in die Wiege gelegt. So ist das Gedicht von allen denkbaren Irritationen befreit, und in dieser linearen Form drückt es die Zufriedenheit einer Mutter oder eines Vaters aus, daß das Kind ordentlich schläft, daß es also in der Nacht nicht schreit und daß der nächste Morgen schönes Wetter verspricht usw. usf.

Warum aber habe ich die eliminierten Elemente als irritierend empfunden?

Drei Fragen an das Gedicht: 1. Was sind goldene Nächte? Weniger paradox, wenn auch pleonastisch wäre es, von «finsternen» oder «schwarzen» Nächten zu sprechen, denn dann erklärte sich sofort das Bedürfnis nach Trost. 2. Warum hat das Kind «seine» Sonne? Gibt es mehrere Sonnen? So viele wie es Kinder gibt? 3. Was macht hier die Schmiede? Ist das lyrische Ich ein Vater, und zwar einer, der Schmied ist? Oder ist es die Mutter, die diesen typischen Männerberuf ausübt? Und ist das nicht in jedem Fall ein Anachronismus, mindestens ein Anklang an archaische Lebens- und Arbeitsformen?

Nun will ich allerdings nicht mich selbst in meiner Lektüre ad absurdum führen, und ich will mit diesen naiven Fragen dieses einfache Gedicht über das Schreiben, über das «Verseschmieden» keineswegs ins Groteske verzerren. Womit ich eine Antwort auf die vorhin gestellten Fragen angedeutet habe, diesmal in Form einer Interpretation.

Es ist ein Gedicht über das Schreiben, oder noch allgemeiner, über die zwei Seiten (oder Seelen) im Menschen: das schlafende Kind ist der Mensch, der dem Rhythmus der Natur gehorcht, in der Nacht schläft er und ist ohne Bewußtsein von sich selbst, sein Licht ist das der Sonne, sein Tagesablauf ist der der Hühner, die sich nach der Sonne richten. Der andere Mensch ist der reflektierende, sich seiner selbst bewußte, sein Licht ist nicht das der Sonne, sondern es ist das geistige Licht, der Funke, der ihn wachhält und seine Nächte fruchtbar d.h. «golden» macht. Er ist ein einsamer Schmied seiner Gedanken zu Versen. Seine Wachheit trennt ihn vom Schlaf des Kindes, aber doch hängen sie zusammen: durch den Atem des Kindes, der neben der Schmiede geht und so, wie ein natürlicher Blasebalg oder sogar wie ein göttlicher Atem, das Feuer des Geistes, der Poesie nicht ausgehen läßt. Im schlafenden Kind sieht der wachende, dichtende Erwachsene einen Teil von sich selbst.

IV. Zuletzt ein paar Überlegungen zu einem der «Landschaftsgedichte». Dabei muß man sich «Landschaft» in einem einerseits umfassenden, andererseits

eingeschränkten Sinn des Wortes vorstellen. Keine großen Landschaftsmalereien, sondern bestenfalls kleine Veduten oder - fast hätte ich sagen wollen - Miniaturen. Aber es sind eben keine Biedermeier-Gedichte. Schon eher sind es Wort-Gedichte: die Wörter - die «Häuser», die «Bäume», die «Steine», die «Felsen», der «Staub» - haben ihre Selbständigkeit, und in dieser Eigenständigkeit wenden sie sich an den Menschen, sie sprechen zum Menschen, nicht in seiner, sondern in ihrer Sprache. Mehr noch als eine romantische Existenz, möchte man ihnen eine mystische Zeichenhaftigkeit zugestehen, die allerdings weit entfernt von Mystifikationen ist, sondern auf die Präzisierung individueller Bedeutungen abzielt.

Heu

Heu,
 Heu in den Kinderscheuern,
 wo zu verbrennen
 oder für immer sich zu verlieren
 gleich leicht ist.
 Gebündeltes Heu,
 Heu auf den Feldern,
 Heu als die bei der tödlichen Vielfalt
 der Möglichkeiten gerade so
 zueinander gegebenen Buchstaben,
 diese Richtung,
 aber keine andere.
 Heu, das im Wind fliegt,
 auf den dürren Stoppeln bleibt,
 für immer von den anderen getrennt,
 das den Schnee erwartet,
 der ihm den Himmel nehmen wird,
 sein unbewegtes, mattes Ebenbild.
 Die Gewißheit, daß es keinen Trost gibt,
 aber den Jubel,
 Heu, Schnee und Ende.

(VR, 35)

Dieses Gedicht, das 1988 geschrieben wurde und damit auch den zeitlichen Bogen von 1955 bis heute fast vollständig abschließt, hat - abgesehen davon, daß es etwas länger ist als die Mehrzahl der Aichinger-Gedichte - die gleichen Eigenschaften, die wir auch an den beiden anderen kennengelernt haben: eine einfache Grundstruktur, die hier sowohl an der fast litaneihafte Wiederholung des Titelworts, als auch in den verschiedenen Blickrichtungen auf das Heu festgemacht ist, wird unterbrochen bzw. auch gebrochen durch zu dieser Grund-

struktur sozusagen «quer stehende» Einschübe, die sich auf einer anderen Bildebene befinden: die «realistischen» Heu-Bilder (Gebündeltes Heu, Heu auf den Feldern, Heu, das im Wind fliegt usw.) erfahren durch die dazu querstehenden Bilder (Heu, für immer von den anderen getrennt, Heu, das den Schnee erwartet, der Himmel als Ebenbild des Heus) eine Vertiefung (oder Erhöhung) ihrer empirischen Existenzweise. Bei dieser Erweiterung zu dem, was man versuchsweise die «vierte Dimension» oder die «Substanz der Dinge» nennen könnte, spielt eine zusätzliche Strukturierung in diesem Gedicht eine - wie ich meine - besondere Rolle.

Diese Struktur läßt sich ziemlich genau als dreigliedrig-symmetrische ausmachen, mit dem Anfangselement «Heu» der ersten Zeile, dem Mittelglied «Heu als die bei der tödlichen Vielfalt / der Möglichkeiten gerade so / zueinander gegebenen Buchstaben» und dem Schlußteil «Die Gewißheit, daß es keinen Trost gibt, / aber den Jubel, / Heu, Schnee und Ende».

Wie das Gedicht über das Lesen auch ein Gedicht über sich selbst ist, und das Gedicht über Marianne auch ein Gedicht über das Schreiben, und also über die Entstehung seiner selbst, so ist dieses letzte Gedicht ein Gedicht über das Wort «Heu» und dessen buchstäbliche Veränderung unter unsern Augen. Wie das Heu sich in der unendlichen Vielfalt seiner Elemente mit unerklärlicher, aber unausweichlicher Notwendigkeit zusammenlegt und so zu einer hieroglyphischen oder ideogramatischen Schriftkombination wird, so nimmt auch das Gedicht «diese Richtung, aber keine andere». Was Szondi über den Passus «Gras, auseinandergeschrieben» aus Celans Gedicht «Engführung» sagt, nämlich daß die Gräser zugleich Buchstaben sind und die Landschaft Text ist (Szondi, 347), das ließe sich in Abwandlung auch über dieses Gedicht sagen. Im Heu ist, wie auch in allen anderen Wörtern, immer alles andere mitenthalten: der Jubel, der Schnee, das Ende. Und was allen Wörtern fehlt, das fehlt auch hier: der Trost.

Der Verzicht auf den Trost der Wörter oder durch Worte ist nicht einfach Trostlosigkeit. Niemand wird guten Gewissens behaupten wollen, daß Ilse Aichingers Gedichte trostlos wären. Eher ist das Gegenteil der Fall. Der Verzicht auf Trost entspringt ganz der Logik solcher am Rand des Schweigens angesiedelten Gedichte. Alles, was es gibt, gibt es auch ohne die Wörter, und die Gedichte sind nur der immer mißlingende Versuch, sich dieser wortlosen Wirklichkeit von Heu, Schnee und Ende anzunähern, das uns umgebende Schweigen durch Sprache an uns zu binden.

Obwohl also «Heu» ein Gedicht über Wörter ist, werden wir doch - wie es Peter Szondi in seinen luziden Anmerkungen zu einem anderen Gedicht von Paul Celan, «Eden», tut - die Erfahrung nicht ganz vom Gedicht trennen können, auch wenn es sich längst von seinem Ursprung so weit entfernt hat, daß er fast unkenntlich geworden ist. Denn ein Gedicht ist natürlich viel mehr als eine Erinnerung im Sinne einer aufbewahrten Vergangenheit. Es ist eine zur Gegen-

wart verarbeitete Erinnerung, ein «Vorgang der Kristallisation» (Szondi, 392).

1955 konnte Ilse Aichinger schreiben «Es tröstet mich, / daß in den goldenen Nächten / ein Kind schläft». 1988, 16 Jahre nach dem Tod von Günther Eich, hat sie die Gewißheit, daß es keinen Trost gibt.

V. Es bleibt noch, die Rechtfertigung des irreführenden Titels dieses Beitrags nachzutragen. Es gibt keine Schlüsselwörter, mit denen man sich den Zugang zu einem Gedicht aufschließen könnte. Wortkonkordanzen können diese Illusion erwecken. Aber nicht die Wörter sind die Schlüssel zu den Gedichten, sondern die Gedichte sind die Schlüssel zur Wirklichkeit. Man könnte über jedes Gedicht Tausende von Seiten schreiben, die Dauer eines ganzen Menschenlebens könnte man einem Gedicht widmen, oder opfern. Die voranstehenden Zeilen wären nur der Anfang zu einem solchen Experiment der Annäherung an die Wirklichkeit.

Heinz F. Schafroth
(Zürich)

Ich und jetzt — zu Ilse Aichingers Gedichten

Ein ruhiger Junitag bricht
mir die Knochen —

so beginnen gemeinhin Gedichte nicht; nicht so erschreckend direkt, schmerzhaft konkret; nicht in derart hörbarer, körperlich fühlbarer Gegenwartigkeit. —

Ohnehin lyrisch ergiebiger als gebrochene Knochen es sind, ist das gebrochene Herz. Und als Herzensbrecher fungiert mit Vorliebe und seit altersher der Herbst: «Dies ist der Herbst: der bricht mir noch das Herz», ergibt das dann bei Nietzsche. Nietzsches Gedichtanfang, der in der Folge sogar zum Gedichtrefrain und -schluß wird, verhält sich zu dem Ilse Aichingers wie die Alte Weinerlichkeit zu den Neuen Wilden. Aber keine Illusionen! Die alte Weinerlichkeit hat sich als haltbar erwiesen und heißt jetzt Neue Innerlichkeit. Wie tönt sie bei Wolf Wondratschek, dem schnittigsten, also besonders erfolgreichen unter den heutigen Lyrikern? Wiederum ein Gedichtanfang; was die Jahreszeit angeht — aber nur was sie angeht! — ist er dem Ilse Aichingers nahe; *so* tönt es: «Einsam sein im Sommer / und hundemüde auf einen Liebesbrief warten, / das ist schlimm». Schwamm über soviel Herzeleid. Wir sind uns, denke ich, einig in der Überzeugung, daß ein Gedicht so gut ist wie sein schlechtester Vers. Nicht einig zu sein brauchen wir uns in der Meinung, daß die Gedichtanfänge — für mich damit die Gedichte — Nietzsches und Wondratscheks lyrisches Getue sind, in einem Fall kunstvoll, im zweiten kunstlos lyrisch, Kunstfertigkeit ist beides und beidemale wird etwas *eröffnet* (daß dies der Herbst sei und der mir noch das Herz bricht; daß es schlimm ist, im Sommer einsam zu sein), statt *aufgetan* —

aber darum geht es ja nicht, ich unterhalte Sie bloß beiläufig mit der Binsenwahrheit, daß es Gedichte *und* Gedichte gibt.

Die Gedichte, von denen hier die Rede sein soll, springen einen an, aus allen Hinterhalten der Zärtlichkeit und Widersetzlichkeit, der radikalen Verzweiflung und des radikalen Selbstbewußtseins. Sie sind appellativ, aber auch verschlossen, gleichermaßen verschwiegen und beredt: «Speech is one symptom of Af-

fection / and Silence one» (Sprechen ist ein Symptom von Zuneigung, und Schweigen ist eines), heißt es in einem Gedicht von Fräulein Emily Dickinson, der großen amerikanischen Lyrikerin aus dem letzten Jahrhundert, auf die Ilse Aichinger mich einst hingewiesen hat und die ich deshalb nun gelegentlich beziehe zur Erhellung meiner Darstellung der Aichinger'schen Lyrik.

«Drama's Vitallest Expression is the Common Day» (Des Dramas vitalster Ausdruck ist der gewöhnliche Tag) — auch das ist ein Gedichtvers der Dickinson, und er soll mich zurückführen an den Beginn dieser Ausführungen, zu den Versen: «Ein ruhiger Junitag / bricht mir die Knochen». Das Gedicht, das sie einleiten, ist mit "Tagsüber" betitelt. Damit ist der Vorgang von vornherein in den Dickinson'schen «Common Day» verlegt, ist der Tag einer wie alle anderen es sein können. Die Ungeheuerlichkeit des Nebeneinanders eines ruhigen Junitags und des Knochenbrechens ist etwas, was eben «tagsüber» so abläuft und, wenn es abläuft, wie selbstverständlich abläuft. Und es ist ja nicht etwa so, daß der zweite Vers den ersten dementieren würde: Der Junitag bleibt ruhig, in aller Ruhe bricht er mir die Knochen, sehr unangestrengt: «als ob das Widersprüchliche und Unvereinbare das Selbstverständliche wäre» — so Elsbeth Pulver in einer Rezension des Gedichtbandes "verschenkter Rat". Das übliche Selbstverständliche jedoch, daß nämlich nicht ein ruhiger Junitag, ein ruhiger Junitag gerade nicht mir die Knochen zu brechen pflegt — das allerdings setzen die beiden Verse *außer Kraft*; «ohne Provokation, leise» (Pulver), aber mit einer apodiktischen Schärfe. «Wasser aus dem Stein schlagen», nennt es Gisela Lindemann, und fügt bei: «Es ist wenig und nüchternes Wasser». Man kann und soll es auch als «schlechte Wörter» bezeichnen, jene, die Ilse Aichinger so unvergeßlich als die poetischen etabliert (in der Erzählung «schlechte Wörter») und denen es laut Christian Hart Nibbrig obliegt, «weiter zu sagen, was die guten (Wörter) verschweigen. Pianissimo» es weiter zu sagen.

Das Gedicht "Tagsüber" beginnt tatsächlich und wider alle Vernunft pianissimo. Und es geht auch so weiter. Ein fröhliches Foltern hebt nun an, ungemain hell und farbig, junifarben gleichsam:

Ein ruhiger Junitag
bricht mir die Knochen,
verkehrt mich,
schleudert mich ans Tor,
hängt mir die Nägel an,
die mit den Farben
gelb, weiß und silberweiß,
verfehlt mich nicht,
mit keinem [...] —

unzweifelhaft sind da zwei am Werk, die wohltrainiert sind, der Tag im Gewaltausüben, das Ich im Gewalterleiden. Und beides ist ein Ritual von vitaler

Alltäglichkeit und endet folgendermaßen (zwei Verse lasse ich aus, weil sie ein ganz neues, in meinem Fall zu weites Feld der Möglichkeiten erschließen):

würgt mich
mit seinen frischen Schlingen
solang bis ich noch atme.

Das heisst, es endet gar nichts. Damit die Tortur ein Ende nähme, müßte der Temporalsatz lauten: Solang ich noch atme, oder: Solang bis ich nicht mehr atme. Im Wider-Sinn aber, und das heißt bei Ilse Aichinger auch: in der höheren Richtigkeit des «solang bis ich noch atme», wird die Tortur zu einer Form der Reanimation, und so gefoltert und animiert zugleich, noch atmend, aber auf die Dauer, gelingt dem Ich der Vers, mit dem das Gedicht endet:

Bleib, lieber Tag.

Eine Pointe? Wenn es eine ist, dann eine von Aichinger'scher Art. Eine, die eigentlich immer schon zu erwarten war, aber erst im nachhinein; eine die grausam logisch ist, aber erst gerade jetzt; vor allem aber: eine, die nicht abschließt, sondern alles jetzt erst weitergehen und erst jetzt anfangen läßt. Solche Pointen lassen die Erfahrungen aus dem Zeitablauf, dem historischen und dem realen, herausfallen, in eine bestürzende, verbindliche Jetzigkeit. Es gibt nun einmal nichts anderes als sie in Ilse Aichingers Gedichten. Auch nicht in den seltenen Fällen, wo ein Gedicht im Präteritum der Reminiszenz erzählt. "Mein Vater" zum Beispiel:

Er saß auf der Bank
als ich kam.
Der Schnee stieg vom Weg auf.
Er fragte mich nach Laudons Grab,
aber ich wußte es nicht.

Nur ein Wissen am Ende würde die Vergangenheit auch Vergangenheit bleiben und die Erfahrung als ad acta gelegt erscheinen lassen. Durch das Nicht-Wissen im letzten Vers perenniert sie, dauert an als bis jetzt und für immer unerledigtes Pensum, als Frage, auf die keine Antwort gegeben worden ist.

Und im selben Sinne gibt es bei Ilse Aichinger auch keine anderen als die beschriebenen Pointen. Nicht nur für die Gedichte gilt das. Erinnern Sie sich weit zurück, an die berühmte "Spiegelgeschichte" und ihren Schluß, wie da Geburt und Tod in einen Augenblick zusammengeführt sind. Zwar stellen die hinter der eben Verstorbenen Stehenden fest: «Es ist zu Ende [...], sie ist tot»; in dem Augenblick aber spricht ein nie als solches in Erscheinung tretendes Erzähl-Ich sie als eben geboren an und sagt ihr, bezüglich des Befundes der übrigen, ein: «Still! Laß sie reden!».

Oder erinnern Sie sich an “Die Rampenmaler”, wo jemand, angesichts der einstürzenden Rampe, im immer dichter werdenden Schneefall zur lakonischen Feststellung gelangt — sie ist wieder eine Pointe und ein letzter Satz: «Ich bin glücklich».

Und erst Joan und Joe, im Hörspiel “Gare Maritime” — brutal zusammengeschlagen, zerfetzt und zertreten und weggekehrt, führen sie den folgenden Dialog (er bildet den Schluß des Hörspiels):

Joan: Meinst du daß wir vorankommen
 Joe: Mir klebt dein Auge zwischen drei von deinen Rippen
 Joan: Und ich hab einen Fetzen Drilch unter deiner Fußsohle
 Joe: Dein Auge zwickt
 Joan: Und kommen wir voran
 Joe: Es näßt mich Zwischen deinen Rippen
 hindurch trânt es auf die meinen Doch doch
 Joan Ich glaube wir kommen voran.

Emily Dickinson, nochmals sie, braucht in einem ihrer Gedichte die Formel: «*my Right of Frost*»: Es ist, als ob die Figuren Ilse Aichingers, vor allem das Ich in ihren Erzählungen und Gedichten, ihr Recht auf Frost, Kälte fordern, einklagen und eintreiben wollten. Nicht weil sie anders zu wenig davon bekämen. Sondern weil nur die rechtmässig gewordene Kälte aus dem Status des Einzel- und Sonderfalles herausgehoben und in ihrer fürchterlichen Eigengesetzlichkeit durchschaubar wird. Darum auch wird der Foltertag als «lieber Tag» angesprochen und zum Bleiben aufgefordert.

Eine Verwechslung des Rechts auf Kälte mit dem Recht zu sagen: «wie es auch sei Komma das Leben Komma es ist gut», dürfte auszuschließen sein.

Mit an Wahrscheinlichkeit grenzender Sicherheit hingegen *nicht* auszuschließen ist eine Verwechslung mit dem «*mépris*» und der «*clairvoyance*» von Camus’ Sisyphus: «*Sisyphé, prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l’étendue de sa misérable condition [...]. La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire. Il n’est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris*». (Sisyphus, der Götter Proletarier, ohnmächtig und im Zustand der Revolte, kennt das ganze Ausmaß des Elends seiner Existenzbedingungen. [...] Die Hellsichtigkeit — «*clairvoyance*» —, die seine Folter ausmachen sollte, vollendet aber mit einem Schlag erst seinen Sieg. Es existiert kein Schicksal, das nicht mittels des Hohns — «*mépris*» — zu meistern ist.) Es ist, nach Camus, «der absurde Sieg», für den Sisyphus den Felsen wälzt. Nur: «*Le bonheur et l’absurde sont deux fils de la même terre*» (Das Glück und das Absurde sind zwei Söhne von derselben Erde). «*Toute la joie silencieuse de Sisyphé est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose*». (All die verschwiegene Freude des Sisyphus gründet da. Sein Schicksal gehört ihm. Sein Fels ist seine Sache.) Sie wissen, mit welchem ver-rücktem Satz

Camus' Essay endet: *«Il faut imaginer Sisyphe heureux»* — man muß sich Sisyphus glücklich vorstellen.

Das Ich, das in Ilse Aichingers Gedicht "Tagüber" «Bleib', lieber Tag» sagt, es nicht bittend sagt, sondern als ob es höhnisch ein Recht forderte, tut das möglicherweise sehr lautlos, aber gewiß nicht kleinlaut. Seine Knochen sind zu brechen, sein Selbstbehauptungswille ist es nicht. Man muß es sich ebenfalls glücklich vorstellen, teilhaftig des absurden Glücks, daß sein Knochenbrecher-Tag seine Sache ist.

Leicht fällt es nicht, Ilse Aichingers lyrisches Ich in eine mythische Dimension zu versetzen. Ein Stück weit ist es möglicherweise trotzdem unumgänglich. Denn das Autobiographische oder sonst irgendwelche psychische oder gesellschaftliche Realität und Faktizität reichen ja schon gar nicht aus, das Aichinger'sche Gedicht zu definieren. Dagmar Lorenz stellt in ihrem Aichinger-Buch dar, daß sich nach "Die größere Hoffnung" kaum noch Autobiographie in den Texten Ilse Aichingers eruieren lasse. Umgekehrt beschreibt Carine Kleiber in ihrer Aichinger-Monographie, wie oft sie in ihren Gesprächen mit der Autorin auf reale Anlässe hinter den Texten gestoßen ist.

Eine weitere Schwierigkeit für die Ich-Definition ergibt sich daraus, daß Ilse Aichingers Lyrik-Ich sich als dezidiert privates versteht und schon nur den Schein eines Anspruchs auf Allgemeingültigkeit weit von sich weisen müßte; es würde ja auch Sisyphus' absurden Sieg bis zur Belanglosigkeit entwerten, wäre er der allgemeine Sieg. Das absurde Glück ist mitteilbar, aber nicht teilbar. Also doch mythologische Dimensionen von Ilse Aichingers so privatem poetischen Ich?

Nur dann, wenn es darin nichts von seiner Unscheinbarkeit im sprachlichen Auftreten einbüßt. Sie ist ja nicht zuletzt eine Form der Askese, der Nüchternheit, Strenge. Und daß «die Poesie [...] vorzüglich als strenge Kunst getrieben werden will», steht schon im "Heinrich von Ofterdingen". Von Novalis kommt auch die unglaublich moderne Einsicht — sie findet sich in den "Fragmenten" —, daß «dem Dichter [...] die Sprache nie zu arm, aber immer zu allgemein» sei. In welchem Maße Ilse Aichinger das Allgemeine zu vermeiden weiß, in einer wie armen Sprache («eine kleine Sprache», heißt sie in der Erzählung "Meine Sprache und ich" und wird beschrieben als eine, die «nicht weit reicht»), wie diese Autorin souverän auskommt mit den «schlechten Wörtern» und die besseren nicht mehr gebraucht, das ist in den Gedichten nachzulesen. Allerdings auch, wie diese Armut und Kleinheit nicht «Ausdruck von Misere und Hilflosigkeit, sondern von Selbstbehauptung» ist. So formuliert es die Schweizer Autorin und Marguerite Duras-Übersetzerin Ilma Rakusa in einem sehr erhellenden Aufsatz mit dem Titel "Fragestellungen zu einer weiblichen Ästhetik". Sie formuliert es nicht direkt im Zusammenhang mit Ilse Aichinger. Aber sie und Friederike Mayröcker gehören mit der Duras und Virginia Woolf zu den Kronzeuginnen für Ilma Rakusas These, daß in den Texten derjenigen

Autorinnen, die gerade nicht und nie die spezifische Frauenthematik zur Sprache bringen, am deutlichsten die Qualitäten einer spezifisch weiblichen *Ästhetik* zu entdecken seien. Von «Texten, die, ohne “parteilich” zu sein, die Angelpunkte des männlichen Universums verschieben», spricht Ilma Rakusa, und zeigt, daß es in ihnen «nicht Realität, nur Realitäten, mithin Möglichkeiten» gebe.

“Möglichkeiten” ist der Titel eines der letzten Gedichte des Bandes “verschänkter Rat”. Es besteht aus drei daß-Sätzen, mit je einem eingeschobenen wenn-Satz; der zu erwartende, dem daß-Satz übergeordnete Hauptsatz, der die Möglichkeiten schon eher in eine Wirklichkeit überführen müßte, fehlt.

I dwell in Possibility-
a fairer House than Prose.

(Ich wohne, verweile in der Möglichkeit, einem helleren, schöneren, deutlicheren, gerechteren Haus als die Wirklichkeit) — so, zum letztenmal, Emily Dickinson. Konnte schon vor hundertfünfundzwanzig Jahren nur eine Frau einen solchen Satz formulieren? Läßt sich, sehr vorsichtig und vorläufig, die Meinung rechtfertigen, ein Gedicht wie “Tagsüber” von Ilse Aichinger oder eine Prosa wie “Reise durch die Nacht” von Friederike Mayröcker könnten nur von einer Frau geschrieben sein — ganz im Gegensatz zu den veritablen sog. Frauenbüchern landauf, landab? Kann nur eine Frau die Realität schnöde als «Schwindelwirtschaft» bezeichnen und sagen: «Die Realität ist mir doch egal. Sie ist sowieso schon da, allhie wie der Igel» — so Friederike Roth, im ersten Teil von “Das Buch des Lebens. Ein Plagiat”.

Und auch das Ende der Bescheidenheit, wie es sich im Gedicht “Nachruf” ereignet, könnte dann, so schnörkellos, so ohne Pose, nur von einer Frau erfunden worden sein?

In der “*Legenda aurea*” ist nachzulesen, wie es angefangen hat mit der Bescheidenheit, und anhand des Goes-Gedichtes ist zu verfolgen, für wie lange sie sich zu institutionalisieren und halten vermochte. Noch Albrecht Goes wollte sie demnach nicht anders. Sein Heiliger funktioniert wie eh und je — brauchbar für Plastiken und schönheitstrunkene Lyrik. Wieviel an Sprache gewordener Verlogenheit sich in Goes’ Gedicht breitmacht — in dem Seufzer angesichts der «Wunde Welt», in der Gleichung zwiefache Armut— keine Armut—, das braucht nicht mehr diskutiert zu werden. Der Goes’sche Heilige hat nun den Nachruf bekommen, den er verdient. Zwar hofft er auch bei Ilse Aichinger noch, davonzukommen mit seiner Heiligkeit, versucht sich an den zu ihrer Erringung unumgänglichen Gesten. Aber die vier Imperative verunmöglichen sie, eine nach der andern. Sie kommen dann, wenn er nicht damit rechnet. Schon der erste: Keine Lokalisierung, keine Zeitangabe wie bei Jacobus de Voragine geht ihm voraus. Immer hier und jetzt passiert’s, daß einer zunächst «gib» sagt und zuletzt «gib mir den ganzen». Und dazwischen den andern vom Pferd holt, um

sein Schwert bringt, sodaß er sich überhaupt nicht mehr zur Verewigung im Monument eignet. Der *heilige* Martin ist ein *gewöhnlicher* geworden.

Das allerdings heißt auch, daß er eine Chance hat, daß seine Geschichte, neu *erzählt*, wie sie ist, nun auch neu *geschehen* kann. Und dann nicht mehr erfolgreich kaschieren wird, daß der Heilige mit Ausrüstung, Pferd und halbem Mantel gegenüber dem Nackten mit der anderen Mantelhälfte noch lange eine Figur der Vertikale, der Hierarchie war. Ilse Aichinger verhilft dem Bettler, nachdem er seit urdenklichen Zeiten mit Erbarmen und Halbherzigkeit abgespiesen worden ist, zu einer Sprache, die sich nicht mehr abspiesen läßt und aus dem Statischen des Geschehens den Protagonisten macht. Die Autorin läßt ihn ausschließlich in seinem Namen reden, jetzt und als Ich. Aber dieses Ich stellt von seiner ganz und gar ich- und gegenwartsbezogenen Position aus eine in Jahrtausenden, von allen Seiten — religiös, historisch, sozial und politisch — abgestützte und abgesicherte Ordnung auf den Kopf.

«Aufräumen mit althergebrachten Geschichten», nennt es Carine Kleiber. «Der Weg wird dabei wieder frei», sagt Samuel Moser. Was ich immer weniger weiß, angesichts eines Gedichts wie “Nachruf”: Hat Valery recht, wenn er sagt, «Ein Gedicht soll ein Fest des Intellekts sein», oder hat Breton recht, wenn er sagt, «Ein Gedicht soll der Zusammenbruch des Intellekts sein»? Ich sage: Ilse Aichinger hat recht, wenn sie befindet: «Ich lasse mir die Welt nicht bieten».

Anhang

Ilse Aichinger: "Tagsüber"

Ein ruhiger Junitag
bricht mir die Knochen,
verkehrt mich,
schleudert mich ans Tor,
hängt mir die Nägel an,
die mit den Farben
gelb, weiß und silberweiß,
verfehlt mich nicht,
mit keinem,
läßt nur die Narrenmütze fort,
mein Lieblingsstück,
würgt mich
mit seinen frischen Schlingen
solang bis ich noch atme.
Bleib, lieber Tag.

(Aus dem Gedichtband «verschenkter Rat», 1978)

Jacobus de Voragine: "Vom Heiligen Martin"

Als Martin einmal zur Winterzeit durchs Tor von Amiens ritt, stieß er auf einen armen, unbedeckten Mann. Da niemand sonst mit ihm Mitleid hatte, begriff Martin, daß dieses ihm vorbehalten sei, er riß das Schwert heraus, zerteilte seinen Mantel — es war der einzige, der ihm geblieben war — und gab den einen Teil dem Armen, den andern legte er sich selbst wieder um. In der folgenden Nacht nun sah er im Traum Christus, bekleidet mit jenem Teil seines Mantels, mit dem er den Armen bedeckt hatte, und hörte ihn folgende Worte sagen: "Mit diesem Gewand hat mich Martin, bisher mein Glaubenschüler, bekleidet". Der Heilige Martin hat sich nichts darauf eingebildet, aber, die Güte Gottes erkennend, ließ er sich, als er achtzehn Jahre alt geworden war, taufen.

(Aus der "Legenda Aurea", zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts)

Albrecht Goes: "Sankt Martin und der Bettler"
(Zu einer Plastik von Gerhard Marcks)

«Nicht Pferd, nicht Mantel. Nur dies karge Tuch.
Und dieser Hände nur und dieses Blicks
Verwandelnde Gewalt: wer gibt, wer nimmt?
Glück wohl: des Nehmens Glück. Und größer noch
Des Gebers Glück: dies, daß der Nehmer nahm.
Die Wunde freilich — ach, die Wunde WELT.
Doch siehe, welch ein Licht rings des Vertrauens.
Zwifache Armut nun.
Und keine Armut.

(Aus dem Gedichtband "Lichtschatten du")

Ilse Aichinger: "Nachruf"

Gib mir den Mantel, Martin,
aber geh erst vom Sattel
und laß dein Schwert, wo es ist,
gib mir den ganzen.

(Aus dem Gedichtband "verschenkter Rat", 1978)

Eleonore Frey
(Zürich)

*Wort-Dinge. Überlegungen zur Sprache von Ilse Aichinger**

Eine Kindheitserinnerung von Ilse Aichinger - und auch ein 1987 erschiener Band, in dem Erinnerungen, Aufzeichnungen und Schriften zur Literatur zusammengefasst sind - trägt den Titel *Kleist, Moos, Fasane*¹. Eine Aufzählung, scheint es, aber wovon? Von Eindrücken, vielleicht, die ein Gemeinsames bezeichnen, das man Kindheit nennen könnte. Und das ergibt sich auch, wenn man den Text liest und zur Kenntnis nimmt, daß *Kleist* nicht für den Dichter, sondern für die kindliche Szenerie einer *Kleistgasse* steht, zu der auch eine *Moosgasse* und eine *Fasanengasse* gehören. Solange aber man nichts als den Buchtitel vor sich hat, kann sich das, was die drei Wörter miteinander verbindet, nur darin zeigen, dass es sich um drei Wörter handelt. Und auch dieser Zusammenhang ist brüchig. *Kleist* ist zwar, wie *Moos* und *Fasane*, ein Wort, aber es ist auch ein Name. Als Name fällt das Wort *Kleist* aus dem Rahmen der beiden anderen Wörter, die - so nehmen wir an - keine Namen sind. Herr *Moos* und Frau *Fasan* wären zwar ebensogut denkbar wie eine *Moos-* oder eine *Fasanengasse*. Aber der Plural *Fasane* verweist doch einigermaßen deutlich auf die eilig schreitenden Vögel mit dem langen Schweif.

Das eine Wort, das aus der Reihe tanzt, stört auch die beiden anderen im «Besitz ihrer Bedeutungen», wie es einmal bei Lichtenberg heisst. Wenn man ausser acht lässt - oder nicht weiss -, dass es sich bei *Kleist* um einen Namen handelt, geben sich in der Folge *Kleist, Moos, Fasane* verschiedene mögliche Reihen zu erkennen. Eine, in der ein unbekanntes Wort *Kleist* neben den Wörtern *Moos* und *Fasane* stünde in einer Bedeutung, die man im Hinblick auf eine passende Szenerie vielleicht als Gehölz oder Gewässer erschliessen könnte. Oder es könnte auch die Frage aufkommen, ob die Wörter *Moos* und *Fasane* im Kontext des unbekanntes Wortes *Kleist* nicht etwas ganz anderes bedeuten müssten, als was man bisher als ihre Bedeutung angesehen hat. Das Wort *Ton* meldet sich in verschiedener Bedeutung je nachdem, ob es in der Nachbarschaft

* Der Aufsatz von Eleonore Frey erschien in: *Neue Zürcher Zeitung* (15 Juni 1988).

¹ Ilse Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*. S. Fischer-Verlag, Frankfurt a/M. 1987.

eines Kruges oder einer Violine steht. Und wenn es - ton violon - im Kontext einer anderen Sprache stünde oder aus ihm ins Deutsche herübergeschmuggelt worden wäre? Ist *Kleist* als Wort notwendig ein deutsches Wort? Dem, der den Namen *Kleist* nie gehört hat, käme das wohl nicht so vor. Und wenn *Kleist* ein Fremd-Wort wäre: wären dann nicht auch die Wörter *Moos* oder *Fasane* möglicherweise einer uns nicht bekannten Sprache zuzurechnen? Wörter, die uns als isolierte begegnen, frei gesetzt zwischen Kommas, sind freigesetzt zu beliebigem Einsatz.

Als reine Klangkörper treten sie ein in ein Spiel, in dem auch Sprachgrenzen nicht mehr verbindlich sind, und die Zöllner, die in Ilse Aichingers Erzählung *Meine Sprache und ich*², diese Grenze von ihren «Zollhütten» aus bewachen, haben das Nachsehen. So kommt die Lautfolge *-ver-* im Text «Schnee» (*Kleist, Moos, Fasane*, S. 105) in der Behandlung des Problems, ob es nicht eher der *ver-* als der *be-*gossene Pudel heißen müsste, nicht nur als Vorsilbe, sondern auch als die zweite Silbe des Namens *Dover* zum Zug. Wenn einmal ein solcher Übergriff von einer Sprache in die andere geschehen ist, ist auch bereits der un-absehbare Bereich des Mehrsprachigen Wortspiels eröffnet, in den die vielschichtige Struktur von Joyce's *Finnegans Wake* sich erstreckt. Von einer Sprache zur andern oder auch von «deiner» zu «meiner»: Was «meine Sprache» sein könnte, zeigt sich allenfalls, wo sie an ihre Grenze kommt und überläuft zu einer anderen. «Meine Sprache ist eine, die zu Fremdwörtern neigt», heisst es in *Meine Sprache und ich*.

«Meine Sprache hatte früher einen lila Schal, aber er ist weg», wird ferner in *Meine Sprache und ich* berichtet. Es sieht so aus, als habe inzwischen «meine Sprache» ihren Schal wieder gefunden. Auf dem graulila Schutzumschlag von *Kleist, Moos, Fasane*, der einen dunkelvioletten Leineneinband zudeckt, steht vorn und hinten farbig die Figur Kl_MFa. *Kl* - schwarz - sei Abkürzung für *Kleist*, kann man annehmen; *M* - rosa - stehe für *Moos* und *Fa* - leuchtend lila - für *Fasane*. Aber muss das so sein? Im Spiel der Namen, Wörter, Fremd-Wörter *Kleist, Moos, Fasane* wird die Wortfolge auch als eine Folge von blossen Klängen erfahrbar; als eine Folge von verschiedenen Klangfarben. *Fasane* sind nicht lila. *Moos* ist nicht rosa, und wenn *Kleist* schwarz ist oder auch nur finster, ist es nicht buchstäblich. Bezeichnen die Farben anderes als das, worauf die Buchstaben verweisen? Und sind die Buchstaben *Kl - M - Fa* zwingend auf *Kleist, Moos, Fasane* zu ergänzen? Warum kann nicht das schwarze *Kl* - den vorerst noch vokal - und damit farblosen *Klang* bedeuten, das farbige *Fa* - die *Farbe* und das *M* -, das rosa zwischen und unter den beiden steht, das, woraus die Wörter in ihren verschiedenen Klangfarben erst heraustreten: den *Mund*?

Was sollen solche Spiele, kann man sich im Hinblick auf den sogenannten Ernst des Lebens fragen. Sind sie müssig? Oder führen sie ein in die Musse, die

² Ilse Aichinger, *Meine Sprache und ich*, Fischer- Taschenbuchverlag 1978.

in der Bedeutung *Spielraum*, *freie Zeit* die Gelegenheit gibt, etwas zu tun? «Nur zusehen - ohne einen Laut» ist ein Titel eines kurzen Texts zu Josef Conrad (*Kleist, Moos, Fasane*, S. 83). «Das Ergebnis des genauesten, stillsten Hinhörens» sei das Schreiben, wird in der Skizze «Ins Wort» (S. 104) gesagt. Im Spiel mit Wörtern - *Kleist, Moos, Fasane* zum Beispiel - werden Wörter sowohl in ihrer Gestalt wie in ihrem Verlauten wahrnehmbar als lebendige, wirkliche und wirksame. Beim blossen lautlosen Zusehen oder Hinhören vergisst man zunächst, dass ein Wort ein Wort ist - dass es etwas Bestimmtes sagt. In einem solchen Vergessen lässt sich aber ein Wort auch erst in seiner Wirksamkeit erfahren: wenn man vorübergehend von der Bedeutung eines Wortes abieht, gehen unversehens unerhörte Möglichkeiten auf. «Schnee ist ein Wort und Heu ist auch eins. Schnee ist ein Wort. Es gibt nicht viele Wörter. Es gibt nicht viele, die nicht bezeichnen, womit sie eins sind, weil sie es nicht bezeichnen. Die nicht eins sind mit dem, was sie nicht bezeichnen, weil sie damit eins sind. Aber Schnee ist ein Wort», heisst es in *Schnee*. Das Wort *Schnee* ist ebensowenig wie das Wort *Heu* als eine Ableitung oder eine Zusammensetzung aus anderen Wörtern herzuleiten. Entweder man weiss, was *Schnee* ist, oder man weiss es nicht, aber wenn man das Wort nicht kennt, hört man vielleicht in ihm um so besser die Lautlosigkeit des Schneefalls.

Ein Wort gibt und entzieht sich wieder in den wechselnden Aspekten von Identität und Abstand, von Zeichen und Ding, und es gibt sich als Wort-Ding nur dem, der im Spiel dieser Möglichkeiten sich selber aus dem Spiel lässt. Im Spiel der Wörter verliert man sich als die Instanz, die das Wort führt. Man gewinnt aber dafür im Klang und in der Gestalt der Zeichen *Schnee* oder *Heu* die Stille, die Bewegung, die Farbe, den Geruch von Dingen, die in Selbstverständlichkeit unkenntlich geworden sind und die erst in der Fremdheit der vorübergehend vergessenen Bedeutung wieder neu sich zu erkennen geben. Ein solches Spiel ist nicht müssig, sondern es ist Musse zu einem neuen Begriff von Welt.

Sigurd Paul Scheichl
(Innsbruck)

Ilse Aichinger über Thomas Bernhard

Die ohnehin nicht sehr umfangreiche wissenschaftliche Literatur über Ilse Aichingers Werk¹ konzentriert sich auf «Die größere Hoffnung» sowie einige wenige Erzählungen und Hörspiele. Ihr schmales essayistisches Werk ist, wie das vieler anderer Autoren, bisher kaum beachtet worden, auch nicht, seitdem es in «Kleist, Moos, Fasane»² teilweise gesammelt vorliegt. Aichinger selbst spricht nicht von Essays, das Buch hat auch keine Gattungsbezeichnung, doch war als solche möglicherweise einmal, recht passend, «Erinnerungen, Notate, Reden»³ geplant; ein Rezensent hat von «Miniaturen und Impromptus in Worten»⁴ gesprochen, und man könnte auch an die Bezeichnung “Prosagedichte” denken. Hier soll einmal ein Blick auf eines dieser literarischen Notate geworfen werden, zumal bisher die Analysen der Sammlung von 1987 ihr Augenmerk vor allem auf die autobiographischen Texte gerichtet haben.

Ein Teil der in «Kleist, Moos, Fasane» vereinten Prosaarbeiten, die am ehesten essayistisch zu nennenden, beschäftigt sich mit dem Werk anderer Autoren. Diese wenigen, zwischen 1978 und 1990 entstandenen kleinen Aufsätze über Literatur⁵ verdienen schon deshalb Aufmerksamkeit, weil die immer ein wenig

¹ Vgl. Ingrid Gomboz: Bibliographie Ilse Aichinger. In: Kurt Bartsch, Gerhard Melzer (Hg.): Ilse Aichinger. Graz: Droschl 1993. S. 249-293. = Dossier 5.

² Ilse Aichinger: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt: S. Fischer 1987. Jetzt mit einer kleinen Änderung als Band 5 der Werkausgabe: Ilse Aichinger. Werke. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Hg. von Richard Reichensperger. Frankfurt 1991. = Fischer Taschenbuch 11045. Alle Zitate (Seitenzahlen im Text des Aufsatzes) beziehen sich auf die Ausgabe von 1991; alle Hervorhebungen in Zitaten sind von mir.

³ Diesen Untertitel gibt Gisela Lindemann: Ilse Aichinger. München 1988. S. 109, 113. = Beck'sche Reihe 604. Autorenbücher, in ihrer Bibliografie an; da Lindemanns Buch knapp vor Erscheinen von Aichingers Buch abgeschlossen worden sein muß, könnte sich dieser Untertitel auf die Verlagswerbung stützen.

⁴ Rüdiger Görner: Stimme des Schweigens [Besprechung von: Kleist, Moos, Fasane] (1987), in: Bartsch, Melzer (Anm. 1), S. 225-227, hier S. 226.

⁵ Ein Teil von Ilse Aichingers Prosa (darunter, fast durchwegs wesentlich frühere, Texte über Stefan Zweig, Saint-Exupéry, Ernst Schnabel, Christine Lavant, Hans Günther Adler u.

abseits vom Literaturbetrieb stehende Autorin offensichtlich so gut wie nie nebenher da eine Rezension, dort ein Vorwort verfaßt und an einem dritten Ort eine Stellungnahme abgegeben hat. Das verleiht diesen von Heinz F. Schafroth zurecht als «poetologisch» charakterisierten⁶ kleinen Arbeiten besonderes Gewicht. Zwar sind die Texte über Joseph Conrad, Stifter, Trakl, Kafka und Nelly Sachs durchwegs aus bestimmten Anlässen entstanden – so als Dankesworte für Literaturpreise –, aber der Anlaß scheint für Ilse Aichinger mehr ein Anstoß gewesen zu sein; einem konventionellen Schema von Äußerungen über Literatur folgt sie nirgends.

Keinen bestimmten Anlaß scheint in dieser Gruppe von Texten allein «Thomas Bernhard» (109) zu haben, der einzige Text, um den «Kleist, Moos, Fasane» in der Werkausgabe ergänzt worden ist. Er stand zuerst am 2. November 1990 in der liberalen, insbesondere entschieden antifaschistischen Wiener Tageszeitung «Der Standard», unter dem Titel «Bernhard und Stifter»⁷. In dieser Zeitung, an der der Herausgeber der Werkausgabe von 1991, Richard Reichensperger, mitarbeitet, sind seit 1990 einige weitere kleine Beiträge von Ilse Aichinger erschienen⁸.

Bernhard war im November 1990 seit beinahe zwei Jahren tot. Es war aber weder des Geburts- noch des Todesdatums zu gedenken, allenfalls der Premiere von «Heldenplatz» genau zwei Jahre vorher, am 4. November 1988 (selbst wenn der Text darauf nicht explizit Bezug nimmt), sodaß es auch in diesem Fall einen Anstoß gegeben haben mag, aber vielleicht eher einen Anstoß zur Publikation als zur Abfassung des Textes, über dessen Entstehungsdatum Reichensperger widersprüchliche Angaben macht⁹. Der Inhalt des Textes spricht eher gegen die Annahme eines äußeren Anstoßes zu seiner Entstehung; auch in der Zeitung wird ein äußerer Anlaß nicht erwähnt, es heißt dort unter dem Text nur «Text von Ilse Aichinger, dem STANDARD zur Erstveröffentlichung zur Verfügung gestellt».

Ob es nun einen Anstoß zum Druck gegeben hat oder nicht, auf jeden Fall konnte Ilse Aichinger 1990 über Bernhard nur im Bewußtsein der «globalen

a.) ist in der Werkausgabe nicht enthalten; vgl. Gomboz (Anm. 1), S. 252-255; [Richard Reichensperger:] Bibliographie der Werke Ilse Aichingers. In: Samuel Moser (Hg.): Ilse Aichinger. Leben und Werk. Neuauflage. Frankfurt 1995. S. 345-357. = Fischer Taschenbuch 12782. Dort ist auch ein Aufsatz über Julian Schutting von 1995 verzeichnet.

⁶ Heinz F. Schafroth: Ilse Aichinger (Stand vom 1. 1. 1989). In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München: text + kritik. S. 11.

⁷ So die richtige Angabe bei Gomboz (Anm. 1), S. 255. Bei Reichensperger in «Kleist, Moos, Fasane», 1991 (Anm. 2), S. 121, ist der Titel falsch zitiert. Sonst stimmen der Erstdruck und der Abdruck im Sammelband vollständig miteinander überein. (Der Erstdruck war mir im Innsbrucker Zeitungsarchiv, IZA, zugänglich.)

⁸ Vgl. Gomboz (Anm. 1), S. 255; [Reichensperger] (Anm. 5), S. 353.

⁹ Reichensperger in «Kleist, Moos, Fasane», 1991 (Anm. 2), S. 117: «1989, einige Wochen nach dem Tod Thomas Bernhards», S. 121: «März/April 1990».

Österreich-Beschimpfung»¹⁰ gerade in «Heldenplatz», der geifernden Reaktionen des österreichischen Publikums und wiederum der Reaktion Bernhards darauf in seinem Testament schreiben. Darauf deutet der, stilistisch nicht ganz glückliche, Einschub des Genitivattributs «– zum Beispiel seines Landes –» zu «Beschimpfungen» im letzten Satz hin. Von «Standard»-Leserinnen und -Lesern konnte man eine gewisse Übereinstimmung mit Bernhard und insbesondere mit «Heldenplatz» erwarten.

Über persönliche Kontakte zwischen Ilse Aichinger und Thomas Bernhard ist nichts bekannt¹¹, doch läßt ein Satz aus einem späteren Text der Verfasserin vermuten, daß die beiden einander begegnet sind: «Wer von der selbstverständlichen und stillen Hilfsbereitschaft Thomas Bernhards weiß und sie erfahren hat [...]»¹².

Der Titel des kleinen Aufsatzes lautete in der Zeitung anders als im Prosa-Band; da der Unterschied auf einen Eingriff der Redaktion zurückzuführen sein könnte, möchte ich ihn für die Analyse nicht weiter heranziehen. In «Kleist, Moos, Fasane» ist «Thomas Bernhard» jedenfalls einer der schlichtesten Titel.

Dieser sachliche Titel ist kein Zufall; denn unter diesen literarischen Notaten Ilse Aichingers nimmt «Thomas Bernhard» eben dadurch eine Sonderstellung ein, daß er weniger ausgeprägt subjektiv ist als die anderen. Er ist der einzige, in dem das Pronomen “Ich” vermieden wird; in ihm wird nicht über Gefühle der Autorin gesprochen, übrigens auch nicht wie sonst über Gefühle und Erfahrungen des behandelten Autors. Dem auch an Metaphern armen Text über Bernhard fehlen die in den anderen Miniaturen dominierenden lyrischen Stellen; in ihm versucht Ilse Aichinger vielmehr sehr präzise und rational nachvollziehbar ein Thema des Bernhard’schen Werkes herauszuarbeiten.

Auf-, aber doch wohl zufällig ist die Anknüpfung der ersten Wortgruppe der Bernhard-Miniatur «Im Frieden vorangegangen [...]» an das letzte Wort vor der Dankesformel im vorhergehenden Text, der Dankesrede für Nelly Sachs, die «unaufhörlich ausschaut [...] nach dem Frieden» (108). Diese Anordnung muß aber nicht auf die Autorin zurückgehen.

Der Bernhard-Text ist sehr kurz; er umfaßt nur 27 Zeilen und paßt mehr durch diese Verknappung als durch explizite Motive in Aichingers «Poetologie des Schweigens»¹³.

Eingespannt ist er zwischen die Negation einer “zitierten” konventionellen Formel aus Nachrufen am Beginn: «Im Frieden vorangegangen ist Thomas

¹⁰ Bernhard Sorg: Thomas Bernhard. (Stand vom 1. 1. 1990). In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München: text + kritik. S. 11.

¹¹ Aichingers Name fehlt im Register von Hans Höller: Thomas Bernhard. Reinbek 1993. = rowohlts monographien 504.

¹² Ilse Aichinger: Die bedrohliche Anhängerschar. In: Der Standard. 24. 5. 1993. S. 23. Zu diesem Artikel vgl. unten.

¹³ Schafroth (Anm. 6), S. 12.

Bernhard keinem von uns», und die vergleichbare Ineinssetzung von Beschimpfung und Lobpreisung, damit von Krieg und Frieden, im Schlußabsatz: «Die bis zum Exzeß und darüberhinausgehenden Beschimpfungen – zum Beispiel seines Landes – erinnern an die auch bis zum Exzeß gehenden Lobpreisungen Stif- ters».

Diese Spannung von Frieden und Kampf, Angriff und Bejahung ist das Thema des Textes, dessen Mittelteil bestimmt ist vom Bild Bernhards als Polemiker und Satiriker, als Kritiker und Beschimpfer. Die einleitende Floskel «Im Frieden vorangegangen» wird durch die Negation, aber auch durch den Kontext als “schlechtes Wort” demaskiert, da sie dem Wesen des Menschen Bernhard nicht gerecht wird.

Auffällig ist das rhetorische Element des Texts, zumal die wiederholte Nutzung der Figur einer mit einer Klimax verbundenen asyndetischen Reihung. Solche Reihungen sind in diesen Texten auch sonst häufig (vgl. z. B. S. 106, 108), doch in diesem Ausmaß bestimmen sie nur die Form von «Thomas Bernhard». Ilse Aichinger schreibt im 1. Absatz gegen «das eigene oft sehr rasche Einverständnis mit den Gegebenheiten der Existenz, die Hinnahme grotesker Normen in allen Bereichen, die Hinnahme auch der infamsten Konsequenzen biologischer Grundgesetze»; am Ende dieses Absatzes preist sie Bernhards Leistung: «holt er den Zorn wieder herauf, der notwendig ist, gibt er den Schmerz zurück, der fehlte, bewahrt er uns davor, zu erstarren». Hier wird durch die Variation der syntaktischen Struktur, durch die Nichtweiterführung des Parallelismus im dritten Glied der Reihung überdeutlich gemacht, worin Ilse Aichinger die größte Leistung des Toten sieht.

Die dritte Reihung, diesmal von Konditionalsätzen, ist fünfgliedrig und bildet den bei weitem längsten Satz der “Miniatur”, einen überhaupt auffällig langen Satz, den ersten des 2. Absatzes: «Wenn wir ihn immer wieder lesen, immer weiter lesen, immer neu beim Text bleiben, nicht zwischen die Zeilen dringen [...], wenn wir die oft sehr scharfen Angriffe [...] gelassen hinnehmen». In diesen Satz ist noch eine weitere asyndetische Reihung eingebaut: «Wenn wir [...] nicht zwischen die Zeilen dringen [...], sondern bei den Zeilen, den Worten, den Haupt- und Nebensätzen, den Satzzeichen bleiben, bei allem in seiner unnachgiebigen Reihenfolge, wenn wir [...]» Hier fällt das Herausstellen eines scheinbar nur formalen Elements der Sprache, der Satzzeichen, auf; als Plaidoyer für die Genauigkeit des Lesens, als eine gewisse Abwertung der Wörter.

Die Klimax der Konditionalsätze wirkt ähnlich: die ersten vier Konditionalsätze, von denen der vierte («nicht zwischen [...] Reihenfolge»), zweiteilige, sehr stark ausgebaut ist, sprechen vom Lesen der Texte Bernhards, der fünfte, der wieder mit «wenn» eingeleitet ist, führt von der Struktur dieser Texte wieder zu ihrem Inhalt und ihrer Funktion, setzt die Beachtung ihrer Struktur mit dem Bejahen ihrer Gedanken gleich, wertet damit ebenfalls die Form der Texte Bernhards auf (ohne auf Einzelheiten dieser Form einzugehen): «wenn wir die

oft sehr scharfen Angriffe, auch wenn sie gegen uns selbst gerichtet sind, gelassen hinnehmen [...]».

Der lange Satz besteht aus den 7 Zeilen (also ein Viertel des ganzen Texts) einnehmenden Relativsätzen, einem einzeiligen Einschub («denn auch [die oft sehr scharfen Angriffe] sind ein Zeichen leidender Auseinandersetzung») und einem unproportioniert kurzen Hauptsatz, der aber gerade durch diese Kürze pointiert wirkt: «Wenn wir [...], geht uns seine und unsere gemeinsame Welt auf». Hier wird die Identifikation von Autorin und Leser mit Bernhard unterstrichen, während am Anfang eher von der Wirkung Bernhards auf «uns» die Rede ist («Im Frieden vorausgegangen ist Thomas Bernhard keinem von uns.»; «[...] bewahrt er uns davor, zu erstarren.»).

Die Gemeinsamkeit zwischen der Welt des verstorbenen Dichters und der seines Publikums wird dann noch einmal durch zwei parallel gebaute Sätze am Ende des 2. Absatzes (mit einer verhüllten Anapher) betont: «Thomas Bernhard attackiert, nicht [...]. Er attackiert [...]» Der letzte Satz des Absatzes weist obendrein eine chiasmische Struktur auf: «Er *attackiert*, woran er *leidet*, und er *leidet* sehr oft an dem, dem er am meisten *zugeneigt ist*».

Die Paradoxie des Zusammenfalls von Angriff und Zuneigung wird im schon zitierten pointierten Schluß wieder aufgenommen, in dem «Beschimpfungen» und «Lobpreisungen», auch durch den parallelen Bau der Syntagmen, in eins gesetzt werden. Damit wird der polemische Bernhard dem preisenden – von Ilse Aichinger hochgeschätzten¹⁴ – Stifter angenähert; der Name Stifters ist das letzte Wort des kleinen Essays. (Insofern ist es legitim, daß – wenn es nicht die Autorin selbst gewesen ist – die Redaktion des «Standard» den Namen Stifters im Titel des Textes genannt hat.) Mehr als alles andere unterstreicht diese hervorgehobene Nennung des klassischen österreichischen Autors¹⁵ nicht nur Aichingers Hochschätzung des Werkes und der Person von Thomas Bernhard,

¹⁴ Vgl. Ilse Aichinger: Weiterlesen. Zu Adalbert Stifter (1979), in: Kleist, Moos, Fasane, 1991 (Anm. 2), S. 93-97.

¹⁵ Mit Thomas Bernhards Nähe zu oder Ferne von Stifter hat sich die österreichische Germanistik immer wieder beschäftigt. Vgl. Karlheinz Rossbacher: Quänger-Quartett und Forellen-Quintett. Ein vergleichender Essay über Adalbert Stifter und Thomas Bernhard. In: Adalbert-Stifter-Institut. Vierteljahresschrift 32. 1983. S. 145-161; Alfred Doppler: Die unaufheb- bare Lebensspannung: Themen und Tendenzen bei Adalbert Stifter und Thomas Bernhard (1987). In: AD: Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Innsbruck: Institut für Germanistik 1990 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 39), S. 75-83; derselbe: Wechselseitige Erhellung: Adalbert Stifters «Nachsommer», Thomas Bernhards «Auslöschung», ebenda, S. 85-94. Unter Einschluß Bernhards greifen etwas weiter aus: Lisa Witasek: Stilbezüge zu Stifter in der österreichischen Literatur der Gegenwart. Diss. (masch.) Salzburg 1981; Walter Weiss: Antworten österreichischer Gegenwartsliteratur auf Adalbert Stifter. In: Adalbert-Stifter-Institut. Vierteljahresschrift 32. 1983. S. 133-143.

sondern auch ihre Deutung dieses Werkes; durch diesen Vergleich unterstreicht sie das schon im 1. Absatz angedeutete Bild von Bernhard als einem Helfenden.

Die Analyse der Form des sehr dichten, sehr bewußt gestalteten kleinen Texts ergibt, daß Ilse Aichinger Bernhard vor allem als Polemiker sieht. Zu den wenigen wiederholten Wörtern gehört «Zorn» im 1. Absatz, «Zorn», «der unabdingbar ist», «der notwendig ist». Bernhard ermögliche uns Widerstand gegen das Unerträgliche statt dessen «Hinnahme» – ebenfalls ein wiederholtes Wort. Im Zorn sieht Ilse Aichinger eine positive Eigenschaft, in den «Angriffen», im «Attackieren» (wiederholt und durch einen Parallelismus unterstrichen) und in den «Beschimpfungen» etwas Positives, ein Äquivalent zu «Lobpreisungen», zum Werk der Autorität Stifter.

Betont wird dabei die existenzielle Dimension der Bernhard'schen Polemik. Das drei Mal gebrauchte Wort «leiden» (im 2. Absatz), zwei Mal durch den Chiasmus hervorgehoben, ferner das Wort «Zorn» unterstreichen diesen Aspekt; aber auch die im 1. Absatz gereihten Gegenbegriffe («das [...] Einverständnis mit den Gegebenheiten der Existenz, die Hinnahme grotesker Normen [...], die Hinnahme auch der infamsten Konsequenzen biologischer Grundgesetze») lassen Bernhard als einen Autor erscheinen, der sich mit der *conditio humana* im allgemeinsten Sinn auseinandersetzt. Die in der vorletzten Zeile immerhin angedeutete, für die Rezeption von «Heldenplatz» ausschlaggebende politische Dimension des Werkes («– zum Beispiel seines Landes –») ist für Ilse Aichinger offenbar weniger wichtig; auch der Name des Landes wird ja nicht genannt. Die Stelle wirkt auch etwas ungeschickt, wie nachträglich eingefügt.

Zu diesem existenziellen Aspekt gehören im 1. Absatz die Verben «zurückholen» und «wieder herauf holen». Denn wenn im 2. Satz der «Wunsch, ihn zurückzuholen» ausgesprochen wird, bekommt der Text den Aspekt einer Beschwörung; aus der Unterwelt wird jemand, etwas heraufgeholt, den oder das wir noch brauchen. Diesen beschwörenden Aspekt haben auch die durch die parallelen Konditionalsätze und wieder durch eine Reihung hervorgehobenen Angaben über die richtige Art, Thomas Bernhard zu lesen: man hat sich an die Texte des Verstorbenen zu halten wie an nicht abänderbare Zauberformeln.

An solche erinnert schließlich der intensive Gebrauch von Wiederholungen, Reihungen und Steigerungen; die rhetorischen Strukturen unterstreichen nicht nur die Bedeutung der entsprechenden Stellen, sondern sind selbst in dem Sinn bedeutungstragend, daß sie den Text zu einer Art Totenbeschwörung machen. Auch die Negation der konventionellen Floskel «Im Frieden vorausgegangen» und die Hervorhebung des wiederholten biblischen Wortes «Zorn» könnten diese Funktion haben.

Dieses Herausarbeiten der existenziellen Seite von Bernhards Angriffen auf die Welt erklärt auch eine gewisse Reduktion des Bernhard-Bildes in Ilse Aichingers Prosaarbeit. Sie enthält anders als ihre Notate und Reden über Stifter, Trakl, Kafka, Nelly Sachs keine Zitate, nennt keine Titel von Werken, sagt

so gut wie nichts über ästhetische Aspekte des Werkes von Bernhard. Auch der Vergleich mit Stifter bezieht sich, so durch das wiederholte Wort «Exzeß», zwar auf die Intensität des Schreibens, damit auf die Persönlichkeit des Schreibenden, aber kaum auf spezifische Qualitäten von Bernhards Werk.

Daß es Ilse Aichinger in hohem Maße um die Persönlichkeit des Verstorbenen und nicht so sehr um sein Werk geht, beweist ferner der Satz (im 1. Absatz) «Aber Thomas Bernhard gibt das Helfen, von dem er nie sprach, nicht auf». Sein Werk wird zu einer Leistung des Menschen Bernhard; seine Polemik ist dazu da, um uns zu helfen. Ansätze zu einem intensiven Interesse an den gewürdigten Personen zeigen – mit Ausnahme des Prosagedichts über Joseph Conrad (91f.) – auch die anderen hier vorläufig als essayistisch bezeichneten Aufsätze der Dichterin; doch ist diese Hinwendung zur Person in «Thomas Bernhard» am stärksten ausgeprägt.

Wenn man diesen Text als «programmatisch»¹⁶ bezeichnen kann, dann allenfalls in Hinblick auf diese Hochschätzung der Persönlichkeit des Schreibenden und auf das Ausblenden formaler Fragen; poetologische Reflexionen haben darin ein eher geringes Gewicht.

Programmatisch ist der Text aber vielleicht auch insofern, als er nicht nur über einen Polemiker spricht, sondern auch selbst polemisch ist, wofür nicht zuletzt der intensive Einsatz rhetorischer Mittel spricht. Aichinger erlaubt sich hier etwas, was sie sich sonst, selbst in der «Größeren Hoffnung», in der man direkte Kritik am Nationalsozialismus erwartet hätte, versagt hat: den Angriff. Ich zitiere hier noch einmal aus dem 1. Absatz den 2. und 3. Satz von «Thomas Bernhard»: «Aber der brennende Wunsch, ihn [Bernhard] zurückzuholen, steigert sich, bei vielen zu ihrem eigenen Erstaunen, von Tag zu Tag. Der Wunsch, das eigene oft sehr rasche Einverständnis mit den Gegebenheiten der Existenz, die Hinnahme grotesker Normen in allen Bereichen, die Hinnahme auch der infamsten Konsequenzen biologischer Grundgesetze, endlich wieder mit dem Zorn zu vertauschen, der unabdingbar ist». Der zweite Satz ist eine Ellipse, mit dem gesamten Text nur so verknüpfbar, daß der Wunsch, Bernhard wieder zu beschwören, identisch ist mit dem Wunsch nach dem Zorn auf die nichts hinterfragende Hinnahme der gesellschaftlichen Konventionen. Dieser sich steigernde Wunsch ist aber ganz offensichtlich auch der Wunsch der Autorin, die sich spätestens am Schluß des Absatzes («bewahrt er *uns* davor, zu erstarren») in den Kreis jener einbezieht, die die Wiederkehr Bernhards wünschen, die sie brauchen. Indem Ilse Aichinger über Thomas Bernhard schreibt, schreibt sie gegen eben das an, was Bernhard «attackiert» hat; es geht ihr um und gegen «seine und unsere gemeinsame Welt.» Das von Ilse Aichinger als das zentrale Objekt des «Zorns» hingestellte Hinnehmen der Konventionen ist das Ziel ihrer Polemik; der Schrecken davor ist in der Tat eine programmatische Aussage der

¹⁶ Reichensperger in «Kleist, Moos, Fasane», 1991 (Anm. 2), S. 117.

Dichterin und nicht unbedingt eine zutreffende (wenigstens nicht eine auf das Gesamtwerk zutreffende) Aussage über Thomas Bernhard.

Ilse Aichinger hat sich einige Jahre später noch einmal in der gleichen Zeitung mit Thomas Bernhard beschäftigt, in einem kleinen polemischen Artikel, der viel weniger stilisiert ist als der eben analysierte Text, der sich eher journalistischer Verfahrensweisen bedient und der offenbar eine publizistische Funktion hat.

Der nicht sehr lange Text ist am 24. Mai 1993 im «Standard» in der Rubrik «Kommentar der anderen» erschienen, mit dem Haupttitel «Die bedrohliche Anhängerschar» und der Vorschlagzeile «Ilse Aichinger: Für Bernhard, gegen Bernhardismus».

Über Thomas Bernhard wird zwar mehrfach gesprochen; von seiner «Souveränität» schreibt Ilse Aichinger, von seiner «Hellsichtigkeit und genialen Sensibilität», vom «verkommenen Jubel» als einem Thema von «Heldenplatz», über seine «Beschimpfungen», die «keine Effekthaschereien» und «in ihrer Komplexität so durchschaubar wie undurchschaubar» seien und «nicht die geringste Handhabe zu Parolen» abgäben, über die «selbstverständliche und stille Hilfsbereitschaft Thomas Bernhards», also dieses Mal nicht nur über den Menschen, wenn auch vor allem über ihn, sondern auch über sein Werk. Konkret nimmt der Artikel Bezug auf die Wiederaufnahme von «Heldenplatz» im Burgtheater, redet aber von dieser «großen Aufführung» nur im 1. Absatz (mit einigen Details) und dann wieder resümierend am Ende.

Der 1. Satz des 2. Absatzes führt mit einem «aber» kontrastierend zum Lob des 1. Absatzes auf die Aufführung zu dem eigentlichen Anliegen Ilse Aichingers: «Vor dem Theater aber macht sich ein blinder Fanatismus breit». Gegen diesen «blinden Fanatismus» ist der Artikel geschrieben, der nun aber weniger polemisiert als argumentiert.

Formal unterscheidet sich der Aufsatz sehr stark von der Prosaminiatur «Thomas Bernhard». Rhetorische Mittel werden hier nur vereinzelt eingesetzt, etwa der paradoxe Gebrauch von «umgeben» im 1. Absatz: «Die Bühnenbilder von Karl-Ernst Herrmann umgeben die Schauspieler nicht, ebensowenig das Publikum, umgeben aber doch deshalb, weil sie allein lassen». Die Dichterin verzichtet auch auf die komplexen Satzstrukturen des Textes von 1990.

Ihre Polemik richtet sich nicht gegen grundsätzliche Verhaltensweisen der Gesellschaft, sondern gegen eine ganz bestimmte Gruppe von fanatischen Thomas Bernhard-Verehrern, «die von Schwärmerei und einer zum Fanatismus neigenden Art der Begeisterung beherrscht sind». Diese Leute, die vor dem Theater zu sehen seien, die man aber im Theater nicht mehr finde, seien Vertreter eben der «Spezies „Anhänger“», die auch in «Heldenplatz» vorkommen, der «nicht nur über die Nazis von damals und heute, sondern auch über die Anhänger von damals und heute spricht. Daß also auch sie selbst gemeint sind, in ihrer rücksichtslosen Vereinnahmung eines Idols».

Diese «Vereinnahmung eines Idols» ist für Ilse Aichinger das Hauptmerkmal der Thomas Bernhard-Schwärmer (von denen ich übrigens außer in diesem Artikel nie etwas gehört habe). Ihren «frenetischen Jubel» bezieht sie auf den Jubel des März 1938; ihre Erinnerung an die Ereignisse von damals und an die darauf folgenden Deportationen stehen ziemlich genau im Mittelpunkt des Aufsatzes, und in seinem Zentrum. Die kleine Arbeit ist stark von ihrer Biographie geprägt.

Die Absicht Ilse Aichingers, klar zwischen Bernhard und diesen unerfreulichen Wirkungen seines Werkes zu trennen, geht angesichts des Gewichts dieser Erinnerungen vielleicht ein wenig unter. Die Warnung vor jedem Fanatismus, vor der Herausbildung neuer “Anhänger”, die keine Nazis zu sein brauchen, aber welche werden könnten, tritt in den Vordergrund dieser politischen Polemik – die ein Beweis für die Hellhörigkeit der Autorin und für ihr, wenngleich selten artikuliertes, politisches Engagement ist.

Auch 1993 schreibt sie Interessantes über Thomas Bernhard; und ihre Analyse eines von vielen gar nicht bemerkten Fänomens wäre auch dann beachtlich, wenn sie es überschätzt haben sollte; zu beängstigend ist jede Entwicklung, in der Menschen trachten, «um jeden Preis einen über sich zu finden, der sie anführt».

Doch in «Kleist, Moos, Fasane» würde diese Arbeit nicht passen. Sie ist ein exzellenter kritischer Artikel, der um der notwendigen Wirkung willen auf die sprachliche Dichte der in jenem Band gesammelten Prosa verzichtet. «Die bedrohliche Anhängerschar» ist ein hervorragender journalistischer Beitrag, in dem man auch einiges über Thomas Bernhard erfährt – Ilse Aichingers Bild von ihm ist 1993 das gleiche wie 1990 –; mehr Aufschluß über Ilse Aichinger gibt, trotz der Erinnerung an die eigenen Erfahrungen im zweiten Text, die Miniatur von 1990.

Die Polemik von 1993 schließt mit dem Satz «Wer von der selbstverständlichen und stillen Hilfsbereitschaft Thomas Bernhards weiß und sie erfahren hat, wird nach diesem Abend [der Aufführung von “Heldenplatz”] rasch durch das Dunkel nach Hause gehen, um mit dieser großen Aufführung allein zu sein». Wer Ilse Aichinger schätzt, wird lieber als mit diesem Artikel mit jener Miniatur allein sein wollen – nicht ohne einer Autorin seine Bewunderung auszusprechen, die mit so großer Sicherheit das Register der literarischen «Lobpreisung» wie das der – von ihr nur in wenigen Einzelfällen gepflegten – journalistischen Kritik beherrscht.

Amelia Valtolina
(Bergamo)

«*Perché mai scrutare i nostri attimi, se non a Dover?*»
A proposito di «Kleist, Moos, Fasane»

Arrivano da molto lontano e si avventurano molto lontano, le parole di Ilse Aichinger; non solo perché sono state fin dall'inizio parole d'oltrefrontiera, capitate sulla pagina per spingere il senso oltre i confini del possibile e ragionevole, nella terra incognita e insidiosa dove l'assurdo conquista il silenzio della verità¹. E non solo perché le storie che raccontano, in versi o in prosa, sono già cominciate in un altrove ignoto. Arrivano da lontano, queste parole, innanzitutto perché portano in sé una memoria antica, smarrita nelle rovine di una lingua dell'esilio che come nessun'altra ha conosciuto la diaspora del significato. È, si direbbe, una profonda nostalgia della lingua fecondata dal sacro che vivificava i testi dei profeti a mettere in movimento le parole di Aichinger, a sottrarle al frastuono della ragionevolezza a vanvera e alle facili consolazioni del bello scrivere² perché smettano finalmente di tacere e riscoprano la perduta elo-

¹ «La mia è una lingua che inclina alle parole straniere» sosteneva Aichinger già nel saggio *La mia lingua e io* del 1968, ora pubblicato nell'edizione italiana di *Kleist, Moos, Fasane* (I. Aichinger, *Kleist, il muschio, i fagiani*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1996, curato con una scelta di scritti che si discosta lievemente dall'originale). Insieme alla discendenza straniera, anche la passione per l'*Übertreibung*, il *zu weit treiben* caratterizza da sempre la scrittura di Aichinger; nel racconto *Eliza Eliza* (I. Aichinger, *Eliza Eliza Erzählungen 2*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1965/1991, pp. 27-41), tanto per citare un esempio, si lodano i pregi della «Millesima Lettura» e di un padre che, non contento dell'esagerazione, la spinge ancora oltre: «Das Tausendmal-Lesen», murmelte die Dame spöttisch ... «ist eine gute Sache, aber euer Vater treibt es zu weit» («Leggere mille volte», mugugnò la signora con aria di scherno «è una buona cosa, ma vostro padre esagera», *ivi*, p. 36).

² Alla diffidenza di questa scrittura, invocata una volta per sempre nel testo programmatico *Aufruf zum Misstrauen* (in *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, a cura di S. Moser, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1990), non si sottraggono neppure le finezze del bello stile, come testimonia il saggio *Schlechte Wörter* del 1973, ora pubblicato in italiano nella raccolta *Kleist, il muschio, i fagiani*: «Ma sì, un nome vale l'altro. Lo sappiamo fin troppo bene. Soltanto pochi riescono a difendersi ... E io? Io sono riuscita a difendermi. Potrei facilmente mettermi sulle tracce del meglio, anziché del menopeggio, ma non lo faccio. Non voglio distinguermi, preferisco confondermi nell'indistinzione della mischia ... Ma con una differenza: io

quenza del silenzio, il loro lasciapassare verso la Terra Promessa dove la parola torna a essere quel che dice - e viceversa. E non sono neppure molte, queste parole, poco più di una manciata, effimere come una manciata di sabbia eppure, nella loro ricerca del silenzio, inesorabili come piombo - il piombo che dà morte e che è pure nella mina della matita³: verde, speranza, addio, attimo, gioco, fieno, neve ... Di questo esiguo vocabolario si prende cura la sua scrittura, ignara di motivi conduttori, tematiche ricorrenti, sviluppi di stile, sempre uguale a se stessa nell'impegno di ricomporre a mosaico il significato che quelle sue poche parole custodiscono nel silenzio; i racconti, le poesie, i saggi di Aichinger, cocci sbreccati sul margine dove dovrebbero cominciare e dove dovrebbero concludersi, recuperano, ciascuno a suo modo, un minimo frammento di quell'antico significato - o di quell'antico silenzio, è lo stesso -, magari a costo di una combutta con l'assurdo, per lasciarlo scintillare così, incompleto, scheggiato, e proprio per questo tanto più umano. E siccome vengono da lontano, queste storie, è necessario che il lettore le prenda alla lontana, senza pretendere di capire subito. Tanto più che, come si legge in un suo aforisma, «non si deve certo dire subito tutto quel che si dice»⁴. Nel caso di *Kleist, Moos, Fasane* la lontananza da cui partire coincide con un numero, il numero tre.

È una poetica trilogia di racconti, aforismi in forma di diario e riflessioni sulla parola, questo ultimo libro di Ilse Aichinger, pubblicato nel 1987 dopo circa dieci anni di silenzio; una specie di esile *summa*, la cui struttura trina ricomponne l'intero prisma della sua opera, dalla narrativa alla lirica (nulla vieta infatti di leggere gli aforismi qui raccolti come versi randagi di un poema frantumatosi nel fluire del tempo) fino alla saggistica - una saggistica, va detto, molto particolare, sempre sul punto di trasformarsi in narrazione, e dunque sarebbe forse più opportuno parlare di *poèmes en prose* anziché di saggi⁵. Ritornano qui, inoltre, schegge di riflessioni sparse un po' ovunque nei testi della scrittrice, ma in una prospettiva inconsueta che, proprio in virtù della sua inconsuetudine, le fa risaltare in una luce nuova. In una metafisica dell'addio. *Kleist, Moos, Fasane* è infatti l'unico libro di Aichinger esplicitamente auto-

so quel che faccio. So che il mondo è più brutto del suo nome e che quindi anche il suo nome è brutto» (*op. cit.*, p. 105).

³ «Denn nach Abschied riecht es. Nach Blei, Bleistiften» («Perché c'è odore di addio. Di piombo, matite») si legge nel racconto *Wisconsin und Apfelreis* (in I. Aichinger, *Schlechte Wörter*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1976/1991, p. 76); l'associazione della scrittura al piombo (Blei) della morte e alla mina del lapis presiede anche a molte liriche di Paul Celan; nella poesia *Il peso* si legge: «Discorri di piombo. / Discorri di piombo appena la luce ci risplende» (P. Celan, *Di soglia in soglia*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino, 1996, p. 15).

⁴ *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 89.

⁵ Viceversa i racconti sconfinano spesso nella scrittura saggistica, una commistione spieghabile forse in riferimento alla componente metalinguistica, volendo, filosofica assolutamente pervasiva nell'opera di Aichinger.

biografico, mancano i saltimbanchi dell'assurdo che la scrittrice trascina di solito nelle sue storie, al posto loro si ostenta sulla pagina la piena verosimiglianza di un io biografico. Sennonché questo io, a saperlo ascoltare, parla in terza persona, è un soggetto impersonale e non meno alla deriva di tutti i suoi altri personaggi, un io più inseguito che non catturato dalla scrittura, e non per caso l'ultimo di questi racconti del ricordo ha un titolo tanto generico come *Ieri* - generica, ossia generale e tragicamente insulsa, è infatti la storia che qui si dispiega, un elenco di azioni a vuoto proposte in una sequenza di frasi che catturano l'attimo in rapide descrizioni e sono, insieme, sentenze di un'ineluttabile condanna a morte. «Ieri morivo», vi si legge alla fine, un'affermazione così disperata nella banalità di questo verbo che indica la quotidiana ripetizione della morte -«ieri morivo» è molto diverso da «ieri sono morta», in mezzo c'è l'abisso che divide un rassegnato stoicismo dall'eroismo⁶ -, un'affermazione che esorbita dall'orizzonte immediatamente biografico per indicare una legge di vita. Ossia, che «Tutto è per l'ultima volta ... La ripetizione non indica che il ritmo», come confessa un suo aforisma⁷.

Una trilogia, un trittico, innanzitutto tre parole: Kleist, muschio, fagiani. E da sempre, il numero tre, si ricollega per Aichinger al mistero della parola, a una trinità laica che, sotto il segno di questa cifra sacra, lascia presagire in silenzio l'inattinguibile Uno, l'integro significato dell'origine. Sono infatti tre, nel poema in prosa *Der Querbalken* (La traversa), i nomi che si mettono in cerca di un significato introvabile⁸, e tre sono pure le sorelle Jouet nel racconto loro dedicato, tre fragili figure del gioco - *jouet/jouer/spielen* ossia giocare la propria parte - obbedienti al compito cui esortano di continuo le riflessioni della scrittrice, nella consapevolezza che vivere, per usare la fraseologia cristiana, non è più che «un gioco giocato davanti al creato». Ma, soprattutto, sono tre muse dell'esilio, le sorelle Jouet - Anna, Josepha, Rosalie -, estromesse da una patria - *Heimat* - lontana come un nome straniero - *my country*, la si chiama nel racconto -, sorelle di una scrittura fatta di sabbia - «Rosalie va spesso nel deserto. Immagino, quasi, a raccogliere sabbia per i miei scritti»⁹ - e perciò consapevolmente labile, guardiane di una penna sempre pronta a esagerare, che sgocciola e raspa sgradevolmente sul foglio. E che forse, in silenzio, lacrima, ma non per ciò rinuncia alla poesia.

⁶ Non per caso, nell'elenco delle azioni mancate di questa giornata emblematica, figura anche la lettura degli stoici e il desiderio di saperne di più sulle nidiade di topi, immagine di una natura al colmo dell'indifferenza per la tragedia umana: «Ieri volevo leggere qualcosa sui topi e sugli stoici, ma non l'ho fatto. Una cosa sola mi sembrava poco, l'una e l'altra erano troppo» (*op. cit.*, p. 42).

⁷ *Ivi*, p. 53.

⁸ I. Aichinger, *Eliza Eliza Erzählungen 2*, cit., pp. 122-28.

⁹ «Rosalie geht oft in die Wüste. Ich könnte mir einbilden, um Sand für meine Schriften», *ivi*, p. 193.

Questa penna che la sa lunga sull'addio ha salvato al tacere del tempo sfuggente anche i tre nomi che danno il titolo al suo ultimo libro, e prima ancora, al racconto forse più lirico qui pubblicato. Un racconto a sua volta spezzato in tre sequenze, tre frammenti di ricordo che ricompongono in silenzio la topografia dell'infanzia, tempo-luogo in cui piano piano si insinua l'addio¹⁰. I tre nomi delle strade che disegnavano il perimetro dei giochi infantili, i tre riti del doposcuola e infine, nella terza sequenza narrativa, la raccolta delle bacche nei boschi, vengono rievocati nello sguardo di un io adulto ormai abituato a guardare in faccia il distacco a cui costringe lo svaporare dei giorni; trapela molta malinconia da queste rievocazioni, ma anche, come sempre nella scrittura di Aichinger, una rigorosa consapevolezza che scansa i sentimentalismi di una facile ricordanza, sguaina l'addio già ubiquo nel mondo inconsapevole dei bambini¹¹ e, così facendo, ne salva l'irripetibile poesia. Perché, mentre l'io narrante, coi suoi dubbi su come interpretare il ricordo, si situa nell'imperfezione di un fugace presente - «Non si può comprendere il ricordo fino in fondo» si legge nel finale del racconto¹² -, il ricordo dell'infanzia emerge nello spazio perfetto dell'*erat*, di un tempo imperfetto e tuttavia, in un altro senso, davvero perfetto (eterno), che ha accolto in sé il *gewesen* (*ge-Wesen*, ciò che era l'Essere) per lasciarlo risplendere nel profumo e nell'ombra rosea delle bacche, un profumo «salito lungo la scala di legno attraverso le fessure nella porta della dispensa mescolandosi ai pensieri sconclusionati prima del sonno» e che, così salvato, sarebbe «resistito anche al caos e allo spavento di una notte assai più lunga»¹³.

Appare, già in questo primo racconto, la tensione lirica di cui vibrano tutte le pagine del libro, lo sforzo di un ricordare capace di seppellire il ricordo nel tempo, di disappropriarsene per salvare l'attimo e l'addio, l'unica patria che la scrittura possa rivendicare per sé. Così in *Tanto tempo prima*, una riflessione sulle sfasature fra il tempo del cuore e il tempo dell'angoscia, già il titolo, con la sua cifrata allusione al C'era Una Volta e al Tanto Tempo Fa della fiaba,

¹⁰ C'è molta minuzia, in questi racconti, nella ricostruzione della loro topografia, un'accuratezza che trasfigura il tempo-luogo in una dimensione metafisica, trasforma lo spazio in un *topos* spirituale, come suggerisce il seguente aforisma: «A volte un'ora coincide con un'immagine e diventa un luogo. Vi sono immagini che si ricollegano a ore diverse. Ne risultano così luoghi diversi. Una carta geografica, sodalizi ...» (*op. cit.*, p. 64).

¹¹ Appaiono infatti, nel racconto, immagini istantanee del distacco: «Ma la scuola stessa, nel pomeriggio, non si era forse trasformata in un luogo di clausura dove entrare dopo che il mondo si era infranto in una moltitudine di mondi, la clausura degli adulti?», «Così come il treno ci veniva in aiuto con il suo sferragliare e il suo fischio, e anche l'aereo che poco prima delle tre virava sopra la montagna e scompariva dietro le cime degli abeti. Se non fosse apparso, non sarebbe potuto scomparire, e proprio scomparendo ci veniva in aiuto», (*Kleist, il muschio, i fagiani, op. cit.*, p. 7, p. 10).

¹² *Ivi*, p. 13.

¹³ *Ivi*, pp. 12-13.

suggerisce e insieme esclude quel tempo pieno e intemporale dove tutto è realmente come fosse in principio, secondo una logica assolutamente poetica, si potrebbe dire, ossia rigorosamente assurda. E l'assurdo, in fin dei conti, s'intrufola pure in queste storie autobiografiche; certo, non così sfacciato come in altri testi della scrittrice, ma non per ciò l'agguato che tende alla ragionevolezza è meno pericoloso. *Nei dintorni di Salisburgo* non è forse, infatti, un'assurda passeggiata del pensiero? Paradossale, a rigor di logica, è la storia di Lazarus Gitschner che vi si narra - tratta da un libro di E. Bloch -, ma ancor più paradossali sembrano i pensieri bradi della scrittrice che inciampano fra torsi di cavolo. Pensieri assurdi, ossia spudoratamente sinceri nello sbarazzarsi di una lingua che pretende di dare risposte (i torsi di cavolo?), pensieri paradossali che molto hanno in comune con il silenzio di Lazarus, il silenzio di chi ha visto la luce del Giorno del Giudizio, l'addio estremo.

Il confine dei confini

«La metà della notte: il punto di sfogo, il solo dove tutto è legittimo perché non occorre più che si difenda, cerca il finale perfetto, il solo dove sia possibile il rinnovamento, il cambio di consistenza. Il confine dei confini. Non un prolungamento, dunque, bensì un esordio. Il momento», si legge in uno fra i primi aforismi del diario intimo della scrittrice collocato proprio a metà del libro, a sua volta su un confine¹⁴. E sembrano proprio aver valicato il confine dei confini, questi pensieri sofferti che accompagnano il bianco sempre più dilagante delle pagine attraverso trentacinque anni, dal 1950 al 1985 - e trentacinque era anche l'età di confine a partire dalla quale prese avvio l'altro, più antico e altrettanto temerario viaggio dantesco negli inferi e le sfere celesti della parola. Leggendoli si ha l'impressione che ogni singolo aforisma, per dire quel che dice, abbia subito la dolorosa metamorfosi che Aichinger pretende da ogni parola: «il cambio di consistenza», appunto, ossia il passaggio dalla parola frastornata alla parola silenziosa. Per il tramite dell'angoscia. Non cessano mai di invocare l'angoscia, infatti, questi aforismi, un'angoscia scandalosa al pari di quella di Kierkegaard, e come quella obbligatoria via d'accesso alla fede, anzi, più modestamente, alla speranza, al verde di una speranza che ha saltato a piè pari il confine della morte: «Il verde degli alberi nel buio sotto la luna mi appare come il vero colore della crescita, e della morte»¹⁵. Che il verde sia il colore della morte è solo in apparenza un paradosso, suona così solo per quelli che non hanno il coraggio di accettare il distacco. E difatti, anche il grande predicatore del distacco, Meister Eckhart, è solidale con questa riflessione di Aichinger là

¹⁴ *Ivi*, p. 45.

¹⁵ *Ivi*, p. 46.

dove, parlando dell'anima giunta al nulla, quindi morta al possesso, sostiene che «tutte le creature verdeggiavano in Dio»¹⁶.

D'altronde, questi aforismi non sono certo annotazioni che pretendano di fermare il tempo nell'inchiostro, se fermano qualcosa, è semmai l'addio: «Mettersi sulle tracce dell'addio» è il comando sul foglio del 1958¹⁷, e di continuo si ripete l'esortazione a fuggire il conforto, le difese della consolazione affinché il ricordo, liberato da ogni pretesa di possesso, acceda allo spazio dell'eternità d'istante, «l'attimo senza futuro» che definisce l'*ubi consistam* di questa scrittura: «Esistono attimi senza futuro che sono molto promettenti. Che sono i più promettenti. Che per loro natura sono già quasi dei luoghi. Di questi attimi viviamo noi»¹⁸. È nell'attimo, l'*Augen-blick* che corrisponde al «battito di uno sguardo fremente» in cui, per S. Agostino, il pensiero umano perviene alla Rivelazione, è in un attimo altrettanto metafisico che, per Aichinger, ricordo e addio si fondono sprofondando nell'eternità; perché questo attimo è, più esattamente, l'istante sottratto dall'addio alla fuga del tempo, l'*in-stans*, appunto, che, in quanto esperienza di pienezza, conquista alla parola la sua smarrita unità. Il suo silenzio folgorante.

Più ci si addentra in queste pagine, più cresce il silenzio delle parole, cresce fino a diventare figura del discorso facendo cadere virgole, punti, nessi logici. Il confine si fa sempre più sottile costringendo il lettore a escogitare nuove modalità d'ascolto per udire il brusio del silenzio. Anche qui, come nel saggio *La mia lingua e io*, occorre fare la prova dell'udito, lasciare cadere il coltello della parola sul piatto del silenzio, per ascoltarne il suono: soltanto così, infatti, è possibile cogliere l'inquietante eloquenza di uno degli ultimi aforismi, «Kätzchen, mein Meerrettich geht unter» (lett. «gattino, il mio rafano sta morendo»), dove il fragore del mare (Meer) copre la disperazione di una salvezza (rett - ich) che sta naufragando (geht unter)¹⁹.

Verso Dover

«È sempre l'attimo che viene aggredito, perché tutto ne dipende»²⁰. A chi abbia familiarità con l'opera di Aichinger potrebbe venire il dubbio di aver già letto altrove questo aforisma datato 1959. Un giusto dubbio. Si ritrovano infatti, tra questi pensieri-poesia, frasi disseminate nei suoi racconti e che, nel distacco dal corpo narrativo, acquistano qui significati nuovi, eccedenti, quasi a confermare quel che si legge in un altro aforisma: «Pare che all'inizio di tutto fu

¹⁶ Meister Eckhart, *Sermoni tedeschi*, a cura di M. Vannini, Adelphi, Milano, 1985/1994, p. 213.

¹⁷ Kleist, *il muschio, i fagiani*, cit., p. 71.

¹⁸ *Ivi*, p. 63.

¹⁹ *Ivi*, p. 92.

²⁰ *Ivi*, p. 72.

l'addio. Anche una madre diventa madre nell'attimo della separazione»²¹. Nel caso dell'aforisma sull'attimo aggredito, la sua provenienza è *Dover*, un *poème en prose* pubblicato nella raccolta *Schlechte Wörter*: «Qui si capisce che è sempre l'attimo a venire aggredito»²². Perché proprio a *Dover*? E perché proprio qui, sulle sue scogliere, è possibile «scrutare i nostri attimi»? Per comprendere queste domande occorre leggere i saggi raccolti nella terza parte di *Kleist, Moos, Fasane*, riflessioni che muovono verso *Dover*, il confine ultimo, *finis terrae*, della parola poetica.

Testimonianza di letture d'elezione, questi testi - a volte di carattere occasionale - sull'opera di Conrad, Stifter, Trakl, Nelly Sachs, Kafka, sono soprattutto rivendicazione di ciò che, per Aichinger, pertiene all'essenza della letteratura; così il saggio su J. Conrad e il breve discorso dedicato a Nelly Sachs - la poetessa che scriveva sulla precaria soglia «dove l'insicurezza comincia a sussurrare» - riaffermano il silenzio come voce inalienabile della parola letteraria. Una voce che sorge dall'angoscia, certo, ma non si ferma all'angoscia come il silenzio di Kafka, che Aichinger scandaglia nel saggio dedicato allo scrittore, una specie di sfogo da una possessione arcana; il silenzio che le parole devono recuperare è un silenzio che respira, difficile - «ogni respiro così difficile come la parola giusta» afferma uno degli aforismi²³ sovrapponendo il respiro della vita a quello della parola -, ossia una «forma di ascesi» come la scrittura di G. Trakl, un silenzio che nasce da tutta l'angoscia necessaria per fare il salto nella serenità che pervade i racconti di Stifter.

Avvicinandosi a *Dover*, questi scritti sfumano nella prosa lirica: il breve testo dedicato a *Queuing for Godot*, un disegno della sorella pittrice Helga Michie, mima le contorsioni della linea con parole-scarabocchio, in una sintassi a perdifiato martellante come l'angoscia, e le poche righe di *Nella parola* raccontano, nell'abituale logica a sproposito di Aichinger, l'approdo della parola al silenzio della scrittura. Finché in *Schnee* (Neve) si arriva finalmente a *Dover*. È significativo che sia proprio questo saggio, così insofferente nei confronti degli abusi della norma linguistica, a concludere *Kleist, Moos, Fasane* interrompendo il libro sul confine di una domanda.

«Neve è una parola e anche fieno lo è. Neve è una parola. Non esistono molte parole. Non ne esistono molte che non definiscono ciò a cui sono unite, perché non lo definiscono. Che non sono unite a ciò che non definiscono, perché sono tutt'uno con questo. Neve però è una parola»²⁴. Esordisce così questa irri-

²¹ *Ivi*, p. 50.

²² *Dover*, in *Schlechte Wörter*, cit. p. 43.

²³ *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 71.

²⁴ «Schnee ist ein Wort und Heu ist auch eins. Schnee ist ein Wort. Es gibt nicht viele Wörter. Es gibt nicht viele, die nicht bezeichnen, womit sie eins sind, weil sie es nicht bezeichnen. Die nicht eins sind mit dem, was sie nicht bezeichnen, weil sie damit eins sind. Aber Schnee ist ein Wort», in I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, Fischer Verlag, Frankfurt

verente riflessione sulla parola assoluta che sfronda tutte le imprecisioni del linguaggio comune: «La neve! Ma questo è impreciso. Porta a *la mia neve, la tua neve, la nostra neve*, a queste molteplici imprecisioni che indicano un possesso e ti levano la voglia di aprire la bocca»²⁵. Al pari di «fieno», anche «neve» è da prendersi alla lettera, l'una parola assoluta del giubilo estivo, l'altra segno silente dell'eterno, così suggerisce lo svolgersi volutamente di palo in frasca di questa riflessione. Al massimo, neve può accompagnarsi al prefisso *ver*: «*Ver* non è solo la seconda sillaba della parola *Dover*, deriva dal gotico *fra*, perciò, se il senso è quello di svanire o soccombere (*Die Vorsilbe Ver und ihre Geschichte*, Breslau 1907) - come non potrebbe appartenere mille volte meglio di tutti gli altri prefissi a neve e al suo nevicare?»²⁶.

Neve e *Dover*, dunque: due parole, per la scrittrice, dove l'attimo evanescente si lascia «scrutare», si fa immagine in un suono che evoca il suo svanire. Queste sono le parole che piacciono a Aichinger, le uniche in cui si salva l'addio. Un addio che, in neve, diventa materia, sudario di tutti i significati sepolti: «Se il giorno del Diluvio universale fosse nevicato anziché piovere, a Noè non sarebbe valsa a nulla la sua arca egoista. E questo è solo un esempio»²⁷.

Padova, 8-9 agosto 1996

am Main, 1985, p. 105. Sulla predilezione per *Schnee* e *Heu* si veda anche la poesia *Heu* nella raccolta *Verschenkter Rat*.

²⁵ «Der Schnee! Aber das ist ungenau. Das führt zu *mein Schnee, dein Schnee, unser Schnee*, zu diesen vielen besitzanzeigenden Ungenauigkeiten, die einem die Lust nehmen, den Mund aufzumachen», *ivi*, p. 15.

²⁶ «*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?», *ivi*, p. 106.

²⁷ «Wenn es zur Zeit der Sintflut geschneit und nicht geregnet hätte, hätte Noah seine selbststüchtige Arche nichts geholfen. Und das ist nur ein Beispiel», *ivi*, p. 106.

Claudia Kreutel
(Wien)

«*Es begann mit Ilse Aichinger*» oder «*Aufruf zum Mißtrauen*»
*Die Anfänge der österreichischen Nachkriegsliteratur**

Am 20. März 1996 erhielt Ilse Aichinger den «Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur», für den sie sich sehr distanziert mit einer Rede bei der Entgegennahme bedankte. Die Autorin charakterisiert ihr Selbstverständnis als Dichterin anschaulich, als sie gegen Ende ihrer Rede bescheiden und ungebrochen - im wahrsten Sinn des Wortes - folgendes festhält:

Meine Großmutter wäre glücklich und mein Großvater wäre stolz, wenn sie von Ihrem Preis erführen. Auch meine Mutter, die sehr alt wurde und es noch leicht hätte erleben können. Aber jetzt ist niemand mehr da für Stolz oder Freude. Dazu kommt, daß ich kein dem Staat ergebener Dichter bin, auch wenn das nicht unbedingt in diesem Preis impliziert ist. [...]

Die Bezeichnung «Dichter» empfinde ich für meine Person als lächerlich. [...] «Dichtung» klingt mir zu vage, zu sehr nach einer Wolke, die rasch zerblasen werden kann.

Bescheidenheit, Zurückhaltung und eine Art von «Ungebrochensein» sind es wohl, die diese große und hochangesehene Autorin als Person und Mensch auszeichnen und zugleich in Vergessenheit geraten lassen, obschon Ilse Aichingers Wirken für die österreichische Nachkriegsliteratur von unermesslicher Bedeutung war und neue Impulse setzte, wie die folgenden Ausführungen noch zeigen werden.

* Bei der nachstehenden Vortragsfassung handelt es sich um die Kurzfassung der Abhandlung «*Es begann mit Ilse Aichinger* oder *Aufruf zum Mißtrauen*. Das literarische Leben um 1950 in Österreich», die bereits im *Lenau-Jahrbuch* 22 (1996), S. 109-135 erschienen ist.

Zeit des Neubeginns. Ausgangs- bzw. Anknüpfungspunkte der österreichischen Dichtung um 1945

Schon in den zwanziger und dreißiger Jahren hatte sich das Nebeneinander verschiedenartiger dichterischer und publizistischer Positionen angekündigt, und für jeden Exponenten dieser literarischen Strömungen, für die Literatur selbst allerdings nicht, war das Jahr 1945 ein anderes Signal.

Viele Autoren der natur- und heimatgebundenen Literatur hatten sich während der Zeit des Nationalsozialismus engagiert, weil sie, dem Zeitgeschmack entsprechend, Möglichkeiten publizistischen Erfolgs sahen. Nahezu unbeschädigt konnte sich diese Literatur in die «neue» Zeit hinüberretten, ja sie konnte sogar ein Comeback mit großer Leserschaft und offizieller Anerkennung feiern¹.

Einen von mehreren Gründen dafür erläutert Kurt Klinger treffend: «Eine in den Werken vorpräparierte Ideologisierung machte eine Ehe mit dem Regime ohne wortwörtliche Zugeständnisse möglich, konnte sich aber ebenso mühelos wieder aus dieser Verbindung lösen, das Engagement als pure Fehltrift und als Mißverständnis darstellen»².

Ähnlich verfuhr die «bürgerliche Belletristik», das heißt, die gehobene Buchgemeinschaftsliteratur der Liebesromane, der Gesellschaftsromane, der historischen und biographischen Rekonstruktionen.

Beide Strömungen haben nach 1945 das literarische Leben in Österreich zwar nicht beherrscht, aber doch merkbar beeinflusst und beeinträchtigt. Klinger meint dazu: «Vor allem wurden sie die beliebtesten Refugien für viele Verfasser von blanker, unmaskierter Naziliteratur, die vorübergehend in den Untergrund gerieten, in der Stille gefälligere, sogar neupatriotische Tönungen annahmen und nach einer unfreiwilligen schöpferischen Pause als Unverwandelt-Verwandelte im unauffälligeren Gewand dieser Genres wiederkehrten»³.

So verstand es neben Mirko Jelusich auch der überaus wendige Bruno Brehm, sich wieder im Leben «einzurichten» - eine Tatsache, die ihm scharfe Kritik eintrug und eine Erklärung bezüglich seiner ethischen Position abverlangte:

[...] Bloße Anpassung ist noch keine Bekehrung. Wer einmal unziemlich laut und in aller Öffentlichkeit «Heil Hitler» gebrüllt hat und sich nicht entblödete, in nächster Nähe Baldur von Schirachs als «nationaler» Dichter zu gelten, muß uns schon anlässlich neuer und veränderter Äu-

¹ Vergleiche dazu Zeltner, Richard: *Bruno Brehm - «Genie ohne Ethos»*. In: (*Österreichisches Tagebuch*, Jg. 5 (1950), Nr. 1 (5. Jänner), S. 2.

² Klinger, Kurt: *Die österreichische Nachkriegsliteratur*. In: *Literatur und Kritik* 63 (1972), S. 147.

³ Siehe ebd., S. 148.

ßerungen genau erklären, warum er es seinerzeit getan hat und warum er es heute nicht mehr tut [...].

Bruno Brehm empfindet offensichtlich sein neu erschienenes und viel gekauftes Buch «Schatten der Macht. Ein Buch vom Gift der Welt in dokumentarischen Schilderungen» (Leopold Stocker-Verlag, Graz 1949) als eine genügende Antwort auf die obige Frage. Seine Antwort lautet: Wir sind allzumal Sünder!⁴

Die Nationalen konnten ihren völkischen Dichtern weiter anhängen, denn bereits 1949 erschien Brehms Roman *Schatten der Macht*. Alles literarisch Neue war dieser Gruppe entweder fremd oder verhaßt.

Der eigentliche Anstoß zu einem Neubeginn ging erst von der (erneuten) Wirkung der Emigrationsliteratur aus, die nicht so recht geglückt war. Schließlich waren Franz Werfel, Joseph Roth, Stefan Zweig und Ödön von Horváth in der Fremde gestorben. Elias Canetti schien zu dieser Zeit seinen Höhepunkt bereits überschritten zu haben. Theodor Kramer war in England geblieben und wurde erst nach seinem Tod als großer realistischer Lyriker propagiert. Am unmittelbarsten wirkten damals Hans Weigel und Friedrich Torberg. Weigel hatte in der Emigration eine Romansatire auf den Faschismus geschrieben - *Der grüne Stern* - und das Stück *Barrabas oder Der fünfzigste Geburtstag*, das damals wegen seiner Zeitgebundenheit so aufregend gewirkt haben soll wie später Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* in Deutschland. Torberg hatte bereits *Der Schüler Gerber hat absolviert* und *Die Mannschaft* veröffentlicht. Seine Nachkriegsromane *Hier bin ich, mein Vater* und *Die zweite Begegnung* wurden wegen Torbergs polemischer Tätigkeit im Alltag vorerst verkannt.

Die österreichische Bühne dominierte Fritz Hochwälder⁵ mit seinen Stücken *Das heilige Experiment* (1941), *Der Flüchtling* (1945) und anderen. Auch Franz Theodor Csokor konnte zum Teil wieder Geltung als Dramatiker erlangen. Beide Dramatiker brachten den jüngeren Theaterautoren (Harald Zusanek: geb. 14.1.1922 in Wien; Hans Kühnelt: geb. 20.3.1918 in Bozen; Kurt Klinger: geb. 11.7.1928 in Linz; Kurt Becsi: geb. 30.5.1920 in Wien) die Prinzipien der «klassischen Dramaturgie» in Erinnerung, aber keine dieser dramatischen Hoffnungen erfüllte sich.

Überstrahlt wurde das alles vom Romanwerk des «Triumvirats»⁶ Heimito von Doderer, Albert Paris Gütersloh und George Saiko. «Zwischen diesen Hauptlinien formierte sich durch Protest gegen die vorgefundenen Tendenzen, doch auch stark von ihnen beeinflusst, eine «junge Literatur», ein seltsames,

⁴ Vgl. Anm. 1 (Zeltner, Richard: *Bruno Brehm*).

⁵ Vgl. dazu Plechl, Pia Maria: *Dramen wie Gestirne*. In: *Die Presse* (22.10.1986). Dort heißt es unter anderem zu seinem Tod: «[...] mindestens einer Generation von Österreichern war Hochwälder die Verkörperung der dramatischen Kunst schlechthin gewesen».

⁶ Vgl. dazu Anm. 2 (Kurt Klinger: *Die österreichische Nachkriegsliteratur*), S. 149.

auch heute noch nicht systematisierbares mixtum compositum der Programme und Stile, wohl die mißverstandenste und mißverständlichste Phase der österreichischen Literaturgeschichte überhaupt»⁷. Klinger spricht von einer Vielfalt der Stile, die schwer zu überschauen und zusammenzufassen sind; auch die «Dichtertypen» dieser Zeit des literarischen Wiederaufbaus sind schwer zu fassen, da sich bestimmte Merkmale erst später herauskristallisierten. Das vorerst Gemeinsame dieser «neuen» Generation ist wesentlich leichter zu beschreiben und für diese erste Phase entscheidend.

Bis etwa 1950 wurden das kulturpolitische ebenso wie das rasch wieder einsetzende kulturelle Leben nahezu ausnahmslos von der Generation der noch vor dem oder im Ersten Weltkrieg Geborenen bestimmt, beeinflußt und geprägt. Ab diesem Zeitpunkt begann eine «Zeit der Anthologien»⁸. Davor hatte sich das literarische Leben fast ausschließlich in den Zeitschriften abgespielt, weil die wirtschaftliche Lage eine umfangreiche Buchproduktion kaum zuließ. Die jungen Autoren fanden daher vor allem in Zeitschriften und Anthologien Publikationsmöglichkeiten. Nur wenigen von ihnen waren selbständige Veröffentlichungen um 1950 ermöglicht worden, so z.B. Ilse Aichinger, Milo Dor, Michael Guttenbrunner, Christine Lavant, Paul Celan, Vera (Gertrude) Ferra (Mikura), Erich Fried, Franz Kießling und Hermann Lienhard. Im Frühjahr 1951 erschien erstmals eine Sammlung österreichischer Nachkriegsliteratur mit dem Titel *Stimmen der Gegenwart*, herausgegeben von Hans Weigel. Um 1950/51 stellte sich somit eine neue Generation junger österreichischer Autoren vor, «keine Gruppe, aber ein deutliches nicht-epigonales Lebenszeichen der Literatur in Österreich»⁹.

Die «neue» Generation oder der «Aufruf zum Mißtrauen»

Neben den erwähnten Schriftstellern gehören noch viele andere Autoren, z.B. Ingeborg Bachmann, der Generation zwischen den beiden Weltkriegen geborener Schriftsteller an, deren Bildungsgang durch den Krieg in entscheidender Phase unterbrochen wurde und deren intellektuelle und literarische Formung in die Jahre unmittelbar nach 1945 fällt. Verständlich ist deshalb auch, warum ein angestregtes Lern- und Aneignungsbedürfnis zum Generationsmerkmal dieser jungen Literatur geworden ist. Ein anderes Kennzeichen dieser Generation äußert sich in der Vorliebe für kleine überschaubare Formen. Viel Kriegsliteratur und Erfahrungprosa wurden damals geschrieben. Die Gemeinsamkeit nahezu aller

⁷ Siehe ebd.

⁸ Vgl. dazu Lunzer, Heinz: *Der literarische Markt 1945-1955*. In: *Literatur der Nachkriegszeit und der 50er Jahre in Österreich*, hrsg. v. Friedbert Aspetsberger u.a., Wien: ÖBV 1984, S. 28.

⁹ Fritsch, Gerhard: *Literatur*. In: *Aufforderung zum Mißtrauen*, hrsg. v. Otto Breicha u. Gerhard Fritsch, Salzburg: Residenz 1967, S. 9.

Autoren war, daß sie auf unmittelbarste Weise vom Krieg mitgenommen und von ihm gezeichnet waren. Fast alle jungen Männer waren an der Front gewesen, gefangen oder verfolgt worden, kehrten verletzt zurück oder mußten im Exil ausharren. Aber auch junge Frauen waren von den schrecklichen Kriegseignissen und ihren Folgen betroffen und gezeichnet. Den jungen österreichischen Schriftstellern ging es vorerst um die Verarbeitung ihrer Erlebnisse und Erfahrungen, im Grunde um die «eigene Haut».

Gedichte wie *Die Kriegskrippel* von Johann Gunert oder *Die Verschleppten* von Erich Fried oder *September 194*. von Walter Toman sind eindrucksvolle Zeugnisse dafür. Auch Jeannie Ebner - *Aus dem Tagebuch einer Flucht* - beschreibt die Atmosphäre sehr eindringlich und nachhaltig¹⁰. Herbert Eisenreich sieht seine Generation und ihre Lage als hoffnungslos verloren an: «Die Generation der Menschen, die ihre Kindheit, ihre Jugend und ihre Bildung in einer heilen Welt genossen haben und innere Stabilität gewinnen konnten, war abgelöst worden von der mittleren Generation, die eine verlorene ist im allerbanalsten Sinn des Wortes: sie ist in den Wirbeln der politischen Umstürze und ideologischen Raufhändel von Weltkrieg zu Weltkrieg verlorengegangen»¹¹.

Neben Eisenreich beschreibt auch Ebner die Orientierungslosigkeit und die damit verbundene Verlorenheit der jungen Menschen dieser Zeit in der Tagebucherzählung *Blühendes Gras*, in der sie das Porträt der Jugend von 1948 skizziert:

In jener Zeit, da niemand mehr wußte, wo er hingehörte, entdeckten einige ganz Junge, daß Alleinsein furchtbar ist, und da begannen sie nach einem Wir zu suchen. Weiß Gott, woher sie kamen, jedenfalls fanden sie sich zu einer Bande zusammen, die anfangs nur lose und zufällig war, und zu keiner festen, freundschaftlichen Gemeinschaft gedieh. Die meisten waren unter zweiundzwanzig, manche kaum sechzehn. Einige waren obdachlos und hatten keine Familie mehr, andere waren irgendwo in einem Winkel geduldet. Sie hatten nichts gelernt und übten keinen Beruf aus. Es gab solche, die trotz ihrer Jugend Soldaten gewesen waren, es gab Lehrlinge ohne Lehrstellen, Gymnasiasten ohne Matura, Inländer, Ausländer, Verfolgte, Befreite - und sie waren alle in einer ähnlichen inneren und äußeren Lage. Sentimentalität haßten sie geradezu, weil sie

¹⁰ Alle angeführten Gedichte und das kurze Prosastück sind zu finden in der Zeitschrift *Lynkeus - Dichtung, Kunst, Kritik*, hrsg. v. Hermann Hakel, Heft 5/6 (1949). Diese Doppelnummer, die Ende 1949 erschien, wurde einem einzigen Thema gewidmet: «Gestaltungen des Erlebens der Jahre 1939 bis 1945, als Zeugnis, Bericht und Zeichen menschlichen und künstlerischen Bemühtseins, endgültig zu überwinden, was scheinbar schon vor viereinhalb Jahren zu Ende ging».

¹¹ Eisenreich, Herbert: *Nachwuchs ins Vakuum. Die junge Intelligenz in Wien*. In: *Frankfurter Hefte* 9 (1954), S. 513.

sie fürchteten. Sie verachteten die alte Moral, die Krieg, Mord und Bestialität nicht verhindert hatte; sie spuckten auf jeden Ordnungswillen. Sie waren hungrig, durstig und gierig nach Glück, Genuß, Freiheit und Selbstentäußerung [...]. Eine Zeit, die «hart wie Stahl» hatte sein wollen, hatte sich als morsch und brüchig erwiesen. Sie legten sich darum möglichst weichliche und weibische Allüren zu, aber sie waren weder hart noch weich, sondern zäh wie Gummi. Mit dieser nützlichen Eigenschaft ausgestattet, brachten sie die ungeheure Tapferkeit auf, zu leben und das Leben zu lieben.¹²

Ebner schildert die Reaktion der Umwelt auf diese «Bande», die im Grunde die Jugend von damals repräsentiert; sie wird als «amoralische, gottlose, verlorene Generation» nicht akzeptiert¹³.

Ebner, die 1918 geboren worden war, fühlte sich als Dreißigjährige dieser Jugend nicht mehr zugehörig:

Zehn Jahre trennten mich unüberbrückbar von dem beneidenswerten Zustand der anderen, zehn Jahre mit ihrer geschärften Bewußtheit. Erfahrungen, die vermeiden halfen; Erfahrungen, die spontanes Leben verhinderten; und diese ständige, durch keinen Rausch und keinen Taumel auszulöschende Bewußtheit hatte zum Inhalt: Schmerz. Schmerz als ständiger, kontrapunktischer Ton.¹⁴

Damals blieb somit nur ein Ausweg, man mußte mit dem durch die Erlebnisse des Krieges hervorgerufenen «Schmerz» leben und gleichzeitig spontan und weltoffen das Neue wollen. Das Mißtrauen und der Widerspruchsgeist dieser Generation spiegeln sich in Ilse Aichingers *Aufruf zum Mißtrauen*, der 1946 in der von Otto Basil herausgegebenen Zeitschrift *Plan* erschienen ist, am deutlichsten wider. Eisenreich bezeichnete diesen Aufruf sogar als «Ausgangspunkt einer ganzen Schriftstellergeneration». Ein kurzer Auszug daraus soll die Stimmung der jungen Generation in der ersten Nachkriegszeit wiedergeben:

[...] Ist es nicht gerade die schwerste und unheilbarste Krankheit dieser tastenden, verwundeten, von Wehen geschüttelten Welt? [...] Haben wir nicht lange genug aneinander vorbeigeschaut, haben geflüstert anstatt zu sprechen, sind geschlichen anstatt zu gehen? Sind wir nicht lange genug, von Furcht gelähmt, einander ausgewichen? Und wo sind wir heute? [...] Wir sind erfüllt von Mißtrauen gegen Gott, gegen den Schleichhändler, bei dem wir kaufen, gegen die Zukunft, gegen die Atomfor-

¹² Ebner, Jeannie: *Bliühendes Gras ...* In: *Erfrorene Rosen. Tagebucherzählungen*, Graz - Wien - Köln: Styria 1979, S. 49.

¹³ Siehe ebd., S. 50.

¹⁴ Siehe ebd., S. 56.

schung und gegen das wachsende Gras [...]. Uns selbst müssen wir mißtrauen.¹⁵

Die Voraussetzungen für junge Autoren um 1950 fehlten. Trotz äußerster Kontaktlosigkeit quer durch die österreichischen Landschaften von Wien bis Innsbruck und Bregenz brach eine aus allen Klassen zusammengewürfelte Jugend aus der Anonymität aus und wurde von einem Mitteilungsbedürfnis erfaßt, das überraschend war. Nur wenige junge Schriftsteller konnten sich eine unabhängige Existenz in diesem «Beruf» aufbauen, denn die Publikations- und damit auch die Erwerbsmöglichkeiten waren dürftig. Außerdem versandete auch die anfangs rege Verlagstätigkeit, die allerdings nur beschränkt den jungen Autoren zugute kam, nach der Währungsreform von 1947. Kurz darauf - 1949 - waren fast alle literarischen Zeitschriften eingegangen, in denen sich das literarische Leben bisher nahezu vollständig abgespielt hatte, weil die wirtschaftliche Lage eine umfangreiche Buchproduktion ohnehin ausschloß. Die meisten Autoren, die keinen anderen Beruf ausübten, gerieten in pekuniäre Schwierigkeiten, denn die Publikationsmöglichkeiten im Feuilleton von Tageszeitungen und bei den Radiostationen waren meistens nicht nur schwer zugänglich, sondern auch wenig lukrativ. Junge Autoren mußten sogar froh sein, wenn sie überhaupt Aufnahme in einer Redaktion fanden.

Eisenreich schreibt über das Leben der jungen Schriftsteller von damals:

Unser Leben in Wien, aber auch in der Provinz war armselig, [...]. Aber wir alle waren, über Unterschiede des Metiers und der Prinzipien hinweg, die besten Freunde, und in diesen Notzeiten haben wir herausgefunden, auf wen Verlaß ist: im Geistigen wie in der kollegialen Praxis. Wir haben wirklich ganz von vorne beginnen müssen, wenn auch anders, als wir es anfangs gedacht hatten [...].¹⁶

Auch Ingeborg Bachmann erinnert sich an ihre Anfänge in Wien, allerdings etwas anders als Eisenreich, der später so wie sie nach Deutschland ging:

Wir waren alle Mitte zwanzig, notorisch geldlos, notorisch hoffnungslos, zukunftslos, kleine Angestellte oder Hilfsarbeiter, einige schon freie Schriftsteller, das hieß soviel wie abenteuerliche Existenzen, von denen niemand recht wußte, wovon sie lebten, von Gängen aufs Versatzamt jedenfalls am öftesten.

Es scheint, daß wir in Wien alle ziemlich wenig zu lachen gehabt haben, [...].¹⁷

¹⁵ Aichinger, Ilse: *Aufruf zum Mißtrauen*. In: *Plan* 1 (1946), Heft 5/6, S. 588.

¹⁶ Vgl. Anm. 11 (Eisenreich, Herbert: *Nachwuchs*), S. 514.

¹⁷ Bachmann, Ingeborg: *Gruppe 47. Entwurf*. In: Ingeborg Bachmann: *Werke*, hrsg. v.

Im Vergleich dazu ist Eisenreichs Erinnerung an Wien doch auch ein wenig positiv: «Dort war alles sehr trist und sehr schön, Arbeit und Muße flossen kaum sichtbar ineinander, unser Leben war voll Schikane und voll wunderbarer Chancen; [...]»¹⁸.

Was die Künstler dieser eigenartigen, im Wien der Nachkriegszeit entstehenden Symbiose bei aller Verschiedenheit des Faches und auch der Weltanschauung einte, war nicht nur die existentielle Not, sondern auch die bewußte Anknüpfung an eine vorwiegend österreichische Tradition. Die Hinwendung erfolgte gerade zu den Werken jener Schriftsteller, deren Verbreitung während des Dritten Reiches entweder untersagt oder kaum möglich war. Bei diesen suchte man in formaler, inhaltlicher und gehaltlicher Hinsicht Ansatzpunkte zu gewinnen. In der Lyrik zeigt sich vor allem der Einfluß Rilkes und Trakls, in der Prosa wird auf Kafka zurückgegriffen. Der eben erlebte Krieg erlaubte es allerdings nicht, daß diese Generation von den tradierten Werten überwältigt wurde. Eisenreich selbst beschreibt die antithetische Struktur dieser Generation folgendermaßen:

Wir möchten [...] sagen, daß sie eine zwar illusionslose, nicht aber eine nihilistische Generation ist; eine skeptische, nicht aber eine ungläubige; eine autoritätsfeindliche, nicht aber eine anarchistische [...]. Sie lebt durchaus in der Gegenwart, aber sie sucht, ihre gegenwärtige Position in der Vergangenheit zu fundieren. Sie ist nicht konservativ, aber sie besinnt sich auf die Tradition.¹⁹

Bis 1950 veröffentlichten die jungen Autoren ihre Arbeiten vorwiegend in Literatur-, Kultur- und Theaterzeitschriften, die das literarische Leben bis zu diesem Zeitpunkt bestimmt hatten. Fast alle Zeitschriften aus der ersten Gründungsphase hatten um 1949 ihr Erscheinen wieder eingestellt. Aus den turbulenten Anfängen war ein weitgehend reorganisierter und institutionalisierter Literaturbetrieb hervorgegangen.

1950 wurde erstmals der Förderungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst vergeben; Vertreter dieser «neuen» Generation wurden mit diesem Preis bedacht, waren damit öffentlich anerkannt und wurden allgemein beachtet. Der Preis wurde im ersten Jahr für Lyrik an Christine Busta und Franz Kießling vergeben; 1951 bekamen ihn die Dramatiker Franz Pühringer und Harald Zusanek. 1952 erhielten sechs junge Romanschriftsteller diesen

Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum, Bd. 4 (= *Essays, Reden, Vermischte Schriften*), München: Piper 1978, S. 324.

¹⁸ Vgl. Anm. 11 (Eisenreich, Herbert: *Nachwuchs*), S. 514.

¹⁹ Eisenreich, Herbert: *Das schöpferische Mißtrauen oder Ist Österreichs Literatur eine österreichische Literatur?* In: *Reaktionen. Essays zur Literatur*, s.l. (BRD): Sigbert Mohn Verlag 1964, S. 83.

Förderungspreis: Ilse Aichinger, Fritz Habeck, Herbert Zand, Christine Busta, Christine Lavant und Karl Wawra. 1953 wurde der Preis für Erzählungen an Ernst Vasovec und Marlen Haushofer vergeben und 1954 für das Hörspiel an Franz Hiesel und Werner Riemerschmied²⁰.

Außerdem begann eine «Zeit der Anthologien»²¹; in dem 1950 zusammengestellten und 1951 veröffentlichten ersten Band *Stimmen der Gegenwart* stellte Weigel diese jungen Autoren erstmals geschlossen vor. Viele sind entweder bis heute verkannt oder unbekannt geblieben. Ein Beispiel dafür ist die scheinbar bekannte Autorin Marlen Haushofer, die ihre Erzählung *Das fünfte Jahr* im Sommer 1948 schrieb und in der von Weigel herausgegebenen Kleinbuchreihe *Junge österreichische Autoren* als Band 2 1951 veröffentlichte. 1953 erhielt sie für diese Erzählung den Förderungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Im Sommer 1986 war zwei versteckten und kurzen Notizen einer österreichischen Tageszeitung zu entnehmen, der zweite Erzählungsband *Schreckliche Treue* liege nun vor und enthalte die «bisher unbekannte Erzählung *Das fünfte Jahr* aus dem Jahr 1952»²². Diese Information, die wahrscheinlich den Verlagshinweisen entnommen wurde, zeigt doch, wie wenig bekannt und anerkannt diese Generation und ihre verstreut publizierten literarischen Leistungen zum Teil noch sind. Das liegt vor allem daran, daß viele Autoren dieser Generation entweder nicht wahrgenommen worden oder heute bereits wieder vergessen sind; manche von ihnen vielleicht zu Recht, denn nicht alles, was verkannt wurde, war gut, und nicht alles, was gut war, wurde verkannt. Immerhin schenkt man dieser Generation von 1950 und ihrer zum Teil «verkannten» Literatur heute vermehrt Aufmerksamkeit durch Initiativen und durch das Engagement einiger ihrer prominenten Vertreter, und außerdem wurden in den letzten Jahren einige Arbeiten veröffentlicht, die sich mit diesem Zeitraum auseinandersetzen.

Gerhard Fritsch sieht die Anerkennung in den fünfziger Jahren kaum:

Diese Generation von 1950 fand zunächst geringes und zum Teil auch negatives Echo, den einen war sie zu wenig «fortschrittlich», den anderen zu «nihilistisch». Die Mehrzahl ihrer bisher erfolgreichen Angehörigen kam dann zu Wirkung in der deutschen Bundesrepublik.²³

Ingeborg Bachmann ist ein berühmtes Beispiel dafür, wie österreichische Schriftsteller erst im Ausland Ansehen erwerben mußten, um im eigenen Land bemerkt zu werden.

²⁰ Vgl. dazu Prokop, Hans F.: *Österreichisches Literaturhandbuch*, Wien - München: Jugend und Volk 1974, S. 38f.

²¹ Vgl. dazu Anm. 8 (Lunzer, Heinz: *Der literarische Markt*).

²² Vgl. *Die Presse. Spectrum* v. 26./27.7.1986 u. 2./3.8.1986.

²³ Vgl. Anm. 9 (Fritsch, Gerhard: *Literatur*), S. 9.

Neben den zwanzig- bis dreißigjährigen Schriftstellern trugen auch ältere Autoren zum «Neuen» in der österreichischen Literatur bei, z.B. Heimito von Doderer, der seine jüngeren Kollegen unterstützte und sich ihnen gegenüber sehr aufgeschlossen zeigte²⁴.

Das Bild, das sich in dieser Hinsicht in Österreich bot, war ein anderes als das in der Bundesrepublik: «Während sich im deutschen Westen schon bald, im Ruf und in der nach seinem Verbot sich zusammenfindenden Gruppe 47, ein scharfer Gegensatz zwischen einer jungen Schriftstellergeneration und jenen Älteren herausbildete, die die Bundesrepublik politisch, wirtschaftlich und geistig formierten, bietet das literarische Leben in Österreich bis in die fünfziger Jahre hinein das Bild eines nicht grundsätzlich gestörten Neben- und Miteinanders der verschiedenen Schriftstellergenerationen»²⁵.

Das Jahr 1950 bedeutete für viele Autoren eine Wende zum Positiven: «Für die meisten von uns waren die Jahre 1950/51 nicht nur Publikationsmaxima, sondern auch Höhenzeiten des Elans und der Produktivität und Zeiten gründlicher Standortbestimmung»²⁶.

Außerdem erreichte die Papierproduktion erst in diesem Jahr wieder ihren Vorkriegsstand²⁷; auch die Druckereien waren wiederhergestellt, und die wirtschaftliche Lage hatte sich beruhigt, so daß eine Buchproduktion, die auch die Arbeiten junger Schriftsteller berücksichtigte, nicht ausgeschlossen war²⁸. Nach wie vor blieben allerdings die Vermittlungsmöglichkeiten von Literatur beschränkt. Bisher hatte die junge Generation noch zu wenig Zeit und Artikulationsmöglichkeiten gehabt, um sich zu etablieren.

Vermittlungsmöglichkeiten und Propagierung der Literatur um 1950

In den ersten Jahren nach dem Krieg spielte sich das literarische Leben fast ausschließlich in Zeitschriften ab. Mit großem Engagement und zugleich Risiko von Herausgebern und Verlegern wurden die Literaturzeitschriften *Plan* (1945-48, Herausgeber: Otto Basil), *das silberboot* (1946-52, Herausgeber: Ernst Schönwiese) und andere herausgegeben. Daneben bestand eine Vielzahl von

²⁴ Doderer trat später für die Wiener Gruppe ein; er wollte ihr sogar seine wöchentlich redigierte Literaturseite in *Neuen Kurier* zur Verfügung stellen. Als ihm das nicht gelang, legte er die Redaktion der Literaturseite nieder.

²⁵ Weiss, Walter: *Die Literatur der Gegenwart in Österreich*. In: *Deutsche Gegenwartsliteratur*, hrsg. v. Manfred Durzak, Stuttgart: Reclam 1981, S. 602.

²⁶ Okopenko, Andreas: *Die schwierigen Anfänge österreichischer Progressiv-Literatur nach 1945*. In: *Protokolle* 10 (1975), Bd. 2, S. 6.

²⁷ Vgl. dazu *Die österreichische Wirtschaft seit Kriegsende*, hrsg. v. Österreichischen Produktivitäts-Zentrum, Wien 1951, S. 18.

²⁸ Vergleicht man eine Statistik der österreichischen Buchproduktion von 1945 bis 1960, so war diese jedoch 1950 an einem Tiefpunkt angelangt. Vgl. dazu Anm. 8 (Lunzer, Heinz: *Der literarische Markt*), S. 45.

Kulturzeitschriften, die einen beträchtlichen Literaturteil aufwiesen, darunter *Der Turm* (1945-48), *Wort und Wahrheit* (1946-67), (*Österreichisches*) *Tagebuch* (seit 1946) und einige andere; es gab auch verschiedene Theaterzeitschriften auf dem Markt, darunter vor allem *Theater der Jugend* bzw. *Neue Wege*.

Bis 1950 hatten die meisten jungen österreichischen Autoren, um die sich ab diesem Zeitpunkt Hans Weigel und andere zu kümmern begannen, mit wenigen Ausnahmen nur die Möglichkeit, ihre Texte in Zeitschriften unterzubringen. Allerdings war es doch einigen gelungen, selbständige Arbeiten zu veröffentlichen. Ilse Aichingers Roman *Die größere Hoffnung* erschien bereits im Jahr 1948 bei Bermann-Fischer in Wien. Weigel dürfte dabei keine unwesentliche Rolle als Vermittler gespielt haben, schließlich war er einer der wenigen älteren Autoren, neben Hermann Hakel, Rudolf Felmayer, Ernst Jirgal und anderen, der sich um die neuere österreichische Literatur kümmerte. Aber erst durch Ilse Aichinger und ihre Veröffentlichungen *Bitte*, *Stefan Zweig* im *Wiener Kurier* und *Aufruf zum Mißtrauen* im *Plan* wurde er auf diese Literatur aufmerksam gemacht. Weigel erinnert sich in seinem Aufsatz *Es begann mit Ilse Aichinger*: «Damit war der erste auslösende Impuls für das gegeben, was mich rund zehn Jahre sehr intensiv beschäftigen sollte und was ich nennen möchte: *das produktive Kümmern um die neuere österreichische Literatur*»²⁹. Tatsächlich waren der damalige Feuilletonredakteur des *Wiener Kurier*, Zeno von Liebl, der erwirkt hatte, daß ein Auszug aus Aichingers Roman *Die größere Hoffnung* gedruckt wurde, der Herausgeber des *Plan*, Otto Basil, der den *Aufruf zum Mißtrauen* veröffentlicht hatte, und schließlich Hans Weigel, der Aichingers Roman dem Verleger Bermann-Fischer erfolgreich empfohlen hatte, die Entdecker des Talents.

Weigel beschreibt seine Vermittlertätigkeit im Falle Aichingers und sein Zusammentreffen mit Dr. Bermann folgendermaßen:

[...] Das Gespräch kam auf die Nachkriegsliteratur. Ich fragte, ob sich in Deutschland schon neue und junge Autoren gefunden hätten. Dr. Bermann verneinte. Ich wüßte einen Roman für ihn, sagte ich, nicht ohne österreichischen Nationalstolz. Ich brachte es zuwege, daß Ilse Aichinger noch am selben Tag einige Kapitel des noch unfertigen Romans vorlegte. Zwei Tage später hatte sie einen Vertrag mit dem Fischer-Verlag über *Die größere Hoffnung*.³⁰

²⁹ Weigel, Hans: *Es begann mit Ilse Aichinger. Fragmentarische Erinnerungen an die Wiedergeburtstunden der österreichischen Literatur nach 1945*. In: *Aufforderung zum Mißtrauen*, hrsg. v. Otto Breicha u. Gerhard Fritsch, Salzburg: Residenz 1967, S. 25.

³⁰ Siehe ebd.

Ab diesem Zeitpunkt blieb Weigel unermüdlich, er sorgte sich um den Nachwuchs und interessierte sich für dessen schriftstellerische Tätigkeiten. Unter anderem besuchte er eine Lesung unbekannter Schriftsteller, darunter Friederike Mayröcker und Herbert Eisenreich, im kleinen Konzerthaus Theater im Jahr 1947. Seine Erinnerung daran:

Die Zahl der Mitwirkenden überstieg die Zahl der Zuhörenden. Die Qualität der vorgelesenen Arbeiten war mehr als eindrucksvoll. Das Mißverhältnis zwischen Qualität und Echo überwältigte mich.³¹

Das öffentliche Interesse war nicht sehr groß, die Entwicklung der neuen österreichischen Literatur vollzog sich somit außerhalb des öffentlichen Bewußtseins. Vielleicht ein Grund mehr für Weigel, gleich am Tag nach der Lesung eine einmalige Seite für «Junge Dichtung» in der britisch verwalteten *Weltpresse* zu «erkämpfen». Er «entfaltete eine publizistische und polemische Aktivität mit Furor und Vehemenz», wie er selbst sagt³². Allmählich bildete sich ein Kreis junger Autoren um Weigel, dem Ingeborg Bachmann, Herbert Eisenreich, Walter Toman und andere angehörten. Später stießen aus dem *Plan*-Kreis noch Milo Dor und Reinhard Federmann hinzu. Der Kreis wurde ständig erweitert, und bald war das Café Raimund der «legendäre Schauplatz des literarischen Lebens»³³, wo sich die Schriftsteller völlig unregelmäßig und zufällig einfanden. Eisenreich berichtet über diese Zeit:

Solcher Kreise gab's viele. Denn Wien ist die Stadt, in der «sich Gruppen bilden», nicht nur auf der Straße, sondern auch in der Kultura. [...] Was fehlte, war das Lokal: der Ort, wo der Wiener sowohl «unter sich» als auch zuhause ist. Und wirklich: von dem Moment an, da - weiß Gott von wem, ganz sicher steckt Hans Weigel dahinter - das Café Raimund entdeckt und okkupiert war, sah alles ganz anders aus: nun gab's einen sowohl geographisch als auch mythisch fixierbaren Mittelpunkt für die junge schöpferische Intelligenz.³⁴

Weigel knüpfte unentwegt und unermüdlich Beziehungen, z.B. zum amerikanischen Sender *Rot-Weiß-Rot*, in dessen Script-Department Jörg Mauthe und Peter Weiser, später auch Ingeborg Bachmann, saßen; alle drei verkehrten ebenfalls im Café Raimund. Außerdem schrieb Weigel, hielt Vorträge, leitete Lesungen und diskutierte. Das amerikanische «Kosmos-Theater» stellte ihm für «Österreichische Abende» einmal monatlich seinen Saal zur Verfügung, wo er Werke junger Schriftsteller von bedeutenden Schauspielern vorlesen ließ (so

³¹ Siehe ebd., S. 28.

³² Siehe ebd., S. 29.

³³ Siehe ebd.

³⁴ Vgl. Anm. 11 (Eisenreich, Herbert: *Nachwuchs*), S. 513.

z.B. von Helene Thimig, Hans Holt oder Leopold Rudolf). Von September 1949 bis Dezember 1951 schrieb Weigel in der französischen *Welt am Montag*, auch dort setzte er sich für die jungen Autoren ein.

Im Jahr 1951 erschien im Jungbrunnen Verlag erstmals die Anthologie *Stimmen der Gegenwart* mit einem Vorwort des Herausgebers Hans Weigel:

Verkannt, mißverstanden, verfolgt, in äußerster physischer und psychischer Notlage, von inkompetenten Wichtigtuern des offiziellen Betriebs ignoriert oder bestenfalls leutselig auf die Schulter geklopft, lebt diese Generation auf Grund eines erstaunlichen, fast wundersamen Potentials an Haltung und Disziplin aus sich selbst, denkt, arbeitet, reift und gibt durch ihre bloße Existenz die einzige Garantie für das Weiterbestehen von Kunst und Gesittung in Österreich.³⁵

Dieser erste Band der Anthologie *Stimmen der Gegenwart*, der rund 150 Seiten umfaßt, enthält unter anderem Prosa von Ilse Aichinger - *Die geöffnete Order* - und von Ingeborg Bachmann - *Die Mannequins des Ibikus* - sowie Lyrik von Paul Celan - *Die Todesfuge*.

Zum ersten Mal wurden in diesem schon 1950 zusammengestellten Band junge österreichische Autoren geschlossen vorgestellt.

Schlußbemerkung

Die zwischen den beiden Weltkriegen geborenen Schriftsteller, die an dem literarischen Leben um 1950, das es ja tatsächlich trotz der schwierigen Zeitumstände gegeben hat, wesentlichen Anteil hatten und zu denen Ilse Aichinger gehört, werden häufig als «verlorene» Generation bezeichnet. Möglicherweise waren sie eher «Glücklose» oder «Geschlagene»; sie gehörten also in diesem Sinne einer «glücklosen» oder «geschlagenen» Generation an, die, in ihrer Gesamtheit betrachtet, wohl nur in der Nachkriegszeit ihren Platz haben konnte und literarisch einigermaßen bedeutend war.

Tatsache, aus literarhistorischer Sicht, ist, daß damals viele hervorragende Texte entstanden sind, die es durchaus wert sind, gelesen zu werden. Ilse Aichingers frühes Schaffen ist der beste Beweis dafür. In ihrem Essay *Über das Erzählen in dieser Zeit* aus dem Jahr 1952, also in einer Zeit, in der viele glaubten, es gäbe keine «richtigen Geschichten»³⁶ mehr, hat sie als erste das gestörte Verhältnis ihrer Generation zum Erzählen theoretisch umrissen: Erzählen ist für sie «ein Reden unter dem Galgen». Es bestünde zwar kein Mangel an Stoffen, von denen zu berichten wäre, doch verschlüge es allen die Rede. Das Erzählen sei ein Strom, jedoch nicht ein breit und gemächlich dahinfließender,

³⁵ *Stimmen der Gegenwart 1951*, hrsg. v. Hans Weigel, Wien: Jungbrunnen 1951, S. 5.

³⁶ Vgl. dazu Aichinger, Ilse: *Über das Erzählen in dieser Zeit*. (Vorrede zu einem *Novellenband*). In: *Stimmen der Gegenwart 1952*, S. 108.

sondern ein reißender, der das Ufer wegschwemme³⁷. Aichinger formuliert mit dieser Metapher ihr eigenes ästhetisches Credo und hat schließlich bewiesen, daß es um das Erzählen in dieser Zeit nicht so schlecht bestellt war. Mehr als 40 Jahre später hat sich an dieser Auffassung wohl nichts geändert; in einem Interview antwortet die Autorin auf die Frage nach der Funktion von Literatur heute:

Der Spielraum für den Schriftsteller war immer die Sprache, der Text. Es kam und kommt nicht darauf an, was er sagt, sondern wie er es sagt, nicht darauf, was er schreibt, sondern wie er es schreibt.³⁸

Unbestritten hat auch die österreichische Literatur nach 1945 ihren festen Platz in der österreichischen Literaturgeschichte, ein Umstand, den der Österreich-Schwerpunkt auf der Frankfurter Buchmesse im Herbst 1995 einmal mehr bestätigt hat.

Und ebenso offensichtlich haben es nur wenige Vertreter dieser Schriftstellergeneration geschafft, zu «Klassikern» der österreichischen Nachkriegsliteratur aufzurücken; manche sind in Vergessenheit geraten; andere tauchen in letzter Zeit wieder aus der Versenkung auf. Insofern scheint sich eine positive Entwicklung in bezug auf die Wirkung von österreichischer Nachkriegsliteratur abzuzeichnen, was sicher auch als Verdienst literaturwissenschaftlicher Bemühungen um das Schaffen dieser zwischen den beiden Weltkriegen geborenen Schriftsteller zu werten ist.

³⁷ Siehe ebd.

³⁸ Aichinger, Ilse: «Wir müssen die Barrieren unserer Gleichgültigkeit durchbrechen». In: *Conturen* 2 (1996), S. 66.

Ilse Aichinger

Spiegelgeschichte

Con traduzione italiana a fronte
di Floriana Colabattista

Ilse Aichinger

Racconto allo specchio

Quando il tuo letto è sospinto fuori dalla sala, se vedi il cielo farsi verde e vuoi risparmiare al vicario l'orazione funebre, allora è tempo per te di alzarti, silenziosamente, come si alzano i bambini, quando la luce del mattino brilla tremula tra le persiane, furtivamente, senza che la suora se ne accorga ... e via!

Ma, ecco, il vicario ha già cominciato, ecco, senti la sua voce, giovane e infervorata e irrefrenabile, ora lo senti, già parla. Lascia fare! Lascia che le sue buone parole spariscono sommerse in quella cieca pioggia. La tua fossa è scoperta. Lascia solo che la sua repentina fiducia si faccia dubbiosa perché si dissolva. Se lo lasci continuare, alla fine non sarà più sicuro di aver già cominciato. E non sapendolo fa cenno ai portatori. E i portatori, senza stare a far domande, tornano a sollevare il tuo feretro. E levano la corona dal coperchio per renderla al giovane uomo, che sta col capo chino sul ciglio della fossa. Il giovane uomo prende la sua corona e, assorto, continua a lisciarne i nastri; nel solo istante in cui solleva la fronte la pioggia gli fa scorrere un paio di lacrime sulle guance. Poi il corteo riprende a muoversi all'indietro lungo le mura. Le candele in quella piccola brutta cappella tornano a essere accese e il vicario dice le preghiere per i defunti, per farti rivivere. Stringe vigorosamente la mano al giovane uomo e nell'imbarazzo gli augura buona fortuna. È il suo primo funerale, arrossisce fino al collo. Non fa in tempo a correggersi che il giovane uomo è già sparito. Che resta ormai da fare? Una volta augurata la buona fortuna a chi è in lutto, non resta altro che rimandare a casa il morto.

Subito dopo il carro col tuo feretro prende a risalire la lunga strada. A sinistra e a destra stanno le case, e a tutte le finestre gialli narcisi, come pure irrimediabilmente intrecciati sono i narcisi in tutte le corone. Bimbi premono i visi contro i vetri chiusi, piove, eppure uno di loro sguiscerà fuori di corsa. Si appende dietro al carro funebre, ne è sbalzato via e rimane indietro. Quel bimbo si porta le mani sugli occhi e vi segue indi-

Ilse Aichinger

*Spiegelgeschichte**

Wenn einer dein Bett aus dem Saal schiebt, wenn du siehst, daß der Himmel grün wird, und wenn du dem Vikar die Leichenrede ersparen willst, so ist es Zeit für dich, aufzustehen, leise, wie Kinder aufstehen, wenn am Morgen Licht durch die Läden schimmert, heimlich, daß es die Schwester nicht sieht - und schnell!

Aber da hat er schon begonnen, der Vikar, da hörst du seine Stimme, jung und eifrig und unaufhaltsam, da hörst du ihn schon reden. Laß es geschehen! Laß seine guten Worte untertauchen in dem blinden Regen. Dein Grab ist offen. Laß seine schnelle Zuversicht erst hilflos werden, daß ihr geholfen wird. Wenn du ihn läßt, wird er am Ende nicht mehr wissen, ob er schon begonnen hat. Und weil er es nicht weiß, gibt er den Trägern das Zeichen. Und die Träger fragen nicht viel und holen deinen Sarg wieder herauf. Und sie nehmen den Kranz vom Deckel und geben ihn dem jungen Mann zurück, der mit gesenktem Kopf am Rand des Grabes steht. Der junge Mann nimmt seinen Kranz und streicht verlegen alle Bänder glatt, er hebt für einen Augenblick die Stirne, und da wirft ihm der Regen ein paar Tränen über die Wangen. Dann bewegt sich der Zug die Mauern entlang wieder zurück. Die Kerzen in der kleinen häßlichen Kapelle werden noch einmal angezündet, und der Vikar sagt die Totengebete, damit du leben kannst. Er schüttelt dem jungen Mann heftig die Hand und wünscht ihm vor Verlegenheit viel Glück. Es ist sein erstes Begräbnis, und er errötet bis zum Hals hinunter. Und ehe er sich verbessern kann, ist auch der junge Mann verschwunden. Was bleibt jetzt zu tun? Wenn einer einem Trauernden viel Glück gewünscht hat, bleibt ihm nichts übrig, als den Toten wieder heimzuschicken.

Gleich darauf fährt der Wagen mit deinem Sarg die lange Straße wieder hinauf. Links und rechts sind Häuser, und an allen Fenstern stehen gelbe Narzissen, wie sie ja auch in alle Kränze gewunden sind, dagegen ist nichts zu machen. Kinder pressen ihre Gesichter an die verschlossenen Scheiben, es regnet, aber eins davon wird trotzdem aus der Haustür laufen. Es hängt sich hinten an den Leichenwagen, wird abgeworfen und bleibt zurück. Das Kind legt beide

spettito con lo sguardo. Su che altro potrebbe balzar su, fintanto che vive nella strada del cimitero?

Il tuo carro attende il verde all'incrocio. Piove meno. Le gocce danzano sul tetto del carro. Da lontano si sente il profumo del fieno. Le strade sono battezzate da poco, e il cielo posa la sua mano sui tetti. Il tuo carro per pura cortesia procede per un tratto a fianco del tramvai. Due ragazzotti sul ciglio della strada ci si giocano l'onore. Ma perderà quello dei due che avrà scommesso sul tramvai. Avresti potuto metterlo in guardia, se non fosse che per questo onore nessuno ancora si è alzato dalla bara.

Sii paziente. È solo l'inizio dell'estate; quando il mattino si inoltra nella notte. Farete in tempo. Prima che faccia buio e i bambini siano tutti spariti dai margini della strada, il carro già svolta nel cortile dell'ospedale, proprio mentre una striscia di luna si insinua nell'entrata. Quasi subito vengono gli uomini a togliere il tuo feretro dal carro funebre. E il carro funebre, lieto volge a casa.

Trasportano il tuo feretro per l'entrata secondaria attraverso il cortile, fino all'obitorio. È là in attesa di sbieco il nero catafalco vuoto, su cui poggiano la cassa, che riaprono, e uno di loro impreca, perché i chiodi sono conficcati troppo saldamente. Maledetta questa precisione!

Di là a poco viene il giovane uomo a riportare la corona, proprio in tempo. Gli uomini ne assestano i nastri e te la depongono davanti, puoi star tranquilla, la corona è ben sistemata. Fino a domani i fiori avvizziti saranno freschi e si richiuderanno in boccioli. La notte intera te ne resterai sola, la croce tra le mani, e anche l'intera giornata riposerai in santa pace. Più tardi non riuscirai più per molto a startene così quietamente distesa.

Il giorno seguente torna il giovane uomo. E giacché la pioggia non gli dona lacrime guarda fisso nel vuoto e si rigira il berretto tra le dita. Solo quando la cassa è risolleata sulla pedana, si copre il viso con le mani. Piange. Tu non resti per molto ancora all'obitorio. Perché piange allora? Il coperchio è solo posato sulla cassa ed è pieno mattino. I passeri gridano lieti. Loro non sanno che è vietato svegliare i morti. Il giovane uomo se ne viene davanti al tuo feretro quasi ci fossero vetri tra i suoi passi. Il vento è fresco e svagato, come un monello.

Ti portano a casa e su per l'angusta scala. Sei sollevata dalla cassa. Il tuo letto è appena rifatto. Il giovane uomo guarda fisso fuori dalla finestra giù dabbasso nel cortile, là si accoppiano due piccioni, tubando forte, disgustato distoglie lo sguardo.

E ecco che ti hanno già rimesso a letto. E ti hanno legato di nuovo il panno intorno alla bocca, e quel panno ti fa così estranea. L'uomo comincia a gridare e si getta su di te. Lo allontanano con delicatezza. «Fate

Hände über die Augen und schaut euch böse nach. Wo soll denn eins sich aufschwingen, solange es auf der Friedhofsstraße wohnt?

Dein Wagen wartet an der Kreuzung auf das grüne Licht. Es regnet schwächer. Die Tropfen tanzen auf dem Wagendach. Das Heu riecht aus der Ferne. Die Straßen sind frisch getauft, und der Himmel legt seine Hand auf alle Dächer. Dein Wagen fährt aus reiner Höflichkeit ein Stück neben der Trambahn her. Zwei kleine Jungen am Straßenrand wetten um ihre Ehre. Aber der auf die Trambahn gesetzt hat, wird verlieren. Du hättest ihn warnen können, aber um dieser Ehre willen ist noch keiner aus dem Sarg gestiegen.

Sei geduldig. Es ist ja Frühsommer. Da reicht der Morgen noch lange in die Nacht hinein. Ihr kommt zurecht. Bevor es dunkel wird und alle Kinder von den Straßenrändern verschwunden sind, biegt auch der Wagen schon in den Spitalshof ein, ein Streifen Mond fällt zugleich in die Einfahrt. Gleich kommen die Männer und heben deinen Sarg vom Leichenwagen. Und der Leichenwagen fährt fröhlich nach Hause.

Sie tragen deinen Sarg durch die zweite Einfahrt über den Hof in die Leichenhalle. Dort wartet der leere Sockel, schwarz und schief und erhöht, und sie setzen den Sarg darauf und öffnen ihn wieder, und einer von ihnen flucht, weil die Nägel zu fest eingeschlagen sind. Diese verdammte Gründlichkeit!

Gleich darauf kommt auch der junge Mann und bringt den Kranz zurück, es war schon hohe Zeit. Die Männer ordnen die Schleifen und legen ihn vorne hin, da kannst du ruhig sein, der Kranz liegt gut. Bis morgen sind die welken Blüten frisch und schließen sich zu Knospen. Die Nacht über bleibst du allein, das Kreuz zwischen den Händen, und auch den Tag über wirst du viel Ruhe haben. Du wirst es später lange nicht mehr fertigbringen, so still zu liegen.

Am nächsten Morgen kommt der junge Mann wieder. Und weil der Regen ihm keine Tränen gibt, starrt er ins Leere und dreht die Mütze zwischen seinen Fingern. Erst bevor sie den Sarg wieder auf das Brett heben, schlägt er die Hände vor das Gesicht. Er weint. Du bleibst nicht länger in der Leichenhalle. Warum weint er? Der Sargdeckel liegt nur mehr lose, und es ist heller Morgen. Die Spatzen schreien fröhlich. Sie wissen nicht, daß es verboten ist, die Toten zu erwecken. Der junge Mann geht vor deinem Sarg her, als stünden Gläser zwischen seinen Schritten. Der Wind ist kühl und verspielt, ein unmündiges Kind.

Sie tragen dich ins Haus und die Stiegen hinauf. Du wirst aus dem Sarg gehoben. Dein Bett ist frisch gerichtet. Der junge Mann starrt durch das Fenster in den Hof hinunter, da paaren sich zwei Tauben und gurren laut, geekelt wendet er sich ab.

Und da haben sie dich schon in das Bett zurückgelegt. Und sie haben dir das Tuch wieder um den Mund gebunden, und das Tuch macht dich so fremd. Der Mann beginnt zu schreien und wirft sich über dich. Sie führen ihn sachte weg.

silenzio!» c'è scritto alle pareti, gli ospedali sono al momento sovraffollati, i morti non devono svegliarsi troppo presto.

Dal porto urlano le navi. Navi in partenza o in arrivo? Chi può saperlo? Silenzio! Fate silenzio! Non svegliate i morti anzitempo, i morti hanno il sonno leggero. Eppure le navi continuano a urlare. E un po' più tardi dovranno toglierti il panno dalla testa, che lo vogliano o no, e ti laveranno e ti cambieranno le vesti, e uno di loro si curverà sul tuo cuore, in fretta, finché sei ancora morta. Non per molto, per colpa delle navi. Già si oscura il mattino. Ti aprono gli occhi, che rilucono bianchi. Ora non ne parlano neanche più, di quel tuo aspetto tranquillo, ne sia ringraziato il cielo, muore loro in bocca. Aspetta ancora! Solo fino all'istante in cui se ne vanno. Nessuno vuol essere testimone, per simili cose si è ancor oggi mandati al rogo.

Ti lasciano sola. Così sola ti lasciano, che tu apri gli occhi e vedi verde il cielo, così sola ti lasciano, che tu cominci a respirare, a fatica, col rantolo profondo, col metallico stridore d'una catena d'ancora che si svolge. Ti rizzi irrigidita in una contrazione e invochi urlando tua madre. Com'è verde il cielo!

«I deliri si allentano», dice una voce dietro di te, «ora comincia l'agonia!»

Ah quelle! Che ne sanno quelle?

Va' ora! Ora è il momento. Tutti sono spariti, chiamati altrove. Va', prima che tornino e prima che si rialzi il loro bisbiglio, va', giù per le anguste scale, passato il portinaio, attraverso il mattino che si fa notte. Gli uccelli gridano nelle tenebre, quasi i tuoi dolori avessero iniziato a giubilare. Va' a casa! E rimettiti nel tuo letto, per quanto scricchiolante e ancora sfatto. Così tornerai più presto sana! Ecco che ti infuri smaniante contro te stessa solo per tre giorni e brindi ebbra al verde cielo, solo per tre giorni rifiuti il cibo che la signora di sopra ti porta, al quarto lo prendi.

E al settimo, che è il giorno del riposo, al settimo te ne vai. I dolori ti incalzano, troverai ben la via. Prima a sinistra, poi a destra e di nuovo a sinistra, trasversalmente per i vicoli del porto, che sono così miseri, che non possono far altro che andare a finire al mare. Se solo il giovane uomo ti fosse vicino, ma il giovane uomo non è con te, nella bara eri molto più bella. Ma sì ora il tuo viso è sfigurato dai dolori, i dolori hanno smesso di giubilare. E ora il sudore torna sulla tua fronte, per tutto il tragitto, no, nella bara, sicuro eri molto più bella!

I bambini giocano con le biglie ai lati della strada. Tu corri in mezzo a loro, tu corri, come corressi con la schiena in avanti, e nessuno è il tuo bambino. Come potrebbe essere poi uno di loro il tuo bambino, se vai dalla

«Bewahret Ruhe!» steht an allen Wänden, die Krankenhäuser sind zur Zeit überfüllt, die Toten dürfen nicht zu früh erwachen.

Vom Hafen heulen die Schiffe. Zur Abfahrt oder zur Ankunft! Wer soll das wissen? Still! Bewahret Ruhe! Erweckt die Toten nicht, bevor es Zeit ist, die Toten haben einen leisen Schlaf. Doch die Schiffe heulen weiter. Und ein wenig später werden sie dir das Tuch vom Kopf nehmen müssen, ob sie es wollen oder nicht. Und sie werden dich waschen und deine Hemden wechseln, und einer von ihnen wird sich schnell über dein Herz beugen, schnell, solange du noch tot bist. Es ist nicht mehr viel Zeit, und daran sind die Schiffe schuld. Der Morgen wird schon dunkler. Sie öffnen deine Augen, und die funkeln weiß. Sie sagen jetzt auch nichts mehr davon, daß du friedlich aussiehst, dem Himmel sei Dank dafür, es erstirbt ihnen im Mund. Warte noch! Gleich sind sie gegangen. Keiner will Zeuge sein, denn dafür wird man heute noch verbrannt.

Sie lassen dich allein. So allein lassen sie dich, daß du die Augen aufschlägst und den grünen Himmel siehst, so allein lassen sie dich, daß du zu atmen beginnst, schwer und röchelnd und tief, rasselnd wie eine Ankerkette, wenn sie sich löst. Du bäumst dich auf und schreist nach deiner Mutter. Wie grün der Himmel ist!

«Die Fieberträume lassen nach», sagt eine Stimme hinter dir, «der Totenkampf beginnt!»

Ach die! Was wissen die?

Geh jetzt! Jetzt ist der Augenblick! Alle sind weggerufen. Geh, eh sie wiederkommen und eh ihr Flüstern wieder laut wird, geh die Stiegen hinunter, an dem Pförtner vorbei, durch den Morgen, der Nacht wird. Die Vögel schreien in der Finsternis, als hätten deine Schmerzen zu jubeln begonnen. Geh nach Hause! Und leg dich in dein eigenes Bett zurück, auch wenn es in den Fugen kracht und noch zerwühlt ist. Da wirst du schneller gesund! Da tobst du nur drei Tage lang gegen dich und trinkst dich satt am grünen Himmel, da stößt du nur drei Tage lang die Suppe weg, die dir die Frau von oben bringt, am vierten nimmst du sie.

Und am siebenten, der der Tag der Ruhe ist, am siebenten gehst du weg. Die Schmerzen jagen dich, den Weg wirst du ja finden. Erst links, dann rechts und wieder links, quer durch die Hafengassen, die so elend sind, daß sie nicht anders können, als zum Meer zu führen. Wenn nur der junge Mann in deiner Nähe wäre, aber der junge Mann ist nicht bei dir, im Sarg warst du viel schöner. Doch jetzt ist dein Gesicht verzerrt von Schmerzen, die Schmerzen haben zu jubeln aufgehört. Und jetzt steht auch der Schweiß wieder auf deiner Stirne, den ganzen Weg lang, nein, im Sarg, da warst du schöner!

Die Kinder spielen mit den Kugeln am Weg. Du läufst in sie hinein, du läufst, als liefst du mit dem Rücken nach vorn, und keines ist dein Kind. Wie soll denn auch eines davon dein Kind sein, wenn du zur Alten gehst, die bei der

vecchia, che vive vicino all'osteria? Lo sa tutto il porto con che si paga i suoi cicchetti.

Lei è già sulla porta. La porta è aperta, e lei ti tende la mano, che è sporca. Tutto lì è sporco. Sul camino ci sono fiori gialli, e sono quegli stessi che sono intrecciati in corone, sono proprio gli stessi, di nuovo. E la vecchia è fin troppo gentile. E le scale scricchiolano anche qui. E le navi urlano, proprio dovunque tu vada, dappertutto urlano. E i dolori ti scuotono, ma tu non puoi gridare. Le navi possono urlare, ma a te non è concesso gridare. Da' alla vecchia i soldi per i suoi cicchetti! Non appena le dai il denaro, ti tappa la bocca con entrambe le mani. Quella ha la sobria fredda lucidità delle tante bevute, la vecchia. Quella non sogna dei non nati. I bambini innocenti non ardiscono denunciarla ai santi, e quelli colpevoli, anche loro, non osano. Ma tu ... tu sì che hai l'ardire!

«Fammi rivivere il mio bambino!»

Questo nessuna lo ha ancora preteso dalla vecchia. Ma tu lo pretendi. Lo specchio ti dà la forza. Lo specchio cieco per le macchie di mosche ti fa pretendere ciò che ancora nessuna ha preteso.

«Fallo vivere, altrimenti rovescio quei tuoi fiori gialli, altrimenti ti cavo gli occhi, altrimenti spalanco le finestre e grido per il vicolo, che sentano, ciò che sanno, io grido ...»

E ora la vecchia si spaventa. E nel grande spavento in quello specchio cieco esaudisce la tua preghiera. Lei non sa quello che fa, eppure in quello specchio cieco le riesce. L'angoscia si fa spaventosa, e i dolori cominciano finalmente di nuovo a giubilare. E prima che tu ti metta a gridare, sai già la ninnananna: dormi, piccino, dormi! E prima che tu ti metta a gridare, lo specchio ti fa riscendere giù a precipizio quelle scale sinistre e ti lascia andare, ti permette di correre. Non correre troppo in fretta!

Solleva piuttosto lo sguardo da terra, altrimenti potrebbe essere, che laggiù dallo steccato del cantiere deserto tu finisca con l'imbatterti in un uomo, in un giovane uomo, che rigira il suo berretto. Da questo lo riconosci. È lui lo stesso che l'ultima volta accanto al tuo feretro si è rigirato il berretto in mano, eccolo finalmente di nuovo! Lui sta lì, come non si fosse mai mosso, eccolo lì appoggiato allo steccato. Gli cadi tra le braccia. Ancora una volta non ha lacrime, dagliene delle tue. E accommiatati, prima di appenderli al suo braccio. Congedati da lui! Tu non te ne dimenticherai; se anche lui se ne dimenticasse: All'inizio ci si dice addio. Prima di proseguire insieme, ci si deve separare per sempre presso lo steccato del cantiere deserto.

Quindi proseguite. C'è un sentiero che, passati i depositi di carbone, porta al mare. Voi tacete. Tu aspetti la prima parola, che lasci a lui, perché a te non rimanga l'ultima. Che dirà lui? Svelti, prima che siate al mare, che rende imprudenti! Che dice lui? Qual è la prima parola? Può essere dunque così difficile, da farlo balbettare, da costringerlo ad abbassare lo sguardo?

Kneipe wohnt! Das weiß der ganze Hafen, wovon die Alte ihren Schnaps bezahlt.

Sie steht schon an der Tür. Die Tür ist offen, und sie streckt dir ihre Hand entgegen, die ist schmutzig. Alles ist dort schmutzig. Am Kamin stehen die gelben Blumen, und das sind dieselben, die sie in die Kränze winden, das sind schon wieder dieselben. Und die Alte ist viel zu freundlich. Und die Treppen knarren auch hier. Und die Schiffe heulen, wohin du immer gehst, die heulen überall. Und die Schmerzen schütteln dich, aber du darfst nicht schreien. Die Schiffe dürfen heulen, aber du darfst nicht schreien. Gib der Alten das Geld für den Schnaps! Wenn du ihr erst das Geld gegeben hast, hält sie dir deinen Mund mit beiden Händen zu. Die ist ganz nüchtern von dem vielen Schnaps, die Alte. Die träumt nicht von den Ungeborenen. Die unschuldigen Kinder wagen's nicht, sie bei den Heiligen zu verklagen, und die schuldigen wagen's auch nicht. Aber du - du wagst es!

«Mach mir mein Kind wieder lebendig!»

Das hat noch keine von der Alten verlangt. Aber du verlangst es. Der Spiegel gibt dir Kraft. Der blinde Spiegel mit den Fliegenflecken läßt dich verlangen, was noch keine verlangt hat.

«Mach es lebendig, sonst stoß ich deine gelben Blumen um, sonst kratz ich dir die Augen aus, sonst reiß ich deine Fenster auf und schrei über die Gasse, damit sie hören müssen, was sie wissen, ich schrei --»

Und da erschrickt die Alte. 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. Die Angst wird furchtbar, und die Schmerzen beginnen endlich wieder zu jubeln. Und eh du schreist, weißt du das Wiegenlied: Schlaf, Kindlein, schlaf! Und eh du schreist, stürzt dich der Spiegel die finsternen Treppen wieder hinab und läßt dich gehen, laufen läßt er dich. Lauf nicht zu schnell!

Heb lieber deinen Blick vom Boden auf, sonst könnt es sein, daß du da drunten an den Planken um den leeren Bauplatz in einen Mann hineinläufst, in einen jungen Mann, der seine Mütze dreht. Daran erkennst du ihn. Das ist derselbe, der zuletzt an deinem Sarg die Mütze gedreht hat, da ist er schon wieder! Da steht er, als wäre er nie weg gewesen, da lehnt er an den Planken. Du fällst in seine Arme. Er hat schon wieder keine Tränen, gib ihm von den deinen. Und nimm Abschied, eh du dich an seinen Arm hängst. Nimm von ihm Abschied! 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.

Dann geht ihr weiter. Es gibt da einen Weg, der an den Kohlenlagern vorbei zur See führt. Ihr schweigt. Du wartest auf das erste Wort, du läßt es ihm, damit dir nicht das letzte bleibt. Was wird er sagen! Schnell, eh ihr an der See seid, die unvorsichtig macht! Was sagt er? Was ist das erste Wort! Kann es denn so schwer sein, daß es ihn stammeln läßt, daß es ihn zwingt, den Blick zu

O sono le montagne di carbone che sporgono sopra lo steccato a gettargli ombre sotto gli occhi e accecarlo col loro nerume? La prima parola ... ora lui l'ha detta: è il nome di un vicolo. Così si chiama il vicolo, in cui abita la vecchia. Può mai essere? Prima ancora di sapere che aspetti un bambino, già ti nomina la vecchia, prima di dirti che ti ama, nomina la vecchia. Sta tranquilla! Lui non sa, che dalla vecchia tu ci sei già stata, può anche non saperlo, non sapendo niente dello specchio. Ma appena lo ha detto, lo ha pure dimenticato. Nello specchio si dice tutto perché sia dimenticato. E appena tu hai detto che aspetti un bambino, lo hai anche taciuto. Lo specchio specchia tutto. Le montagne di carbone si ritraggono dietro di voi, ecco siete al mare e vedete le bianche barche come domande al limite dei vostri sguardi, siete in silenzio, il mare vi strappa la risposta dalla bocca, il mare inghiotte ciò che volevate ancora dire. Da ora in poi risalite tante volte la spiaggia, come la riscendeste verso casa, come se fuggiste, e via, come se tornaste a casa.

Che bisbigliano quelle nelle loro cuffie chiare? «Questa è l'agonia». Lasciatele pur dire.

Un giorno il cielo sarà pallido abbastanza, così pallido, che il suo pallore risplenderà. C'è dunque un altro splendore oltre a quello dell'ultimo pallore?

In quel giorno lo specchio cieco specchia la casa condannata. Condannata chiama la gente una casa da demolire, condannata la chiamano, non ne sanno di più. Non dovete esserne spaventati. Il cielo è ora abbastanza pallido. E come il cielo nel pallore anche la casa aspetta alla fine della condanna la beatitudine. Per il troppo ridere è facile vengano le lacrime. Tu hai pianto abbastanza. Riprendi la tua corona. Ora potrai anche tornare presto a sciogliere le trecce. Tutto è nello specchio. E dietro a tutto ciò che fate si stende verde il mare. Quando lasciate la casa vi rimane davanti. Quando riemergete da quelle finestre sprofondate al suolo, voi avete già dimenticato. Nello specchio si fa tutto perché sia perdonato. Da ora in poi lui ti sollecita a entrarci con lui. Ma nell'ardore ve ne allontanate e deviate dalla spiaggia. Non vi voltate indietro. E la casa condannata resta indietro, dietro di voi. Risalite il fiume, e la vostra febbre vi fluisce incontro, vi scorre via. Di colpo la sua insistenza si allenta. E in quello stesso istante tu non sei più pronta, vi fate più timidi. Questa è la bassa marea che tira via il mare dalle coste. Perfino i fiumi si abbassano, al tempo della bassa marea. E di là, dall'altro lato le cime degli alberi cambiano infine la chioma. Laggiù dormono bianchi tetti.

Fa' attenzione, proprio ora lui comincia a parlare del futuro, dei tanti bambini e della lunga vita e le sue guance bruciano di ardore. Infiammano anche le tue. Litigherete sul volere figli maschi o femmine, e tu li preferisci maschi. E lui preferirebbe ricoprire il tetto di tegole, e tu preferisci ... ma ora avete già troppo risalito il fiume contro corrente. Vi

senken? Oder sind es die Kohlenberge, die über die Planken ragen und ihm Schatten unter die Augen werfen und ihn mit ihrer Schwärze blenden? Das erste Wort - jetzt hat er es gesagt: es ist der Name einer Gasse. So heißt die Gasse, in der die Alte wohnt. Kann denn das sein? Bevor er weiß, daß du das Kind erwartest, nennt er dir schon die Alte, bevor er sagt, daß er dich liebt, nennt er die Alte. Sei ruhig! Er weiß nicht, daß du bei der Alten schon gewesen bist, er kann es auch nicht wissen, er weiß nichts von dem Spiegel. Aber kaum hat er's gesagt, hat er es auch vergessen. Im Spiegel sagt man alles, daß es vergessen sei. Und kaum hast du gesagt, daß du das Kind erwartest, hast du es auch verschwiegen. Der Spiegel spiegelt alles. Die Kohlenberge weichen hinter euch zurück, da seid ihr an der See und seht die weißen Boote wie Fragen an der Grenze eures Blicks, seid still, die See nimmt euch die Antwort aus dem Mund, die See verschlingt, was ihr noch sagen wolltet. Von da ab geht ihr viele Male den Strand hinauf, als ob ihr ihn hinabgingt, nach Hause, als ob ihr weglieft, und weg, als gingt ihr heim.

Was flüstern die in ihren hellen Hauben? «Das ist der Todeskampf!» Die laßt nur reden.

Eines Tages wird der Himmel blaß genug sein, so blaß, daß seine Blässe glänzen wird. Gibt es denn einen anderen Glanz als den der letzten Blässe?

An diesem Tag spiegelt der blinde Spiegel das verdammte Haus. Verdammt nennen die Leute ein Haus, das abgerissen wird, verdammt nennen sie das, sie wissen es nicht besser. Es soll euch nicht erschrecken. Der Himmel ist jetzt blaß genug. Und wie der Himmel in der Blässe erwartet auch das Haus am Ende der Verdammung die Seligkeit. Vom vielen Lachen kommen leicht die Tränen. Du hast genug geweint. Nimm deinen Kranz zurück. Jetzt wirst du auch die Zöpfe bald wieder lösen dürfen. Alles ist im Spiegel. Und hinter allem, was ihr tut, liegt grün die See. Wenn ihr das Haus verlaßt, liegt sie vor euch. Wenn ihr durch die eingesunkenen Fenster wieder aussteigt, habt ihr vergessen. Im Spiegel tut man alles, daß es vergeben sei. Von da ab drängt er dich, mit ihm hineinzugehen. Aber in dem Eifer entfernt ihr euch davon und biegt vom Strand ab. Ihr wendet euch nicht um. Und das verdammte Haus bleibt hinter euch zurück. Ihr geht den Fluß hinauf, und euer eigenes Fieber fließt euch entgegen, es fließt an euch vorbei. Gleich läßt sein Drängen nach. Und in demselben Augenblick bist du nicht mehr bereit, ihr werdet scheuer. Das ist die Ebbe, die die See von allen Küsten wegzieht. Sogar die Flüsse sinken zur Zeit der Ebbe. Und drüben auf der anderen Seite lösen die Wipfel endlich die Krone ab. Weiße Schindeldächer schlafen darunter.

Gib acht, jetzt beginnt er bald von der Zukunft zu reden, von den vielen Kindern und vom langen Leben, und seine Wangen brennen vor Eifer. Sie zünden auch die deinen an. Ihr werdet streiten, ob ihr Söhne oder Töchter wollt, und du willst lieber Söhne. Und er wollte sein Dach lieber mit Ziegeln decken, und du willst lieber ---, aber da seid ihr den Fluß schon viel zu weit hinauf ge

assale la paura. I tetti dall'altro lato sono scomparsi, laggiù non ci sono che prati e umidi pascoli. E qui? Fate attenzione al sentiero. Rischiarà ... di così fredda luce come fa chiaro solo al mattino. Il futuro è passato. Il futuro è un sentiero lungo il fiume che sbocca nei prati. Tornate indietro!

Che potrà mai accadere ora?

Tre giorni più tardi non osa più metterti il braccio intorno alle spalle. Ancora tre giorni più tardi ti chiede come ti chiami, e tu lo chiedi a lui. Ora non sapete l'uno dell'altro neanche più i nomi. E non vi fate neanche più domande. È più bello così. Non vi siete ritrasformati in mistero?

Ora venite finalmente di nuovo in silenzio uno accanto all'altro. Se ora ti chiede ancora qualcosa, solo ti chiede se pioverà. Chi può saperlo? Vi fate sempre più estranei. Del futuro già da tempo avete smesso di parlare. Vi vedete sempre più raramente, ma non siete ancora del tutto estranei l'uno all'altro. Aspettate, siate pazienti. Un giorno, quasi ci siamo. Un giorno lui ti è così estraneo che tu cominci ad amarlo in un vicolo oscuro davanti a un portone aperto. Ogni cosa a suo tempo. Eccoci qui, ora è il momento.

«Non ci manca molto», dicono quelle dietro di te, «sta per finire!»

Che ne sanno quelle? Non comincia tutto solo ora?

Verrà un giorno in cui lo vedi per la prima volta. E lui vede te. Per la prima volta, vuol dire: Mai più. Ma non spaventatevi! Non dovete accommiatarvi l'uno dall'altra, lo avete già fatto da tempo. È bene che lo abbiate già fatto!

Sarà un giorno d'autunno, pieno di attesa che tutti i frutti ridiventino boccioni, come è già, l'autunno, con questo chiaro vapore e con le ombre che si trovano tra i passi come schegge, sì che potresti tagliarti i piedi, sì che tu ci cadi sopra, quando sei spedita al mercato per mele, tu cadi per speranza e letizia. Un giovane uomo ti viene in aiuto. Ha la giacca gettata con disinvoltura sulle spalle e sorride e rigira il berretto e non sa dire una parola. Ma siete molto lieti in questa ultima luce. Lo ringrazi e butti un po' indietro la testa, e ecco che si sciolgono le trecce che erano fermate sul capo e cadono giù. «Ah», dice lui «non vai ancora a scuola?», si gira e va via fischiando una canzone. Così vi separate senza guardarvi nemmeno più una volta, assolutamente senza dolore e senza sapere di separarvi.

Ora tu puoi di nuovo giocare coi tuoi fratellini, e con loro puoi andar lungo il fiume, per il sentiero lungo il fiume sotto gli ontani, e laggiù sono i bianchi tetti come sempre tra le cime degli alberi. Che cosa porta il futuro? Non figli. Fratelli ti ha portato, trecce da far danzare, palle da far volare. Non avercela con lui, è quanto di meglio abbia. Le scuole possono cominciare.

gangen. Der Schrecken packt euch. Die Schindeldächer auf der anderen Seite sind verschwunden, da drüben sind nur mehr Auen und feuchte Wiesen. Und hier! Gebt auf den Weg acht. Es dämmt - so nüchtern, wie es nur am Morgen dämmt. Die Zukunft ist vorbei. Die Zukunft ist ein Weg am Fluß, der in die Auen mündet. Geht zurück!

Was soll jetzt werden!

Drei Tage später wagt er nicht mehr, den Arm um deine Schultern zu legen. Wieder drei Tage später fragt er dich, wie du heißt, und du fragst ihn. Nun wißt ihr voneinander nicht einmal mehr die Namen. Und ihr fragt auch nicht mehr. Es ist schöner so. Seid ihr nicht zum Geheimnis geworden?

Jetzt geht ihr endlich wieder schweigsam nebeneinander her. Wenn er dich jetzt noch etwas fragt, so fragt er, ob es regnen wird. Wer kann das wissen! Ihr werdet immer fremder. Von der Zukunft habt ihr schon lange zu reden aufgehört. Ihr seht euch nur mehr selten, aber noch immer seid ihr einander nicht fremd genug. Wartet, seid geduldig. Eines Tages wird es soweit sein. Eines Tages ist er dir so fremd, daß du ihn auf einer finsternen Gasse vor einem offenen Tor zu lieben beginnst. Alles will seine Zeit. Jetzt ist sie da.

«Es dauert nicht mehr lang», sagen die hinter dir, «es geht zu Ende!»

Was wissen die? Beginnt nicht jetzt erst alles?

Ein Tag wird kommen, da siehst du ihn zum erstenmal. Und er sieht dich. Zum erstenmal, das heißt: Nie wieder. Aber erschreckt nicht! Ihr müßt nicht voneinander Abschied nehmen, das habt ihr längst getan. Wie gut es ist, daß ihr es schon getan habt!

Es wird ein Herbsttag sein, voller Erwartung darauf, daß alle Früchte wieder Blüten werden, wie er schon ist, der Herbst, mit diesem hellen Rauch und mit den Schatten, die wie Splitter zwischen den Schritten liegen, daß du die Füße daran zerschneiden könntest, daß du darüberfällst, wenn du um Äpfel auf den Markt geschickt bist, du fällst vor Hoffnung und vor Fröhlichkeit. Ein junger Mann kommt dir zu Hilfe. Er hat die Jacke nur lose umgeworfen und lächelt und dreht die Mütze und weiß kein Wort zu sagen. Aber ihr seid sehr fröhlich in diesem letzten Licht. Du dankst ihm und wirfst ein wenig den Kopf zurück, und da lösen sich die aufgesteckten Zöpfe und fallen herab. «Ach», sagt er, «gehst du nicht noch zur Schule!» Er dreht sich um und geht und pfeift ein Lied. So trennt ihr euch, ohne einander nur noch einmal anzuschauen, ganz ohne Schmerz und ohne es zu wissen, daß ihr euch trennt.

Jetzt darfst du wieder mit den kleinen Brüdern spielen, und du darfst mit ihnen den Fluß entlanggehen, den Weg am Fluß unter den Erlen, und drüben sind die weißen Schindeldächer wie immer zwischen den Wipfeln. Was bringt die Zukunft? Keine Söhne. Brüder hat sie dir gebracht, Zöpfe, um sie tanzen zu lassen, Bälle, um zu fliegen. Sei ihr nicht böse, es ist das Beste, was sie hat. Die Schule kann beginnen.

Sei ancora grandicella, nel cortile della scuola durante la ricreazione devi ancora andare in fila e bisbigliare e arrossire e ridere tra le dita. Ma aspetta ancora un anno, e di nuovo puoi saltare alla corda e cercare di afferrare i rami che pendono dai muri. Le lingue straniere le hai già imparate, ma non rimangono poi cose tanto facili. La tua lingua è molto più difficile. Ancora più difficile sarà imparare a leggere e a scrivere, eppure la cosa più difficile è dimenticare tutto. E se anche al primo esame dovessi sapere tutto, alla fine non ti è dato sapere più niente. Ce la farai? Starai abbastanza in silenzio? Se avrai sufficiente timore da non aprire la bocca, andrà tutto bene.

Tu appendi di nuovo al chiodo il cappello blu che portano tutti gli scolari e lasci la scuola. È di nuovo autunno. Già da tempo i fiori si sono trasformati in boccioli, i boccioli in niente e il niente di nuovo in frutti. Ovunque vanno a casa i bimbi piccoli, che, come te, hanno superato il loro esame. Voi tutti non sapete più niente. Tu vai a casa, tuo padre ti aspetta, e i fratellini gridano più forte che possono e ti tirano i capelli. Ristabilisci la quiete e conforti tuo padre.

Tra poco viene l'estate coi lunghi giorni. Tra poco muore tua madre. Tu e tuo padre, voi due andate a prenderla al cimitero. Ancora tre giorni giace tra le candele crepitanti, come a quel tempo tu. Soffiate sulle candele, spegnete, prima che si svegli! Ma lei sente l'odore della cera e si solleva sulle braccia e si lamenta sommessamente dello spreco. Poi si alza e si cambia d'abito.

È bene che tua madre sia morta, perché non avresti potuto farcela da sola più a lungo con i tuoi fratellini. Ma ora lei è lì. Ora si preoccupa lei di tutto e ti insegna anche a giocare ancora meglio, non lo si sa fare mai abbastanza bene. Non è un'arte facile. Ma non è neppure la più difficile.

La più difficile resta certamente dimenticare il parlare e disimparare il camminare, abbandonata a balbettare e andar carponi per terra, per essere infine avvolta in fasce. La cosa più difficile resta sopportare tutte le tenerezze e stare solo a guardare. Sii paziente! Presto andrà tutto bene. Iddio sa il giorno in cui tu sei abbastanza debole.

È il giorno della tua nascita. Tu vieni al mondo e apri gli occhi e li chiudi di nuovo per la forte luce. La luce ti scalda le membra, ti muovi nel sole, tu sei lì, tu vivi. Tuo padre si china su di te.

«È alla fine ...», dicono quelle dietro di te, «è morta!»

Silenzio! Lasciale dire!

Noch bist du zu wenig groß, noch mußt du auf dem Schulhof während der großen Pause in Reihen gehen und flüstern und erröten und durch die Finger lachen. Aber warte noch ein Jahr, und du darfst wieder über die Schnüre springen und nach den Zweigen haschen, die über die Mauern hängen. 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. Und wenn du bei der ersten Prüfung alles wissen mußt, so darfst du doch am Ende nichts mehr wissen. Wirst du das bestehen! Wirst du still genug sein? Wenn du genug Furcht hast, um den Mund nicht aufzutun, wird alles gut.

Du hängst den blauen Hut, den alle Schulkinder tragen, wieder an den Nagel und verläßt die Schule. Es ist wieder Herbst. Die Blüten sind lange schon zu Knospen geworden, die Knospen zu nichts und nichts wieder zu Früchten. Überall gehen kleine Kinder nach Hause, die ihre Prüfung bestanden haben, wie du. Ihr alle wißt nichts mehr. Du gehst nach Hause, dein Vater erwartet dich, und die kleinen Brüder schreien so laut sie können und zerren an deinem Haar. Du bringst sie zur Ruhe und tröstest deinen Vater.

Bald kommt der Sommer mit den langen Tagen. Bald stirbt deine Mutter. Du und dein Vater, ihr beide holt sie vom Friedhof ab. Drei Tage liegt sie noch zwischen den knisternden Kerzen, wie damals du. Blast alle Kerzen aus, eh sie erwacht! Aber sie riecht das Wachs und hebt sich auf die Arme und klagt leise über die Verschwendung. Dann steht sie auf und wechselt ihre Kleider.

Es ist gut, daß deine Mutter gestorben ist, denn länger hättest du es mit den kleinen Brüdern allein nicht machen können. Doch jetzt ist sie da. Jetzt besorgt sie alles und lehrt dich auch das Spielen noch viel besser, man kann es nie genug gut können. Es ist keine leichte Kunst. Aber das Schwerste ist es noch immer nicht.

Das Schwerste bleibt es doch, 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. Sei geduldig! Bald ist alles gut. Gott weiß den Tag, an dem du schwach genug bist.

Es ist der Tag deiner Geburt. Du kommst zur Welt und schlägst die Augen auf und schließt sie wieder vor dem starken Licht. Das Licht wärmt dir die Glieder, du regst dich in der Sonne, du bist da, du lebst. Dein Vater beugt sich über dich.

«Es ist zu Ende -», sagen die hinter dir, «sie ist tot!»

Still! Laß sie reden!

* Aus: Ilse Aichinger, *Der Gefesselte. Erzählungen (1948-1952)*, hrsg. von Richard Reichensperger, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1991 (*Werke*, Bd. 2).

Sezione curata

dall'Istituto Austriaco di Cultura di Milano

ISTITUTO AUSTRIACO DI CULTURA
DI MILANO

Piazza del Liberty 8
I-20121 MILANO

Tel. (02) 78 37 41 - 78 37 42

Fax: (02) 78 36 25

L'Istituto Austriaco di Cultura di Milano, istituito all'inizio del 1993, ha sede nel Palazzo Liberty, in Piazza del Liberty 8, ed è attualmente diretto dal Console Mario Erschen.

Tale Istituto si affianca a quello già presente a Roma, competente per l'Italia centrale e meridionale. La vita culturale austriaca può contare ora su una nuova rappresentanza ufficiale a Milano, preposta ai rapporti con l'Italia settentrionale. La competenza del nuovo Istituto si estende dal Sud-Tirolo all'Emilia-Romagna comprendendo il Trentino, il Friuli Venezia Giulia, il Veneto, la Lombardia, il Piemonte, la Valle d'Aosta e la Liguria. Con la fondazione di questo nuovo Istituto, il Governo austriaco ha voluto dare particolare risalto all'importanza della città di Milano quale centro culturale nonché agli stretti legami culturali esistenti tra le regioni confinanti dell'Italia e dell'Austria. L'Istituto ha il fine di diffondere la conoscenza della cultura austriaca in tutti i suoi aspetti storici e presenti: la letteratura, le arti, il pensiero scientifico e filosofico, la storia, le strutture politiche e sociali nonché le tradizioni popolari. Le attività dell'Istituto, svolte in stretta collaborazione con istituzioni ed enti italiani, contemplano una grande varietà di manifestazioni culturali - come conferenze, convegni, mostre, concerti, letture, ecc.

L'Istituto Austriaco di Cultura dipende dal Ministero degli Affari Esteri di Vienna il quale, in molti ambienti del settore culturale, agisce in cooperazione con il Ministero della Scienza, della Ricerca e dell'Arte nonché con il Ministero della Pubblica Istruzione e degli Affari Culturali. Accanto ai già collaudati corsi di aggiornamento destinati ad insegnanti di lingua tedesca, a partire dall'autunno 1995 l'Istituto Austriaco di Cultura ha attivato a Milano dei corsi di lingua tedesca aperti a tutti.

MANIFESTAZIONI VARIE ORGANIZZATE
DALL'ISTITUTO AUSTRIACO DI CULTURA DI MILANO
NEL 1995

LETTURA (letture, presentazione di libri ecc.)

Marianne GRUBER legge dalle sue opere.

Milano, 18.1.1995

In collaborazione con: IULM - Istituto Universitario di Lingue Moderne.

Lettura bilingue: testi di Joseph ROTH ("Die weißen Städte - viaggio con Joseph Roth alle città bianche") letti da Michaela Bürger e Paul Castelvechi.

Genova, 26.1.1995

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco.

Sabine GRUBER e Anita PICHLER leggono dalle loro opere.

Udine, 1.3.1995

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine.

Presentazione del libro: "Don Giovanni" (Einaudi).

Udine, 7.3.1995

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine.

Robert SCHNEIDER legge da "Schlafes Bruder"

Brunico, 7.3.1995

In collaborazione con: Verein Rainbow.

Milano, 8.3.1995

Bologna, 9-10.3.1995

In collaborazione con: Università degli studi di Bologna. Libreria Feltrinelli di Bologna.

Venezia, 16.3.1995.

In collaborazione con: l'Istituto di Germanistica dell'Università di Venezia.

Lettura bilingue: testi di Jura SOYFER, letti da Michaela Bürger e Luigi Maino.

Genova, 16.3.1995

In collaborazione con: Circolo Culturale Italo-Austriaco.

Lettura bilingue: testi di Werner KOFLER ("Amok und Harmonie", "Hotel Mordschein" e altri)

Trieste, 21.3.1995

In collaborazione con l'Università di Trieste.

Udine, 22.3.1995

In collaborazione con l'Istituto di Germanistica dell'Università di Udine.

Milano, 27.3.1995

Lettura bilingue: testi di Julian SCHUTTING.

Milano, 3.5.1995

Pavia, 4.5.1995

In collaborazione con l'Università di Pavia.

Lettura bilingue: poesie di Karl LUBOMIRSKI.

Milano, 14.6.1995

Lettura bilingue: testi di Hans RAIMUND (in occasione della presentazione del suo volume di poesie in italiano "Qualunque cosa accada").

Milano, 18.10.1995

Presentazione del libro di Herbert ZEMAN (Vienna) e Paolo CHIARINI (Roma) "Italia e Austria sulla ricerca del passato comune" all'interno di una serata di gala musicale.

Milano, 8.11.1995

In collaborazione con: Amici della Scala.

Lettura bilingue: Kurt KLINGER.

Trieste, 14.11.1995

In collaborazione con: Circolo Italo-Austriaco di Cultura.

Milano, 15.11.1995

Genova, 16.11.1995

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco

Presentazione del libro di "Arthur Schnitzler" di Roberta ASCARELLI (Edizioni Studio Tesi).

Milano, 13.12.1995

TEATRO

Rappresentazione della "Medea" di Franz GRILLPARZER nella traduzione di Claudio MAGRIS.

Milano, 24.1-5.2.1995

In collaborazione con: Teatro stabile del Friuli Venezia Giulia di Trieste ed il Piccolo Teatro di Milano.

Rappresentazione di “Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen” di Thomas BERNHARD.

Milano, 16.5-26.5.1995

In collaborazione con: Teatro Franco Parenti, Milano.

Rappresentazione di “Semplicemente complicato” di Thomas BERNHARD.

Asti, 26-27.6.1995

In collaborazione con: Comune di Asti.

CONVEGNI E CONGRESSI

Convegno su Robert MUSIL.

Relatori austriaci: Prof. F. Aspetsberger, Prof. W. Zettl

Milano, 27.4.1995

Convegno “Sigmund FREUD: Il sogno dell’interpretazione 1895-1995”.

Bolzano, 24-26.11.1995

In collaborazione con: IMAGO Forschungen, Bolzano.

Convegno e tavola rotonda: “Triangoli aperti: Italia, Austria, Mitteleuropa (storia, politica ed economia).

Relatori: Dr. Erhard BUSEK, Prof. Gerhard FINK, Demetrio VOLCIC.

Milano, 27.11.1995

In collaborazione con: Casa della Cultura.

CONFERENZE

Conferenza della Dr. Gabriella ROVAGNATI: “Luigi Pirandello, Alexander Moissi e Stefan Zweig”.

Milano, 11.1.1995

Conferenza del Prof. Marino Freschi in occasione della presentazione del libro di Gabriella ROVAGNATI: “Spleen e artificio - poeti minori della Vienna di fine secolo”

Milano, 8.2.1995

Conferenza del Prof. Hans KITZMÜLLER su Peter HANDKE,

Udine, 8.2.1995

In collaborazione con: Biblioteca austriaca di Udine.

Conferenza di padre Sergio KATUNARICH S. J.: “La Mitteleuropa e l’Europa”
Milano, 15.2.1995

Conferenza della Prof. Erika KANDUTH: “Tre secoli di relazioni culturali italo-austriache”.
Pavia 27-28.2 e 2.3.1995
In collaborazione con: Università di Pavia
Milano, 1.3.1995

Conferenze della Dr. Elena VITAS :”I misteri di Vindobona - un viaggio transdanubiano”
Padova, 8.3.1995
In collaborazione con: ACIT Padova.
La Spezia, 21.3.1995
In collaborazione con: ACIT La Spezia.

Conferenze di Danilo COCCO: “Il panorama musicale ai tempi di Max REINHARDT” e “Jura SOYFER: stili, tendenze e suggestioni di un’ arte parallela”.
Genova, 9 e 12.3.1995
In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco, Genova.

Conferenze di Danilo COCCO: “La Fastnacht ha le sue radici fino ad oggi”, nell’ambito del ciclo “La finestra sull’ Austria”.
Genova, 10.3.1995
In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco.

Conferenza del Prof. Fausto CERCIGNANI: “La Vienna di Schnitzler”.
Milano, 22.3.1995.

Conferenze del Prof. Angelo ARA (Pavia): “Trono e altare nel XIX secolo”, nell’ambito della mostra “Esercito Austriaco e società bolognese 1814-1859”.
Bologna, 30.3.1995.
In collaborazione con: Associazione Culturale Italo-Austriaca, Bologna.

Conferenze del Prof. Martin ESSLIN: “Samuel BECKETT - Thomas MANN, Kontraste und Gemeinsames” e “Karl KRAUS, Prophet des Medienzeitalters”.
Milano, 23.3.1995
In collaborazione con: Istituto Universitario Lingue Moderne.
Torino, 24.3.1995
In collaborazione con: Università di Torino.

Venezia, 27.3.1995

In collaborazione con: Università di Venezia.

Conferenze del Prof. Fulvio SALIMBENI su Stefan ZWEIG.

Trieste, 28.3.1995

In collaborazione con: Circolo di Cultura Italo-Austriaco di Trieste.

Conferenza del Prof. Hans HINTERHÄUSER (Vienna): “La letteratura italiana in Austria”.

Udine, 5.4.1995

In collaborazione con: Biblioteca austriaca di Udine.

Conferenze del Prof. Walter ZETTL (Vienna): “Orizzonti e frontiere della Mitteleuropa”, “Immagini e realtà”, un contributo alla genesi del romanzo ‘Malina’ di Ingeborg BACHMANN, “Il boemismo e la letteratura tedesca”, “Cenni politici e culturali intorno alla vita di Robert MUSIL”.

Milano, 27.4.1995

In collaborazione con: Università degli Studi di Milano.

Milano, 28.4.1995

In collaborazione con: Università Cattolica di Milano.

Padova, 4.5.1995

In collaborazione con: Istituto culturale Italo-Tedesco.

Savona, 2.5.1995

In collaborazione con: Istituto culturale Italo-Tedesco.

Torino, 3.5.1995

In collaborazione con: Università di Torino.

Conferenza del Dr. Wolfgang KRAUS: “Kultur im künftigen Europa”

Milano, 10.5.1995

In collaborazione con: Amici della Scala.

Conferenza del Prof. Giovanni DENTI: “La Vienna di Adolf LOOS”.

Milano, 17.5.1995

Conferenza della Prof. Maria Enrica D’AGOSTINI: “L’Austria: mito e trasformazione - pagine letterarie dal secondo Novecento”.

Milano, 31.5.1995

Conferenza della Dr. Maria FORLANI (Piacenza): “Il Lied nella Vienna degli addii”.

Milano, 21.6.1995

Conferenza del Prof. Giorgio CUSATELLI: “Realtà e utopia - il rapporto culturale italo-austriaco dal dopoguerra ad oggi”.
Milano, 27.9.1995

Conferenza di Maria FORLANI: “Il caso Salieri” in occasione della presentazione del libro omonimo.
Milano, 25.10.1995

Gli autori

ELENA AGAZZI è professore associato di Lingua e Letteratura Tedesca presso l'Università di Bergamo. Ha pubblicato tra l'altro *L'ermeneutica di Peter Szondi e la letteratura tedesca* (Udine, 1990), *Psiche e la Piramide. Le arti e la morte nell'età neoclassica* (Palermo, 1994), *Il prisma di Goethe. Letteratura di viaggio e scienza nell'età classico-romantica* (Napoli, 1996). La sua ricerca si rivolge soprattutto alla cultura tedesca del XVIII secolo e alla *Frühromantik*, nonché all'Espressionismo e alla letteratura austriaca del '900. Ha tradotto e curato il romanzo di Ilse Aichinger *La speranza più grande* (di prossima pubblicazione per l'editore La Tartaruga).

FLORIANA COLABATTISTA, scrittrice, saggista, studiosa di scienze umane, di formazione e cultura classica, lasciata la professione di economista, si dedica alla scrittura già da alcuni anni, impegno cui affianca collaborazioni con riviste letterarie e con centri di ricerca universitari.

ELEONORE FREY è titolare della cattedra di Lingua e Letteratura Tedesca presso l'Università di Zurigo, dove vive. Ha lavorato su Celan, Kafka e Aichinger; nel 1989 è apparsa la sua prima opera letteraria, il volume di racconti *Notstand*. Altre pubblicazioni: *Schnittstellen* (1990), *Gegenstimmen* (1994), *Das Siebentagebuch* (1996), tutti pubblicati presso il Droschl Literaturverlag di Graz (Austria).

CLAUDIA KREUTEL è dal 1989 assistente presso l'Istituto di Germanistica dell'Università di Vienna. Principali ambiti di ricerca: Letteratura Austriaca del Dopoguerra, poesia e letteratura nelle riviste austriache degli anni '30 e degli anni della Seconda Guerra Mondiale. Di recente ha collaborato alla *Literaturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*, a cura di H. Zeman, Graz 1996. Ha collaborato scientificamente alla realizzazione della mostra europea *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa* (13.9.1996-6.1.1997).

SAMUEL MOSER ha compiuto studi di filosofia e di filologia classica a Berna e a Roma. Ha svolto la tesi di dottorato su Immanuel Kant. Professore di latino e di filosofia presso il Ginnasio di Biel (CH), è anche critico letterario presso la *Neue Zürcher Zeitung* e la *Süddeutsche Zeitung*. Lavori di più ampio respiro sono stati dedicati a Friederike Mayröcker, Peter Handke, Günter Eich e Ilse Aichinger. È stato curatore del volume *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk* (S. Fischer Verlag).

GUSTAV-ADOLF POGATSCHNIGG, nato a Bratislava, ha compiuto studi di Germanistica e di Linguistica alle Università di Salisburgo e di Costanza (RFT). Insegna Storia della Lingua Tedesca presso l'Università di Bergamo. Pubblicazioni su argomenti della Linguistica Testuale, della Storia della Lingua e sulla Storia della Letteratura Tedesca e Austriaca dell'800 e del '900, tra cui *Sprache und Erfahrung. Versuch über Georg Trakl*, Torino 1996. Ha curato il

volume *Charles Sealsfield: Politischer Erzähler zwischen Europa und America*, Torino - Wien 1996 (Schriftenreihe der Charles-Sealsfield-Gesellschaft, vol. IX).

GABRIELLA ROVAGNATI è ricercatore presso l'Istituto di Germanistica dell'Università degli Studi di Milano e dal 1991-1992 ha in affidamento l'insegnamento di Lingua e Letteratura Tedesca III del Corso di Laurea in Lingue. Ha pubblicato diversi saggi sul fine secolo viennese, fra cui il volume *Spleen e artificio*, Napoli, E.S.I. 1994. Al centro della sua ricerca più recente è l'opera di Stefan Zweig, sul quale ha già pubblicato vari lavori.

HEINZ F. SCHAFROTH è stato fra il 1957 e il 1993 insegnante di Tedesco, Greco e Latino presso il Ginnasio di Biel. Dal 1973 è professore incaricato presso il Politecnico Federale di Zurigo e collabora dal 1965 come critico letterario alla *Basler Zeitung*, alla *Frankfurter Rundschau* e alla *Weltwoche*. Le sue pubblicazioni si sono rivolte in modo particolare all'opera di Grillparzer e di Günter Eich. È stato co-curatore dei *Günter Eichs Werke* in 4 volumi. Ha incominciato ad occuparsi di Ilse Aichinger a partire dal 1965. È stato curatore di un'antologia di scritti di Ilse Aichinger per la Reclam UB; ha firmato un articolo su Ilse Aichinger per il *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur* e per il *Metzlers Autorenlexikon*.

SIGURD PAUL SCHEICHL ha compiuto studi di Germanistica e di Anglistica e dal 1967 al 1971 è stato lettore di Tedesco all'Università di Bordeaux; dal 1971 all'Istituto di Germanistica dell'Università di Innsbruck. Si è abilitato nel 1984 e dal 1992 è Ordinario di Storia della Letteratura Austriaca a Innsbruck. È membro della «Grazer Autorenversammlung». I suoi principali interessi scientifici sono rivolti alla Letteratura Austriaca del XX secolo con un taglio politico-culturale (si è occupato in particolare di Karl Kraus). Ha approfondito le ricerche sull'opera di Grillparzer e Nestroy, sulle riviste contemporanee austriache, sull'analisi linguistica dei testi letterari e sul problema dell'ebraismo e dell'antisemitismo nella letteratura.

GUNHILD SCHNEIDER, germanista, insegna presso l'Università di Bergamo. Si occupa di Letteratura austriaca e di Letterature comparate, con particolare riferimento ai problemi dell'interculturalità. Ha pubblicato vari saggi su riviste e volumi collettanei; tra l'altro: «Das Leben ist eine einzige Kränkung. Über eine Problemkonstante im Werk von Ingeborg Bachmann und Marlen Haushofer» (Milano 1992), «Marlen Haushofer. L'autobiografia nascosta» (Milano 1993) e «Die Aufnahme der Werke Joseph Roths in Italien» (Francoforte 1995).

AMELIA VALTOLINA, germanista e traduttrice, insegna presso l'Università di Bergamo. Studiosa di R. M. Rilke e di G. Benn, ha curato, fra gli altri, i volumi *Rainer Maria Rilke* di Lou Andreas-Salomé, (La Tartaruga 1991), e, della stessa autrice, *Sguardo sulla mia vita*, (Bompiani 1995). Si è inoltre occupata di Ilse Aichinger, della quale ha tradotto e curato *Kleist, il muschio, i fagiani* (La Tartaruga, 1996).

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature

Published annually in the spring

ISSN 1593-2508

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition