

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 61 (1981)  
**Heft:** 2

**Artikel:** "Hinter Pritzwalk und Privas" : die Topographie des Privaten im Werk Ilse Aichingers  
**Autor:** Schafroth, Heinz F.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-163742>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 17.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## «Hinter Pritzwalk und Privas»

*Die Topographie des Privaten im Werk Ilse Aichingers*<sup>1</sup>

### I. «Niemals ist der Rubikon so blindlings überschritten worden»

(Joseph Conrad, Über mich selbst)

In seinen autobiographischen Aufzeichnungen, die deutsch unter dem Titel «Über mich selbst» erschienen sind, kommentiert Joseph Conrad die Tatsache, eine erste Seite mit Buchstaben gefüllt zu haben und damit, ohne den Gedanken an ein fertiges Buch, Schriftsteller geworden zu sein, mit dem Satz: «Niemals ist der Rubikon so blindlings, so ohne Anruf der Götter, so ohne Furcht vor den Menschen überschritten worden.»

Diese Vorstellung Conrads, Schriftsteller geworden zu sein, habe in seinem Fall bedeutet, den Rubikon überschritten zu haben, ist, über die Metapher hinaus, ernst zu nehmen. Denn die Gleichsetzung von Schreiben und den Rubikon Überschreiten – *blindlings* den Rubikon überschreiten – ist hilfreich hinsichtlich des gestellten Themas.

Es geht demnach vorerst um die Frage, ob der Rubikon ein privater Fluss ist, zur Topographie des Privaten gehört. Eine unpräzise Antwort wird es ausschliessen. Der Aufstieg des Rubikon in die Sphären zunächst der Zeitpolitik und dann der Weltgeschichte, hat ihn dem privaten Bereich nachweisbar entzogen. Er ist uns nicht im Zusammenhang mit privater Existenz überliefert, keiner hat, soweit wir wissen, seinen Ufern entlang den Pflug geführt, die Frösche quaken hören, Liebesworte geflüstert, die privaten Augenblicke fanden und finden, soweit es uns betrifft, nicht statt, wir können sie bestenfalls vermuten oder sie ihm andichten, aber wir werden es gerade im Zusammenhang mit dem Rubikon schwerlich tun, weil der von Anfang an annektiert worden ist von jenem einen, der da stand und beschloss, die Würfel seien gefallen, nun gelte es, zur Eroberung Roms aufzubrechen. Seine Anfänge schon haben den Rubikon privater Verfügbarkeit entrückt.

Solche Argumentation ist beinahe richtig. Sie übersieht nur das eine, allerdings nicht Unerhebliche: dass nämlich der Mann, der den Rubikon 49 v. Chr. überschritten hat, dies auf Grund einer Entscheidung tat, die

ausschliesslich private Dimensionen aufweist. Die Entscheidung ist nicht politisch und historisch bedingt, sondern durch eine ganz und gar persönliche Leidenschaftlichkeit, einen damals und dort wirksamen unbändigen Ehrgeiz, durch die diesem einen Mann eigene scharfe taktische Intelligenz. Am Rubikon entschied, auch wenn er selber es mit Erfolg und für alle Zeiten kaschierte, der Privatmann Julius Caesar. Dass er bereits eine politische Karriere hinter sich hatte, ist im Hinblick auf den Augenblick der Entscheidung bedeutungslos – wir liessen uns, wie einst Caesars Zeitgenossen, Sand in die Augen streuen, wenn wir es für Jahrhunderte anders sahen. Der Rubikon ist aber tatsächlich ein privater Fluss –, die andere Betrachtungsweise entspricht der Strategie der Caesaren.

Dieser geschichtspsychologische Exkurs dient der Reprivatisierung des Rubikon. Und damit dem Nachweis der Binsenwahrheit, dass die Entscheidung, Schriftsteller zu sein, eine private ist, genau wie die, den Rubikon zu überschreiten.

Es ist an diesem Punkt nun aber doch einem möglichen Missverständnis vorzubeugen. Dass der Rubikon hier wieder als privater Fluss installiert und so einer ergiebigeren Betrachtung zugänglich gemacht werden soll, bedeutet nicht die Rehabilitierung der quakenden Frösche, des Liebesgeflüsters und des Pflügers an seinen Ufern. Auf diese Weise privat ist der Rubikon, wenn es um Literatur geht, genau so unerheblich geworden wie im politisch-historischen Kontext. Die Diskussion über die neue Innerlichkeit ist zu unbedenklich abgewürgt und die Innerlichkeit, samt ihrem Hang zum Narzissmus, zu rasch für salonfähig erklärt worden – bzw. für literaturfähig; denn salonfähig mag sie ja gerne sein. In einem kleinen, verkappt poetologischen Text mit dem Joseph-Conrad-Wort: «Nur zusehen – ohne einen Laut» als Titel, spricht Ilse Aichinger vom Nur-Zusehen, «das identisch ist mit dem Nur-Zuhören», als «der genauesten von allen Arten des Beobachtens», derjenigen, bei der einer «aufs äusserste beteiligt wie aufs äusserste unbeteiligt» sei. «Das heisst nicht», fährt sie fort, «aus dem Spiel bleiben, sondern im Spiel sich selbst aus dem Spiel lassen». Wie immer bei Ilse Aichinger ist hier das Paradoxe das Verbindliche. Im Hinblick auf unsere Thematik aufgelöst und aufgeweicht, ist der Gedankengang vielleicht etwa der folgende: Salonfähige Autoren sind entweder nur aufs äusserste beteiligt oder nur aufs äusserste unbeteiligt, sie bleiben aus dem Spiel oder bringen sich ins Spiel – in jedem Fall sind sie auf die falsche Weise privat, und Literatur, die unter solchen Voraussetzungen entsteht, ist folgenlos. Und so war das mit dem Rubikon nicht gemeint. Für Autoren wie Ilse Aichinger oder Joseph Conrad bedeutet die private Entscheidung, den Rubikon zu überschreiten – das heisst auch: die Entscheidung, den Rubikon als privaten Fluss zu betrachten –, unzweifelhaft die Entschei-

ding für ein Schreiben mit Folgen; anders gesagt: die Entscheidung, das Private «hinter Pritzwalk und Privas» anzusiedeln.

Die beiden Orte hat Ilse Aichinger aufgespürt, in Meyers Konversations-Lexikon, Ausgabe 1907. In einem Interview auf eine Definition des Privaten angesprochen, antwortet sie: «Der Begriff privat in bezug auf die schriftstellerische Arbeit entzieht sich mir. (. . .) In der Rede eines amerikanischen Präsidenten hörte ich wiederholt die Formulierung ‚my country‘, ich verstand sie nicht. Ebenso wenig verstehe ich ‚privat‘ in bezug auf meine Arbeit. In (. . .) Meyers Lexikon steht Privat hinter Pritzwalk und Privas, Städten bei Potsdam und Lyon, Städten mit Irrenhäusern, Bismarcktürmen, Gewerbekammer. Diese Vorreiter des Privaten waren schon aufschlussreich.»

Das also ist es, beispielsweise, was einer jenseits des Rubikon vorfindet: Irrenhäuser, Bismarcktürme, Gewerbekammern; nicht nur, wenn er zu schreiben anfängt. Es ist anzunehmen, dass für Joseph Conrad oder Ilse Aichinger Schreiben jedesmal und Satz für Satz den Rubikon überschreiten ist. «Blindlings» – das heisst ohne Strategie und Programm und ohne Rollenspiel; das alles würde ja das Ende des Privaten bedeuten, Pritzwalk und Privas als strategische Ziele meinen, als politische, historische, ideologische. Das sind Pritzwalk und Privas nicht.

An Privas ist es nachzuprüfen. Privas erscheint Jahre nach dem Interview als Titel einer Erzählung des Bandes «schlechte Wörter» und wird dort gleich eingangs definiert: «Privas ist ein Schwitzkasten, eine Anstalt für tollwütige Lieblinge (. . .).» Damit liesse sich etwas anfangen; wenn es dabei bliebe. Aber es bleibt dabei und es bleibt nicht dabei. Schwitzkasten / Anstalt / tollwütige Lieblinge – das ist das Grauen und vielleicht auch die Zärtlichkeit. Privas ist so schon zuviel und es wird mehr: Ein Ort, wo man sein «kümmerliches Mitleid an die Falschen gewendet hat, an die Verlorenen» –, oder ein Panorama: «Und wenn Sie dann mit Ihrem Handarbeitskörbchen endlich allein sind, auf der Kuppe allein sind (. . .), dann sehen Sie sich Privas an: wie es daliegt, gerupft und aufgepludert, ausgeschlachtet und eingedämpft.» Das also wäre «Privas, einfach Privas». Wo aber bei Ilse Aichinger etwas *einfach* etwas ist, setzt sie mit Fragen ein und zu. Im Falle von Privas lauten sie: «Wer hat es hingehetzt? Und liess es dann liegen mit seinen erfreulichen und unerfreulichen Bezügen zum Ganzen, die alle nicht reichen?» Hingehetzt und liegengelassen – da genügt nun auf einmal die Vorstellung Ort nicht mehr. Privas ist in der Folge etwas zum Aufladen oder Nicht-Aufladen: «Kein Karren hier, um es wegzuschleppen? Oder meinen Sie Ihr kleines Fuhrwerk? Da müssten Sie aber weit genug weggehen, damit Privas so klein wird, dass Sie es auflesen können.» Einmal auf dem Karren ist Privas «Privas, nichts anderes, ich sehe

es Ihnen an, Sie können das schlecht verbergen, Ihre Ohren brennen davon». Es endet damit, dass jemand Privas am Buckel hat und zugleich auf dem Weg dahin ist; und an die Küste, mit den abermals unbeantworteten Fragen dort: «Stossen Sie den Karren nun hinein oder springen Sie mit, binden Sie sich vorher los von Privas oder nicht?»

Auch die dringlichste Frage, ob derjenige, der Privas am Buckel hat, denn auch über Privas verfüge oder am Ende Privas über ihn, bleibt unbeantwortet. Die Konzeption Privas will es so. Immerhin: ihr nachzuhetzen – und etwelche ihrer Windungen sind ausgelassen –, macht gewitzt. Man ist zurückverwiesen auf die Aussage, dass Privas zu den aufschlussreichen Vorreitern des Privaten gehöre. Es ist unterdessen das Private überhaupt geworden, die Aichingersche Konzeption oder Topographie des Privaten. (Konzeption ist nicht als Ersatzbegriff für Topographie verwendet, sondern zur Erläuterung.) Das Private bei Ilse Aichinger ist eine konzipierte Landschaft, eine Gegend, in die das Ich gerät, wenn es im Spiel bleibt, ohne sich ins Spiel zu bringen. Sie ist, beispielsweise, ein Querbalken «auf dem ich mich (. . .) niederlassen wollte». Dafür muss, bezeichnenderweise und nicht bloss in der berühmten Erzählung «Der Querbalken» von 1963, das Ich vorher wissen: «Was ist ein Querbalken?» Mit dieser Frage, die es sich «nicht von einer zweiten verstellen lassen will», besteht es Existenz. Beispielhaft unbeeinflussbar und nicht abzuschütteln mit seiner Frage: «Der Gram stellt sich ein, wenn immer ich meine Frage stelle, und die Vernichtung auch», heisst es. Nicht einzuschüchtern von «diesen Taktikern mit ihrem verschwiegenen Grinsen», hält das Ich an seiner Frage fest: «Ich habe mich auf meinen Querbalken eingelassen und ich muss ihn bestehen.» Das ist so eine Aichingersche Wegstrecke: Vom Wunsch, sich *niederzulassen*, zur Erkenntnis, dass man sich nur *einlassen* kann; von der Entscheidung, Dörfer zu bauen («Das Bauen von Dörfern», heisst eine fünf Jahre vor «Der Querbalken» geschriebene Geschichte), zur Einsicht, in jedem Fall am falschen Ort gebaut zu haben – am Ende scheint der Mond «auch auf ein Grab», das das eigene sein könnte. Sich auf das Bauen von Dörfern einzulassen, wird bei Ilse Aichinger so wenig belohnt wie sich auf den Querbalken einzulassen und auf die Frage: «Was ist ein Querbalken? Nicht, was ist er mir, sondern, was ist er?» So frägt das Ich, das sich aus dem Spiel lässt. Allerdings, die Frage kann «auf noch finstere Durchgänge verweisen. (Auf die Höfe der Staatsgefängnisse zum Beispiel, in denen die Galgen stehen.)» Die noch finstere Durchgänge sind nicht die Antwort. Aber sie gehören, und so weit kommt es immer wieder bei Ilse Aichinger, zur Topographie des Privaten.

Es ist keine schöne Gegend. So wenig wie die Resignatio Gottfried Kellers. Er hat auf eine Schreibunterlage notiert: «Resignatio ist keine

schöne Gegend». Auch ein Satz über die Topographie des Privaten. Aber es ist bei Ilse Aichinger nicht die Resignation. Pritzwalk, Privas, der Querbalken, die Dörfer, das Private sind in ihrem Werk nie die Resignation. Sondern die Verzweiflung.

## II. «So wähle denn die Verzweiflung»

(Kierkegaard, Entweder-Oder, 2. Teil)

Für Kierkegaard ist die Wahl der Verzweiflung zunächst die Alternative zum Dichtersein: «Willst Du aber nicht Dichter sein, so gibt es keinen andern Weg für Dich als den ich Dir gezeigt habe: verzweifle!» Das Entweder-Oder wird in Kierkegaards Argumentation nicht etwa zum Sowohl-Als-auch. Aber möglicherweise deckungsgleich. Im Falle Ilse Aichingers ohnehin. Das Schreiben wählen heisst, die Verzweiflung wählen. Irritierend im Zusammenhang mit der Verzweiflung ist natürlich die Vorstellung von Wahl. Aber erst sie erwirkt der Verzweiflung die Dimensionen des Privaten. Kierkegaard insistiert denn auch gerade auf dieser Tatsache der Wahl-situation bezüglich der Verzweiflung, wenn er nach der Aufforderung: «verzweifle!», fortfährt: «So wähle denn die Verzweiflung, denn die Verzweiflung ist selbst eine Wahl, denn zweifeln kann man, ohne es zu wählen, verzweifeln aber kann man nicht, ohne es zu wählen.» Das ist, Wort für Wort, auf die Konzeption des Privaten bei Ilse Aichinger übertragbar. Eingeschlossen die Differenzierung von Zweifeln und Verzweifeln im Hinblick auf den Aspekt der Wahl. Es geht nicht um eine Diskriminierung des Zweifels. Aber er führt nicht weit genug. Der Zweifel und der Zweifler sind vorausgesetzt. Ilse Aichinger erfindet, mit Kierkegaard, so etwas wie den *Ver*-Zweifler. Das wäre der, der den Zweifel permanent weiter treibt, bis er schliesslich ihn selber erfasst. Es ist dies der Augenblick, wo der Zweifel auf den innersten Raum des Privaten übergreift und dabei zur Verzweiflung wird. Der Augenblick, wo der Zweifel verabsolutiert und zugleich privatisiert wird. Es ist der Augenblick der Wahl. Denn gemeinhin wird einer es an diesem Punkt bewenden lassen beim Zweifel. Wer es zur Verzweiflung kommen lässt, der wählt. Wie der Zweifler in der Erzählung «Zweifel an Balkonen», die luzid und überraschend nachvollziehbar Kierkegaards Unterscheidung von zweifeln und verzweifeln illustriert. Sie beginnt (natürlich kürze ich wiederum ab, vergrößere) mit den Zweifeln an den «Balkonen in den Heimatländern», die «besser befestigt» und «windgeschützt» sind, die «den Frieden für nichts gepachtet haben» und «vom Denken ablenken». Da sind «fremdländische Balkone» anders: dem

Wind ausgesetzt, mit «ungewohnt niedrigen Gittern» versehen. «Keine Rede davon», heisst es über sie, «dass man sich auf einem fremdländischen Balkon für länger niederliesse». Aber die Reflexion über Balkone wird abrupt unterbrochen: «Du meinst dich selber, sagte ihm einer.» Und damit wird der Angesprochene nicht fertig. Das ist mehr als «unsicher bleiben (. . .) in seinem Heimatland», «allein mit seinen Balkonen, mit seiner verzweifelten Erkenntnis, mit seiner messerscharfen Unterscheidung, die ihn nicht mehr ruhen lässt». Das ist noch abzudecken mit dem Begriff des Zweifels. Die verzweifelte *Erkenntnis* ist noch nicht die *Verzweiflung*. Die hebt an, wenn die Beschäftigung mit den Balkonen sich als Beschäftigung mit sich selber erweist. Wenn bei allen legitim herausgestrichenen Unterschieden die Frage gestellt werden muss: «Wie, wenn er es doch wäre? Er selbst der Balkon eines Heimatlandes in seinem Heimatland.» Die Frage schreckt auf, treibt fort, auf Reisen: «Er wird in der Ferne sein Unglück suchen, da wo es hingehört.» *Sein Unglück suchen* – das könnte auch wiedergegeben werden mit: *Seine Verzweiflung wählen*. Von «Dover» heisst es an anderer Stelle: «Es wird die missratene Verzweiflung nicht beiseite schieben, die unsere ist.» Es ist unübersehbar, dass «die Verzweiflung, die die unsere ist», dass diese «missratene Verzweiflung» eine der eigenen Wahl im Sinne Kierkegaards ist; dass sie allerdings nicht lähmt, sondern motiviert und mobilisiert. Das macht die Verzweiflung im Werk Ilse Aichingers so kompliziert. Und damit die Topographie des Privaten auch wieder. Dass die Verzweiflung eine der markanten Geländeformen darin ist, scheint mir unbestreitbar. Aber ob es sich dabei um einen Höhenzug oder eine Niederung handelt, ist schon nicht mehr auszumachen. Dass der Schlusssatz der Erzählung «Die Rampenmaler» – «Ich bin glücklich», lautet er – ein Satz der Verzweiflung ist, wäre nachweisbar. Aber wie kommt die Verzweiflung zu diesem ebenfalls nachweisbaren Glück? Und wie kommt Joe, im letzten Satz des Hörspiels «Gare Maritime», zu der ungeheuerlichen Feststellung: «Doch doch Joan Ich glaube wir kommen voran»? Joe und Joan sind unmittelbar zuvor vom Wärter getreten und zertreten, zusammengeschlagen, zerbrochen und zerrissen, schliesslich weggekehrt worden. Danach setzt der folgende Dialog ein:

*Joan* Meinst du dass wir vorankommen

*Joe* Mir klebt dein Auge zwischen drei von deinen Rippen

*Joan* Und ich habe 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

Es wird da nicht beschönigt, es sind nicht Illusionen, die den beiden auf- und weiterhelfen. Und da sogar das «aber» vor «Ich glaube wir kommen voran» fehlt, kann es nur, muss es gerade die Illusionslosigkeit sein, die vorankommen lässt. Oder die Verzweiflung. «Die grössere Verzweiflung» sozusagen, die sich zur «grösseren Hoffnung» komplementär verhält – und umgekehrt natürlich. Hoffnung und Verzweiflung sind die Komplementärteile eines Ganzen. Ob dieses Ganze dann mit der Bezeichnung Hoffnung oder Verzweiflung versehen wird, ist nebensächlich. Hauptsächlich und tatsächlich ist der Umstand der Komplementärfunktion.

Mit Leben und Sterben verhält es sich nicht anders.

### III. «*Except the dying; this to us made nature different*»

(Emily Dickinson, *The Last Night That She Lived*)

In der nach wie vor erstaunlichen «Spiegelgeschichte», geschrieben 1948, buchstabiert eine Sterbende das Sterben so unerbittlich exakt rückwärts, dass am Ende der Tod mit der Geburt zusammenfällt und das Sterben sich als Leben erwiesen hat.

1952, in der «Rede unter dem Galgen», ruft der Totgeweihte den Untenstehenden, die im Gegensatz zu ihm nicht wüssten, warum sie sterben müssten, die Frage zu: «Wie viele Jahre habt ihr noch zu leben? Wie viele Tage und wie viele Stunden? (. . .) – wie viele Augenblicke?»

Er gibt die Antwort selber: «Keiner von euch lebt nur um einen halben Vogelschrei länger als ich, keiner von euch lebt länger als noch einen Augenblick. Versucht es doch, geht heim, setzt eure Füße voreinander, so oft ihr wollt – es bleibt doch jeder Schritt der letzte, den ihr eben tut, und jede Handvoll Luft die letzte, die ihr atmet (. . .) Zählt, zählt, es wird nicht mehr (. . .).» Das ist in beiden Fällen Renegatentum. In der «Spiegelgeschichte» wird der Tod geleugnet, in der «Rede unter dem Galgen» das Leben. Da die beiden aber zusammenfallen im Augenblick, ist Ilse Aichinger als Renegatin des Todes auch Renegatin des Lebens; und umgekehrt. Die Verlockung, statt Renegatin Apologetin zu sagen, ist beträchtlich. Aber das ergäbe Harmonie, verhülfe der Existenz zu einer Ordnung, die nun gerade nicht Ilse Aichingers Anliegen ist. In dem Masse nicht, dass es ihr, als Schriftstellerin, weit mehr um die Kontestation geht als um die Definition von deren Zielen. Emily Dickinsons Vers, wonach das Sterben Natur anders macht, hat Gültigkeit. Zumal dann, wenn er in seinen Zusammenhang zurückgestellt wird. Die ganze Strophe des betreffenden Gedichts lautet nämlich: «Die letzte Nacht, die sie lebte, war es eine gewöhnliche Nacht; abgesehen vom Sterben, dieses machte für uns Natur anders.» Im

Zusammenhang mit vorliegender Fragestellung und Ilse Aichingers Werk dürfen statt «Natur» wohl auch Begriffe wie Welt, Existenz eingesetzt werden. Das Sterben verändert das Gewöhnliche daran, darin. Aber bei Ilse Aichinger, da hier Leben und Sterben zusammenfallen, gilt auch das Umgekehrte: dass das Leben das Sterben verändert. Das eine wird angesichts des andern belanglos, könnte man sagen; aber genau so gut: es kommt immer sowohl auf das eine als auch das andere an. «Die Gewöhnungen an den Tod sind verschieden», befindet der Pfarrer in «Nach mir» – ob es noch im Diesseits oder schon aus dem Jenseits befindet, scheint ihm selber nicht klar oder dann nicht draufanzukommen. Zu schliessen ist jedenfalls, dass auch die Gewöhnungen ans Leben verschieden sind. Von den einen oder anderen Gewöhnungen erzählen Ilse Aichingers Texte; oder besser gesagt eben: wenn von den einen, dann immer auch von den andern.

Dabei ist möglicherweise doch eine Neigung in Ilse Aichingers Werk festzustellen, dem Tod noch etwas verstärkt nicht rechtzugeben. In der Erzählung «Ambros» ist das zu verfolgen: Ambros' «Freunde sind alle» – wie es schnöde formuliert wird – «unter die Erde gefahren, es soll dort ein Fest sein, aber er ging nicht mit». Wenn mal einer zurückkommt, ruft er Ambros zu, es habe «sich nicht gelohnt, ausser zu Beginn. (. . .) Und wenn er es recht bedenke, sei auch der Beginn (. . .)». Ambros bleibt mit dem halben Satz, der auch dem Beginn noch an den Kragen will, allein, er nagelt auf Abruf weiter seine Stufen fest, bleibt skeptisch und unbeeindruckbar, wenn es um die «von da unten» geht. Auch in dem Fall (wie beim Pfarrer von vorher) ist nicht ganz sicher, ob Ambros nicht selber schon unten ist; Festteilnehmer ist er jedenfalls nicht, ohnehin «muss», seiner Überzeugung nach, «dieses Fest ein Ende haben, weil es kein Fest ist. Nur eine Marotte, in die sie sich hineinsteigern, er will es ihnen sagen». Und bedenkenswerter als die Frage, ob er oben oder von unten argumentiere, ist an dem Knaben Ambros eben dies: dass er unvereinnahmbar bleibt, oben oder unten, und dass er andere anstiftet, es zu bleiben: «Lasst euch nicht seichte Stellen in eure Schreie schieben, die sind nicht von euch, ihr wisst es.» Dass im Umgang mit dem Sterben Ilse Aichingers Sprache oft besonders unwirsch, ungnädig wird, manchmal freilich auch auf eine besondere Weise anmutig, zärtlich («Queens»), mag sich beides gegen die übliche Dämonisierungstendenz im Zusammenhang mit Sterben und Tod richten. Da stellt die Erzählung «Flecken» eben richtig: «Reisen oder der Tod verändern die Horizontale. Wieder einer, sagt man leichtfertig und schiebt die Reihen zusammen. Aber diese Flecken verändern die Vertikale. Die Hierarchie beginnt zu schwanken, wenn auch nicht aus Angst.» Da geht jemand mit dem Tod um, als kennte er ihn auswendig, liesse sich gerade von dem nichts vormachen. Und er schlägt sich statt dessen herum

mit den Flecken, der Irritation, die von ihnen ausgeht und die, nun ausschliesslich dem Leben eignenden, Hierarchien ins Wanken bringt.

In der vor kurzem in der Neuen Rundschau erstmals publizierte Szene aus einem Theaterstück reagiert Lavinia aggressiv und höhnisch auf «den Frieden im Gesicht» ihrer toten Schwester. Sie hält ihn für Lüge und Konvention.

Und im Gedicht «Neuer Bund» geht das Ich «fort aus diesem Frieden, diesem lieben Frieden in den Schatten». Die Wendung gegen den lieben Frieden («um des lieben Friedens willen» ist ja eine Formel für das Einlenken gegen bessere Einsicht) betrifft zweifellos Leben und Tod, die in ihrem Hang zur Vernebelung von Brüchen und Widersprüchen ohnehin erneut identisch sind. Hierin auszuscheren, zu «den verqueren Warumheulern» (von denen ist in «Privas» die Rede) zu gehören, markiert die eigentliche Position in Ilse Aichingers Werk, ob nun Lebende oder Tote, «Die Maus» oder «Ambros» sie einnehmen. Dass es bei der Vereinzelung, in die sie führt, eine durch und durch private Position ist, leuchtet ein. Undenkbar, dass sie zu halten wäre ohne die dauernde Überprüfung des eigenen Bewusstseins (nicht etwa: Wissens-)standes. Resultat dieser Überprüfung ist die Heranbildung einer Art von Selbst-Bewusstsein. Der Begriff ist ohne jeden positivistischen Unterton zu verstehen. Dafür im Sinne Hölderlins, der behauptet, «der grosse Dichter ist niemals von sich selbst verlassen» («Reflexion»). So wie Hölderlin, gerade er, gewusst haben dürfte, was einer sich unter Umständen mit «sich selbst» auflädt, ist im Werk Ilse Aichingers Selbstbewusstsein weit häufiger im Scheitern als im Gelingen zu erfahren. «Die Liebhaber der Westsäulen» endet mit der lakonischen Feststellung: «Die Liebhaber der Westsäulen sind verloren.» Zuvor aber ist nochmals präzise die private Position umschrieben, das Selbst-Bewusstsein (das auch ein Auf-sich-selbst-gestellt-sein ist) noch im «Abstieg», «Niedergang», in den «Untergängen». «Sie sind obstinat», heisst es von den Liebhabern der Westsäulen, «das schadet ihnen, ihre Vereinzelung schadet ihnen (. . .). Nicht einmal ihre gemeinsame Liebe zu den sieben Säulen können sie in eins bringen, austauschen oder auch nur miteinander erörtern.»

*IV. «Durch ein langes, gewaltiges und überlegtes  
In-Unordnung-bringen aller Sinne»*

(Arthur Rimbaud, Lettre du Voyant)

Der Dichter werde «sehend durch ein langes, gewaltiges und überlegtes In-Unordnung-bringen der Sinne», behauptet Rimbaud. «Dérèglement»

ist das Wort, das Rimbaud verwendet, und das ergibt eine noch genauere Vorstellung: diejenige nämlich von einem der Regelhaftigkeit entzogenen Wahrnehmen. Es ist im Werk Ilse Aichingers auf Schritt und Tritt zu entdecken, und es passiert lange vor Sprache und Syntax. Die sind nicht umsonst bei Ilse Aichinger, auch angefochten und in Frage gestellt, weitgehend intakt, erschliessbar. Was hingegen fast programmatisch anders erscheint, ist die Sprunghaftigkeit («Sprung» ist da von springen und zerspringen abzuleiten) der Wahrnehmung, ist die Unbedingtheit und Überlegtheit, womit anders gesehen und gehört, anders wahrgenommen wird. Es beginnt mit der Erfahrung, dass der Esel grün, der Vater aus Stroh, Diogenes ein Feldweibel in der Wüste ist, dass Herodes einen schlechtgepflegten Bauernhof in einer Vorgebirgslandschaft bewohnt und einen grünen, verschlissenen Schlafrock trägt; oder auch einfach damit, dass der Tag in Rotterdam zuhause ist, dort seine ersten Witze verfertigt und noch selbst darüber lacht. Das anders Wahrnehmen hat zur Folge die Ungewissheit, ob es jemals erlaubt war von den Hasen von «Port Sing» zu sprechen, ob nicht das Sprechen von etwas es zum Verschwinden bringt und nur das Schweigen es am Leben erhielt – «Ajax» bleibt am Ende der Geschichte «als leere Papphülle» zurück, Eliza «war ein Zeitungsblatt, eingerissen und brechend an den vielen Bögen». Und wo man wenigstens noch zu wissen meint, *dass* etwas ist, weiss man nicht mehr, *was* etwas ist. «Privas» war ein Beispiel dafür. Aber während dort noch zwingende Assoziationen eine Konzeption erschliessen lassen, wird dies in einem Text wie «Hemlin» mittels Dissoziationen absichtsvoll verwehrt: «Hemlin im Staate Jackson hat eine rothaarige Bevölkerung»; «Hemlin wurde von Veronese skizziert. Sie steht, dem Fenster zugekehrt, inmitten ihrer Mägde»; «Hemlin ist ein Briefkopf»; «Hemlin, eine Art unvernünftiger Freude aus in sich vernünftigen Anlässen»; «Hemlin muss ein Monument sein» – da wird definierend das Definieren ad absurdum geführt, wird auseinanderdefiniert, bis von Hemlin nichts bleibt als Hemlin: das Titelwort bildet, allein und abgehoben, zugleich das Schlusswort des Textes.

T. S. Eliot (in «The Sacred Wood») sagt von sich, er habe sein «ganzes Leben damit verbracht, Dissoziationen zustande zu bringen, solche der Ideen, des Gefühls». Auch die Dissoziationstechnik richtet sich gegen die Harmonisierung und Konventionalisierung von Ideen und Gefühlen und Wahrnehmungen, gegen die Tendenz zur Konsonanz und Konkordanz, gegen das, was bei Ilse Aichinger «der liebe Frieden» heisst. Das dissoziative Wahrnehmen, Denken und Empfinden signalisiert überdies eine extrem subjektive schriftstellerische Position. Und nach Kierkegaard ist ausschliesslich das subjektive Denken eine «künstlerische Mitteilung»; denn eine solche, so formuliert er im zweiten Teil der «Unwissenschaft-

lichen Nachschrift», erfordere, «dass man den Empfänger bedenke und auf die Form der Mitteilung im Verhältnis zum Missverständnis des Empfängers achte»; das objektive Denken aber sei «bloss auf sich selbst aufmerksam», seine Mitteilung sei deshalb «direkt», habe «die List und Kunst der Doppelreflexion» nicht und nicht «die humane Sorgfalt jenes subjektiven Denkens im Sich-Mitteilen», sie lasse sich «ableiern».

Es ist unumgänglich, Subjektivität und auch das Private im Zusammenhang mit Ilse Aichinger genau in diesem Sinne zu verstehen. Nicht als Egozentrik oder als Selbstversunkenheit, sondern als Aufnahme- und Mitteilungsbereitschaft. Ihr ganzes Werk ist als Frage, Anrede und Aufruf konzipiert und rechnet mit einem Subjekt, einer Privat-Sphäre auch auf der andern Seite, derjenigen des Rezipienten.

V. *«Kunstwerke jedoch haben ihre Grösse einzig darin, dass sie sprechen lassen, was die Ideologie verbirgt»*

(Adorno, Noten zur Literatur I, Rede über Lyrik und Gesellschaft)

Die Dichtung Ilse Aichingers ist in diesen Ausführungen nie politisch genannt worden. Gewiss nicht, weil sie dies nicht wäre. In Claude Simons «Leitkörper» «bestimmt sich der Schriftsteller politisch in dem Masse, wie er eine gesellschaftliche Existenz hat, sowohl durch sein Schweigen wie durch die Vieldeutigkeit der Sprache». So gesehen, in der Verbindung von gesellschaftlicher Existenz einerseits und Schweigen sowie Vieldeutigkeit der Sprache andererseits, erübrigt es sich, vor dem Begriff «politisch» zurückzuschrecken.

Der politische Widerstand, die politische Weigerung sind so durchaus, wie Ilse Aichinger es in einem Interview formuliert hat, «Teil eines grösseren Widerstands, dem die Natur nicht natürlich erscheint (. . .), für den es die Formulierung ‚weil es so ist‘ nicht gibt». Dieser grundsätzliche Widerstand ist keinen Augenblick verschwommen, abstrakt. Er weiss sehr wohl, wovon er redet und wie er es am unmissverständlichsten tut. Wenn er sich nicht einlässt auf eine politische Terminologie, heisst das nicht, dass er nicht dezidiert Partei nimmt. Seine Parteinahme entspringt allerdings immer einer selbstgewählten und jedesmal neu überdachten und begründeten Position. Dennoch bedarf es überhaupt keiner Rechtfertigung, aus Ilse Aichingers Werk ein verbindliches politisches Programm herauszulesen. Zusammenzufassen wäre es vielleicht in den (der schon zitierten Erzählung «Flecken» entnommenen) Formeln: Veränderung der Vertikale / die Hierarchien ins Wanken bringen. Das ist so allgemein wie letztlich präzise, und es durchzieht unauffällig, aber irgendwie gnadenlos das

Schreiben Ilse Aichingers. Wenn es um die vertikal-hierarchisch strukturierte Welt geht, und eine andere gibt es ja nicht, lässt diese Autorin nicht mit sich reden, da wird ihre Sprache, noch in der meisterlich gehandhabten Beiläufigkeit, apodiktisch, verschafft sie sich mitten aus der Lautlosigkeit und Verzweiflung heraus Gehör und verhilft ihnen dazu. Man verfolge das einmal im Gedicht

*N a c h r u f*

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

In vier kurzen Versen wird eine Legende mit Ewigkeitsanspruch zu Grabe getragen. Dass sie so fein eingefädelt war, hilft ihr nichts mehr. Lakonisch, aber in einer Eskalation, angesichts derer nichts rückgängig gemacht werden kann, rückt das Gedicht ihr zu Leibe.

Der Heilige ist von Anfang an verloren – die Rollen sind falsch, nicht im Hinblick auf Heiligkeit, verteilt. Der Imperativ kommt dann, wenn er nicht damit rechnet. Keine Lokalisierung, Zeitangabe geht ihm voraus. Vor Amiens wär's (nach Jacobus de Voragine's «Legenda Aurea») fällig gewesen; es hätte Winter und kalt sein, Leute hätten an dem nackten Mann vorübergehen sollen, damit Martin merken konnte, dass das Erbarmen ihm vorbehalten war. Jetzt kann er gar nichts merken. Einer, der eigentlich zum Statisten bestimmt wäre, sagt, aus dem Nichts heraus, «gib», jederzeit und überall sagt er es. Noch hofft der Heilige davonzukommen, er macht die zur Erringung der Heiligkeit unumgängliche Geste. (Ich dichte sie zwischen den ersten und zweiten Vers hinein, entgegen der Absicht des Gedichts, das den Heiligen systematisch nicht zum Zuge kommen lässt.) Doch nun wird er vom Pferd geholt, und schon eignen sich Figur und Szene nicht mehr zur Verewigung im Monument, zumal auch das *requisitum fatale* der spektakulären Geste des Halbierens, das Schwert, nicht zugelassen wird. «Gib mir den ganzen», sagt das Ich ungerührt, nicht in einem *Anfall* von Unbescheidenheit, sondern in einer in etwa zwei Jahrtausenden erhärteten Unbescheidenheit. Der Heilige steht da, ist ein gewöhnlicher Martin geworden. Und das heisst auch, dass das Ich des Gedichts ihm eine Chance gibt. Die Geschichte, neu *erzählt*, wie sie ist, kann nun auch neu *geschehen*.

Sie schien ja gut gemeint schon in ihrer ursprünglichen Fassung. Aber sie war ideologisch, hat erfolgreich verborgen, dass der Heilige mit Ausrüstung, Pferd und halbem Mantel gegenüber dem Nackten mit halbem Mantel noch lange eine Figur der Vertikale, der Hierarchie war. Ilse

Aichingers Gedicht verhilft dem Armen, nachdem er seit urdenklichen Zeiten mit Erbarmen und Halbherzigkeit abgespiesen worden ist, zu seinem Recht. Einfach dadurch dass es ihn *zur Sprache bringt*, und zwar nicht erzählend, sondern indem es ihn selber sprechen lässt. Aus dem Statisten der Wirklichkeit ist ein Protagonist geworden. Ilse Aichinger lässt ihn ausschliesslich in seinem Namen reden, als Ich. Aber dieses Ich stellt von seiner ganz und gar privaten und subjektiven Position aus eine von allen Seiten, religiös, historisch, sozial und politisch, abgestützte und abgesicherte Ordnung auf den Kopf.

<sup>1</sup> Eröffnungsvortrag am Internationalen Autoren-symposium über Ilse Aichinger, Wien 16.-20. Oktober 1980.



*Sprüngli*  
Confiserie am Paradeplatz

**Postversand**  
Wir versenden für Sie  
die gewünschte  
**Sprüngli-Spezialität**  
ins In- und Ausland und  
erledigen die notwendigen  
Versandformalitäten

Hauptbahnhof Zürich  
Stadelhoferplatz Shop-Ville  
Shopping-Center Spreitenbach  
Einkaufszentrum Glatt  
Airport-Shopping Kloten