

RÄTSEL UND SPRUNG – ERINNERUNGS- KUNST NACH DEM HOLOCAUST

Zwei Paradigmen der ästhetischen Theorie
bei Ilse Aichinger und Helga Michie

Von Christine Ivanovic (Wien)

*Riddle and Leap – Post-Holocaust Commemorative Artwork by Ilse Aichinger and Helga Michie:
Two Paradigms of Aesthetic Theory After the Rupture of History.*

Riddle and leap as concepts of modern art theory from Kierkegaard as well as Heidegger to Adorno find a new concretion and reasoning in the poetic dialogue between the two Holocaust survivors and twin sisters Ilse Aichinger and Helga Michie in the context of their confrontation with the rupture of history.

Rätsel und Sprung als Konzepte der modernen Kunsttheorie von Kierkegaard über Heidegger bis Adorno finden im poetischen Dialog zwischen den beiden Holocaustüberlebenden und Zwillingsschwestern Ilse Aichinger und Helga Michie eine neue Ausformung und Begründung im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit dem Geschichtsbruch.

My memory I left in a ravine,—
Casual louse that tissues the buck-wheat,
Aprons rocks, congregates pears
In moonlit bushels
And wakens alleys with a hidden cough.
(HART CRANE)

just to leap forward to another
attacked and limited riddle.
(HELGA MICHIE)

I.

Die Verse, die diesen Beitrag einleiten, zitieren das Motto, das Ilse Aichinger ihrem Band ›Eliza Eliza‹ (1965) vorangestellt hat. „Just to leap forward to another | attacked and limited riddle“ sind die Schlussverse eines Gedichtes von Helga Michie. Es erschien erstmals 1966 in England in der von Michael

Bullock edierten Zeitschrift ›Expression‹.¹⁾ Michies Worte folgen auf fünf Verse des amerikanischen Dichters Hart Crane.²⁾ Bis heute ist ihnen in dieser Konstellation kaum Aufmerksamkeit geschenkt worden,³⁾ und dies nicht ganz ohne Grund. Bis zum Erscheinen von Michies Band ›Concord. Gedichte und Bilder‹ im Jahr 2006 war es nahezu unmöglich, die beiden zuletzt zitierten Verse dem Gedicht „Demurrage“ zuzuordnen, und in Michie nicht nur die Zwillingsschwester Aichingers, sondern eine Autorin sui generis zu erkennen.⁴⁾

Aber auch die davor zitierten Verse von Crane, die seinem Poem „Passage“ (1925) entnommen wurden, fanden keine nähere Beachtung. Der 1899 geborene Crane verstarb bereits in jungen Jahren: 1932 setzte er seinem Leben mit einem Sprung von der Reling eines Schiffes, das ihn von einem durch ein Guggenheim-Stipendium ermöglichten Aufenthalt in Mexiko zurück in die USA bringen sollte, selbst ein Ende.⁵⁾ Cranes Vorliebe für das Motiv der Seefahrt in seiner Dichtung, aber auch der frühe Selbstmord durch den Sprung in den Ozean könnten Aichingers Interesse für diesen „Frühvollendeten“ geweckt haben.⁶⁾

1) HELGA MICHIE, Demurrage; Redeemer; The Elders, in: Expression. Poetry. Number 1, 2/6 (1966), S. 10. Die Datierung der Zeitschrift folgt den Angaben in: British Poetry Magazines 1914–2000. A History and Bibliography of 'Little Magazines'. Compiled by DAVID MILLER and RICHARD PRICE, London, New Castle 2006, S. 151. Die Nummer enthält auch von Günter Eich die Gedichte ›Journey‹ [›Reise‹; vgl. GÜNTER EICH, Gesammelte Werke. Band 1: Die Gedichte. Die Maulwürfe. Hrsg. von AXEL VIEREGG, Frankfurt/M. 1991, S. 95]; ›The Origin of Truth‹ [›Die Herkunft der Wahrheit‹; ebenda, S. 109]; ›Too Late for Humanity‹ [›Zu spät für Bescheidenheit‹; ebenda, S. 121]; und ›Messages of the Rain‹ [›Botschaften des Regens‹; ebenda, S. 85] in der Übersetzung von Michael Bullock.

2) ILSE AICHINGER, Eliza Eliza. Erzählungen, Frankfurt/M. 1965, S. 5.

3) In ihrer fundierten Gesamtanalyse von ›Eliza Eliza‹ geht Dagmar Lorenz der Reihe nach auf jede Erzählung einzeln ein, lässt das Motto aber außer Betracht. Erst beim letzten Text erwähnt sie den „von Aichinger sehr verehrten Hart Crane“ (DAGMAR LORENZ, Ilse Aichinger, Königstein/Ts. 1981, S. 149). Auf diese Bemerkung ist seither immer wieder verwiesen, die Bezugnahme Aichingers auf Crane aber kaum weiter untersucht worden. Vgl. CAROLINE KLEIBER, Ilse Aichinger. Leben und Werk, Königstein/Ts. 1984, S. 140; VERA NEUROTH, Sprache als Widerstand. Anmerkungen zu Ilse Aichingers Lyrikband ›Verschenkter Rat‹, Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1992, S. 310, sowie HANNAH MARKUS, Ilse Aichingers Lyrik. Das gedruckte Werk und die Handschriften, Berlin, Boston 2015, S. 23. Aichingers Auseinandersetzung mit Crane in ihrem späteren Text ›Queens‹ (›Schlechte Wörter‹, 1976) untersucht erst THOMAS NEUMEYER, Ilse Aichinger und Hart Crane – Wortbrücken über den Atlantik, in: Transatlantische Verwerfungen – Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft 1945–1989. Hrsg. von GEORG GERBER, ROBERT LEUCHT, KARL WAGNER, Göttingen 2012, S. 181–190.

4) HELGA MICHIE, Concord. Gedichte und Bilder. Aus dem Englischen von UTE EISINGER. Mit zwei Texten von Ilse Aichinger, Wien 2006.

5) Vgl. dazu den Bericht von E. G. Vogt, einer Augenzeugin seines Sprungs in ›Akzente‹ 29 (1982), H. 6, S. 517.

6) Vgl. Aichingers Ende der 50er Jahre entstandene Featureserie über früh verstorbene Dichter: Die Frühvollendeten. Radio-Essay, hrsg. und mit einem Nachwort von SIMONE FÄSSLER, Wien 2021. Vgl. auch den Bericht über Crane in dem für eine breite Leserschaft verfassten

Auf jeden Fall war der amerikanische Autor in den sechziger Jahren Gesprächsthema zwischen Aichinger und Günter Eich. Die gemeinsame Beschäftigung mit Crane hat Spuren auch in Eichs Werk hinterlassen. 1968 widmete Eich seiner Frau das auf Crane bezogene Gedicht ›Cutty Sark‹ zum Geburtstag.⁷⁾ Bereits im April 1965 hatte Eich folgendes Gedicht verfasst, das den Namen Cranes als Titel trug:

Hart Crane
 Mich überzeugen
 die dünnen Schuhe, der
 einfache Schritt über Stipendien
 und Reling hinaus.⁸⁾

Eich publizierte es in dem Zyklus ›Lange Gedichte‹ in seinem fünften Gedichtband ›Anlässe und Steingärten‹ (1966). Der knappe Text ist die Essenz zweier vorangegangener Ansätze, die Eich am 2. und am 9. April 1965 notiert hatte. Der zweite von ihnen enthält fast wortwörtlich bereits das eben zitierte Gedicht.

Ausgezogene Schuhe. Ein Stilleben von
 kaputten Birnen, jetzt
 fallen wir, kein
 Lachen, keine
 Barockmusik hält uns auf,
 jetzt
 die Lampen, die Schuhe,
 wir, wie konnten
 Umarmungen uns halten,
 die Kälte ist wahr, wir
 und
 die Schuhe.

(2.4.1965)

Da wars, dieser Schritt,
 der dunkle, ins karibische Meer,
 vielleicht doch leicht, und
 vielleicht entscheidet
 nicht die Müdigkeit,
 sondern die Farbe des Wassers,
 die Farbe des Augenblicks.

Werk von MARIJANE J. MEAKER, *Sudden Endings, 13 Profiles in Depth of Famous Suicides*, Garden/NY 1964, S. 108–133.

⁷⁾ EICH, *Gesammelte Werke*. Band 1 (zit. Anm.1), S. 297.

⁸⁾ Ebenda, S. 175.

So gehen sie, oft, in die Vergangenheit,
in den jeweils gefärbten Entschluß.

Sagt mir, dass das Ersticken
leichter als Atmen sei,

mich überzeugen
die dünnen Schuhe,
das einfache Weitergehn,
über Stipendien hinaus,
der Schritt,
ins karibische Meer.

(9.4.1965)⁹⁾

Mich überzeugen
die dünnen Schuhe, der
einfache Schritt über Stipendien
und Reling hinaus.

In der ersten Fassung dominieren Motive der Vergänglichkeit und des Todes („ausgezogene Schuhe“, „Stilleben“, „kaputte Birnen“ | „Lampen“, „Kälte“), um den prekären Zustand unaufhaltbaren Fallens festzuhalten: „jetzt | fallen wir“. Eich malt eine plastische Szene des Verfalls, der das Leben abbricht und es buchstäblich *still* stellt („kein Lachen“, „keine | Barockmusik hält uns auf“). Gegenüber dem akuten Fallen äußert das Gedicht Verwunderung über den früheren ‚Halt‘, den „Umarmungen“ einem gemeinschaftlichen „wir“ einst bieten konnten; was jetzt hingegen „wahr“ ist, ist „die Kälte“: „wir | und | die Schuhe“. Eichs Gedicht hält die sich im akuten Augenblick („jetzt“) vollziehende Verwandlung gelebter Wirklichkeit in einem Bild fest („Stilleben“), das gerahmt wird durch die Worte „Ausgezogene Schuhe“ – „die Schuhe“. Als einzige Überbleibsel dessen, was geschah, erscheinen sie zuletzt als die Marker eines finalen Exitus. Es ist die Abwandlung dieses Motivs – der Schuhe – welche die beiden Ansätze Eichs vor allem verbindet.

In Eichs zweitem Ansatz ist das gemeinsame „wir“ verschwunden, die morbide Stimmung einer nüchterneren Reflexion gewichen, die Bestimmtheit der Diktion, die harte Feststellung des Augenblicks im zweimaligen „jetzt | fallen wir [...] | jetzt“ in ein mehrfaches „vielleicht“ verschoben. Anstelle der stillgestellten „Schuhe“ betont es den „Schritt“, „das einfache Weitergehn“; anstelle des intimen „wir“ erscheint ein plurales Subjekt „sie“, das zum ansprechbaren Gegenüber wird („Sagt mir“). Der Fokus liegt nun auf der Frage nach dem Entschluss, der dem entscheidenden Schritt über „die Reling hinaus“ vorausgeht: „So gehen sie, oft, in die Vergangenheit, | in den jeweils gefärbten Entschluß.“ – Sie, die Dichter; die Selbstmörder; die, welche der Vergangenheit nicht entge-

⁹⁾ Ebenda, S. 503f. Der Herausgeber notiert an dieser Stelle, die „Langen Gedichte“ „entstanden wahrscheinlich als Antwort auf WALTER HÖLLERERS *Thesen zum langen Gedicht*, in *Akzente*, 12. Jg., 1965, Heft 2, S. 128–130“ (ebenda). Der Titel ›Lange Gedichte‹ kann aber auch als Anspielung auf die für die englischsprachige Lyrik der Moderne spezifische Form des long poem gelesen werden, wie es etwa Hart Crane’s ›The Bridge‹ (1930) repräsentiert.

hen können; die, die annehmen, „dass das Ersticken | leichter als Atmen sei“ (eine immer wiederkehrende Überlegung im Schreiben Ilse Aichingers¹⁰), eine Überzeugung, die Eich schließlich in kondensierter Form dem „Schritt“ (nicht dem „Sprung“), dem „einfache[n] Weitergeh[n]“ des Dichters Crane abgewinnen kann: „mich überzeugen ...“¹¹)

In der schließlich veröffentlichten Fassung bleibt dann nur dieser Moment bestehen: die Überzeugungskraft der „dünnen Schuhe“ und des zum „einfache[n] Schritt über Stipendien | und Reling hinaus“ kondensierten Entschlusses, mit dem Crane ins Wasser ging. Eichs Gebrauch der Pluralform von „Stipendium“ an dieser Stelle mag darauf aufmerksam machen, dass es sich auch bei diesem Begriff um eine Art von Entschluss handelt (lat. „pendere“ in der Bedeutung von „abwägen“), der der Zuwendung von „stipes“ (einer festgesetzten Geldsumme) vorausgeht. Das von Eich nur in der Druckfassung gebrauchte Wort „Reling“ markiert in größtmöglicher Knappheit die auf das Schiff bezogene Grenzüberschreitung. Bei Kluge wird der Begriff „Reling“ auf „mndd. regel m., mndl. regel(e) m., ‚Querholz, Latte‘ (s. Riegel)“ zurückgeführt und lässt an eine Verbindung zu Aichingers in den Band ›Eliza Eliza‹ aufgenommene Erzählung ›Der Querbalken‹ denken.¹²) In den Berichten von Augenzeugen des spektakulären, dabei sehr ruhig und entschlossen durchgeführten „Schritts“ von Hart Crane „über die Reling hinaus“ finden die Schuhe weniger Erwähnung als der dünne Mantel, den Crane trug, als er an Deck kam, und den er sorgfältig zusammenlegte, bevor er von Bord sprang.

¹⁰) Vgl. u. a. ›Die Zumutung des Atmens. Zu Franz Kafka‹, in: ILSE AICHINGER, Kleist, Moos, Fasane, Frankfurt/M. 1987, S. 104–110.

¹¹) Nadine Albert sieht in dem Gedicht den „Wunsch nach Auflösung des Autors“, den Eich hier als „Erlösung“ darstelle. NADINE ALBERT, Weiterschreiben? Entwürfe von Autorschaft in der deutschen Lyrik 1945–1968, Würzburg 2015, S. 179f.

¹²) FRIEDRICH KLUGE, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin, New York 1989, S. 593. Vgl. dazu auch Ilse Aichingers Erzählung ›Der Querbalken‹ (fertiggestellt am 16. Februar 1963): „Ich wollte mich auf einem Querbalken niederlassen. Ich wollte wissen, was ein Querbalken ist, aber niemand sagte es mir. Einer sagte mir, er hätte gehört, es sei ein Schiffsbestandteil, aber woher weiß er das, wo zieht er seine Erkundigungen ein?“ (AICHINGER, Eliza Eliza, S. 122, 214). Vgl. auch in ihrem Hörspiel ›Besuch im Pfarrhaus‹ den Wortwechsel: „ERSTES KIND: Er sah Westindien. PFARRER: Aber der Querbalken?“ (ILSE AICHINGER, Auckland. Hörspiele. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Hrsg. von RICHARD REICHENSPERGER, Frankfurt/M. 1991, S. 103). Der Erstpublikation von ›Der Querbalken‹ in der Zeitschrift ›Merkur‹ (12. Dezember 1963, 17. Jahrgang, Heft 190, S. 1179–1184), ist ein Vorwort von Wolfgang Hildesheimer vorangestellt, in dem er neben ›Der Querbalken‹ auch auf weitere aktuelle Erzählungen von Aichinger eingeht, die wenig später im Band ›Eliza Eliza‹ (1965) zusammengefasst wurden. Ohne Hart Crane zu erwähnen, bemerkt Hildesheimer hier im Gegensatz zu dessen „Schritt“ über die Reling hinaus zu Aichinger: „Aber sie selbst verzichtet darauf, den Schritt in diese Freiheit vorzeitig und freiwillig zu vollziehen, vielmehr respektiert sie die Ordnung, die ihr auferlegt, zu warten und sich in der Begrenzung ihres Raumes zurechtzufinden“ (ebenda, S. 1180).

II.

Mit den Gedichtsammlungen ›White Buildings‹ (1926), ›The Bridge‹ (1930) und den darüber hinaus in die posthume Ausgabe seiner ›Collected Poems‹ (1933) eingegangenen Texten hinterließ der so früh aus dem Leben gegangene Crane zwar nur ein schmales Gedichtwerk. Dennoch galt er schon bald als einer der wichtigsten Poeten der amerikanischen Moderne. In einer Studie von 1960 wurde Crane neben Dylan Thomas als bedeutendster Vertreter der „life poetry“ respektive „cosmic poetry“ der „[Walt] Whitman tradition“ angeführt (im Gegensatz zur „Eliot tradition“).¹³⁾ Bis Mitte der sechziger Jahre war bereits eine ganze Reihe von Textsammlungen und einschlägiger Studien zum Werk von Crane erschienen.¹⁴⁾ Und Marijane Meakers im Auftrag von Doubleday verfasstes, 1964 erschienenes Buch ›Sudden Endings, 13 Profiles in Depth of Famous Suicides‹ widmete neben Marilyn Monroe oder Ernest Hemingway auch Crane ein eigenes Kapitel. In den sechziger Jahren waren die Gedichte aus ›White Buildings‹ zwar auch deutschsprachigen Lesern schon zugänglich;¹⁵⁾ einen weiteren Leserkreis erreichte Crane aber erst mit der 1982 präsentierten Auswahl in der Zeitschrift ›Akzente‹.¹⁶⁾ Sie enthielt auch eine weitere Übersetzung des von Aichinger in ihrem Motto zitierten Gedichts ›Passage‹ (›Übergang‹).¹⁷⁾ Spätestens ab diesem Zeitpunkt hätten informierte Leser von Aichingers Prosaband

¹³⁾ LAURENCE S. DEMBO, Hart Crane and Samuel Greenberg: What is plagiarism? in: *American Literature*, Vol. 32, No. 3 (Nov. 1960), S. 319–321.

¹⁴⁾ Neben den Originalausgaben war bis 1965 außer einer Briefausgabe (*The Letters of Hart Crane, 1916–1932*. Edited by Brom Weber, New York 1952) nur eine neuere Auswahlausgabe erhältlich: *The Complete Poems of Hart Crane*. Edited with a foreword by Waldo Frank. Garden City/N.Y. 1958. Vgl. des weiteren u. a. PHILIP HORTON, Hart Crane. *The Life of an American Poet*, New York 1957 (= Viking paperback edition); VINCENT QUINN, Hart Crane, New Haven/Conn. 1963; SAMUEL HAZO, Hart Crane, New York 1963; HAYDEN CARRUTH, JAMES LAUGHLIN (Hrsgg.), Hart Crane. *A New Directions Reader*, Norfolk/Conn. 1964; R. W. B. LEWIS, *The Poetry of Hart Crane: A Critical Study*, Princeton/NJ. 1967; *The Complete poems and selected letters and prose of Hart Crane*. Edited with an introduction and notes by BROM WEBER, London 1968. Den Wissensstand bis 1965 referiert MONROE K. SPEARS, Hart Crane, Minneapolis 1965. Zur späteren Rezeption siehe den Bericht von BROM WEBER in: *Sixteen Modern American Authors. Volume 2: A Survey of Research and Criticism since 1972*. Edited by JACKSON R. BRYER, Durham, London 1989, S. 73–119.

¹⁵⁾ Vgl. HART CRANE, *Weisse Bauten*. Übersetzt aus dem amerikanischen Englisch von JOACHIM UHLMANN, Berlin 1960 (= *Das neue Lot*. Bd. 4). Mit Crane auseinandergesetzt hatte sich um diese Zeit auch Ernst Jandl. Vgl. KATJA STUCKATZ, *Ernst Jandl und die internationale Avantgarde*, Berlin 2016.

¹⁶⁾ Die Zeitschrift ›Akzente‹ (29. Jg., H. 6, 1982) präsentierte Gedichte von Hart Crane in der Übersetzung von Jürgen Muck (S. 497–511), sowie u. a. das oben zitierte Gedicht auf Crane von Günter Eich (S. 519), Erinnerungen von Zeitgenossen (S. 512–517) und den wegweisenden Essay von HAROLD BLOOM, *Hart Crane's Gnosis*, in der Übersetzung von JÜRGEN MUCK und WOLFGANG KNELLESSEN (ebenda, S. 520–536).

¹⁷⁾ Ebenda, S. 503f.

eine Verbindung zwischen den im Motto von Crane zitierten Worten „My memory“, den ersten Worten im Band überhaupt, und dem Schlusstext von ›Eliza Eliza‹, ›Erinnerungen für Samuel Greenberg‹, herstellen können.

Samuel Greenberg war 1893 in Wien geboren worden und noch als Kind mit seiner Familie im Jahr 1900 nach Amerika emigriert. Der in großer Armut im East End von New York aufgewachsene Autor erkrankte schon in jungen Jahren an Tuberkulose, der er 1917 im Alter von 23 Jahren erlag. Er hinterließ rund 600 Gedichte, die in literarischen Kreisen bereits zirkulierten, bevor eine erste Auswahl 1939 erschien.¹⁸⁾ Vermutlich hätte man gar keine Erinnerung an Greenberg bewahrt, wenn nicht Crane in seinen ›Emblems of Conduct‹ (1924) das Sonett ›Conduct‹ von Greenberg derart intensiv zu Gehör gebracht hätte, dass ein Plagiatsvorwurf öffentlich diskutiert wurde.¹⁹⁾ Gleichzeitig erkannte man Cranes Auseinandersetzung mit den Gedichten Greenbergs nicht als Usurpation, sondern als grundlegenden Teil seiner Poetik. „It was the preservation of ‘Emblems of Conduct’ which led to an investigation of the Greenberg manuscripts“, so berichtet der Crane-Vertraute Alan Tate zwanzig Jahre später. „Crane used phrases from Greenberg in other poems, but without the conspicuous similarity of ‘Conduct’ and ‘Emblems of Conduct’ as a clue, Greenberg might have remained unknown.“²⁰⁾ Es geht hier also um eine delikate, im deutschen Sprachraum um 1965 nur bedingt geläufige Beziehung in der modernen amerikanischen Poesie, mit der Aichinger ihren Band ›Eliza Eliza‹²¹⁾

¹⁸⁾ JAMES LAUGHLIN (Hrsg.), *Poems from the Greenberg Manuscripts. A Selection from the Work of Samuel B. Greenberg*, Norfolk 1939.

¹⁹⁾ Vgl. PHILIP HORTON, *The Greenberg Manuscripts and Hart Crane’s Poetry*, in: *Southern Review*, II (Autumn 1936), S. 148–159; DEMBO, *Hart Crane and Samuel Greenberg* (zit. Anm. 13).

²⁰⁾ *Poems by Samuel Greenberg. A Selection from the Manuscripts*. Edited with an Introduction by HAROLD HOLDEN and JACK MCMANIS. Preface by ALLEN TATE, New York 1947. Vgl. <https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.168097/2015.168097.Poems-By-Samuel-Greenberg_djvu.txt> [02.03.2022]. Siehe auch die erst nach Aichingers Text erschienenen Ausgaben und Studien: MARC SIMON, *Samuel Greenberg, Hart Crane, and the Lost Manuscripts. Critical study with appendix that prints Crane’s typescript of forty-one poems by Greenberg*, Atlantic Highlands/NJ. 1978; LANGDON HAMMER, *Hart Crane and Alan Tate: Janus-Faced Modernism*, Princeton 1993.

²¹⁾ Ein Zusammenhang mit dem Namen der Titelheldin in George Bernard Shaws ›Pygmalion‹, Eliza Doolittle, kann nicht ausgeschlossen werden. Das Stück wurde unter dem Titel ›My fair lady‹ 1956 als Musical für den Broadway adaptiert; die West End Adaptation kam 1958 in London heraus und wurde zwei Jahre lang mit großem Erfolg gezeigt; eine deutsche Übersetzung wurde ab 1961 am Berliner Theater des Westens gezeigt und als Zeichen der Westorientierung der bereits geschlossenen Stadt gefeiert. Aichinger besuchte Berlin im Herbst 1962 anlässlich eines Treffens der Gruppe 47. Der Name „Eliza“ in seiner englischen Schreibweise und Aussprache (im Gegensatz zu der im Deutschen gebräuchlichen Form „Elise“) konnte zu dieser Zeit leicht mit der Titelheldin aus ›My fair lady‹ identifiziert werden. Andererseits lässt sich der im Buchtitel verdoppelte Name „Eliza“ auch als Anagramm bzw. Kontamination der beiden Namen Ilse und Helga lesen.

eröffnet – und beschließt. Vor allem aber geht es um das Gedächtnis in Texten und *durch* Texte. Sehr diskret geht es dabei auch um einen Dialog mit Texten von Eich und Michie.

Die Art, wie Aichinger die Motti auswählt, die Gedichte beschneidet und Verse einander annähert, stellt eine neue Konstellation her, die (in der Verschiebung von „der | einfache Schritt“ zu „just to leap forward“) implizit sowohl auf das Gedicht von Eich antwortet wie ein Programm für ihre eigenen Texte formuliert: erstens im Blick auf das Konzept der Erinnerung (Eichs wie Michies Gedichte sind beides Gedichte, die eines Toten mit Bezug auf dessen Tod gedenken); und zweitens im Hinblick auf die Bewegung, auf die Michies Verse „just to leap forward to another | attacked and limited riddle“ intendieren.

Von dem aus sieben ungleich langen Strophen bestehenden Gedicht ›Passage‹ von Crane zitiert Aichinger in ihrem Motto nur den zweiten bis sechsten Vers der zweiten Strophe. Von Michies Gedicht ›Demurrage‹ andererseits zitiert sie nur die letzten beiden Verse. Damit ergibt sich für Aichinger die Möglichkeit, die beiden dekontextualisierten Texte in einen neuen Kontext zu stellen, sie zu rekontextualisieren, indem man sie zusammenliest als einen einzigen Text:

Hart Crane

Passage

Where the cedar leaf divides the sky
I heard the sea.
In sapphire arenas of the hills
I was promised an improved infancy.

Sulking, sanctioning the sun,

My memory I left in a ravine,—
Casual louse that tissues the buck-wheat,
Aprons rocks, congregates pears
In moonlit bushels
And wakens alleys with a hidden cough.

Dangerously the summer burned
(I had joined the entrainments of the wind).
The shadows of boulders lengthened my back:
In the bronze gongs of my cheeks
The rain dried without odour.
“It is not long, it is not long;
See where the red and black

Helga Michie

Demurrage

That night I wrapped my dead cat up
[in Christmas paper
so that he should be safe in no man’s
[land

and carried him across.
But on the rubbish heap
his guardian angels sang a lullaby
so loudly that they woke him
(him and all dead cats)
just to leap forward to another
attacked and limited riddle.²²⁾

Vine-stanchioned valleys—”: but the wind
 Died speaking through the ages that you know
 And bug, chimney-sooted heart of man!
 So was I turned about and back, much as your smoke
 Compiles a too well-known biography.

The evening was a spear in the ravine
 That throve through very oak. And had I walked
 The dozen particular decimals of time?
 Touching an opening laurel, I found
 A thief beneath, my stolen book in hand.

“Why are you back here—smiling an iron coffin?”
 “To argue with the laurel,” I replied:
 “Am justified in transience, fleeing
 Under the constant wonder of your eyes—.”

He closed the book. And from the Ptolemies
 Sand troughed us in a glittering, abyss.
 A serpent swam a vertex to the sun
 —On unpaced beaches leaned its tongue and drummed.
 What fountains did I hear? What icy speeches?
Memory, committed to the page, had broke.²³⁾

Der von Aichinger gewählte Ausschnitt aus dem Gedicht von Crane erscheint in der Wahl seiner Bilder und in der im Vergleich zur Alltagssprache etwas verschobenen Idiomatik besonders ungewöhnlich. Aus diesem Ausschnitt ist keineswegs auf das Gedicht als Ganzes zu schließen; es liest sich nun wie ein eigenes, unabhängiges, neues Gebilde, das dementsprechend einen eigenen Assoziationsraum um sich herum eröffnet. Die Verwendung der Nomina „tissue“ oder „apron“ als Verben, die auf Elemente der Natur bezogen werden, irritiert dabei ebenso wie das Spiel mit in sich widersprüchlichen oder schiefen Bildern („moonlit bushels“, „congregates pears“²⁴⁾), die teilweise sogar homophone Lesarten anregen, wenn sie, wie in dem zuletzt zitierten „congregates pears“ auch „congregates peers“ oder in „wakens alleys“ möglicherweise auch „wakens allies“ mitanklingen lassen. Der Ausschnitt erscheint wie der Blick auf eine auf den Kopf gestellte Welt, wobei der Eingangsvers im Kontext von Aichingers Lebensgeschichte ganz andere als die von Crane intendierten Asso-

²²⁾ MITCHIE, Concord (zit. Anm. 4), S. 35.

²³⁾ CRANE, Complete Poems and Selected Letters (zit. Anm. 14), S. 15f.

²⁴⁾ Vgl. die „Birnen“ im oben zitierten Gedicht von Günter Eich.

ziationen mitanklingen lässt – zum Beispiel Erschießungen in „ravines“ wie in der Schlucht von Babij Jar.²⁵⁾

Beide Gedichte wählen in ihren – von Aichinger nicht zitierten – Titeln einen Begriff, der auf das Französische zurückgeht und in demselben Suffix -age auslautet: „Passage“ und „Demurrage“. In Cranes „Passage“, das Monroe K. Spears in seiner Einführung in das Werk Cranes von 1965 als ein besonders „difficult and visionary poem“ des Autors einschätzt, gehe es um „the experience of vision, of ‘higher consciousness’, which is for Crane synonymous with the writing of poetry“.²⁶⁾ Ein Vierteljahrhundert später formuliert Thomas E. Yingling in seiner Studie ›Hart Crane and the Homosexual‹ sehr viel deutlicher:

“Passage” presents a narrative of poetic coming to power. The poem does not explicitly examine the discursive problems of homosexuality, but in tracing a problematic development or rite of passage into self-awareness, “Passage” is an instance of homosexual autobiography. It is perhaps the most well made of Crane’s shorter, visionary lyrics, and its success is due in part to the fact that it brackets homosexuality as a textual problem [...]²⁷⁾

Yingling arbeitet nicht allein detailliert heraus, in welchem Maße in diesem Gedicht die Anerkennung der eigenen Homosexualität und die Berufung zum Dichter explizit aufeinander bezogen werden. Er zeigt auch auf, welche Konsequenzen dies für das Konzept der Erinnerung hat:

If the poem is built upon a desire for self-discovery and passage into mature and unmediated power, its promise of “an improved infancy” cannot be redeemed [...] “Passage” unwrites a naive Romantic subjectivity in its rejection of the trope of recovered memory and writes instead a subject divided from himself, forced to thieve his life in a writing where textuality and difference intervene. [...] the subject in „Passage“ does not recover an ordinary self-knowledge and -authorization but is actually annihilated by his “too well-known biography”. The speechlessness etymologically implied in the “improved infancy” that inaugurates the poet’s quest is exposed in the end as an impossibility; man is condemned to speech, to a written life where desire is not transparent to its object but is opaque and mediated even when the object of desire is self-knowledge.²⁸⁾

Crane erfährt, so Yingling, im homosexuellen Coming-out die Problematik des gespaltenen Subjekts („a subject divided from himself“). Es ist diese Erfahrung der Spaltung, die das Konzept einer Erinnerung, die darauf abzielt, einen kon-

²⁵⁾ Evgenij Evtushenko’s 1961 entstandenes, des Massakers in der Schlucht von Babij Jar gedenkendes gleichnamiges Gedicht war am 18. Januar 1963 anlässlich einer Lesung von Evtushenko in Tübingen in vier parallel abgedruckten deutschen Übersetzungen in ›Die Zeit‹ erschienen.

²⁶⁾ SPEARS, Hart Crane (zit. Anm. 14), S. 23.

²⁷⁾ THOMAS E. YINGLING, Hart Crane and the Homosexual Text: New Thresholds, New Anatomies, Chicago, London 1990, S.124f.

²⁸⁾ Ebenda, S.125.

tinuierlichen Zusammenhang mit der eigenen Geschichte wiederherzustellen, fragwürdig werden lässt, oder gar annihiliert. In Aichingers Ausschnitt beginnt das Gedicht mit dem Vers „My memory I left in a ravine“, und hebt damit genau die Erfahrung der Trennung und des Verlusts hervor. Eine Trennung im Sinne einer traumatischen Spaltung mag auch sie erfahren haben, nun aber im Hinblick auf die historische Zäsur, die die Deportationen und Ermordungen bedeuteten, und im Hinblick auf die Trennung von der Zwillingsschwester. Es sind diese Erfahrungen, die sie selbst als Schnitt durch die eigene Identität wahrnehmen musste, und die den Ausgangspunkt ihres eigenen Schreibens bildeten.

Wenn Yingling im Blick auf Crane argumentiert, das Gedicht „brackets homosexuality as a textual problem“, so scheint Vergleichbares in Bezug auf die traumatische Erfahrung der Geschichte auch für den Prosaband ›Eliza Eliza‹ zu gelten: schon in der Verdoppelung des Namens „Eliza“ verweist Aichinger auf eine Doppelexistenz, die durch die Gewalt der Geschichte zerschlagen wurde. Aichingers Rückgriff auf die – radikal beschnittene – Passage aus Cranes Gedicht hebt die Instanz des Gedächtnisses besonders hervor. Indem sie den zweiten Vers der zweiten Strophe an den Beginn stellt („My memory I left in a ravine ..“) wird das Spiel mit der Instanz des lyrischen Ich, das die erste Strophe von Cranes Gedicht dominierte, deutlich zurückgesetzt gegenüber einer Betonung der syntaktisch ungewöhnlichen Exponierung des Objekts am Verseingang: „My memory ...“ Die Verbindung mit den Schlussversen von Michies Gedicht eröffnet dann eine neue Lesart. In geradezu programmatischem Sinne ersetzt Aichinger die beiden desillusionierten Schlussverse von Cranes Gedicht ›Passage‹:

what fountains did I hear? What icy speeches?
Memory, committed to the page, had broke.

Stattdessen setzt sie die finale Volte der letzten beiden Verse aus Michies Gedicht ›Demurrage‹:

just to leap forward to another
attacked and limited riddle.

Indem sie die Verse aus den beiden so verschiedenen Gedichten kombiniert und zum Motto ihres Erzählbandes ›Eliza Eliza‹ macht, erhebt Aichinger das bei Michie aufscheinende Modell des Sprungs (leap) programmatisch zu einem alternativen Modell für die zerbrochene Erinnerung bei Crane – ohne den Hiatus aufzuheben, der beide Zitate voneinander trennt. All das ist zugleich ein zentrales Konzept für Aichingers eigenes Schreiben seit ihrem Debütroman ›Die größere Hoffnung‹.

III.

Helga Michie

Demurrage

That night I wrapped my dead cat up in Christmas paper
 so that he should be safe in no man's land
 and carried him across.
 But on the rubbish heap
 his guardian angels sang a lullaby
 so loudly that they woke him
 (him and all dead cats)
 just to leap forward to another
 attacked and limited riddle.

„Demurrage“ bezeichnet das Standgeld, das von einem Schiff während des Be- und Entladens der Fracht gezahlt werden muss, oder aber die Liegegebühr, die Hausboote zu entrichten haben, wie sie beispielsweise in East London auf dem Regents Canal anzutreffen sind.²⁹⁾ In Michies Gedicht korrespondiert der Begriff auf ironische Weise mit dem Obulus, den die Toten bei ihrer ‚Passage‘ ins Totenreich zu entrichten haben. Soll hier die verstorbene Katze zu Grabe getragen werden, wird das ‚Liegegeld‘ offenbar in Form des von den „guardian angels“ gesungenen „lullabys“ beglichen. Engel oder Schutzengel sind nicht nur als eine Figur von zentraler Bedeutung, die in Texten Aichingers immer wiederkehrt.³⁰⁾ Für beide Schwestern hatte die in der Wiener Schule *Sacré-Cœur* vermittelte Vorstellung vom Schutzengel offenbar nachhaltige Bedeutung in der Zeit der Verfolgungen und der Trennung. Noch Jahrzehnte später bemerkte Michie in einem Interview mit Irmgard Müller: „Ich bin dem Kinderglauben dankbar, dass es den gegeben hat, er hat mir sehr geholfen. Die Vorstellung, dass ein Schutzengel über uns wacht, ist tröstlich und heilend. Das Wort Schutz-Engel sagt alles.“³¹⁾

In der zweisprachigen Buchausgabe ›Concord‹ (2006) übersetzt die Anglistin Ute Eisinger³²⁾ das Titelwort „Demurrage“ mit „Verschoben“.³³⁾ In einer schrägen Parodie auf die Heilige Nacht und die Geburt Christi wird die in

²⁹⁾ Vgl. JOHN SCHOFIELD, *Laytime and Demurrage*. Informa Law & Finance, 2009. Helga Michie konnte solche Hausboote zum Beispiel in Maida Vale, wo sie eine Zeitlang wohnte, gesehen haben.

³⁰⁾ Vgl. u. a. im Band ›Eliza Eliza‹ den Text ›Der Engel‹, S. 113–121.

³¹⁾ Transkript des Gesprächs im Nachlass von Helga Michie, heute im Besitz von Ruth Rix.

³²⁾ Eisinger hatte nur wenige Jahre zuvor Hart Crane übersetzt. Vgl. HART CRANE, *Die Brücke. Ein Gedicht. The Bridge. A Poem*. Deutsch von UTE EISINGER. Mit einem Epilog von KLAUS REICHERT, Salzburg 2004.

³³⁾ MITCHIE, *Concord* (zit. Anm. 4), S. 34.

Geschenkpapier eingewickelte tote Katze vom sprechenden Ich selbst „hinübergetragen“, gewissermaßen „über(ge)setzt“, „so that he should be safe in no man’s land“. Hier, nämlich auf dem Müllhaufen, findet der Kater jedoch nicht die letzte Ruhe, sondern ein „Schlaflied“ der „Schutzengel“, die „so loudly“ singen, dass sie damit den Toten und mit ihm alle anderen Toten aufwecken. Das parodiert die Auferstehung (wie die Dichtung) – eine Wiedererweckung, die nicht zum ewigen Frieden führt, sondern die einen Sprung initiiert, wie ihn Katzen zu machen pflegen, einen Sprung nach vorn, wie er sprichwörtlich für jede Fortschrittsideologie ist.³⁴⁾

In der mit dem Verb „springen“ auf das Tun fokussierten Formulierung „just to leap forward“ dominiert bis zuletzt in Michies Gedicht der ironisch distanzierte Gestus wiederum in schräger Verschiebung der Parole des ‚vorwärts‘ in Richtung dessen, was das Gedicht zuletzt „another | attacked and limited riddle“ nennt – es ist ein „leap forward“ in Richtung auf jenes *Ungereimte*, Rätselhafte, das für Michie zum Sinnbild ihres ganzen Lebens geworden ist. Noch 2001 benutzt sie (nun im Deutschen) eben diese Formulierung in einem Interview mit dem Österreichischen Rundfunksender Ö1: „Das ganze Leben ein Springen von einem Rätsel zum anderen.“³⁵⁾ Wird im geläufigen Sprachgebrauch der „leap forward“ als solcher qualifiziert (great leap forward, quantum leap forward), mündet Michies Gedicht in eine rätselhafte Qualifikation des Rätsels selbst, das sie als „attacked and limited“ beschreibt. Wie ist das zu verstehen?

In Michies bildkünstlerischem Werk gibt es eine Arbeit, die sie ebenfalls als „Riddle“ bezeichnet hat, eine kleinformatige Radierung von 1977.³⁶⁾ Sie zeigt ein geradezu archetypisches Motiv ihres Gesamtwerks, das in zahlreichen Varianten immer wiederkehrt und doch immer wieder anders bezeichnet wird: ein in zwei Hälften geteiltes Haus, das sich wie in der Radierung ›House on a Hill‹ (1986)³⁷⁾ unter einem unruhigen Himmel befindet (dort sind deutlich Flugzeuge am bewölkten Himmel zu erkennen, wie sie auch auf mehreren anderen Bildern auftauchen). Die Zweiteilung des Hauses in ›Riddle‹ erinnert andererseits an das bekanntere Bild ›Concord‹ (1979),³⁸⁾ das fast wie eine Nahaufnahme von jenem erscheint. Im Vergleich mit ›House on a Hill‹ und ›Concord‹ weist die Radierung ›Riddle‹ aber einen ungleich höheren Abstraktionsgrad auf. Die konkreteren Elemente sowohl der Umgebung des Hauses

³⁴⁾ Vgl. die auf Mao Zedong zurückgehende und von 1958 bis 1962 von der „Communist Party of China“ (CPC) forcierte Doktrin des ‚great leap forward‘.

³⁵⁾ HELGA MICHIE, I Am Beginning to Want What I Am. Werke/Works 1968–1985, Wien 2018, S. 287, S. 316.

³⁶⁾ ›Riddle‹, etching (10 × 8 cm), 1977, ebenda, S. 82.

³⁷⁾ ›House on a Hill‹, etching (20 × 17 cm), 1986, ebenda, S. 96.

³⁸⁾ ›Concord‹, etching (10 × 8 cm), 1979, ebenda, S. 80.

(Bäume, Wolken) wie von dessen Interieur (Mobiliar, Personen) sind lediglich durch Striche angedeutet, die Gesamtdarstellung wirkt bei weitem unruhiger, und der starke Schwarz-Weiß-Kontrast, der vor allem durch die beiden sich kreuzenden, den Bildvordergrund diagonal durchschneidenden Bänder erzeugt wird, bringt eine bedrohliche Note in die Darstellung ein.

Auch die Positionierung des Gebäudes auf einer Anhöhe erscheint im Vergleich zu anderen Varianten des Motivs im Werk von Michie eher gefährdet durch den Abgrund, der sich auf der rechten Bildhälfte neben dem Haus auftut. Auffälligstes Element dieser Arbeit bleiben die verschiedenen Zugänge, die aus unterschiedlichen Richtungen auf das Haus zuführen, ohne, wie in ›Concord‹, Einlass zu gewähren. Demgegenüber scheint in der Radierung ›Three Ways Through Our House‹ (1977)³⁹⁾ ein noch höherer Abstraktionsgrad, aber auch eine größere Ruhe erreicht, wenn das auf wenige Striche reduzierte Haus tiefer in die Landschaft eingebettet wird und die Wege als Linien das Haus selbst durchschneiden (nicht umsonst betont Aichinger in dem einen der beiden Texte, in denen sie auf die grafischen Arbeiten von Michie eingeht, „Die Linien meiner Schwester“⁴⁰⁾). In seiner verschobenen Geometrie ruft Michies ›Riddle‹ daher eher die imaginäre Architektur von Piranesis ›Carceri‹ (1760) in Erinnerung. Die späteren Arbeiten ›In my view‹ (1980) und ›Resurrection‹ (1980)⁴¹⁾ (wiederum eine Anspielung auf das Motiv der Auferstehung) integrieren dann die streng begrenzte Struktur des einen (zweigeteilten) Hauses⁴²⁾ auf dem Hügel unter dem Himmel, und die darauf gerichteten Wege trotz der abstrakten Darstellungsweise noch stärker in eine landschaftliche oder städtische Umgebung.

Sind die Schlussverse von Michies Gedicht „Demurrage“, „Just to leap forward to another | attacked and limited riddle“, die den akuten Moment der – absurd inszenierten – Beerdigung des verstorbenen Katers abschließen, auch Reflexe auf die Unmöglichkeit, die im Holocaust zugrunde gegangenen Verwandten zu bestatten, ihrem Gedächtnis ein Haus zu bauen? Sind sie zugleich Reflex auf das verlorene, das an anderem Ort wieder errichtete Zuhause, das erreichbar sein will auch für die Verlorenen, die Verstorbenen? Ist das ›Riddle‹, das die Wege und die Linien ihres Lebens darstellt, zugleich ein Problem der Sprache, von jenem Haus des Seins, das für Helga seit dem Wagnis ihrer Flucht nach England ein anderes geworden war?

³⁹⁾ ›Three Ways Through our House‹, etching (20 × 13 cm), 1977, ebenda, p. 77.

⁴⁰⁾ ILSE AICHINGER, Die Linien meiner Schwester, in: MITCHIE, Concord (zit. Anm. 4), S. 7.

⁴¹⁾ ›In my view‹, etching (15 × 10 cm), 1980; ›Resurrection‹, etching (15 × 10 cm), 1980; in: MICHIE, I Am Beginning to Want What I Am (zit. Anm. 35), S. 83.

⁴²⁾ Vgl. auch die späte Arbeit ›Half-way house‹, etching (13 × 10 cm), 1985, ebenda, S. 95. Hier geht ein Sprung von rechts oben diagonal nach links unten durch das ganze Bild (resp. durch das Haus).

IV.

Rätselhaftigkeit, Hermetik, schlicht Unverständlichkeit sind Schlüsselworte in der Debatte um Kunst und Ästhetik nach dem Holocaust. Im von Kritikern und Rezensenten vielbeschworenen ‚Verstummen‘ angesichts dessen, was geschah, maskiert sich das *Verdikt* auszusprechen, was die Erfahrung von Verfolgung, Vertreibung, Internierung, und was die Zeugenschaft von Misshandlungen und Ermordungen für die Betroffenen bedeutete. Adorno, der sein 1949 formuliertes *sogenanntes* ‚Auschwitz-Verdikt‘⁴³⁾ nie zurückgenommen hat, entwickelte in Auseinandersetzung mit Werken der modernen Kunst die Theorie einer nicht mehr repräsentierenden Kunst, welche auf die Bedingungen von Kultur und Gesellschaft nach Auschwitz reflektiert. Von zentraler Bedeutung für die ›Ästhetische Theorie‹ Adornos ist dabei der Zusammenhang zwischen Wahrheitsgehalt und Rätselcharakter des Kunstwerks. Weiter argumentiert Adorno an dieser Stelle seiner ›Ästhetischen Theorie‹:

Das Rätselhafte der Kunstwerke ist ihr Abgebrochensein. Wäre Transzendenz in ihnen zugegen, sie wären Mysterien, keine Rätsel; das sind sie, weil sie als Abgebrochene dementieren, was sie doch sein wollen [...] Retrospektiv ähneln alle Kunstwerke jenen armseligen Allegorien auf Friedhöfen, den abgebrochenen Lebenssäulen. Kunstwerke, mögen sie noch so vollendet sich gerieren, sind gekappt; daß, was sie bedeuten, nicht ihr Essentielles ist, nimmt an ihnen sich aus, als ob ihre Bedeutung blockiert wäre.⁴⁴⁾

In eigenartiger Weise scheint Michies Gedicht „Demurrage“ dieser Auffassung sowohl zu entsprechen als auch, und vielleicht mehr noch, zu widersprechen. „Abgebrochensein“ und perpetuierte Bewegung auf das Rätsel hin erweisen sich als notwendige Folge der historischen Erfahrung des Holocaust. Die Grablegung der „in Christmas paper“ eingepackten Katze „on the rubbish heap“ wird als konkreter Akt plastisch sichtbar. Zugleich ist sie lesbar als Symbol der unmöglichen Bestattung all jener Toten, die kein Grab gefunden haben. Die von den „guardian angels“ lauthals inszenierte Auferstehungsvision bestätigt und unterläuft zugleich den allegorischen Charakter der Szene. Die Katze kann ebenso wenig wie jene Toten zur Ruhe gebettet werden; sie bleibt in Bewegung, bleibt für immer auf jenen „leap forward“ bezogen, der sie auf „just [...] another attacked and limited riddle“ gerichtet sein lässt. In diesem Gedicht ist das Rätselhafte nicht das „Abgebrochensein“, vielmehr die Unmöglichkeit, das Abgebrochene zur Ruhe zu betten.

⁴³⁾ THEODOR W. ADORNO, Kulturkritik und Gesellschaft, in: DERS., Gesammelte Schriften, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, „Prismen. Ohne Leitbild“, Frankfurt/M. 1977, S. 30.

⁴⁴⁾ DERS., Ästhetische Theorie, in: DERS., Gesammelte Schriften, Band 7, Frankfurt/M. 1997, S. 191f.

Es ist der essentielle Gehalt von Michies Gedicht, aber nicht im Sinne eines sich verhüllenden Sinns, sondern im Sinne jenes existentiellen Bruchs, den die Vernichtungsideologie der Nationalsozialisten historisch wahr gemacht hat. Adorno argumentiert hier in erstaunlicher Nähe zu Positionen Heideggers, wie dieser sie in seinem Aufsatz vom „Ursprung des Kunstwerks“ entwickelt hatte – Heidegger spricht hier ebenfalls vom „Rätsel der Kunst, das die Kunst selbst ist“.⁴⁵⁾ Adorno beruft sich in seiner ›Ästhetischen Theorie‹ auf das Diktum aus Hölderlins Hymne ›Der Rhein‹, über das schon Heidegger intensiv nachgedacht hatte: „Ein Rätsel ist Reintersprungenes. Auch | Der Gesang kaum darf es enthüllen.“ Bei Adorno heißt es nun in unüberhörbarer *Verstümmelung*: „Der Rätselcharakter ist *ein Entsprungenes*“,⁴⁶⁾ indem er das Wortspiel rein | Rhein glatt *überspringt*. Andererseits wird von Heidegger in den ›Holzwegen‹ der Sprung in die Nähe zum ‚Ursprung‘ gebracht: „Etwas erspringen, im stiftenden Sprung aus der Wesensherkunft ins Sein bringen, das meint das Wort Ursprung.“⁴⁷⁾

V.

Das von Aichinger für ihren Band ›Eliza Eliza‹ gewählte Motto, in dem sie *abgebrochene* Verse von Crane mit solchen ihrer Schwester Helga zusammenbringt, dabei durch einen *Hiatus* gleichzeitig verbindet und trennt, formuliert nichts weniger als das Programm der im Buch versammelten Reihe von Erzählungen: An die Stelle der *gebrochenen* Erinnerung („Memory, committed to the page, had broke.“) tritt das, was Michie bezeichnet als „just to leap forward to another | attacked and limited riddle.“ Bei Aichinger sind es nun die Erzählungen selbst, die sich hier wie ein „attacked and limited riddle“ nach dem anderen aneinanderreihen, Ausdruck absurder Erfahrungen im Sinne Camus’ und einer Tradition des Existentialismus, die sich mindestens bis Kierkegaard zurückverfolgen lässt. In diesem Kontext spielt der Begriff des Sprungs eine außerordentliche Rolle – wobei einige Divergenzen zwischen dem Englischen und dem Deutschen zu bemerken sind.

Im Deutschen lässt sich begrifflich kaum zwischen „to leap“ oder „to jump“ unterscheiden. Umgekehrt lässt sich im Englischen nur über den Umweg

⁴⁵⁾ Im Nachwort. Vgl. MARTIN HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in DERS.: *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950, 9., unveränderte Auflage 2015, S. 66. Der in den Jahren 1935/36 erarbeitete Text wurde erstmals 1960 als eigenständiges Buch veröffentlicht (Stuttgart: Reclam). Heidegger geht hier auch auf markante Weise auf ein Stillleben von van Gogh ein, das ein Paar Schuhe darstellt (die er fälschlicherweise für die Schuhe einer Bäuerin und nicht für die Schuhe des Künstlers hält). Ob sich von hier aus ein Zusammenhang zu dem oben angeführten Dialog Eichs/ Aichingers über Crane ergibt, wäre zu überprüfen.

⁴⁶⁾ ADORNO, *Ästhetische Theorie* (zit. Anm. 44), S. 192.

⁴⁷⁾ HEIDEGGER, *Holzwege* (zit. Anm. 45), S. 65f.

von „to spring“ und „spring“ (Quelle) ein Zusammenhang herstellen zu der insbesondere von Heidegger strapazierten Verbindung zwischen „springen“ | „Sprung“ und „entspringen“ oder „Ursprung“. Zum anderen weisen „Sprung“ oder „gesprungen“ im Deutschen noch die Bedeutung des „crack“ auf, jenes Risses, der durch Spiegel, Stein oder Glas gehen kann, und der vor allem bei Aichinger immer wieder auf das traumatische Vernichtungserlebnis des Holocaust bezogen wird.⁴⁸⁾

Erstmals auffällig wird der Sprung in Texten Aichingers als charakteristische Bewegung Ellens im Roman ›Die größere Hoffnung‹. Nach dem Verrat und der Verhaftung der Kinder strukturiert der Sprung in der zweiten Romanhälfte die beschleunigte Bewegung Ellens durch die Stadt und kulminiert schließlich buchstäblich in einem ‚salto mortale‘. Als Leitmotiv wird der Sprung erstmals im Kapitel „Der Tod der Großmutter“ gebraucht: „Ellen sprang auf das Bett wie eine junge Katze“⁴⁹⁾, heißt es, als sie versucht, die Großmutter an der Einnahme des Gifts zu hindern. Der Vergleich mit der Haltung eines Tiers kommt noch mehrfach vor, zum Beispiel: „Zum Sprung geduckt lag sie am Fußende des Bettes und verharrte in Stille“.⁵⁰⁾ Als die im Roman mehrfach personifiziert auftretende Nacht Ellen an den Psalm 137 erinnert, „An den Flüssen Babels saßen sie und weinten –“, denkt Ellen die Geschichte weiter: „sie sah sie an den Flüssen sitzen und sie sah, wie die Flüsse immer größer wurden von ihren Tränen. Aber sie sprangen nicht hinein.“⁵¹⁾ Hier wird der nicht vollzogene Sprung explizit als Verweigerung der Selbstaufgabe angeführt. Auch am Schluss, als Ellen keinen Ausweg mehr für die Großmutter sieht, heißt es, „Ellen sprang“, um die Großmutter noch rasch mit dem Rest des im Glas verbliebenen Wassers zu taufen.⁵²⁾

Im darauffolgenden Kapitel „Flügeltraum“ wird Ellens sprunghafte Fortbewegung zunächst als ein wesentliches Mittel eingesetzt, um ihre Intervention auf der Bahnstation zu charakterisieren:

⁴⁸⁾ Vgl. Aichingers Erinnerungstext: ›Stadtauswärts: Der Techniker‹: „Einige Monate später sah die Kassierin eines Kinos, in das ich öfter ging, als sie das Billet abriß, kurz auf und sagte: ‚Die Vorstellung hat schon begonnen, aber Sie kommen noch hinein.‘ Und fügte etwas leiser hinzu: ‚Sie wissen doch, was mit Ihren Angehörigen geschehen ist?‘ Ich erwiderte: ‚Ich kann es mir vorstellen.‘ ‚Man kann sich nichts vorstellen‘, sagte die Frau. ‚Man erfährt es immer neu.‘ In diese Vorstellung kam ich knapp zurecht. Aber der Film, auf den es ankam, war gerissen.“ (ILSE AICHINGER, Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben, Frankfurt/M. 2001, S. 20). Ein anderes Leitmotiv in diesem Zusammenhang ist der Sprung im Fenster in ›Mein Vater aus Stroh‹ im Band ›Eliza Eliza‹, S. 13, 16. Vgl. auch „den gesprungenen“ bzw. den „zersprungenen Spiegel“ bzw. „Der Sprung im Spiegel teilte ihr Gesicht wie ein Schwertstreich.“ im Roman ›Die größere Hoffnung‹, S. 255, 267, 258.

⁴⁹⁾ ILSE AICHINGER, Die größere Hoffnung. Roman. Frankfurt/M. 1991, S. 180; vgl. auch „Ellen sprang auf den Fußboden“, ebenda, S. 181.

⁵⁰⁾ Ebenda, S. 183.

⁵¹⁾ Ebenda, S. 182.

⁵²⁾ Ebenda, S. 183.

Sie sprang ab. Wie gejagt rasten die diensthabenden Polizisten hinter ihr her. Stumm stand der Zug.⁵³⁾

Mit einem einzigen Satz überquerte Ellen das Geleise. Knapp vor dem fahrenden Zug übersprang sie die Schienen. Die Polizisten taumelten und standen still. Um diesen fahrenden Zug gewann Ellen Vorsprung.⁵⁴⁾

Ein Wächterhaus – Stiegen hinauf – ein Hühnerstall. Spring, spring, Schatten sinken. Laternen im Weg. Überspring, es ist nichts.⁵⁵⁾

Ellen kroch auf den Weg. Zum Sprung geduckt blieb sie auf dem feuchten Boden.⁵⁶⁾

Wie über die Schollen eines Ackers sprang sie von einer zur andern. Und mit jedem Sprung überwand sie die quälende Steifheit ihrer schlafenden Glieder und mit jedem Sprung übersprang sie sich selbst.⁵⁷⁾

„Nein“, schrie Ellen. „Das Leben steht offen und ihr dürft nicht sterben, bevor ihr geboren seid!“ Sie sprang auf den nächsten Sessel. „Wo ist die Mitte? Wo ist die Mitte? [...] Jeder fährt anders und zuletzt müßt ihr gehen. Horcht, wo es ruft, dorthin seid ihr einberufen. Es ruft mitten in euch. Laßt euch frei!“ Sie sprang vom Sessel. „Laßt euch frei, laßt euch frei!“⁵⁸⁾

Diese Reihe verdeutlicht, dass die rasche, sprunghafte Fortbewegung nicht nur den Ablauf auf der Bahnstation unterbricht. In der zunehmenden, an Wahnsinn grenzenden Verzweiflung und Aussichtslosigkeit ihrer Bemühung kippt die sprunghafte Bewegung in das Programm einer geistigen Transzendenz: im Springen und Überspringen eröffnet sich Ellen eine Form der Selbstüberwindung, der zuletzt in den Aufruf zur Freisetzung, zur Selbstbefreiung überführt wird. Dementsprechend charakterisiert dieses Kapitel keineswegs nur Ellen durch ihre Sprünge. Auch die Bewegungen ihrer Verfolger werden in zunehmendem Masse so beschrieben.⁵⁹⁾ Der Sprung geht demnach weit über die Dynamisierung der Verfolgungsjagd hinaus. Ellens Intervention auf der Bahnstation stört de facto den vorgesehenen Ablauf der Deportationen. Wo kein rationaler Einspruch mehr möglich ist, intendiert ihr Dazwischenspringen

⁵³⁾ Ebenda, S. 189.

⁵⁴⁾ Ebenda, S. 190.

⁵⁵⁾ Ebenda, S. 192.

⁵⁶⁾ Ebenda, S. 196.

⁵⁷⁾ Ebenda, S. 197.

⁵⁸⁾ Ebenda, S. 209.

⁵⁹⁾ Vgl. „Der Polizist setzte zum Sprung an, sprang und griff ins Leere. [...] Er warf sich zu Boden, sprang wieder auf“ (ebenda, S. 195); „Seine Blicke glichen kleinen gefangenen Vögeln, sprangen von Dunkel zu Dunkel, [...] Drohungen sprangen wie Blasen von Schaum über seine Lippen“ (ebenda, S. 197); „Der zweite [Polizist] sprang dazwischen“ (ebenda, S. 199); „Der Mann an der Tür machte eine Bewegung, als wollte er auf sie zuspringen“ (ebenda, S. 205); schließlich heißt es: „Lichter sprangen im Kreis“ (ebenda, S. 209).

ein Umdenken, eine Entscheidung, die den fatalen Ablauf der Geschichte möglicherweise aussetzen könnte:

Lauft auch, ihr Gassenjungen, und lauft, ihr Polizisten. Das Geleise ist frei; frei, um darüberzuspringen. Hört, wie es singt: Überspringt mich, überspringt mich! Es verlangt danach. Lauft, ihr Polizisten, holt das Geheimnis ein! Nehmt die Mützen ab und laßt sie ruhig fallen, man fängt es nicht wie Vögel. Holt das Geheimnis ein! Lauft blindlings, lauft mit ausgestreckten Armen, lauft wie Kinder ihrer Mutter nach.⁶⁰⁾

In den letzten beiden Kapiteln des Romans, in denen sich das Tempo der Bewegung quer durch die unter Beschuss liegende Stadt weiter beschleunigt, nimmt die Häufigkeit der Sprungbewegungen weiter zu. Sie beschränken sich nun keineswegs mehr auf Ellen allein; eher scheint es, dass Ellen nun auch andere Personen in ihre Bewegung mit hineinziehen kann. Zunehmend emphatisch wird der Aufruf zum Herausspringen aus der Kampflinie,⁶¹⁾ den Ellen an die Anderen richtet:

Auf der Straße, die den Hügel hinabführte, rannten sie abwärts und verwirrten eine Schlange von Menschen, die mit großen Einkaufstaschen vor einem kleinen Laden standen, um die letzten Vorräte zu holen. Ihr da – gibt es nicht noch etwas anderes, das zu holen ist? Einen neuen Vorrat, bevor die Belagerung beginnt, und eine größere Reserve? Spring aus der Schlange, dich selbst mußt du einholen, aufgerufen bist du auf den allerletzten Abschnitt, einbezogen bist du in eine neue Rechnung, spring aus der Schlange, häuten mußt du dich! Lauf, hol dich ein, reiß dich aus der Verpackung!⁶²⁾

Erst ganz zuletzt wird der Sprung von Ellen selbst explizit als Ziel ihrer eigentlichen Intention erkannt, das alle bisherigen Erfahrungen bestimmt. Im Bewusstsein des Sprunges, den sie zu leisten hat, sieht Ellen ihr Leben noch einmal wie im Zeitraffer zusammengefasst, bevor es zerrissen wird:

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. Noch einmal hätte sie es allen ins Gesicht schreien wollen: Es ist ein Anlauf, irgendwo wird es blau. Vergeßt nicht zu springen! Wie ein Schild hielt sie den Brief. [...]

⁶⁰⁾ Ebenda, S. 191.

⁶¹⁾ Vgl. hierzu die Parallele bei Kafka: „Immerhin ist es sein Traum, dass er einmal in einem unbewachten Augenblick – dazu gehört allerdings eine Nacht so finster wie noch keine war – aus der Kampflinie ausspringt und wegen seiner Kampfeserfahrung zum Richter über seine miteinander kämpfenden Gegner erhoben wird.“ FRANZ KAFKA, *Er*, Frankfurt/M. 1963, S. 217f.

⁶²⁾ AICHINGER, *Die größere Hoffnung* (zit. Anm. 49), S. 234.

Die brennenden Augen auf den zersplitterten Rest der Brücke gerichtet, sprang Ellen über eine aus dem Boden gerissene, emporklaffende Straßenbahnschiene und wurde, noch ehe die Schwerkraft sie wieder zur Erde zog, von einer explodierten Granate in Stücke gerissen.

Über den umkämpften Brücken stand der Morgenstern.⁶³⁾

VI.

Die Funktion des Sprungs, die in der zweiten Hälfte von Aichingers Roman so evident wird, und die sich von einem dynamisierenden Element zur eigentlichen Essenz ihres Textes transformiert, verweist auf eine langanhaltende Diskussion in der Geschichte der europäischen Philosophie. Seit der Ausbildung der modernen Natur- und Geisteswissenschaften wird der Sprung nicht mehr nur als ein Problem der Logik bearbeitet. Der spätestens seit dem 17. Jahrhundert gängigen Annahme „*natura non facit saltum*“ wird seit der Aufklärung die Fähigkeit zum Sprung als Bedingung der Möglichkeit menschlicher Subjektivität und menschlicher Freiheit entgegengestellt. „Durch kein Naturgesetz und durch keine Folge aus dem Naturgesetze“, so heißt es bei Fichte, „sondern durch absolute Freiheit erheben wir uns zur Vernunft, nicht durch Übergang, sondern durch einen Sprung.“⁶⁴⁾ Ähnlich postuliert Friedrich Engels den „Sprung der Menschheit aus dem Reiche der Notwendigkeit in das Reich der Freiheit“.⁶⁵⁾ Auf Hegel geht das Konzept des qualitativen oder dialektischen Sprungs zurück, das dann von Kierkegaard aufgegriffen und noch einmal im Kontext des u.a. bereits von Lessing⁶⁶⁾ und Jacobi⁶⁷⁾ verhandelten Problems der Vermittlung von Glauben und rationalem Denken der Aufklärung besprochen wird.

Kierkegaard profiliert den Sprung nun explizit als „die Kategorie der Entscheidung“.⁶⁸⁾ Der Sprung in den Glauben ist die Voraussetzung für den

⁶³⁾ Ebenda, S. 268f.

⁶⁴⁾ JOHANN GOTTLIEB FICHTE, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (= Johann Gottlieb Fichtes sämtliche Werke, hrsg. von I. H. FICHTE, Band 1–8, Berlin 1845/46), Bd. I, § 9, Sechster Lehrsatz I, S. 297.

⁶⁵⁾ FRIEDRICH ENGELS, Herrn Eugen Dühring's Umwälzung der Wissenschaft, in: KARL MARX, FRIEDRICH ENGELS, *Werke*. Herausgegeben vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 20, Berlin 1962, S. 239–303, S. 264.

⁶⁶⁾ Vgl. dessen Aufsatz „Über den Beweis des Geistes und der Kraft“ 1777.

⁶⁷⁾ Vgl. den durch den Streit um die Position Jacobis in die Debatte eingeführten Begriff des Sprungs in den Glauben als „salto mortale“. Vgl. die Verabschiedung des logisch-verstandesmäßigen Denkens und des Spinozismus hin zu Gefühl und Anschauung. GUNTER SCHOLTZ, *Sprung. Zur Geschichte eines philosophischen Begriffs*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*. Vol. 11 (1967), S. 206–237, S. 218.

⁶⁸⁾ SÖREN KIERKEGAARD, *Unwissenschaftliche Nachschrift*, in: DERS., *Philosophische Brosamen und unwissenschaftliche Nachschrift*. Übers. von B. und S. DIDERICHSEN, München 2005, S. 230.

Sprung als existentielle Entscheidung schlechthin. Bei Kierkegaard ist der Zusammenhang von Angst und dem Sprung in den Glauben von grundlegender Bedeutung. „Den verzweifelten Ausweg des Sprungs zu suchen“ fordert den Entschluss eines Einzelnen, kann nach Kierkegaard aber nicht ohne Hilfe Gottes geleistet werden und stellt einen qualitativen Wechsel dar: „Die neue Qualität entsteht mit dem Ersten, mit dem Sprung, mit der Plötzlichkeit des Rätselhaften.“⁶⁹⁾ Eigentlich sind die Ansätze dafür schon in Fichtes Wissenschaftslehre formuliert, wenn er argumentiert, dass das Denken „eben sich ein Ende setzt“, woraus erst „das Gefühl der Gewissheit, der Überzeugung“ resultiere, das schließlich ein Vordringen zum „Unauflöselichen, Unmittelbaren, Einfachen“ ermögliche.⁷⁰⁾

Diese Formulierungen erinnern nun wieder an das Gedicht ›Hart Crane‹ von Eich, der zuletzt ganz reduziert formuliert hatte: „Mich überzeugen | die dünnen Schuhe, der | einfache Schritt über Stipendien | und Reling hinaus.“. Ellens Sprung am Ende von Aichingers Roman aber ist mehr als das. Der Übergang vom „Sprung in den Glauben“, der der Unterstützung von außen bedarf (wie im Kapitel vom Tod der Großmutter), zum Sprung als Intervention (wie im Kapitel „Flügeltraum“) und schließlich zum „Sprung in die Freiheit“ am Ende des Romans lässt sich nur vor dem Hintergrund einer fatalen, unauflösbaren historischen Wirklichkeit verstehen. Er verweist voraus auf die Ästhetik des Absurden, auf die sich Aichinger – und Eich – seit Mitte der 1960er Jahre zunehmend hinbewegen. Rätselhaftigkeit, „Abgebrochensein“ in der Terminologie Adornos, und schließlich die Erfahrung des Absurden konvergieren seit dem Zweiten Weltkrieg in dem seit der Aufklärung virulenten Konzept des Sprungs. „Il y a plusieurs façons de sauter, l'essentiel étant de sauter“ schreibt Camus zu Beginn der vierziger Jahre in seinen Schriften zum Absurden.⁷¹⁾

Vor allem Kierkegaards Position wurde zur wesentlichen Ausgangsbasis für die Existentialphilosophie wie für die Ästhetik des Absurden. „Der Terminus [Sprung] wird [im 20. Jahrhundert] häufig“, so Scholtz in einem 1967 verfassten Überblick über das Konzept „Sprung“ im ›Archiv für Begriffsgeschichte:

es schlägt sich in ihm die Aufbruchsstimmung des religiösen Sozialismus und der dialektischen Theologie nieder und lädt ihn emotional auf. Sprung wird zum Wort für das abrupte Entstehen eines erwarteten Neuen und für den Bruch mit dem Vergangenen. Besonders die Existenzphilosophie verwendet den Begriff, um Totalitätsverlust und Unzulänglichkeit

⁶⁹⁾ SÖREN KIERKEGAARD, *Der Begriff Angst*, hrsg. und übers. von HANS ROCHOL, Hamburg 1984, S. 29.

⁷⁰⁾ FICHTE, *Wissenschaftslehre*, Bd. 10, S. 210f., 278, 281, 288ff., 303, 307, 354ff. Vgl. SCHOLTZ, *Sprung* (zit. Anm. 64), S. 222.

⁷¹⁾ ALBERT CAMUS, *Le mythe de Sisyphe* (1942), § 54, in: ALBERT CAMUS, *Essais*, Paris 1965, S. 97–200, hier S. 128, 129.

der Vernunft, die Bewegung der sich verwirklichenden Existenz und das Zerschellen des Verstandes am ‚Sein‘ zu bezeichnen.⁷²⁾

In diesem Sinne fasst auch Ernst Bloch zur selben Zeit, in der Aichingers und Michies Texte entstehen, den „Sprung der Geschichte“ als „Wagnis, er wird nicht konstatiert, sondern muss als paradox geglaubt und noch vollzogen werden.“⁷³⁾

Im Gegensatz zu einer existenzphilosophischen Position, wie sie Karl Jaspers vertritt, dass der Mensch im Sprung als Entschluss „über die Grenze des gegenständlich Wißbaren hinaus“ gelangt und sich zum „Sein als Freiheit“, zur „Existenz“ konstituiert,⁷⁴⁾ scheinen Aichinger wie Michie eher jene oben schon zitierte Position von Camus zu teilen. Das eine ist der „einfache Schritt über die Reling hinaus“, den Crane mit seinem Sprung in den Golf von Mexiko getan hat, und der das Zeugnis seiner Dichtkunst für immer markiert. Zwischen diesem *Schritt* und dem Sprung von Aichingers Romanheldin Ellen, die in ihrem Salto Mortale sich selbst überschreiten will im Blick auf jene Transzendenz, die der aufflammende Morgenstern einer „größeren Hoffnung“ repräsentiert, und den späteren Texten, wie sie Michie in ›Demurrage‹ und Aichinger zum Beispiel in ›Eliza Eliza‹ geschrieben haben, besteht ein wesentlicher Unterschied. Nach Ausschwitz und im Angesicht von Ausschwitz ist der entscheidende – erlösende – Schritt in die Freiheit nicht mehr denkbar, selbst als salto mortale nicht. Weder lassen sich die Toten zur Ruhe betten und einer versöhnenden Erinnerung anvertrauen, noch lässt sich, was geschah, irgendwie aus seiner Unverständlichkeit erlösen und in Sinn überführen. Spätestens seit ›Eliza Eliza‹ realisiert sich Aichingers Schreiben in der von Michie formulierten Intention „just to leap forward to | another attacked and limited riddle“, als *absurdes* Schreiben im Sinne von Camus.

VII.

Bereits 2006 hat Dieter Hoffmann Aichingers ›Eliza Eliza‹ im Kontext der zeitgenössischen *Poetik des Absurden* von Camus' ›L'Étranger‹ über Beckett bis zu Hildesheimer und anderen gelesen, wobei er sehr genau die Entwicklung von Aichingers Poetik vom Roman bis zum Prosaband ›Eliza Eliza‹ nachzeichnet.⁷⁵⁾ Eine detaillierte Analyse des erstmals 1965 publizierten Buchs in seiner ursprünglichen Form und im Hinblick auf seine Komposition im

⁷²⁾ SCHOLTZ, Sprung (zit. Anm. 67), S. 231.

⁷³⁾ Ebenda, S. 223; ERNST BLOCH, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt/M. 1963, S. 1545, 255, 1547, 583.

⁷⁴⁾ KARL JASPERS, Philosophie: II Existenzerhellung, Berlin 1973, S. 5.

⁷⁵⁾ DIETER HOFFMANN, Die Prosa des Absurden. Themen – Strukturen – geistige Grundlagen von Beckett bis Bernhard, Tübingen 2006, S. 253–308.

Spannungsbogen vom Motto bis zum abschließenden Text ›Erinnerungen für Samuel Greenberg‹ kann im vorliegenden Kontext nicht mehr geleistet werden; sie bleibt ein Desiderat. Auffällig viele Texte der ersten Ausgabe (15 von 26) wurden hier allerdings erstmals publiziert und achronisch angeordnet, also bewusst komponiert. Ihr Entstehungszeitraum reicht von 1958 (›Das Bauen von Dörfern‹) bis 1968 (der vierte Zyklus im Band ›Eliza Eliza‹ in der letzten Ausgabe von 1991). Die Mehrheit der Texte ist jedoch zwischen 1962 und 1965 entstanden, in jener Zeit, in der der Eichmann-Prozess in Jerusalem und in Frankfurt der Auschwitz-Prozess stattfanden.

Dass auch Aichingers absurde Prosa, wie sie ›Eliza Eliza‹ repräsentiert, konsequent auf die Erfahrung der Ausgrenzungen, Verfolgungen und Deportationen reflektiert, machen insbesondere Texte wie ›Die Puppe‹ oder ›Holzfahrscheine‹ deutlich. Die Puppe als Erzählinstanz rätselt darüber, warum das Leben, dessen Teil sie eben noch gewesen war, plötzlich zum Stillstand gekommen und sie in einer leblosen Umgebung zurückgelassen worden ist. Die Erzählstimme in ›Holzfahrscheine‹ verzweifelt über die Unauffindbarkeit eines unabdinglichen Dokuments, das sie nicht vorweisen kann, eine Art Passierschein, ohne dessen Nachweis man verloren ist. „Ich habe meinen Holzfahrschein verloren, wie ich weiterkommen soll, weiß ich nicht. Hier in der Gegend sind Holzfahrscheine üblich.“⁷⁶⁾ Einiges in dieser Erzählung erinnert noch einmal an die Situation der verfolgten Kinder in Aichingers ›Größerer Hoffnung‹, obwohl Plot und Personal so ganz anders zu sein scheinen:

Wer den Nachweis nicht bringen kann, ist verloren, wer den Nachweis nicht bringen kann, ist ausgeliefert. Wohin sollen wir gehen? Wer gibt uns den großen Nachweis? Wer hilft uns zu uns selbst? [...] Wir wollen nicht ohne Nachweis verlorengelassen.⁷⁷⁾

Wiedererkennbar erscheint auch das Verhalten derer, die plötzlich vor einem stehen und den Holzfahrschein verlangen, die ihn aber willkürlich auch wieder entziehen können, selbst, wenn man ihn vorweisen kann, „Sie treten niemals Schwämme nieder, schaffen die Kröten aus ihrem Weg und streicheln die Kinder, während sie den Rest in Schrecken versetzen.“⁷⁸⁾ Wer diese Leute sind, wird nicht beim Namen genannt (Aichinger benutzt hier nur das Personalpronomen im Plural): „Sie unterstehen den Gemeinden, aber ich habe gehört, daß auch die Gemeindevorsteher sie fürchten und mitten in ihren Amtsräumen ohne Ladung und ohne Weg in Schweiß und Angst geraten, wenn sie zum Bericht auftauchen.“⁷⁹⁾ Mangels Holzfahrschein scheint der Erzähler verloren, weil

⁷⁶⁾ AICHINGER, Eliza Eliza (zit. Anm. 2), S. 99.

⁷⁷⁾ DIES., Die größere Hoffnung (zit. Anm. 49), S. 52, 58.

⁷⁸⁾ DIES., Eliza Eliza (zit. Anm. 2), S. 101.

⁷⁹⁾ Ebenda, S. 100.

es ihm unmöglich ist, diese Gegend zu verlassen. Auch sein Umgang mit der Angst erinnert an Aichingers Roman, an die Kinder, die lernen müssen, vor ihrer Angst im großen Spiel zu bestehen:

Die Angst spielt mir mit, ich sitze fahrig auf meinem Bock, niemand glaubt mir, daß ich hier sitze, ich muß es anders machen. Ich muß abspringen und meine Angst fliegen lassen, ich muß spielen, was ich habe. Aber: Es ist schwer, die reine Wahrheit zu spielen, ohne ihr an den Kragen zu kommen, es verlangt ein ganzes Herz.⁸⁰⁾

Auch hier erscheint noch einmal das Paradigma des Sprungs, der den fatalen Verlauf unterbrechen soll. In seiner großen Angst bleibt dem Erzähler nichts anderes übrig, als die Wahrheit zu spielen – und damit möglicherweise dem Schicksal der Verlorenen zu entgegen, zu dem er „ausersehen“⁸¹⁾ scheint. Er muss „das Suchen [zu] suchen“, wie Aichinger zur selben Zeit (1963) auch an anderem Ort notiert hat.⁸²⁾

VIII.

Ein schärferer Blick auf das analytische Potential der (Bild)Sprache Aichingers, aber auch Michies scheint geboten. „Überall enthüllte sich Wiedergabe des Wortes, aber nirgends enthüllte sich Deutung“, schreibt Wolfgang Hildesheimer 1963 in der Zeitschrift ›Merkur‹ zur Einführung in den Erstdruck von Aichingers Erzählung ›Der Querbalken‹. Dies sei, so Hildesheimer, seine „größte Entdeckung“ gewesen – und ich möchte, was er hier über Aichinger sagt, auch auf das Werk von Michie beziehen:

[...] bei Ilse Aichinger gibt es nichts zu deuten, in dieser aus konkreten Dingen geformten Abstraktion findet sich nirgends ein Symbol. Ihre Kunst liegt darin, dass sie, ohne jemals Symbolik zu bemühen, jedes Wort seinen Gegenstand bezeichnen und doch große Regionen der Transzendenz erstehen läßt.⁸³⁾

Transzendenz aber ist hier, wie ich versucht habe zu zeigen, in jenem zunehmend kritisch angelegten Konzept des Schritts über sich hinaus zu verstehen, eines Sprungs nicht in den Glauben, sondern ins Rätselhafte selbst. Auch aus dieser Perspektive ist bereits ›Die größere Hoffnung‹ weit mehr als ein autobiographischer Abriss der Lebensgeschichte der Nachkommen der Familie Kremer. Aichingers Roman gründet in der Geschichte der Vernichtung der

⁸⁰⁾ Ebenda, S. 104.

⁸¹⁾ Ebenda, S. 106.

⁸²⁾ ILSE AICHINGER, Kleist Moos Fasane, Frankfurt/M. (S. Fischer) 1991, S. 73. Vgl. in ›Holzfahrscheine‹: „Und was suchte ich wirklich? Ich suchte zu suchen“ (AICHINGER, Eliza Eliza, zit. Anm. 2, S. 101).

⁸³⁾ In: Merkur, 17. Jahrgang, Heft 190 (Dezember 1963), S. 1181.

europäischen Juden. Sie ist von der europäischen Geistesgeschichte nicht zu trennen. Nicht Philosophieren, „Schreiben heißt sterben lernen“ variiert Aichinger einen der berühmtesten, auf Cicero⁸⁴⁾ zurückgehenden Sätze aus den ›Essais‹ von Montaigne.⁸⁵⁾ Aichingers Roman gründet *auch* in der Geschichte der europäischen Sprach- und Kulturkritik, die von Montaigne über Kierkegaard bis zu Wittgenstein reicht. Bereits in ihren ersten Texten legt sie ein Denkmodell offen, das als Beitrag zu den Möglichkeiten des Schreibens nach Auschwitz ernst genommen werden muss.

Aichingers viel berufene Sehnsucht nach dem Verschwinden weiß um die Präsenz des geschriebenen Wortes. Es ist an der Zeit, wieder hinter jene explizit auf die Familiengeschichte Bezug nehmenden Erinnerungstexte zurückzugehen, in denen Aichinger seit ›Kleist Moos und Fasane‹ (1987) das Trauma des Verschwindens verarbeitet hat. Aichinger schreibt – wie in ›Eliza Eliza‹ – nicht Erinnerungen *an*, sondern Erinnerungen *für* – zum Beispiel *für* den fast vergessenen Dichter Greenberg: Es ist ein Schreiben, das der Präsenz im Wort, im Sprechen gewidmet ist. Seit ›Die größere Hoffnung‹ gründet Aichingers Leistung als Autorin daher in einer Schreibweise, die anstelle des von den Nationalsozialisten intendierten Verschwindens die Präsenz der Sprechenden immer wieder von neuem aktualisiert hat – in der Sprache des Individuums wie auch in der Sprache eines Kollektivs, das darin eine kulturelle Haltung wiedererkennen kann, die den Vernichtungsversuchen letztlich widersteht. Jenseits von Dover, von England aus, „das nur einen von uns retten konnte, und damit alle“, hat sich Helga Michie mit ihren Gedichten und mit ihren Bildern den *Linien ihrer Schwester* schließlich erfolgreich zur Seite gestellt.

⁸⁴⁾ „Tota Philosophorum vita commentatio mortis est“. Quæst. Tusc. L. I. 30. 31.

⁸⁵⁾ MICHEL DE MONTAIGNE: „Que philosopher, c'est apprendre à mourir“, in: DERS., *Essais*, Livre premier, chap. XIX, Paris 1965, S. 141. Aichinger hat möglicherweise die 1963 im Fischer Verlag erschienene Auswahlgabe gelesen.

