

Ilse Aichinger Wörterbuch

Herausgegeben von
Birgit R. Erdle und Annegret Pelz

WALLSTEIN VERLAG

Ermöglicht durch die freundliche Projektförderung der Kultur-
abteilung der Stadt Wien (MA 7) und gedruckt mit freundlicher
Unterstützung der Stiftung Irene Bollag-Herzheimer, Basel.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2021

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Thesis

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Umschlagabbildung: © SG-Image unter Verwendung einer Fotografie von
Stefan Moses. fotografie: stefan moses ›Ilse Aichinger‹, Wien 1995 © archiv
stefan moses

Lithografien: SchwabScantechnik, Göttingen

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen

ISBN 978-3-8353-5044-1

Inhalt

Vorwort	8
Ilse Aichinger: Schlechte Wörter	20
Atlantik	24
Auden	29
Augenblick	33
Beckett/Cioran	37
Beerensuchen	40
blau	45
Boden ohne Gewähr	49
Boote/Schiffe	53
Conrad	58
Der dritte Mann	62
Der 1. September	68
Dover	72
Eich	76
Engel	80
Entsetzt ... der Sinn	85
Esel	90
Europa/von Osten	94
Fenster	99
Fessel, Strick, Schnur	103
Genug Angst haben	108
Großmutter	113
grün	118
Hai/Fisch	123
Hasen	128
Heu	133
Hören	137
Hoffnungslosigkeiten aller Art	140
Kaffeehaus	144
kalte Küche	150

Keine Erinnerung	155
Kinder/Wien	160
Kino	165
Landschaft	170
Lücke	174
Lumpen	179
Milch	183
Mißtrauen	188
Namen	192
Paßüberquerung	197
punktuel­ler sein	201
Querbalken	206
Rand, Ränder	210
Reisen, unglau­b­wür­dige	215
Schnee	219
Schule	224
Schwedenbrücke	228
Schweigen	232
Seegasse	237
Sommer 63	242
Spiel/Schattenspiel	244
<i>Spuren</i> ... von Bloch	248
Sterne	251
Storeys	256
Tag/Stunde/Zeit	258
Tierbändiger/Zoodirektor	263
Tod/sterben/Ende	268
übersetzen	272
Untergang, Untergänge	276
unterschreiben	281
Vater	285
ver-	289
verkehrt	293
verschwinden	297

Versuch	302
violett/lila	306
Vögel	311
Wahl	314
Wind	319
wohnen	324
Wolf/Märchen	329
Zumutung	334
zwei/Zwilling	339
Autorinnen und Autoren	344
Dank	349
Editorische Nachbemer­kung	351
Verzeichnisse und Register	352
Siglen der Ilse Aichinger Werkausgaben	352
Abbildungen	354
Aichinger-Werktitel	355
Namenregister	362

Inversionen auf der Zeitachse, Diskontinuitäten, Dramaturgien des Lichts und die Erzeugung von Stille: Ilse Aichingers Texte folgen Kinotechniken. Was sie als Aufgabe des Schreibens bezeichnet, »Stummheit immer wieder in Schweigen zu übersetzen«,¹ nimmt die Ästhetik des Kinos auf, Stille gerade im Tonfilm herzustellen. Wie das Nachkriegskino setzt Aichinger Ströme des Bewusstseins gegen Ströme der chronologischen Zeit, nicht jedoch als ruhiges Fließen – das ihr in der Metapher des Erzählflusses suspekt ist² – sondern, technischer, als Kurzschluss. Ihre Texte produzieren Kurzschlüsse von Wahrnehmung und Gedächtnis, die sich, nach der Topologie des Wieners Freud, ausschließen müssten, soll ein stabiles Ich entstehen.³ Aichinger hingegen sucht die Auflösung dieses Ich, übt sie im Kino und im *Journal des Verschwindens*: »Ich mache den Ermordeten ihr Verschwinden nur stümperhaft nach: ich gehe ins Kino.«⁴ Kino beschreibt Aichinger als Hadesfahrt in die Geschichte.

Eine solche Hadesfahrt unternahm sie regelmässig im Film *Der dritte Mann*, der seinen Showdown in Wiens Unterwelt hat, der Kanalisation: »Kein Sonntag ohne ihn«.⁵ Wöchentlich kehrt sie mit dem Film zurück in ein Zwischenreich, Zone des Verkehrs zwischen Lebenden und Toten, Anwesenden und Abwesenden. Den letzten Text im *Journal des Verschwindens*, *Der dritte Mann*, illustriert ein Foto des Riesenrads im Prater, aufgenommen 1945, »zerstört nach den letzten Kämpfen zwischen SS und Roter Armee«,⁶ ohne Antrieb, ohne Gondeln. Es sieht aus wie ein in sich zurückgebogenes Eisenbahngleis, kurzgeschlossen zum endlosen Transport, zugleich zur Familiengeschichte: »Der Vater meiner Großmutter war ein Angestellter der Nordbahn. Seine erste größere Stellung war die des Stationsvorstands eines kleineren und unbekanntes Ortes. Auschwitz.«⁷ Im Film ist der Riesenbetrieb wiederhergestellt, die Gondeln montiert, doch kaum dreht sich das Rad, geht es um Mord und Totschlag.

Auch in *Die größere Hoffnung* hatte Aichinger Geschichte als Wiederholung und Wiederkehr von Gewalt am Motiv des Rades entwickelt: »Wenn die wüßten, daß wir Ringelspiel fahren!« ruft das Mädchen Ruth, als die jüdischen Kinder gegen das Gesetz »zwischen den Gasometern« Karussell fahren.⁸

In der Tat scheint Carol Reeds Film, der 1949 als britisch-amerikanische Koproduktion in die Kinos kam, mit Aichingers bereits 1947 beendetem Roman zu korrespondieren, nicht nur im Hinblick auf Motive, sondern auch in den Markierungen von Abwesenheit, Diskontinuität oder Lichtdramaturgie. Im Roman heißt es: »Unter ihrem Mantel trug [die Nacht] die stärkste Lampe ihres Herrn, die Finsternis. [...] Zum letztenmal warf sie ihre Dunkelheit aus und fing die Fremde ein. Die stand dort, reglos an die Mauer der alten Kirche gelehnt.«⁹ Die Figur, die so unerwartet auftaucht, ist »die Verfolgung«, Verbündete der Nacht. In Reeds Film, gedreht vom expressionistisch geschulten Kameramann Robert Krasker, taucht der Protagonist Harry Lime, angeblich tot, ebenso unerwartet auf, reglos an eine Wand gelehnt. Tot sind dafür andere. Deren Sterben ist einkalkuliert in die Schwarzmarktgeschäfte mit gestrecktem Penicillin. Lime allerdings stellt nicht Finsternis, sondern ein Lichtstrahl – *Lime-light* – in der Kinozone der Sichtbarkeit. Sein pausbäckiges Gesicht, das von Orson Welles, spiegelt sich in jenem des dicken Wiener Kindes, das den Fremden, den Amerikaner, kreischend denunziert. Auch sonst muß Aichinger den Film als Resonanz auf *Die größere Hoffnung* wahrgenommen haben. Der zentrale Topos des Friedhofs, die Irrfahrten durch die Ruinenlandschaft Wiens, wie im letzten Kapitel des Romans, der allgegenwärtige Tod und die riskante Liebesgeschichte, die ihre Dynamik aus der apokalyptischen Lage bezieht, sind Elemente des Romans, die in Reeds Verdichtung der Wiener Topografie wiederkehren.

Carol Reed und Robert Krasker filmten Wien als Niemandsland, dessen Autonomie gerade verhandelt wurde. *Der dritte Mann* führt die Stadt als Zone vor, in der die

mörderischen Geschäfte der Nazis ungestört weitergehen. Nicht als Stunde Null, sondern als Wachablösung ist der Auftritt der vier Mächte im Wochenschaumaterial unter den Anfangsmonolog geschnitten. In Wien patrouillierten diese gemeinsam und über Sektorengrenzen hinweg. Kino und Erinnerung sind bei Aichinger kurzgeschlossen: »Die ›Vier im Jeep‹ [fahren] durch die Innere Stadt. Aufrecht und ratlos, wie im *Dritten Mann*.«¹⁰ Unter der geteilten Stadt verläuft, jenseits aller Grenzen, das Kanalnetz, in dem Lime seinen Geschäften nachgeht und das ihm am Ende zur Falle wird. In diesem Netz überlagert sich die Geschichte Wiens: »1934 diente die Wiener Kanalisation den Sozialisten und Kommunisten als Fluchtweg.«¹¹ Wie in der Erklärung des Portiers Karl wechseln Himmel und Hölle, oben und unten, Lebende und Tote ständig die Position. Dieser verdrehten Ordnung stellt sich Aichinger jede Woche, und wird gestellt: »Einige Monate später sah die KassiererIn 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.«¹² Erst das Kino stellt vor, was gewesen sein wird. Und hält sich deshalb den Kerberos an der Kasse.

Mit dem Film kehrt Aichinger zurück an den zentralen Schauplatz ihres Romans: den Friedhof. Es ist der Ort, an dem jüdische Kinder spielten, seit ihnen alle anderen verboten waren. Hier beginnt auch die Handlung des Films und hier endet sie in einer Wiederholung, der Beerdigung des Schiebers Lime, der wie sonst nur Militärs alle Grenzen überqueren kann, auch die zum Totenreich. Die Kinder aber warnen im Roman: »›Gebt acht, daß man euch nicht mit den Toten verwechselt!‹.«¹³ Aufgabe des Schreibens und des Kinos bleibt, die Zonen offenzuhalten. Literatinnen und Filmer müssen selbst zu Schiebern werden.

Die horrende Formel »born to be murdered« aus Reeds Film zitiert Aichinger mehrmals im *Journal*, und sprengt

sie aus dem Kontext des Films. Er sei das geborene Opfer, warnt Calloway den Amerikaner Martins, und solle sich aus der Lime-Sache raushalten. Aichinger verbindet den Satz mit einem, den Calloway viel früher im Film sagt: »›leave death to the professionals.‹« Mord als Betrieb, so legt Aichingers Montage den Kern des Films frei: »Aber verstehen nicht gerade die ›professionals, die geübt sind, andere dorthin zu verfrachten, wo sie selbst keineswegs landen wollen, am wenigsten von den mörderischen Details, die sie erfunden haben?‹¹⁴ Calloway, der gute Kerl des Films, steht nicht nur für enttäuschende »Mediokrität politischer Instanzen« des Nachkriegs.¹⁵ Auch er schachert und dealt mit dem Leben anderer, so sieht es Aichinger, und tötet wie sonst nur Lime: unbeschwert. So lässt sie selbst Himmel und Hölle die Position wechseln, dreht mit am Film, und dreht ihn weiter, indem sie ihn biografisch kurzschließt: »›Born to be murdered‹ (*The Third Man*) sollte nicht nur im Fall meiner eigenen Familie in ›born to disappear‹ übersetzt werden.«¹⁶ Das *Journal* wird zum Drehbuch. Die im Kino verschwinden will, sucht da ihre in den Transporten verschwundenen Verwandten. Die Drehungen der Filmspule wie die des Riesenrads, das an die Routinen Schweizer Uhrwerke erinnert, das endlose Geklitze der Zithermelodie setzt Aichinger zu einer gleichgültigen Maschinerie zusammen, die Leute vom Leben in den Tod und wieder zurück kurbelt.

Aichinger konstruiert ein Räderwerk und bricht durch Mikrodifferenzen daraus aus: »Ich war jeden Sonntag um dreiviertel zwei im Burgkino beim ›Dritten Mann.‹«¹⁷ Uhrzeiten in Aichingers Texten sind Achsen der Korrespondenz. Achsen wie die des Riesenrads im Film, Lebensmühle und Todesgetriebe. Aber da hat sie sich auch schon vertan: »Leider gab es letzten Sonntag um 14.45 keinen *Third Man* im Burgkino.« War es nicht dreiviertel zwei? »Gegen 17 Uhr war es dann gleichgültig, er wäre ohnehin – wieder einmal von Major Calloway im Kanalnetz nahe dem Stadtpark niedergestreckt – bis zum nächsten Sonntag wieder untergetaucht.«¹⁸ Plötzlich aber taucht,

wie Lime aus dem Nichts, erneut Familie auf. Lapidar heißt es zum *Dritten Mann*: »Da spielt meine Zwillingsschwester mit. Sie sagt nur einen Satz: ›Wenn du mich den Robert nicht heiraten lässt ...‹ So sehe ich sie jeden Sonntag im Burgkino wieder.«¹⁹ Wie die Kanalisation für Kommunisten wird das Kino zum geheimen Kommunikationskanal der Schwestern. Auffällig auch, dass der Satz der Schwester Helga, die, 1938 nach London gerettet, später Komparsin bei Shepperton wird, anders lautet – etwas blöder noch. Jede Woche hat Ilse weggehört. Die Hadesfahrt als Zeitreise im Burgkino schließt Erinnerung und Wahrnehmung kurz, zum Blitzlicht eben auf ein Leben. Elemente der Erinnerung variiert die Autorin, genauso wie Zeiten und Orte der Wahrnehmung, das Drehbuch des Verschwindens stört den Ablauf der Geschichte und taucht als Traumarbeit wieder auf: »Ich war jeden Sonntag um drei Viertel zwei im Burgkino beim ›Dritten Mann‹. Das ist sehr früh, aber da ich immer Zeit verschwenden will, sind Filme sehr angenehm. Meine Schwester spielt kurz mit. Einmal sagte mir der Kartenverkäufer im Burgkino: ›Sie brauchen nichts mehr zu zahlen, ich habe mit dem Chef gesprochen.«²⁰ Gerade die mediokrinen Instanzen machen den Weg frei für den Verkehr mit der Unterwelt.

Ute Holl

Anmerkungen

- 1 Luzia Stettler: »Stummheit immer wieder in Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens«, in: Ilse Aichinger. *Leben und Werk*, hg. von Samuel Moser, Frankfurt a.M. 2003, 42-46, S. 42.
- 2 Das Erzählen in dieser Zeit [1952], in: dG 1991, 9-11.
- 3 Vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung. Über den Traum*, in: *Gesammelte Werke Bd. II/III*, London 1942, 542-554.
- 4 Vorbemerkung zum »Journal des Verschwindens« [2001], in: *FiuVe* 2003, 65-71, S. 71.
- 5 *Der dritte Mann* [2001], in: *FiuVe* 2003, 199-202, S. 200.

- 6 *Der dritte Mann* (Anm. 5), S. 201.
- 7 *Der Boden unter unseren Füßen* [1996], in: *FiuVe* 2003, 21-24, S. 23.
- 8 *Die größere Hoffnung* [1948], Frankfurt a.M. 1991, S. 42.
- 9 dgH (Anm. 8), S. 156, 158.
- 10 *Der dritte Mann* (Anm. 5), S. 200.
- 11 Bert Rebhandl: *Der dritte Mann. Die Neuentdeckung eines Filmklassikers*, Wien 2019, S. 63.
- 12 *Film und Verhängnis* [1995/2001], in: *FiuVe* 2003, 11-20, S. 20.
- 13 dgH (Anm. 8), S. 53.
- 14 *Der dritte Mann* (Anm. 5), S. 200.
- 15 *Der dritte Mann* (Anm. 5), S. 202.
- 16 *Vorbemerkung* (Anm. 4), S. 71.
- 17 Ernst Grabovszki: *Ich habe immer wenig ans Überleben gedacht* [2001], in: *emgnb* 2011, 195-201, S. 200.
- 18 *Der dritte Mann* (Anm. 5), S. 199.
- 19 Ilse Aichinger und Wolf Haas: *Wie schreiben Sie eigentlich? – Pubertär* [2001], in: *emgnb* 2011, 149-153, S. 151.
- 20 Grabovszki (Anm. 17), S. 200 f.