

SWR2 Literatur

Poesie des Schweigens

Ilse Aichinger und Günter Eich

Von Michael Braun

Sendung: Dienstag, 14. Juni 2016

Redaktion: Stephan Krass

Regie: Günter Maurer

Produktion: SWR 2016

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Service:

SWR2 Literatur können Sie auch als Live-Stream hören im **SWR2 Webradio** unter www.swr2.de oder als **Podcast** nachhören:
<http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/literatur.xml>

Mitschnitte aller Sendungen der Redaktion SWR2 Literatur sind auf CD erhältlich beim SWR Mitschnittdienst in Baden-Baden zum Preis von 12,50 Euro.
Bestellungen über Telefon: 07221/929-26030
Bestellungen per E-Mail: SWR2Mitschnitt@swr.de

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert.
Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Spr. 1

Das Schweigen ist in einer Gesellschaft beschleunigter Kommunikationsprozesse zum Störfall geworden. Wer auf die Zumutungen der instrumentellen Bereitschaftssprachen von Facebook und Twitter mit einer Strategie des Schweigens reagiert, gilt als anachronistischer Spielverderber. Selbst in der Dichtung, die auf die Tumulte der schnellen Meinungsfreude und der gedankenlos generierten Kommentare mit Skepsis und einer erhöhten Aufmerksamkeit auf die Funktionsweisen der Sprache reagiert, gilt das Schweigen als eine höchst gestrige Poetik. Es ist in Vergessenheit geraten, dass Poesie nicht mit einem Übermut an Artikulation und einer hektischen Produktion von Verbalreizen beginnt, sondern mit einer sprachskeptischen Verhaltenheit, mit einem Innehalten mitten im Wort.

Spr. 3

„Es muss mehr Schweigen in das Sprechen.“

Spr. 2

So lautet eine zentrale Maxime der Dichterin Ilse Aichinger, formuliert in einem Gespräch im Jahr 1993, eine Maxime, die nicht als paradoxes Bonmot ihre Wirkung entfalten will, sondern als Grundlegung für das poetische Sprechen. „Es muss mehr Schweigen in das Sprechen“ – das ist der Ausgangspunkt einer substantiellen Poetik, das ist die Voraussetzung für einen gültigen Satz. Dichtung beginnt mit der skeptischen Selbstprüfung des Schreibenden. Bekenntnisse zum Schweigen sind jedoch in der Gegenwartspoesie, die sehr mitteilungsfreudig, sehr sprachspiel- und formverliebt auftritt, Mangelware. Es ist in dieser Situation der überbordenden Meinungsbekundungen und omnipräsenten Kommentierbedürfnisse sehr hilfreich, an die Kunst der strengen sprachlichen Selbstbeobachtung zu erinnern, wie sie von Ilse Aichinger seit über sechzig Jahren eingeübt wird. Die 1921 geborene Schriftstellerin hat schon früh, etwa in ihren Tagebucheintragungen des Jahres 1944, über die Notwendigkeit des Schweigens nachgedacht.

Spr. 3

„Wenn man das Schweigen lernen will – muss man sehr vorsichtig werden mit Worten.“

Spr. 2

In dem Gespräch von 1993 hat Ilse Aichinger diese Erkenntnis näher erläutert:

Spr. 3

„Ich habe eigentlich nach langer Zeit erkannt, dass das Schweigen die Hauptsache ist. Ich glaube, dass es der Literatur schadet, wenn man ununterbrochen schreibt, um den Markt regelmäßig zu bedienen, wie es heute so üblich ist. Ich bin für Langsamkeit, für Verschwiegenheit, dass man nur dann schreibt, wenn es keine andere Möglichkeit mehr gibt. Ich habe einmal geschrieben: Schreiben kann man eigentlich nur, anstatt sich umzubringen.“

Spr. 1

In der Konzentration auf diese „Hauptsache“, das Schweigen, zeigt Ilse Aichinger eine poetische Wahlverwandtschaft mit der Sprachskepsis in den späten Gedichten ihres 1972 verstorbenen Ehemannes, des Dichters Günter Eich. Auch Günter Eich, der mit Ilse Aichinger seit ihrer Heirat 1953 das Traumpaar der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur bildete, hat in seinen poetologischen Statements und Aufsätzen zur Lyrik immer wieder auf der Notwendigkeit des Schweigens, auf dem Rückzug aus einem ideologisch kontaminierten Sprachsystem insistiert. „Sprache beginnt, wo verschwiegen wird“, ist einer der Kernsätze seiner Poetik. In seinen 1964 verfassten Skizzen zu seiner poetischen Arbeit, die sehr programmatisch den Titel tragen *Was ich nicht geschrieben habe*, hat er seine Affinität zum Schweigen erläutert.

Spr. 3

„Ich muß also schreiben, daß die Worte das Schweigen einschließen, d.h., es muß *zwischen* den Zeilen ebensoviel geschehen wie *in* den Zeilen.

Sprache beginnt, wo verschwiegen wird.

Es gibt eine aussprechende Sprache und eine verschweigende Sprache.

Die Sprache, die ich sprechen möchte, müßte verbergen.“

Spr. 2

Das ist die lyrische Negation eines Modells von einfacher sprachlicher Verständigung. Den „Widerspruch der poetischen Sprache zur kommunikativen“, wie er in der Sprachphilosophie und Ästhetik der 1960er Jahre immer wieder eingefordert worden ist, haben Günter Eich und Ilse Aichinger noch weiter radikalisiert. Dabei hat Günter Eich das Bekenntnis zur Verborgenheit auch in Gedichten formuliert, die mit sich selbst ein ironisches Versteckspiel betreiben:

Spr. 3

Huhu

Wo die Beleuchtung beginnt,

bleibe ich unsichtbar.

Aus Briefen kannst du mich nicht lesen

und in Gedichten verstecke ich mich.

Den letzten Schlag

gab ich euch allen.

Mich triffst Du nicht mehr,

solang ich auch rufe.

Spr. 2

Hier, in dieser Miniatur aus Eichs Gedichtband *Zu den Akten*, wird ein Schluss-Strich gezogen. Ein Schluss-Strich unter die naturfromme Poesie, auf die man ihn noch im Band *Botschaften des Regens* von 1955 festlegen wollte. Den von ihm erklärten Widerstand gegen die offizielle „Sprachlenkung“ transformierte Eich seither in poetische Versteckspiele wie eben in *Huhu*. Hier spricht ein Ich, das sich buchstäblich jeder Aufklärung verweigert. Schon der Ausruf *Huhu* scheint bedeutungslos, entzieht sich jeder Interpretation. Fortan verweisen Eichs Gedichte in radikaler ästhetischer Negativität auf einen Zustand letztgültiger Ausgesprochenheit, in dem es nichts mehr zu sagen gibt.

Spr. 1

Diese Form von poetischer Verschwiegenheit steht heute, im Zeitalter der digital beschleunigten Kommunikationsprozesse, unter dem Verdacht der Gestrigkeit. Man will in der poetischen Passion für das Schweigen auch die Zeitgebundenheit der Lyrik von Günter Eich und Ilse Aichinger erkennen. Tatsächlich war die lyrische Referenz auf das Schweigen ursprünglich eine konsequente Antwort auf den folgenreichen Missbrauch der Sprache durch die Diktatur des nationalsozialistischen Regimes. Die in Zürich lebende Literaturwissenschaftlerin Simone Fässler hat die späten Werke Ilse Aichingers ediert und verweist auf die literarische Herkunft der Poetik des Schweigens.

O-Ton Simone Fässler

„Ja, das Wort ‚Schweigen‘ war unter den Autoren der fünfziger Jahre auch ein Modewort. Mit dem Schweigen wollten sie markieren, dass sie mit dem Gebrauch der Sprache grundsätzlich nicht einverstanden sind. Dass sie sich distanzieren von einem unreflektierten Sprachgebrauch. Aber natürlich auch von einem Missbrauch der Sprache, wie sie in der Propaganda des Nationalsozialismus praktiziert wurde. Dem haben sie das Schweigen entgegengesetzt. Wobei Schweigen für all diese Autoren ja nicht heißt, dass sie nichts sagen oder nicht schreiben. Ilse Aichinger hat ja gesagt, Schweigen, das ist die richtige Art, wie sie schreiben möchte. Schweigen, das ist auf eine Weise ein Gegensatz oder das Gegenteil vom Schreiben, es ist ihm aber auch ganz nah. Was man auch lautlich hört: ‚Schweigen‘ und ‚Schreiben‘ klingt fast identisch. Schweigen, das gilt für Aichinger schon ganz früh, schon im Roman, der eigentlich ja nicht sehr schweigend ist, sondern sehr wortgewaltig daherkommt. Schweigen ist ein wichtiges Konzept. Sie sagt einerseits: In unserer Welt ist es schwierig geworden, überhaupt etwas zu sagen. Wir werden stumm. Und die Welt ist auch stumm. Sinnlosigkeit. Wenn wir wieder sprechen möchten, dann müssen wir aber nicht versuchen, gegen diese Stummheit anzugehen, sondern müssen diese Stummheit akzeptieren und sozusagen bis zum Ende gehen. Und dann kann es passieren, dass diese Stummheit in ihr Gegenteil umschlägt. Und das wäre dann nicht eine sinnlose Stummheit, sondern ein Schweigen, das alles enthält. Das viel mehr enthält, als was man mit einem Wort sagen kann. Dem geht sie in ihrem

Schreiben nach. Erst wortgewaltig, dann immer knapper. Dann auch schon immer stummer. Indem sie immer weniger schreibt.“

Spr. 2

Den literaturhistorischen Ort der Poetik des Schweigens, von dem Günter Eich und Ilse Aichinger ausgegangen sind, markiert auch der Literaturwissenschaftler Roland Berbig, der an der Berliner Humboldt-Universität lehrt und 2013 eine grandiose Biographie zu Günter Eich vorgelegt hat. Berbig betont den sehr unterschiedlichen Erfahrungshintergrund der beiden Autoren. Ilse Aichinger war nach den Kriterien der Nationalsozialisten eine sogenannte „Halbjüdin“, wuchs in Wien unter schwierigsten Bedingungen auf, immer in Gefahr, von den neuen Machthabern nach 1938 verschleppt, deportiert und ermordet zu werden. Sie überlebte mit ihrer jüdischen Mutter mit viel Glück die Barbarei. Viele ihrer Angehörigen wurden in den Vernichtungslagern ermordet. 1948 veröffentlichte sie ihren ersten Roman *Die größere Hoffnung*. Günter Eich dagegen, der aus dem märkischen Lebus stammende Dichter, hatte sich bereits vor der Machtergreifung Hitlers als Dichter einen Namen gemacht und überlebte die Zeit des Nazi-Regimes auch dank seiner intensiven Mitarbeit im NS-Rundfunk. Nach 1945 bestand Eichs poetische Arbeit vor allem darin, aus seinen Gedichten immer mehr Pathos wegzunehmen und sich allen Variationen politischer und kultureller Sprachlenkung zu entziehen. Seine Verbundenheit mit Ilse Aichinger, so glaubt Roland Berbig, hat diese skeptische Position weiter vertieft.

O-Ton Roland Berbig

„In Günter Eichs Leben scheint mir mit der Bekanntschaft, der Freundschaft, der Liebe zu Ilse Aichinger ein zusätzlicher Faktor der Strenge zu kommen. Er ist anfangs in den ersten Briefen noch der, der sagt: ‚Das mit den Hörspielen, das lassen Sie mal sein. Das bringt eigentlich nichts.‘ Also der noch einen ratgebenden Ton hat. ‚Ich habe *Die größere Hoffnung* gelesen, das ist sehr großartig, aber da ist noch dies und das zu machen‘... und dieser Ton ändert sich. Er spürt, dass von Ilse Aichinger eine Energie ausgeht, die ihn herausfordert. Das können wir zum Teil nur erahnen. Das Hörspiel, das sie gemeinsam schreiben, *Der letzte Tag von Lissabon*, da weiß man gar nicht, wie viel von Ilse Aichinger stammt. Er muss es vollenden, da Aichinger schwer krank wurde. Aber da merkt man: Da probieren sie etwas aus im Wissen, wie eigentlich unmöglich ein gemeinsamer Standpunkt, ein gemeinsamer Ort ist. Es gehen beide den Weg in die Reduzierung und in die Verknappung. Da lernt Günter Eich möglicherweise von Ilse Aichinger. Aber ich glaube, es ist auch ein Vorgang, der gehört zu den fünfziger Jahren, er gehört zu den beiden extrem unterschiedlichen Lebensverankerungen, Lebenspfaden, Lebenswegen. Die zum Teil zu den ähnlichen, vielleicht sogar zu denselben Wörtern kommen, die aber doch am Ende sehr Unterschiedliches beinhalten und tragen. Und deshalb sind diese unterschiedlichen Verknüpfungspunkte für mich doppelt aufregend. Also: ‚Der Stil ist das Sterben‘ bei Günter Eich und bei Ilse Aichinger: ‚Schreiben ist sterben lernen.‘ Und dann fängt man an: Was heißt hier Sterben? Da ist man plötzlich in der sehr unterschiedlichen, aber an Schnittflächen so unglaublich intensiv treffenden Dichtung.“

Spr. 1

Ilse Aichingers Schreiben geht hervor aus einem Trauma, aus einem schockhaften Verlust. Vor ihren Augen wurde die Großmutter 1942 in Wien verschleppt und dann später im Vernichtungslager Minsk ermordet. Diese Erfahrung, dass die Großmutter von den Machthabern deportiert und ermordet wurde, hat ihr ganzes Werk geprägt.

O- Ton Fässler

„Ilse Aichingers Schreiben geht hervor aus der Erfahrung der Trennung. Und das ist jetzt nicht nur im Bild gesprochen, sondern ganz, ganz konkret. Das hab ich jetzt gerade neulich gesehen, als ich zum ersten Mal die Korrespondenz einsehen konnte, die sie geführt hat mit ihrer Zwillingsschwester, die 1937 noch ausreisen konnte nach England und mit der sie anfänglich noch Briefe austauschen konnte. Erst richtige Briefe, dann nur noch Rotes Kreuz-Telegramme mit einer sehr beschränkten Wortzahl. Und schon da sieht man: Es geht Ilse Aichinger beim Schreiben darum, eine Trennung, die nicht nur eine Trennung ist von einem Menschen, sondern eigentlich fast von ihrem Alter Ego – sie ist ja eine eineiige Zwillingsschwester – zu überbrücken. Vor allem indem sie Dinge beschwört, die sie gemeinsam zuvor erlebt haben. Das war das erste, eine Trennung, die dann doch, allerdings erst nach zehn Jahren, wieder aufgehoben werden konnte. Hinzu kam die Trennung von ihren Verwandten, die deportiert und vernichtet wurden in Minsk. Ihre Großmutter, ihre liebste Tante – und von dieser Trennung ausgehend hat sie den Roman geschrieben, und auch alles weitere, was sie in ihrem Leben geschrieben hat.“

Spr. 1

Nach dem Einmarsch Hitlers im März 1938 hatte Ilse Aichingers jüdische Mutter sofort ihre Praxis, ihre Wohnung und ihre Arbeitsstelle als städtische Ärztin verloren. Ihre Zwillingsschwester konnte 1939 noch nach England ausreisen, der Beginn des Kriegs verhinderte die Ausreise der restlichen Familie. Diese Erfahrung der fortdauernden Todesdrohung hat Ilse Aichinger auch das Sprachvertrauen geraubt. Ihr Buch *Schlechte Wörter* von 1976 markiert den poetischen Widerstand gegen eine Sprache der Lüge, die stets dort beginnt, wo man sich den gefälligen Wörtern, den verführerischen Großbegriffen überlässt. Der Titeltext des Bandes *Schlechte Wörter* räumt auf mit allen Geläufigkeiten, mit allen Stereotypen. Und es beginnt mit einem Misstrauensvotum gegen die „besseren Wörter“.

Spr. 3

„Ich gebrauche jetzt die besseren Wörter nicht mehr. ‚Der Regen, der gegen die Fenster stürzt.‘ Früher wäre mir da etwas ganz anderes eingefallen. Damit ist es jetzt genug. ‚Der Regen, der gegen die Fenster stürzt.‘ Das reicht. Ich hatte übrigens gerade noch einen anderen Ausdruck auf der Zunge, er war nicht nur besser, er war genauer, aber ich habe ihn vergessen, während der Regen gegen die Fenster stürzte oder das tat, was ich im Begriff war zu vergessen.“

Spr. 1

Ein paar Sätze weiter wird jeder Versuch, mittels der Sprache und durch Erzählen überschaubare Zusammenhänge und Verbindungen herzustellen, torpediert:

Spr. 3

„Niemand kann von mir verlangen, daß ich Zusammenhänge herstelle, solange sie vermeidbar sind. Ich bin nicht wahllos wie das Leben, für das mir auch die bessere Bezeichnung entflohen ist. Lassen wir es Leben heißen, vielleicht verdient es nichts besseres. Leben ist kein besonderes Wort und sterben auch nicht. Beide sind angreifbar, überdecken statt zu definieren.“

Spr. 2

Es sind solche Sätze, solche Beobachtungen an der Sprache, die noch heute die um ein halbes Jahrhundert jüngeren Autoren beschäftigen. Einer von ihnen, der 1980 in Westfalen geborene und im schweizerischen Biel lebende Dichter Levin Westermann führt solche Sätze von Ilse Aichinger wie ein poetisches Vademecum mit sich.

O-Ton Levin Westermann

„Ich habe das immer so verstanden, dass sie ein großes Misstrauen gegen die besseren Wörter hat. Gegen das, was plakativ und laut ist. Das hat sie immer sehr kritisch angesehen. Was natürlich verankert liegt in ihrer Biografie, einfach in ihren Erlebnissen. Sie ist 1921 geboren und sie hat so viele furchtbare Dinge erlebt während des Kriegs. Und nach dem Krieg hat sie dann ihr Leben als Schriftstellerin begonnen. Und sie ist immer kritisch geblieben. Weil sie ja gesehen hat, wie sich die Dinge verändern. Das Beste, groß auf den Plakaten. Die großen Parolen. Das ist das, was gefährlich ist, was populistisch sein kann. Und da hat sie immer den Schritt zurückgemacht. Sie ist langsamer geworden. Sie benutzt die Dinge, die nicht jeder sofort versteht und nachbrüllt und bezeichnet die Dinge viel vorsichtiger. Ich finde, sie ist sich ihrer Verantwortung bewusst, wie man mit der Sprache umgehen sollte.“

Spr. 2

Aber was bedeutet das für eine moderne Poetik, wenn eine Autorin gleichsam in skeptischer Selbstbeobachtung alle traditionellen Konzepte des Schreibens unterläuft. Wenn die Vermeidung und die sprachliche Unterwanderung von Zusammenhängen zum literarischen Hauptziel wird, geht es dann nur noch um das Zusammenstellen von unverbundenen Fragmenten?

O-Ton Levin Westermann

„Das glaub ich gar nicht. Ich habe mir dieselbe Stelle notiert: ‚Leben ist kein besonderes Wort und Sterben auch nicht. Beide sind angreifbar, überdecken statt zu definieren. Für mich ist dieses Vermeiden eine Form von Disziplin vielleicht. Von Disziplin im Umgang mit den Wörtern. Dass man nicht die Zusammenhänge herstellt, die erwartet werden. Dass man nicht das bedient, was eh schon bedient wird überall. Und dass man eben nicht auf der Oberfläche dieser nivellierten Dinge mitmacht,

sondern das Ganze unterläuft. Indem man auch gegen die Erwartungen, die an einen Schriftsteller gerichtet werden, agiert. Gerade das Schicksal ihrer Großmutter. In ihrem Buch *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben* gibt es diesen Satz: ‚Wir jedenfalls, meine Mutter und ich, kamen davon.‘ Und dann weiter: ‚Aber kamen wir denn davon? Ich weiß es bis heute nicht.‘ Und das finde ich einen sehr wichtigen Satz für ihr ganzes Werk.“

Spr. 1

Das Davonkommen bedeutet für die Dichtung der Ilse Aichinger eine immer strengere Prüfung dessen, was als Satz, als Halbsatz, als Wörterkombination auf dem Papier steht. In den Aufzeichnungen der Jahre 1950 bis 1985, die in ihrem Buch *Kleist, Moos, Fasane* gesammelt sind, hat Ilse Aichinger diese Prüfung so weit getrieben, dass in einigen Jahren nur ein oder zwei Sätze für bewahrenswert erachtet wurden. Einer der Sätze lautet: „Schreiben heißt sterben lernen.“ Aber es gilt auch das Gegenteil – Schreiben als Überlebensprogramm.

O-Ton Levin Westermann

„Immer wenn ich Leuten Ilse Aichinger an den Kopf werfe und sie dann eben nicht mit der Prosa anfangen, sondern vielleicht so einen Satz hören wie: ‚Schreiben heißt sterben lernen‘. Oder: ‚Schreiben kann man eigentlich nur anstatt sich umzubringen‘, dann wird das immer so furchtbar pessimistisch, so lebensverneinend. Es ist eigentlich umgekehrt. Sie sagt auch den schönen Satz: ‚Man muss sich wehren, auch gegen sich selbst. Solange man der Zumutung des Atmens unterworfen ist, solange hat man die Pflicht sich zu wehren.‘ Und sie wehrt sich eben dadurch, dass sie schreibt. Sie gibt ja nicht auf. Es gibt einen wunderschönen Interviewband, in dem sie wirklich wiederholt über Jahrzehnte sagt: Ach, eigentlich will ich nicht leben, diese Existenz ist sehr anstrengend. Aber sie wählt ja das Leben durch ihre Texte und da steckt so viel Leben drin, dass sie alle Erwartungen unterläuft. Nur als eine kleine Klammer, weil es gut passt zu dem Satz ‚Man muss sich wehren‘: Die amerikanische Schriftstellerin C.D. Wright ist ja vor einigen Monaten gestorben. Ich zitiere fünf schnelle Zeilen von ihr: ‚We will be stardust. Ancient tailings / of nothing. Elapsed breath. No, / we must first be ice. Be nails. Be teeth. / Be lightning.“ Wenn wir schreiben, wenn wir leben, dann schreiben wir und wir wehren uns.“

Spr. 2

Auch der Literaturwissenschaftler Roland Berbig erkennt in Ilse Aichingers Buch *Schlechte Wörter* eine Poetik der Verweigerung, eine kühne Form der Erhebung, der „Insurrektion“ gegen das widerstandslose Sprechen, einer „Insurrektion“, mit der die konventionelle Sprachordnung aus den Angeln gehoben wird:

O-Ton Roland Berbig

„Ich bin auch bei der Bildung von Zusammenhängen vorsichtig geworden. Niemand kann von mir verlangen, dass ich Zusammenhänge herstelle, solange sie vermeidbar sind....Ich bin nicht wahllos wie das Leben, für das mir auch die bessere Bezeichnung eben entflohen ist.‘ – Das verschlägt mir, auch wenn ich es jetzt lese, immer wieder die Sprache. Und es geht weiter: ‚Lassen wir es Leben heißen,

vielleicht verdient es nicht Besseres. Leben ist kein besonderes Wort und Sterben auch nicht.‘ Da merkt man förmlich, was Schweigen heißt. Das kriegt dann plötzlich den Raum, den Resonanzraum. Das ist alles andere als Verstummen. Und ich fand es auch so wunderbar, dass es korrespondiert mit dem Text über Joseph Conrad. Wo plötzlich das Wort ‚Lautlosigkeit‘ hinzukommt. Lautlosigkeit. Die man wieder erringen muss. Und wenn wir jetzt gezwungen würden, es gleichsam in einer Sprache zu verstehen, dass vielleicht die Hörer, die Leser sagen: Ah, das hat die damit gemeint, da gibt’s eine starke Verweigerung. Wenn sie das gemeint hätte, hätte sie es gesagt. Und dieses Spannungsverhältnis, das sie zwischen Verstummen, zwischen Lautlosigkeit, zwischen Schweigen aufbaut und da hinein ihre Wörter setzt, und Eich damit offenbar auch fasziniert, das ist großartig. Nicht nur großartig, sondern da fängt ein Bewusstsein an, das mir, ehrlich gesagt, mehr als nur zeitgemäß ist.“

Spr. 2

In einem Gespräch Ende der achtziger Jahre ist Ilse Aichinger von ihrer österreichischen Kollegin Brita Steinwendtner nach der Wertigkeit und der Verlässlichkeit der Wörter gefragt worden. Kurz zuvor war Ilse Aichingers Aufzeichnungs-Buch *Kleist, Moos, Fasane* erschienen. Darin wird eindringlich auf die Nähe von Suchen und Finden, von Suchen und Verlieren hingewiesen. Auch das Schreiben, so erzählt die Dichterin in großer Eindringlichkeit, ist oft wie eine unverlässliche Person, der man zürnt:

O-Ton Ilse Aichinger

„Es ist so, dass das Schreiben oft wie eine Person ist, auf die man zornig werden kann, der man Vorwürfe machen kann, weil sie einen auch sehr im Stich lässt, aber man muss lernen, damit zu leben, wie mit der Angst oder mit der Einsamkeit oder mit so vielem. Die Worte dürfen nicht provisorisch und unsicher und vage sein. Sie sind das Einzige, was man erst niederschreiben darf, wenn es ganz da ist. Sie sind ja auch nicht etwas, was man behält, sondern etwas, was man hergibt. Und indem man sie ganz hergibt, also mit allem Schweigen, das jedes Wort umgibt und jeden Laut umgeben muss, wenn er tragfähig sein soll, werden sie eben real. Die Worte sind das Einzige, wodurch ich mir eine Realität verschaffe. Nicht mir, sondern wodurch ich spüre, dass eine Realität gegeben wird. Eine, die nicht mehr vom Haben und vom Halten abhängig ist, sondern sich auf einem ganz bestimmten Grad zwischen Stehen und Schweben befindet. Etwas, was nicht anders sein kann. Aber bei Wörtern wie Phantasie bin ich immer sehr vorsichtig, auch bei Traum, das klingt alles so vage. Am ehesten komm ich zur Welt durch das Wort, wenn es wirklich ein Wort ist, wenn es nicht ein Gerede ist.“

Spr. 1

Nach ihrem Buch *Schlechte Wörter*, das gattungsmäßig zwischen Lyrik und Prosa changiert, beginnt ab 1979 eine fast zwanzigjährige Phase, in der Ilse Aichinger vollkommen geschwiegen hat. Und dann, im hohen Alter, fängt sie wieder an zu schreiben: Kolumnen, Zeitungsartikel, „Subtexte“. Simone Fässler hat diese kurzen Prosatexte der späten Ilse Aichinger in drei Bänden herausgegeben, dazu ein umfangreiches Buch mit Interviews aus fünfzig Jahren. Simone Fässler beschreibt

den Ausgangspunkt der späten Produktion als Zusammentreffen glücklicher Umstände.

O-Ton Fässler

„Ich glaube, in ihrem eigenen Bewusstsein hat Ilse Aichinger nie aufgehört zu schreiben. Das hat sie auch immer wieder betont. Also: ich bin nicht verstummt, es sind nur die Abstände bis zum nächsten Text, die immer länger werden. Ich weiß nicht: War das ihr Glaube oder hat sie da auch etwas beschworen. Es war ein Warten, es war ein wahrscheinlich nicht bewusst gewähltes Warten. Was dann kam, was dann ein neues Schreiben ermöglichte, das waren verschiedene, sicher auch äußere Umstände. Eines war der Umstand, dass sie nach Jahrzehnten in Deutschland sich entschieden hat, nach Wien zurückzukehren, wo sie ihre Jugend verbracht hat und ihr junges Erwachsenenleben, wo sie auch angefangen hat zu schreiben. Und mit diesem Zurückkehren nach Wien hatte sie auf einmal mit der Stadt ihre frühe Zeit wieder vor Augen und damit auch die Erinnerungen. Das war sicher das eine. Das zweite, ein großer Glücksfall war Richard Reichensberger, die Freundschaft mit ihm, der sehr viel von ihrem Werk verstanden hat, der sehr gut auch mit ihr persönlich umgehen konnte. Und der selbst Kontakt hatte zu Zeitungen und Journalisten – und der diesen Leuten Kontakt vermittelt hat zu Ilse Aichinger. Da kamen erste Leute und haben Ilse Aichinger interviewt, und Ilse Aichinger war vielleicht selbst überrascht von sich, dass sie antworten kann, dass sie gerne antwortet. Dass ihr dieses Antworten Spaß macht. Und witzigerweise spricht sie in diesen Interviews noch ganz viel vom Nicht-Schreiben und vom Schweigen, und bemerkt selbst gar nicht, dass sie im Antworten selbst wieder ins Texte-Verfassen gekommen ist.“

Spr. 2

An einem bestimmten Punkt ihres Werks Anfang der neunziger Jahre wird Ilse Aichinger auch der Begriff „Schweigen“ suspekt. Er wird zum Etikett für ihr Werk und sie beginnt sich dagegen zu wehren. Als neue poetische Maxime reklamiert sie die nicht minder existenzialistische Kategorie des „Verschwindens“ für sich. Eins ihrer späten Bücher trägt den Titel *Journal des Verschwindens*. Worin aber liegt die ästhetische Differenz zwischen dem Schweigen und dem Verschwinden?

O-Ton Fässler

„Es ist schon verwandt mit dem Schweigen, aber auf eine Weise man kann auch sagen, es ist wie eine Umkehrung. Das Schweigen, das verharrt ja erstmal in Stille - und wartet auf das Wort. In dem Roman *Die Größere Hoffnung* steht nur der Satz: ‚Ellen wartete unerbittlich wie alles Schweigen immer auf das erfüllende Wort wartet.‘ Das Verschwinden ist die Umkehrung. Aichinger sagt – auch das ist nichts Neues im Spätwerk – sie wolle selbst eigentlich schon immer nicht existieren, sie will verschwinden. Sie möchte das, was ihre Angehörigen unfreiwillig getan haben, als sie ermordet wurden, sie möchte das nachvollziehen. Sie möchte nicht mehr existieren, sie möchte verschwinden. Was das Neue ist: Sie merkt: Um verschwinden zu können, muss ich erstmal Anlauf nehmen können, muss ich erstmal anwesend sein. Ganz konkret physisch körperlich, im Leben, aber auch in der Sprache. Ich muss erstmal sprechen – im Sprechen kann ich Anlauf nehmen, mit jeder neuen

Kolumne kann ich wieder Anlauf nehmen. Mein Ziel ist das Verschwinden. Aber das geht eben nur über das Sprechen.

Spr. 1

In dieser Werkphase in den Jahren 1979 bis 1999 entstehen keine neuen Bücher von Ilse Aichinger, an ihre Stelle treten Interviews, in denen die Dichterin intensive existenzialistische Denkfiguren entwickelt. Kurz vor ihrem 80. Geburtstag setzt dann überraschend die literarische Produktion wieder ein. Ilse Aichinger fängt an, Kolumnen für eine österreichische Tageszeitung zu schreiben. Thema sind *Unglaubliche Reisen*, die wie in *Schlechte Wörter* mit der Verweigerung einer Erzählung beginnen.

Spr. 3

„Wenn einer eine Reise tut, so hat er nichts zu erzählen.“

O-Ton Fässler

„Erst hat sie das *Journal des Verschwindens* geschrieben, und wie das ein bisschen ausgereizt war als Versuchsanordnung, hat sie gewechselt und gesagt: Jetzt möchte ich *Unglaubliche Reisen* schreiben. Mein Muster sind quasi Reiseführer, Reiseberichte, aber ich mache das ganz anders. Ich gehe nicht in exotische Länder, sondern ich bleibe bei mir, weil die, die möglichst weit weg gehen, die haben nichts zu erzählen. Zu erzählen hat man etwas, wenn man immer die gleichen Wege geht. Weil dieses Immer-die-gleichen-Wege-Gehen, das öffnet meine Wahrnehmung, das ermöglicht mir Dinge zu sehen im Detail, die ich gestern nicht gesehen habe. Und das öffnet mir, vor allem wenn es Wege sind, die ich schon früher gegangen bin, Wege auch in die Erinnerung und in die persönliche Biografie.“

Spr. 2

Ilse Aichingers Texte sind immer Vollzug einer Bewegung, sie führen oft eine Suchbewegung nach Orten aus, deren Namen als rätselhafte Wortgestalt, als Klangereignis die Texte durchziehen. Dieser topografische Grundzug ist schon in ihren frühesten Texten anwesend, dann wieder in den *Unglaublichen Reisen*. Einige dieser lyrisch strukturierten Prosatexte gehen gleichsam aus Wortentzündungen an Ortsnahmen hervor. Und einer der Lieblingsorte von Ilse Aichinger ist das an unterschiedlichen Stellen aufgerufene *Dover*. Nicht nur der Ort und die Klanggestalt des Ortsnamens *Dover* übt eine große Anziehungskraft auf die Dichterin aus, auch die Vorsilbe „ver-“. Ein Beispiel hierfür liefert der Text *Dover* aus dem Band *Schlechte Wörter*.

Spr. 3

„Wult wäre besser als Welt. Weniger brauchbar, weniger geschickt. Arde wäre besser als Erde. Aber jetzt ist es so. Normandie heißt Normandie und nicht anders. Das Übrige auch. Alles ist eingestellt. Aufeinander, wie man sagt. Und wie man auch sieht. Und wie man auch nicht sieht. Nur Dover ist nicht zu verbessern. Dover heißt so wie es ist. Von diesem, wie viele sagen, unbeträchtlichen Ort sind alle

Bezeichnungen und das, was sie bezeichnen, leicht aus den Angeln zu heben. Delft. Hindustan, auch beyond. Obwohl beyond kein Ort ist. Oder wahrscheinlich keiner ist. Aber Dover. Beharrlich und sehr am Rand, nützt seine Macht nicht. Das eben ist sein Gütezeichen.“

Spr. 2

Nur die existenzielle und literarische Randlage erlaubt es, alle Bezeichnungen, alle sprachlichen Geläufigkeiten aus den Angeln zu heben. Und dies ist eben das Gütezeichen der Ilse Aichinger. Zu deren Eigenarten es eben auch gehört, über die Vorsilbe „Ver-“ nachzudenken.

O-Ton Simone Fässler

„Ja, das Ver- gefällt der Ilse Aichinger. Die ja auch ein sehr eigenes, sehr persönliches Verhältnis zu vielen Wörtern hat. Nun, sie hat ihre grundsätzliche Skepsis allen Wörtern gegenüber. Aber es gibt auch Wörter, denen sie viel zutraut, und das Dover ist eines – und dieses Ver- mag sie sehr gerne, mit Ver- beginnt auch *Verswinden*, ihr wichtigstes Spätwerk. Das Ver- weist sie wahrscheinlich auf etwas Dynamisches, auch auf das Ver-gängliche, was ihr an der Sprache gefällt. Ein Journalist hat mal gesagt: ‚Sie sind ja jetzt berühmt!‘ Und sie hat dann gesagt: Nein, ich bin nicht berühmt, das Wort berühmt gefällt mir nicht, denn es hat die falsche Vorsilbe. Ver-, das gefällt mir, aber das Be- das hat so etwas Behaftendes. Es ist ein Wort, das mich festschreibt. Das mag ich nicht.“

Spr. 1

Die Versessenheit auf Ortsnamen und das eindringliche Nachdenken über scheinbar unauffällige Sprachpartikel verbindet Ilse Aichinger mit den Gedichten von Günter Eich. Diese Sprachempfindlichkeit, die eine Voraussetzung für substantielle Dichtung ist, hat auch das Werk einiger Gegenwartslyriker inspiriert. So etwa die Gedichte des 1957 geborenen Lyrikers Jürgen Nendza. Wer etwa seinen 2004 publizierten Gedichtband *Haut und Serpentine* genau studiert, der entdeckt eine Leidenschaft für die unscheinbare Konjunktion „und“, die ihn mit dem späten Günter Eich verbindet. Seinen Band *Haut und Serpentine* hat Nendza daher nicht zufällig mit dem Eich-Gedicht *Abschließend* eingeleitet. Seine Rezitation dieses Gedichts ist eine emphatische Aneignung der poetischen Lakonik von Günter Eich.

O-Ton Jürgen Nendza

Abschließend

Und laß den Schnee

durch die Türritzen kommen,

der Wind weht, das ist sein Geschäft.

Und laß Lena vergessen sein,

ein Mädchen, das
Spiritus aus der Lampe trank.
Ging ein in die Ab-
bildungen aus Meyers Lexikon,
Brehms Tierleben.
Eingeweide, Gebirgsformen, gemeines Uferaaas,
und laß den Schnee
durch die Türritzen kommen
bis ans Bett, bis an die Milz,
wo das Gedächtnis sitzt,
wo Lena sitzt,
der Leopard, die süchtige Möwe,
Rechenkniffe in gelben
Lieferungen und abonniert.
Und laß den Wind wehen,
weil er sonst nichts kann,
und gönne Lena
noch einen Schluck aus der Lampe
und laß den Schnee
durch die Türritzen kommen.

Spr. 2

Das Gedicht *Abschließend* erschien zuerst 1966 in Günter Eichs Gedichtband *Anlässe und Steingärten*. Es erinnert in seinen insistierenden Wiederholungen, in der Anrufung eines verstorbenen Menschen und in seiner Evokation der Vergänglichkeit an eine profanierte Litanei. Jürgen Nendza erläutert, welche Anziehungskraft von diesem Gedicht ausgeht:

O-Ton Nendza

„Ich denke, weil beides darin zu finden ist: Das Lakonische, Reihende, ja fast Assoziative, das den späten Eich in seinen Gedichten doch sehr stark auszeichnet. Was auch systematisch gegen Sinnhierarchisierungen sich orientiert, diese Art des poetischen Sprechens. Andererseits ist es gesprächig. Es hat einen bestimmten Rhythmus, es liest sich ein Stück weit auch wie eine Selbstansprache, oder – ich bin mir nicht ganz sicher – doch wie eine melancholisch etwas verbitterte Fürbitte, wenn wir das Gedicht näher betrachten. Und ganz wichtig auch: Es geht hier um das Vergessen, um das Erinnern, um Gedächtnis. Ziemlich im Zentrum des Gedichts ist von der Milz die Rede. Milz verkörpert ja auch, sprachlich gesehen, die Melancholie. Ein wichtiges Thema für Eich. Und es verkörpert auch das körperliche Erinnern, im Gegensatz zu der Wissens-Präsentation, die vorher im Gedicht lexikalisch aufgeführt wird. Da ist die Rede von Brehms Tierleben, da ist die Rede vom Meyerschen Konversations-Lexikon. Das sind ja Wissensbestände, die klassifizieren, die systematische Ordnungen suchen. All das, was dem späten Günter Eich immer mehr obsolet wurde. Er sagte: Nein, pass mal auf, es gibt eigentlich keine Sinnorientierungen mehr. Aus dem Grunde, weil er feststellt, dass in der Sprache, im sprachlichen Zeichen selber, eine existenzielle Befremdung angelegt ist. Nämlich genau in der Kluft zwischen Signifikat und Signifikant. Und diese Mischung, die alte Spur noch mit der neuen Spur zusammenzubringen, hat einen besonderen Reiz ausgemacht in diesem Gedicht.“

Spr. 2

Das Gedicht *Abschließend* ruft ein Mädchen Lena auf, das zugleich als Sehnsuchtsfigur angesprochen wird. Günter Eich wählt hier einen zwar verknäpften, aber doch erzählerischen Gestus, der in seinem Spätwerk eher selten ist.

O-Ton Jürgen Nendza

„Ja, weil es auch meinem eigenen Schreiben näher kommt als die späten Gedichte von Günter Eich. Vom Gestus her, nicht unbedingt von dem her, was hier politisch verhandelt wird. Der Bezug zu Lena. Ich denke, bei Lena handelt es sich um ein junges Mädchen, das Selbstmord begangen hat. Und von daher ist dieses Motiv des Erinnerns, des Nicht-Vergessens, genau diesem Mädchen gegenüber sehr wichtig. Im Kontext der großen Wissensbestände, was hier eigentlich in diesem Gedicht sehr schön aufgezeigt wird. Und das andere, das Erzählerische, das Litaneihafte, wird natürlich auch vermittelt durch dieses ‚und‘. Wir haben, glaube ich, insgesamt 24 Verse, sechs Strophen, und sechsmal haben wir einen ‚und‘ - Auftakt, eine starke Anapher, die durch ‚und‘ dargestellt wird. Und das hat natürlich eine Wirkung.“

Spr. 1

Und hier kommt nun auch die bereits erwähnte Kopula ‚und‘ ins Spiel, die eine große poetische Valenz im Werk von Günter Eich aufweist. Gleich zwei Gedichte führen die Konjunktion ‚und‘ bereits im Titel.

O-Ton Nendza

UND

Und

macht die Welt begreiflich:

Der Schlieffenplan und

eine Klingelanlage für Scheintote.

UND

Nebel Nebel Nebel

und in den Ohren

Haare, eine

unverbindliche

Freundlichkeit

und

und

Rajissas süßes Gelächter.

Was zusammengehört,

eine Erfahrung,

was mit und zusammengehört

nur mit und,

keine Begründungen.

Das wird anhalten

wenn mir das und nicht

mit den andern Wörtern entfällt.

Es reicht, es reicht, danke, es reicht.

Spr. 1

Es hat natürlich seinen Grund, warum Günter Eich ausgerechnet einer so unauffälligen Vokabel wie dem ‚und‘ verfällt. Bei der Fügung „Und / macht die Welt begreiflich“ bleibt es zunächst offen, ob dies als bloße Deskription oder als Dementi zu lesen ist.

O-Ton Nendza

„Wahrscheinlich beides. Das ‚und‘ macht die Welt begreiflich, aber nicht im Sinne des intellektuellen Begreifens, vielleicht hinsichtlich des haptischen Begreifens. Das wäre eine Möglichkeit. Und es ist sehr beachtlich, dass sich der späte Günter Eich in mehreren Gedichten mit dieser Konjunktion ‚und‘ auseinandergesetzt hat. In zwei eigenen Gedichten, aber auch in anderen Gedichten heißt es immer wieder: Ich überlege überall ‚und, und und‘. Es ist von einer Allgegenwärtigkeit dieser Konjunktion die Rede. Und je länger ich darüber nachdenke, desto deutlicher wird mir die doppelte Funktion dieser Konjunktion. Denn einerseits stellt sie ein Leerzeichen dar, das zwar Verbindungen und Relationen schafft, aber eigentlich aus einer sinnenthobenen und entleerten Welt, das heißt, eine große Gleichgültigkeit von Beziehungen ermöglicht. Was auch heißt im nächsten Schritt, dass es ein anti-teleologisches Prinzip ist, was sich in diesem ‚und‘ verkörpert. Und zum nächsten ist dieses ‚und‘ aber auch ein Freizeichen, das die poetische Gestaltungsmöglichkeit eröffnet. In neue Räume, die tatsächlich auch Disparates zueinander führen können. Ohne dass es in einer Art der Kohärenz begriffen wird, wie wir normalerweise verstandesmäßig Dinge oder Wahrnehmungen zusammenführen. Da ermöglicht das ‚und‘ plötzlich Spielräume und Freiräume, die vielleicht zu einer archimedischen Vokabel werden bei Eich. Und das ist schon erstaunlich. Und ich kenne keinen anderen Autor, der so stark auf dieses ‚und‘, auf diese Konjunktion reflektiert – auch in seinen Gedichten.“

Spr. 2

Und obwohl das Gedicht eine Manifestation des Rückzugs vorführt, einen Appell zum Schlussmachen, zum Aussetzen des Schreibvorgangs, sieht Jürgen Nendza darin nur ein temporäres Bekenntnis, keinen endgültigen Abschied.

O-Ton Nendza

„Das ist natürlich eine abwinkende Geste, mit der dieses Gedicht endet. Aber wir wissen ja: Günter Eich hat weitergeschrieben. Der ursprüngliche Wahrheitssucher Günter Eich, den finden wir poetisch nicht mehr wieder. Die Wahrheit ist suspekt geworden, sie ist nicht erreichbar, sprachlich, vor allem nicht poetisch. Wir haben aber noch den Dichter Günter Eich, den Poeten, er schreibt ja weiter. Und dieses ‚und‘ ist sehr ambivalent, das sehe ich auch. Aber es bleibt dabei. Wir addieren dazu die neuen Gedichte von Eich und die späteren *Maulwürfe*. Eich bleibt sich insofern durchaus treu. Er ist konsequent in dieser Ambivalenz. Und das ist faszinierend. Es ist zum Schluss bei Günter Eich ja sehr wichtig, gegen die Sprachlenkung zu schreiben. Es ist wichtig, gegen die Herrschaft, gegen die Macht des vorschnell identifizierenden Denkens zu schreiben. Und dadurch werden Dementi auf poetische Art und Weise erreicht. Es wird aber auch neu konstelliert, das heißt: Wir haben die

Möglichkeit, Ordnungen neu zu überdenken, vielleicht auch sinnentleerte, entfernte Räume neu zu sehen, wahrzunehmen, oder, wie er auch vorschlägt, zu meditieren, wo wir diese Verstandesleistung der Interpretation, des Verstehens vielleicht auch erstmal suspendieren, einen Schritt zurückgehen und die Sprache wirken lassen jenseits der für uns geltenden Sinnkontexte und Sinnvorstellungen.“

Spr. 2

Jürgen Nendza hat selbst eine poetische Replik auf die ‚Und‘ - Gedichte geschrieben. Sie findet sich in seinem jüngsten Band *Mikadogeäst*, der Gedichte aus zwanzig Jahren versammelt. Die summarische Geste des Verwerfens, des Abwinkens, des Infragestellens wie wir sie im ‚Und‘ - Gedicht von Günter Eich finden, wird hier skeptisch befragt, das schroffe Statement „Es reicht“ wird aufgehoben.

O-Ton Nendza

NA, UND? Mag sein, du hältst die Welt
zusammen, uns. Und wären weiter nichts
als die Kulissen unsrer Taschenuhr,
silbenuhrig, zeitgemäß gefügt auf die Minute,
uns alles was der Fall ist: zweibeinig, Tretmine
und Versfuß. Eine feine Regung. Die gute Stunde
verkümmert im Archiv
der Wünsche, die Genitiv-Metapher war
verdächtig. Es regnet. Risse
zieht die Witterung durch Stirn
und jegliche Verbindung, Kalk rinnt uns aus
Knochen und Beton, unter Brücken
kauert ausgehärtet Schlaf. Es reicht.
ich weiß, es regnet immerzu,
und was sich hier zusammenfügt
gibt keine Antwort, redet weiter.

Spr. 1

Jürgen Nendza blickt auch in skeptischer Verhaltenheit auf das Konzept einer Poesie des Schweigens, wie es Ilse Aichinger und Günter Eich entwickelt haben. Denn eine Poetik des Schluss-Strichs und des absoluten Verwerfens jeder lyrischen Artikulationsmöglichkeit würde im zwanghaften Verstummen enden.

O-Ton Nendza

„Na, ich denke schon, dass die Sprache, die poetische Sprache grundsätzlich beides leisten sollte: Das Verbergen - aber nicht im Sinne eines Versteckspiels wie vielleicht bei Günter Eich - zumindest auf mich bezogen, sondern mehr im Sinne des Aufscheinen-Lassens noch nicht mit Sinn besetzter Orte. Dass man vielleicht begriffliche Ordnung tatsächlich lyrisch immer wieder aufbricht, um vielleicht eine Welt des Unbegriffenen aufzuzeigen, aufscheinen zu lassen. Das geht aber natürlich nur mit der Sprache, die wir kennen. Wir sind ja nicht in der Lage, eine Privatsprache zu entwickeln und uns darauf zu beziehen. Wir müssen immer an das Allgemeine in der Sprache, um das Besondere, um das Individuelle in der Sprache, um den poetischen Augenblick ermöglichen zu können. Von daher, denke ich, ist dieser Doppelgedanke grundsätzlich jedem poetischen Akt eingeschrieben, oder sollte er sein. Und es ist dieses Wechselspiel zwischen Aufzeigen, Sichtbarwerden und vielleicht doch wieder Verdecktsein, weil die Sprache ja teilweise mehr weiß als man selber. Das ist ein Prozess oder auch ein Aspekt, der ständig das poetische Sprechen, Schreiben, aber auch Lesen bestimmt. Für Günter Eich ging es ja eben nicht darum, Antworten zu geben, sondern Fragen zu stellen. Das ist ja ein wesentlicher Aspekt. Aber es ging, wie ich denke, für ihn darum, immer auch weiterzusprechen, egal in welcher Form. Und seine Formen des poetischen Sprechens haben sich ja im Laufe der Zeit immer wieder neu aufgestellt, radikalisiert zum Schluss. Er war eigentlich in ständiger Bewegung, auch was die Identität seines dichterischen Ichs angeht. Aber er hat weitergesprochen. Das ist ja ein wesentlicher Fakt, ein wesentliches Moment auch von Lebendigkeit, bei all dem, was sich ihm durch eine schwermütige Leere, was den Daseinshintergrund angeht, den Seinshintergrund, ausgezeichnet haben mag. Das Sprechen ist schon ein wichtiges Kapitel des Lebendigen.“

Spr. 2

Dieses Kapitel des Lebendigen blättert Günter Eich nicht erst in seinem Spätwerk auf, in dem er sich immer mehr hinter kryptischen Formeln verbarrikadiert. Auch in seinen berühmten Gedichten aus den fünfziger Jahren, die noch ganz naturpoetisch *Botschaften des Regens* überbringen, ist das Thema Vergänglichkeit schon eingeschrieben. Hier ist noch ein Sprachvertrauen vorhanden, das ihm später, bei seiner Rückzugsbewegung in eine Poetik des Schweigens abhanden kam. Der Glaube an die Lesbarkeit der Welt, wo sie sich in der „Vogelschrift“ zeigt, ist noch da, aber auch schon die Ahnung der Sterblichkeit, wo man durch den Fährmann Charon ins Totenreich geführt wird. 1958 hat Günter Eich diesen Ausblick auf das Ende eines Sommers vorgetragen.

O-Ton Günter Eich

Ende eines Sommers

Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume!

Wie gut, daß sie am Sterben teilhaben!

Die Pfirsiche sind geerntet, die Pflaumen färben sich,

während unter dem Brückenbogen die Zeit rauscht.

Dem Vogelzug vertraue ich meine Verzweiflung an.

Er mißt seinen Teil von Ewigkeit gelassen ab.

Seine Strecken werden sichtbar im Blattwerk als dunkler Zwang,

die Bewegung der Flügel färbt die Früchte.

Es heißt Geduld haben.

Bald wird die Vogelschrift entsiegelt,

unter der Zunge ist der Pfenning zu schmecken.

Spr. 1

In seinem Spätwerk hat Günter Eich dieses naturmagische Sprechen ganz abgestreift; was ihm bleibt, ist die aphoristische Anarchie kurzer, wilder Prosatexte, die er *Maulwürfe* nennt. Diese Texte, die zuerst 1968 und dann nochmal 1970 erscheinen, sind auch ein poetisches Gemeinschaftsunternehmen, wie Simone Fässler festgestellt hat. Ilse Aichinger und Günter Eich haben in diesen Jahren beide eine Passion für dieses lakonisch Subversive.

O-Ton Fässler

„Es gibt natürlich sehr viel in der Zeit, in der sie zusammen gelebt und geschrieben haben, wo man sieht, dass sie sich mit den gleichen Themen auseinandergesetzt haben. Gerade poetologische Aussagen sind sehr ähnlich. Ich denke, wie sie das Ganze dann umsetzen, da unterscheiden sie sich schon. Ein schönes Beispiel fällt mir da ein. Es gibt ja von Günter Eich die berühmten *Maulwürfe*. Und dieser Titel stammt von Ilse Aichinger. Bei Ilse Aichinger gibt's den aber im gedruckten Werk nicht. Sie hat mir das mal erzählt, und wir haben das auch nachweisen können in einem Interview mit Günter Eich. Und zwar war es für Ilse Aichinger eine Gattungsbezeichnung für kleine Texte. Ich denke, das ist sehr Aichinger-spezifisch, weil Maulwürfe an das Unterirdische gehen und man an das Markieren mit einem Hügel denkt, da hat man wieder das Räumlich-Topografische vor sich. Sie hat ihre Kurzprosa, die heute *Kurzschlüsse*, *Wien* heißt, ursprünglich *Maulwürfe* genannt, und im Familiengebrauch war das dann eine Gattungsbezeichnung für kurze Prosa.

Günter Eich hat es auch gebraucht und bei Günter Eich ist es dann wirklich zur gedruckten Gattungsbezeichnung geworden.“

Spr. 2

Auch Roland Berbig sieht in dem Bekenntnis zum poetischen Versteckspiel, wie es Günter Eich in seinem Gedicht *Huhu* formuliert hat, ein Tarnmanöver. Die Poetik des Schweigens und des Verschwindens – sie vollzieht sich in einem intensiven poetischen Sprechen.

O-Ton Roland Berbig

„Wenn es so deutlich ausgesprochen wird, ist ja fast die Ermunterung zu sagen: Was heißt denn da verstecken? Entweder man versteckt sich und dann will man auch nicht gefunden werden, dann sagt man es auch niemandem, dass man sich versteckt hat. Oder aber man spricht es aus, in einem Ich, in einem Gedicht, und dann kann man sehen, was passiert bei dem Leser. Was fängt er dann damit an? Genauso ist es bei –,keine Spuren zu hinterlassen‘. Der Wunsch also, genau das Gegenteil von dem, was die Menschheit in ihrer Geschichte mit einer geradezu abstrusen Gewalt versucht hat, nämlich gegen die Endlichkeit des eigenen Seins anzukommen, in irgendeiner Weise Anker auszuwerfen in einer Zeit, wo man nicht als Einzelner, wo man nicht als Gemeinschaft mehr sein wird, da ist Günter Eich, und da ist auch, glaube ich, Ilse Aichinger der völlige Gegenentwurf. Da kommt auch sehr früh bei Ilse Aichinger, das Wort ‚Abwesenheit‘, das Wort ‚Verschwinden‘, das Wort ‚Nicht-Dabei-Sein‘, nicht sein zu wollen. Das Leben als etwas, das plötzlich ungefragt beginnt, und doch nicht so dreist sein soll, dass man dafür auch noch permanent danken soll. Ja, und bei Günter Eich dann: Keine Spur zu hinterlassen – für einen Autor, der weiß, dass er die Gabe hat, mit seinem Wort Spuren zu legen, das ist ein unauflösbarer, aber grandioser Widerspruch, eine große Herausforderung für uns.“