

S. FISCHER



THOMAS WILD

*ununterbrochen
mit niemandem reden*

Lektüren mit Ilse Aichinger

S. FISCHER

Aus Verantwortung für die Umwelt hat sich der S. Fischer Verlag zu einer nachhaltigen Buchproduktion verpflichtet. Der bewusste Umgang mit unseren Ressourcen, der Schutz unseres Klimas und der Natur gehören zu unseren obersten Unternehmenszielen.

Gemeinsam mit unseren Partnern und Lieferanten setzen wir uns für eine klimaneutrale Buchproduktion ein, die den Erwerb von Klimazertifikaten zur Kompensation des CO₂-Ausstoßes einschließt.

Weitere Informationen finden Sie unter: www.klimaneutralerverlag.de



Originalausgabe

Erschienen bei S. FISCHER

© 2021 S. Fischer Verlag GmbH,

Hedderichstr. 114, D-60596 Frankfurt am Main

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-10-397085-2

Inhalt

Ausgangspunkte 7

Erinnerung begreift sich nicht zu Ende 14

Dieses Land ist als Ahnung deutlich 63

Dover 82

Cross now: Abreisen 104

Cross now: Wörter 136

Cross now: Bilder 165

Schattierungen 199

The Right to Opacity: Weiterlesen 229

Fluchtlinien 263

Anhang Siglen 287

Anmerkungen 288

Literaturverzeichnis 343

Internet-Quellen 354

Abbildungsverzeichnis 355

Dank 360

Register 362

Ausgangspunkte

Dieses Buch möchte eine Einladung aussprechen: zum Lesen. Neue Lesende, die Ilse Aichinger kaum oder gar nicht kennen, sollen sich ebenso angesprochen fühlen wie solche, die immer schon und immer wieder Aichinger lesen. Denn uns alle verbindet derselbe Ausgangspunkt: Aichingers Texte. In ihnen ist manifestiert, worum sich dieses Buch dreht: Ilse Aichingers Schreibweise. Die Art und Weise, wie sie in ihren Texten denkt, imaginiert, spielt. Sich ins Verhältnis setzt zu existenziellen und politischen Erfahrungen ihrer und unserer Zeit.

Ilse Aichingers Zeit geht über ihre Lebensdaten von 1921 bis 2016 hinaus. Es ist die Vergangenheit und Gegenwart des 20. Jahrhunderts. Eine Zeit, der sich ihr Schreiben stellt und entgegenstellt, mit einer Sprache, die *stets anders* ist, in einer Zeit, in der das *Andere* der Verfolgung und Vernichtung ausgesetzt war und anhaltend Angriffen ausgesetzt ist. Eine Geschichte, die nicht zu Ende ist, nicht zur Ruhe kommt. Sich ins Verhältnis zu dieser Geschichte zu setzen, macht den ethischen Anspruch von Ilse Aichingers Schreiben aus.

Hierzu gehört womöglich genau diese Leseerfahrung: dass Aichingers Texte sich oft schwer fassen, noch seltener gut zusammenfassen lassen. Dass weniger ein bestimmter Handlungsverlauf oder eine Moral der Geschichte in Erinnerung bleibt, als vielmehr eine Stimmung, ein bestimmter Zustand der Aufmerksamkeit. Weil die Fülle und Dichte der aufgeladenen Wörter und Partikel, die Ungereimtheiten und Sprünge und offenen Stellen sich nicht in eine stabile Ordnung bringen lassen. Und stattdessen bei jedem Lesen erfordern und ermöglichen, dass man neu und anders entdeckt, verknüpft, assoziiert, denkt

und sinnt. Wie beim ersten Lesen gewissermaßen. Ilse Aichingers Texte widersetzen sich jedem Anspruch, sie zu meistern oder über sie zu verfügen wie über ein Wissensgebiet. Durch die Art und Weise, wie sie konstruiert und geschrieben sind, Satz für Satz, Wort für Wort, unterlaufen sie jedes besitzergreifende Ansinnen. Diese Unabhängigkeit und Freiheit, die Aichingers feine Texturen formulieren, übergeben sie an die Lesenden *als Aufgabe*.

So ist es möglich, sich der Schreibweise Ilse Aichingers ausgehend von ganz unterschiedlichen Büchern, einzelnen Texten, Sprachbildern oder Worten ihres Vokabulars gewissermaßen immer wieder vom Rand aus anzunähern. Meine Darstellung ist dabei konstellierend, so dass sich zwischen den Partikeln meiner Lektüren immer wieder neue Zusammenhänge ergeben können. Was ich Ilse Aichingers *Poetik* nenne, meint hier weder in erster Linie und schon gar nicht alleine ihre Dichtkunst und vermeintlich daraus ableitbare Regeln (*ars poetica*). Eher habe ich dabei den englisch-amerikanischen Begriff *poetics* im Sinn, durch den das dynamische Wechselspiel vielfältiger Denk- und Darstellungsmodi mit bestimmten politisch-historischen Diskursen vernehmbar wird.

Dieses Buch sieht sich nicht in der Pflicht, Aichingers Werke und Biographie vollständig zu erfassen. Gleichwohl kommt ein weites Spektrum von Texten aus unterschiedlichen Lebens- und Schaffensphasen zur Sprache: von Aichingers erster Publikation, dem Prosatext *Das vierte Tor*, erschienen am symbolisch aufgeladenen 1. September 1945 in der Tageszeitung *Wiener Kurier*, oder der ebenso wegweisenden frühen *Reise nach England* (1949) bis hin zu den späten Vignetten der *Unglaublichen Reisen* (2005) oder einem bisher unbekannten Blatt ganz am Ende ihres Lebens, eine berührende Begegnung Ilse Aichingers mit ihrer Zwillingschwester Helga Michie, via Zeichnung und Schrift. Erkundungen bisher kaum beachteter Arbeiten kreuzen sich mit Lektüren bekannter Bände wie *Der Gefesselte* (1958), *Eliza Eliza* (1965), *Schlechte Wörter* (1978) und *Kleist, Moos, Fasane* (1987). Den Titeltext der letztgenannten Sammlung lese ich zum Beispiel zusammen mit den Typoskripten aus Aichingers Nachlass: eine Einladung,

der Autorin dabei zuzusehen, wie sie *Kleist*, *Moos*, *Fasane* von Fassung zu Fassung zu dem Erinnerungs- und Sprachkunstwerk verdichtet, als das es heute in ihrer Werkausgabe steht.

Verflochten mit Aichingers vielfältigen Genres – Prosa, Gedicht, Hörspiel, Szenen und Dialoge, poetologische Reflexionen, Gedankennotiz, Erinnerungstext, Essay, Zeitungskolumne – stehen hier, buchstäblich im Zentrum des Buches: Briefe. Genauer gesagt: Ilse Aichingers Briefe mit ihrer Zwillingschwester. Helga Aichinger floh im Sommer 1939 vor den Nazis mit einem Kindertransport nach England und lebte fortan dort, Ilse Aichinger überlebte in Wien. Mehr als sieben Jahrzehnte umspannt diese Korrespondenz. Sie bildet das umfangreichste ›Werk‹ im Nachlass Ilse Aichingers. Es ist ein großes Dokument der Literatur des 20. Jahrhunderts. Die Briefe zwischen Ilse Aichinger und Helga Michie (den Namen trug sie seit ihrer zweiten Ehe) werden hier erstmals umfassend und im Zusammenhang mit den künstlerischen Werken beider Briefpartnerinnen gelesen. Und nicht zuletzt als Ausgangspunkt, um über die Bedeutung des Englischen – von *Dover* über Bill Brandt und die Brontë-Sisters bis *Surrender* – für Ilse Aichingers Schreiben nachzudenken.

Die drei Kapitel, die sich um die biographischen, literarischen und künstlerischen Korrespondenzen der Schwestern drehen, bilden die Mitte der neun Abschnitte dieses Buches. Die drei Kapitel zu Beginn begeben sich an verschiedene Ausgangspunkte von Aichingers Schreiben: ihre Poetik der Erinnerung, zu der Figuren des Sprungs und Paradoxalen gehören, ihre ersten Publikationen nach dem Krieg mit Blick auf das Verhältnis von Politik und Sprache, und *Dover*, das für sich steht, aber auch für Aichingers Verfahren, Orte in Tropen zu verwandeln und umgekehrt. Unter Tropen verstehe ich, auch im Sinne des englischen *trope*, allgemein Sprachfiguren der bildhaften, imaginativen Rede. Die letzten drei Kapitel bringen Aichingers Poetik in einen doppelten Dialog: zum einen mit unbekannten Archivmaterialien, etwa Super 8-Filmaufnahmen aus dem Nachlass und neuen Recherchen zu Aichingers Bibliothek; zum anderen mit theoretischen Stimmen wie Ariella Azoulay (zum ›Ereignis der Photographie‹), Édouard Glissant

(zum ›Recht auf Opazität‹) sowie Jacques Derrida und Emmanuel Lévinas (zu ›Anderssprachigkeit‹ und ›Gastfreundschaft‹).

Aus dem Versuch, mit Aichinger über Gastfreundschaft nachzudenken, ging eine Frage hervor, die bleibt: Könnte man Ilse Aichinger in einem allgemeineren Sinne so lesen, dass ihr Schreiben auch eine Poetik unbedingter Gastfreundschaft formuliert? Ein Schreiben, das die Wörter nicht an der Schwelle nach ihrem Ausweis und Namen fragt – Wie heißt du? –, sondern sie einlädt und einlässt in ihre Texturen, in Aichingers Schreiben, mit allen Konsequenzen. Im Kapitel *Fluchtlinien* steht mehr darüber. Was dort nicht steht, aber auf andere Weise am Anfang jener Überlegungen, ist eine benachbarte Frage, die Hannah Arendt kurz nach dem Krieg in ihr *Denktagebuch* notierte und auf die es nach wie vor zu antworten gilt: *Gibt es ein Denken, das nicht tyrannisch ist?*

Noch ein Wort zum Titel: *ununterbrochen mit niemandem reden*. Ilse Aichinger hat diese Formulierung einmal spontan auf dem Rand einer Buchseite notiert, sie ist in ihrem Nachlass erhalten.¹ Es ist eine assoziative Notiz, wie nebenbei gesprochen, und darin doch auch Kristallisation von etwas Exemplarischem, das Aichingers Sprachdenken und Schreiben und das Lesen ihrer Texte betrifft. Meine erste Reaktion angesichts jener kuriosen Wortsequenz war Verblüffung. Wobei sich sogleich in die spontane Anziehungskraft der knappen, schneidigen Formulierung ein Zögern und Suchen mischte, was hier eigentlich gemeint sein könnte. ›Ununterbrochen reden‹, die Wendung klingt bekannt, gleich sieht man die dazugehörigen Figuren vor sich und hört das entsprechende Rauschen. Doch Aichingers Satz sagt ›mit niemandem reden‹ – für sich genommen kennt man auch diese Haltung, von der vornehmen Verschwiegenheit bis hin zur misanthropischen Abwendung von der Welt. Aber wie sind diese leicht versetzt zueinander gestellten und ineinander verschobenen Fragmente zu lesen?

ununterbrochen mit niemandem reden. Legt der sentenzhafte Ton nicht nahe, hier gebe es eine Lösung, hier sei eine Einsicht zu entdecken, gar ein Rat zu erhalten? Und schon geraten wir in Bewegung, streben *ununterbrochen* in eine Richtung und fühlen uns von der raum-

greifenden Stille eines behäbigen *niemand* aufgehalten. Ein Paradox? Ja und nein, durchaus ein überraschender Selbstwiderspruch, doch scheint der Ausweg in jene andere Ordnung verwehrt, die uns eine rettende Schlussfolgerung oder erhellende Kippfigur festhalten ließe. Stattdessen halten die Worte das Widersprüchliche in Gang.

»Es hört nicht auf. Es spricht immer«, sagt Ilse Aichinger in einem Interview: »Es ist wie einer, der nicht schlafen kann.« Mit »es« meint sie in diesem Fall das »Unterbewusstsein«. Und erzählt dazu einen »schönen jüdischen Witz«: »Wie geht's deiner Frau?«, sagt da der eine zum anderen. »Sie red't und red't und red't«, lautet die Antwort. Fragt der Erste: »Worüber spricht sie denn?« Erwidert der andere: »Das sagt sie ja nicht.« Das sei der springende Punkt, so Aichinger: »Man erfährt gar nicht, wovon die Rede ist. Es ist eine Art von Verschwiegenheit, mit der man schlecht umgehen kann und die kein Beweis von Existenz ist. Es kommt darauf an, wie man Existenz definiert. Ich definiere sie eben mit Stille.«²

ununterbrochen mit niemandem reden – die Pointiertheit dieser Worte lässt uns auch schmunzeln. Vielleicht begleitet sogar ein spontanes Auflachen die erste Reaktion der Verblüffung, und damit eine körperliche Geste das gedankliche Staunen. Als »Erlebnisdanken und Erkenntnispiel« im Grenzgebiet zwischen Philosophie und Literatur, das besonders »auf die kritische Weiterarbeit des Lesers angewiesen ist«, scheint hier auch ein bestimmtes Genre auf: die Form des Aphorismus.³ Jean Paul, Franz Kafka, E.M. Cioran – die großen Aphoristiker gehörten zu Aichingers Lieblingen. Als Anspielung auf jene vorwiegend schriftliche Gattung unterläuft der *Ton* jener Notiz erheiternd den Inhalt, der ja vom Reden handelt. Aichingers Prosa lässt immer wieder Momente jenes aphoristischen Stils anklingen, der wagt, freiweg und isoliert von anderen Kontexten zu sprechen und bis auf Satz oder Wort verknappt Präzision und Prägnanz mit Fülle und Überfluss zu verbinden. Das griechische Wort »aphorismós« bedeutet soviel wie Grenze, Abgrenzung, Demarkierung. Definieren, sagt Ilse Aichinger (die ihr Schreiben gern spielerisch mit dem Übersetzen aus dem Altgriechischen verglich), verstehe sie so: »etwas an seiner

äußersten Grenze genau abzustecken und zugleich ganz offen zu lassen«. ⁴

Offen bleibt auch die Frage, wer oder was in jener aphoristischen Wendung *niemand* ist. In die erste Beruhigung, »mit niemandem reden« zu müssen, schiebt sich Unruhe. Die Unruhe, eben doch »*ununterbrochen* mit niemandem reden« zu müssen. Wie jemand, der am Rande etwas vor sich hin brabbelt, das für Mitmenschen, Umgebung, Gesellschaft unverständlich bleibt. Oder ein Neuankömmling, in der Echolalie unerhörte Laute und Töne bildend, die sich noch nicht an die Konventionen einer bestimmten Sprache, Kultur und Gesellschaft assimiliert haben. Mit »niemandem« tritt aber auch ganz allgemein ein Fehlen, eine Lücke in den Satzfluss, unterbricht die Rede, verwandelt Bruch und Abwesenheit selbst in Adressaten – auch insofern konturiert jene Randnotiz mit ihren historischen und biographischen Implikationen der *Abwesenheit* ein Gravitationszentrum von Ilse Aichingers Schreiben.

ununterbrochen mit niemandem reden ist nicht zuletzt eine elliptische Fügung. Der Satz kommt ohne Subjekt aus. Und spricht im Infinitiv. Auch das trägt zur allgemein ausschweifenden Aura bei. Das gilt, wenn wir ihn als Aussage lesen. Und mehr noch, wenn am Ende des Satzes das mit grammatischer Zaubertinte gesetzte Ausrufezeichen auftaucht und wir ihn nun auch hören: als Imperativ, als Anweisung. Mit ihrer paradoxen Dynamik schlägt diese Randnotiz aus späten Jahren den Bogen zu einem frühen Text Ilse Aichingers aus dem Jahr 1946 mit dem programmatischen Titel *Aufruf zum Mißtrauen*. Ein Aufruf, dem der kritische Geist sogleich folgen möchte. Und eine Anweisung, welcher derselbe Verstand sich widersetzt, will er sich in der Konsequenz nicht selber ad absurdum führen – denn wozu Aichingers Text aufruft, ist Mißtrauen gegen sich selbst. Ein Aufruf, der nicht dazu taugt, als Gesetz oder Regel absolutiert zu werden. Vielmehr eine raffinierte, filigrane Bewegung spürbar und lesbar macht, die Widersprüchlichkeit in Gang setzt. So wirkt auch *ununterbrochen mit niemandem reden* wie ein Rat, den es zugleich anzunehmen und von sich fernzuhalten gilt.

Versenkter Rat, die gesammelten Gedichte Ilse Aichingers, ist ein

Buch, das im Folgenden nur gelegentlich und eher am Rande in Erscheinung tritt. Das ist insofern merkwürdig, als die Gedichte meine eigenen Aichinger-Lektüren am längsten begleitet und mein Lesen, auch jenseits von Ilse Aichinger, auf besondere Weise geprägt haben. Viele Jahre lang schmuggelte sich das schmale grüne Bändchen immer wieder neu ins Gepäck, wenn ich auf Reisen ging. Gab immer wieder neu den Wunsch auf nach »verkürzten Aufenthalten«. ⁵ Das Anhaltende jenes Unterwegsseins hat auf jeder Seite meiner *Lektüren mit Ilse Aichinger* mitgeschrieben.

Anders als bei den meisten Wörtern im Deutschen schreibt bei *lesen* kein gotisches Wort mit. ⁶ Das gotische *lisan* bedeutet *sammeln*; das nächstliegende *laisan* heißt soviel wie *einer Spur nachgeben*. Kein Trost, aber ein Trost. Keine eindeutige Spur für *lesen* findet sich im modernen Englisch, vielmehr erzählt *to read* eine versetzte Geschichte. Der altenglische Begriff *raedan* bedeutet in etwa *ordnen, beschließen, beraten, erklären*, im speziellen Kontext von Rätseln auch *interpretieren*. Nur im Umfeld von Substantiven, die sich auf Schriftstücke beziehen, kann es die Bedeutung von *lesen* annehmen. *Lesend lernen* wird als Teil dieser Praxis betrachtet, ebenso *ahnen lassen*. Aus der Umgebung des altenglischen *raedan* kommt das niederländische *raden* und das deutsche *raten* – mit all seinen Bedeutungen von *empfehlen, beraten, vermuten* – ins Spiel. Das englische *to read*: ein enger Verwandter also des deutschen *Rat*. Ein *Rat*, mit einer anderen Sprache, *to read*.

Berlin und Kingston, New York

Mai 2021

Erinnerung begreift sich nicht zu Ende

Erinnerung begreift sich nicht zu Ende – auf diese Worte läuft der Prosatext *Kleist, Moos, Fasane* am Beginn des gleichnamigen Bandes aus Lebenserinnerungen, Gedankennotizen und poetologischen Reflexionen zu. Und womöglich Ilse Aichingers Schreiben in einem allgemeineren Sinne.

Jedes Wort in diesem Satz ist bedeutsam. Erinnerung wird hier vorgestellt nicht als Vorgang, der auf ein Erinnerungsobjekt direkt zugreift. Aichinger wendet ihr Verständnis von Erinnerung in eine reflexive und selbstreflexive Bewegung. Erinnerung begreift *sich*, nicht einen außenliegenden Gegenstand. So ist Erinnerung, grammatisch betrachtet, zugleich Subjekt *und* Objekt dieses Satzes. Eine Doppelkodierung, welche die Sprache möglich macht und der herkömmlichen Logik des Verstehens zuwiderläuft. Darin erinnert die Formulierung und Gedankenbewegung an *Traumdeutung* – ein Titelwort, das den Sinn dieses umwälzenden Projekts insgesamt auf den Begriff bringt: den Traum zugleich als Gegenstand *und* als Agent des Deutungsvorgangs zu denken. Eine weiter gefasste Denktradition fordert Aichingers Satz insofern heraus, als der Erfolg ihres Begreifens durch Erinnerung nicht wie ein hermeneutischer Zirkel in den Begriff, in das eine Wort, das nun alles fasst, heimkehrt, sondern unterwegs bleibt, nicht ankommt, kein Ende findet. Dieser Geste ist neben der philosophischen eine historisch-politische und nicht zuletzt eine ethische Dimension eingeschrieben.¹

Aichingers Formulierung fasst die Tätigkeit des Denkens zudem haptisch: Erinnerung *begreift sich nicht zu Ende*. Das komplexe ko-

gnitive Verfahren erscheint sinnlich. Mit nahezu kindlicher Freude wird das Abstrakte wörtlich genommen. Aichingers Sprache denkt im Wort eher als im Begriff, sie denkt dichterisch. Dass Erinnerung sich nicht zu Ende begreife, formuliert ein eigenartiges Paradox. Jedenfalls kein klassisches, in dem sich ein widersprüchliches Gegensatzpaar in einen neuen Sinn überführen und damit stabilisieren ließe. Aichingers Paradoxa neigen zu gleiten. Ihren Bewegungen ist immer wieder neu nachzugehen, Wort für Wort.

Kleist, Moos, Fasane

Den Anfang in *Kleist, Moos, Fasane* macht dieser Satz: »Ich erinnere mich der Küche meiner Großmutter.«² So ist von Beginn an der Ton gesetzt. Es ist ein »ich«, das sich hier erinnert, die Erinnerung spricht aus einer bestimmten Perspektive, nicht allwissend. Jene Erinnerung setzt zu Hause an, bei sich und bei der Familie. Und in einem familiären Innenraum, der Küche, ein heimeliger und zugleich funktionaler Ort. Verschiedene Hände und Stimmen berühren diesen Raum, wahrscheinlich haben sich in der erinnerten Zeit vor allem weibliche Familienmitglieder darin aufgehalten. Die Großmutter schreibt dem häuslichen Einsatz der Erinnerung zugleich eine zeitliche Dimension ein – einen Bogen von mindestens drei Generationen. Darin auch ein allgemeiner Zeitraum des Familiengedächtnisses von am Küchentisch weitergegebenen Geschichten.

Dreimal wiederholt *Kleist, Moos, Fasane* diesen Auftaktsatz, dreimal markiert er den Anfang eines neuen Erzähl- und Erinnerungsabschnitts: »Ich erinnere mich der Küche meiner Großmutter ...«, »Ich erinnere mich des Nachmittagsunterrichts ...«, »Ich erinnere mich des Beerensuchens auf dem Lande ...«. Die Wiederholung desselben Satzanfangs faltet die Bezüge der Erzählung auf, öffnet die Erinnerung für weitere Dimensionen und Schichtungen als den einen geraden Weg. »Ich erinnere mich ...« bleibt immer identisch und bezeichnet nie Identisches. Der Beginn einer Liste. Der Beginn einer Poetik aus Wie-

derholung und Variation, Reihung und Abweichung, raum-zeitlicher Konstellation und Assoziation.

Kleist, Moos, Fasane erinnert konkret und sinnlich; mit Spuren in Aichingers Biographie.³ Und *Kleist, Moos, Fasane* abstrahiert von den Lebenserinnerungen, rückt ab vom Genre und der Autorität der Memoiren, denkt anders und grundsätzlicher über die Vergangenheit, über *diese Vergangenheit* nach. Der Text öffnet nicht zuletzt ein Nachdenken über Erinnerung selbst: als Vorgang und Verfahren. Durchdacht im Modus der Darstellung, in den Schreibverfahren von *Kleist, Moos, Fasane*. Aichingers Schreiben in Antwort auf die sich nicht zu Ende begreifende Erinnerung stiftet Verhältnisse zur Zeit, vielmehr zu verflochtenen Zeitschichten. Zeiten, die individuell und kollektiv erfahren sind. So stiften Aichingers Worte Verhältnisse zur Welt. Sie sprechen als »ich« und elliptisch ohne Subjekt, allgemein, und manchmal spricht ein »man«. Aichingers erzählte Zeiten leben simultan, sind ineinander verschoben wie Teile eines Gebäudes, das seismischen Kräften ausgesetzt ist, oder wie eine mehrfachbelichtete Fotografie. Aichingers Erinnerungsgeschichten sind bis an die Grenzen der Lesbarkeit verdichtet und verwickelt und zugleich sparsam, lose, lückenhaft. Ihre poetischen Bilder der Erinnerung haben und vollziehen Sprünge – sei es in Gestalt gebrochener, versehrter Bilder, sei es als Assoziationen, deren Genauigkeit sich in der sprunghaften Verknüpfung selbst einlöst.

Dies beginnt beim Titel: *Kleist, Moos, Fasane*. Die drei Worte sind nur per Komma, österreichisch: Beistrich, verbunden und getrennt. Kein Hinweis, wie die drei Namen zueinander in Beziehung stehen. Wie ist diese Reihe zu lesen? Die einzelnen Titelworte für sich sind recht klar verständlich. Mit der Fragwürdigkeit ihrer Beziehung steht jedoch von Beginn an sogleich in Frage, wie Sinn und Bedeutung überhaupt gebildet werden.

Kleist ist durchaus als dichterischer Seelenverwandter Ilse Aichingers und ihres Texts vorstellbar.⁴ Das sprichwörtliche Grün des Mooses kehrt als Farbmotiv in diesem wie anderen Texten wieder. Fasane, ursprünglich aus Asien für Jagd und Ernährung nach Europa gebracht,

bevölkern seit der Antike die abendländische Bildwelt: als Symbol für Hochmut, aber auch für Liebe und Auferstehung, aus dem ländlichen Leben gegriffen als Ikone des Jagdstilllebens sowie, eher aus dem Leben gerissen, als Sinnbild der vom Greif verfolgten Seele.⁵ Referenzen, die vor dem Hintergrund dessen, wie die Verfolgungs- und Vernichtungsgeschichte des 20. Jahrhunderts auch in Aichingers Familie eingegriffen hat, ihre eigenen, besonderen Bedeutungen entwickeln.⁶

Moos und Fasane könnte man in der Welt der Fauna zusammenbringen: ein Fasan, der über bemoosten Waldboden stolziert oder auf einer dunkelgrün schimmernden Wurzel sitzt, das kann man sich vorstellen, ganz real. Kleist und Fasan, das ließe sich mit etwas gutem Willen in Verbindung bringen, wollte man Heinrich v. Kleist, den exzentrischen, in seiner kreativen Einbildungskraft geradezu weltensprengenden Dichter um 1800 bildhaft als Paradiesvogel, der zugleich ein Wildtier ist, verstehen. *Kleist, Moos, Fasane* – die Titelworte lassen sich bis zu einem gewissen Grad in Einzelbegriffe auflösen oder in variiierende Paare gruppieren. In eine logische Reihe sind sie indes nicht zu bringen, einem eindeutigen Bedeutungszusammenhang scheinen sie sich zu verweigern und zugleich suggerieren sie dessen Existenz.

Dabei kommt der Rhythmus der zwei Einsilber und des einen Dreisilbers durchaus nicht widerborstig daher, eher angenehm, beinahe getragen – *Kleist, Moos, Fasane*. Spricht aus diesem Dreiklang »die wildschöne Unvernünftigkeit der Poesie«, die alle Prediger von Logik und Nützlichkeit zu widerlegen sucht, oder womöglich das Bedürfnis, »die eigene Seele von irgendeinem Uebermaasse (der Angst, der Manie, des Mitleids, der Rachsucht) entladen« zu wollen? Oder ein *memento*, gelegentlich könne eben auch der Weiseste von uns zum Narren des Rhythmus, des zwanghaften Gleichschritts werden und einen Gedanken als wahrer empfinden, wenn er »mit einem göttlichen Hopsasa« daherkommt – also ein subtiler, subversiver Aufruf zum Misstrauen, zum Widerspruch, zum Widerstand gegen allzu gefällig Schönes und Angenehmes?⁷

Kleist, Moos, Fasane gibt Rätsel auf, ein *puzzle* oder Puzzle, das zusammenzusetzen ist, und doch werden Lücken bleiben. Der titelgebende Reigen lässt sich weder schlüssig machen noch in etwas Höheres