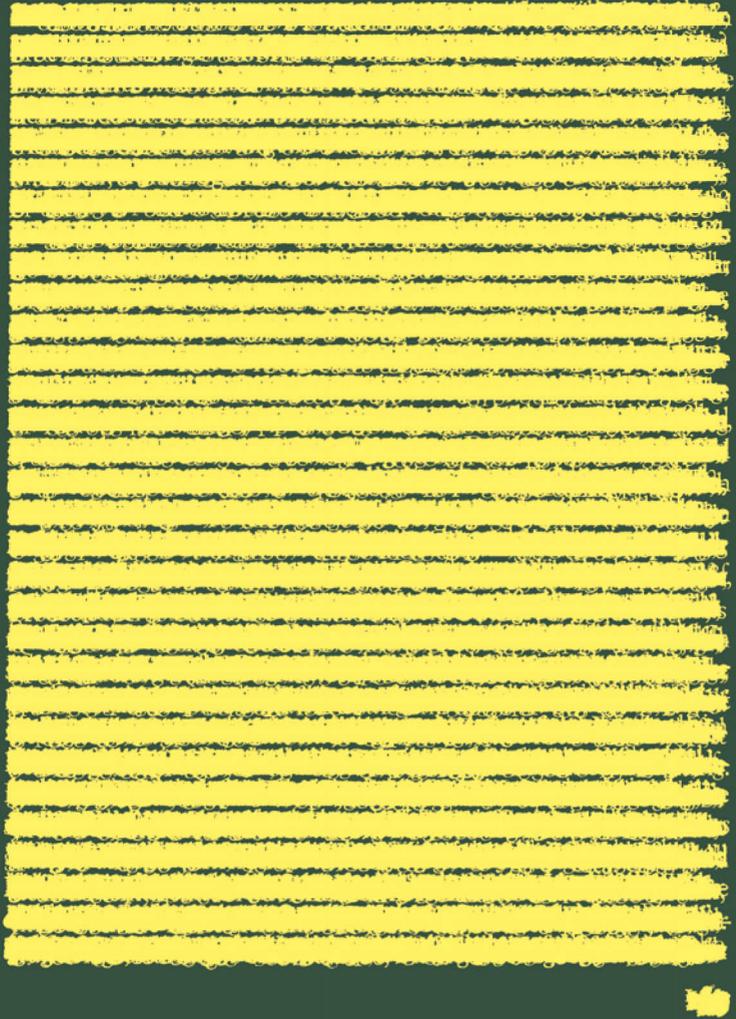


Andreas Dittrich

Typografie als Übersetzen

Ilse Aichinger und Otl Aicher



Andreas Dittrich

Typografie als Übersetzen

Ilse Aichinger und Otl Aicher

BÖHLAU

Gefördert von dem Graduiertenkolleg 2196 *Dokument – Text – Edition. Bedingungen und Formen ihrer Transformation und Modellierung in transdisziplinärer Perspektive* an der Bergischen Universität Wuppertal und der Stadt Wien Kultur.



Die vorliegende Arbeit wurde von der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften der Bergischen Universität Wuppertal im Frühjahr 2024 unter dem Titel *Textgestaltung. Wie wird »meine Lage zu meiner Gestalt«?* als Dissertation angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2025 Böhlau Verlag, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Es wurde versucht, alle Rechte zur Wiedergabe der verwendeten Abbildungen zu klären. Sollte dies nicht vollständig gelungen sein, wird um eine Kontaktaufnahme über den Verlag gebeten.

Umschlaggestaltung und Satz: Andreas Dittrich und Tara Mücke
Hauptschrift: *Sabon Next* von Jean François Porchez (2002), eine »recréation« der *Sabon* von Jan Tschichold (1967), selbst Neuinterpretation der *Garamond* (~1530)
Korrektorat: Ute Wielandt, Markersdorf
Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest.
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
info@boehrlau-verlag.com

ISBN 978-3-205-22292-7 (Print)
ISBN 978-3-205-22293-4 (E-Book)
ISBN 978-3-205-22294-1 (E-Lib)

Inhaltsverzeichnis

- 7 Vorwort**
- 11 Vom Versuch, zu berichten**
- 31 Annäherungen, biografische**
- 77 Annäherungen, gestalterische**
Zum *Ulmer Monatsspiegel* 77 | Lichtverhältnisse auf dem Papier 85 |
Einladung zur Mitarbeit 93 | Zweige und Schlucht 97 |
Fesseln und Furchen 105
- 111 *Eliza Eliza*, typografisch**
Diskussion auf der Berliner Tagung 1962 113 | Brief von
Wolfgang Hildesheimer an Aichinger 126 | Druckgeschichte 131 |
Buchkontext 1: Auswahl der ›schönsten Bücher‹ 160 |
Buchkontext 2: Kaufpreis 167 | Proportion, Format, Stärke 170 |
Umschlag und Einband 173 (Diachrone und synchrone
Perspektivierung, Einband, Signet, Farbe, Schutzumschlag:
vorne und hinten, Schutzumschlag: innen und außen) |
Satzspiegel 219 (Satzspiegelkonstruktion, Exkurs: Aichingers
›Schweigen‹, Exkurs: Aichingers ›Schnee‹) | Flattersatz 259 |
Zur Stempel Garamond 263 | Durchschuss 278
- 283 Übersetzung, typografische**
Verdichtung 285 | Zur inszenierenden Typografie und
typografischen Inszenierung 295 | Aichers Übersetzen 309 |
Linien 315
- 333 Strukturierte Daten**
Werkliste 333 | Verzeichnis der Treffen der Gruppe 47 338 |
Quellenverzeichnis 340 (Unveröffentlichtes, Veröffentlichtes)

Vorwort

Als erste akademische Qualifikationsarbeit in Deutschland, die sich eingehend mit dem Werk von Ilse Aichinger beschäftigt, gilt die 1970 an der Universität Münster eingereichte Arbeit *Untersuchungen zur Prosa Ilse Aichingers* von Antje Friedrichs. Bereits auf den ersten beiden Seiten kommt sie darin auf etwas zu sprechen, das in der darauffolgenden Rezeption – trotz der prämierenden Auswahl bei den »schönsten deutschen Büchern« – kaum wieder angesprochen wird: die typografische Gestaltung des Bandes *Eliza Eliza* (1965). Im sogenannten Flattersatz erkennt Friedrichs eine Gestaltungsentscheidung, welche die gewöhnliche Gattungs- und Zuordnung zur erzählenden Prosa in Frage stellt:

In dieser Arbeit soll ihre [Ilse Aichingers] Prosa untersucht werden: der Roman sowie ihre Prosastücke, die – von einigen Beiträgen in Zeitschriften abgesehen – in zwei Sammlungen zu finden sind: *Der Gefesselte* (1953) und *Eliza Eliza* (1965). »Prosastücke« ist die unverbindlichste Bezeichnung; sie schließt nur die rhythmische Gliederung der Texte aus, definiert sie aber nicht näher. Schon der Flattersatz des Bandes *Eliza Eliza* deutet an, daß sie sich von herkömmlicher erzählender Prosa unterscheiden. Im Untertitel beider Sammlungen werden sie noch »Erzählungen« genannt, doch dieser Name erscheint ebenso wie »Geschichten« fragwürdig.¹

Wer das Buch von Ilse Aichinger aufschlägt, sieht ungewöhnliche Seiten (inwiefern sie auch ungewöhnlich *waren*, wird in Folge noch zu zeigen sein): Nahezu ein Viertel des oberen Buchseitenbereichs wurde unbedruckt gelassen; nur die jeweiligen Texttitel befinden sich dort an der oberen Seitenkante in etwas größeren Lettern; der Text selbst drängt sich im restlichen Bereich dicht gesetzt nahezu bis an die Seitenränder; die Zeilenenden schließen am rechten Rand nicht gleichmäßig ab, sondern variieren Zeile für Zeile in ihrer Länge. Auf dem Buchumschlag, der vorne und hinten ein identisches Satzbild aufweist, sind keine Abbildungen zu sehen, sondern nur Schriften: auf grau-sandigem Hintergrund schwarz und weiß abwechselnd der Name der Autorin, der Titel

1 Friedrichs 1970, S. 1–2.

des Buches, eine Gattungsbezeichnung, der Verlagsname und zwei große Buchstaben: E und E; die Farben der Aufschriften invertieren von der Vorder- zur Rückseite. Unter den verschiedenen Gestaltungen von Otl Aicher für Ilse Aichinger hat die des Buches *Eliza Eliza* einen besonderen Stellenwert. Sie war die ästhetische Grundlage für weitere Bücher der Autorin: *Die größere Hoffnung* (1966), *schlechte Wörter* (1976), *verschenkter Rat* (1978), *zu keiner Stunde* (1980), *Kleist, Moos, Fasane* (1987) und schließlich, leicht adaptiert, für die von Richard Reichensperger herausgegebene Ausgabe *Werke in acht Bänden* (1991).²

Aichinger und Aicher waren zeitlebens freundschaftlich miteinander verbunden. Im Juli 1952 schreibt Inge Scholl über Aichers Beziehung zu Aichinger in einem Brief: »Du weisst, wie sehr er an Dir hängt und Dich verehrt«.³ Den Auftrag zur Gestaltung der Ausgabe *Werke*, eine der letzten Arbeiten Aichers vor seinem tragischen Tod am 1. September 1991, verstand er als einen »freundschaftsdienst«.⁴ Von Aichingers Roman »tief beeindruckt«,⁵ gestaltete Otl Aicher von 1952 bis 1991 diverse Texte bzw. Bücher der Autorin. Die spezifische Gestaltung Aichers hat sich über mehrere Bücher mit unterschiedlichen Schreibweisen und über die Zeitspanne von rund einem viertel Jahrhundert gehalten. Noch 2006 befand Claus Philipp, dass sich Aichingers Texte »sensationell gut« mit dem Flattersatz »vertragen«.⁶ Sie »vertragen sich« offenbar so gut, dass die Beziehung vom Text und seiner Gestaltung bislang kaum zu expliziten Reflexionen geführt hat. Gibt es ein unausgesprochenes, implizites Einverständnis zwischen den Texten Aichingers und ihrer Gestaltung durch Aicher? Und wenn ja, wie wäre es beschaffen?

Der vorliegenden Arbeit liegt die Vermutung zugrunde, dass der typografische Entwurf des Buches *Eliza Eliza* nicht willkürlich war, sondern auf eine spezifische Weise die »Lage«, aus der heraus die Texte sprechen, in eine »Gestalt« übertragen hat, die über den Einzeltext und das einzelne Buch hinaus geht. Diese Beziehung wird als eine Übersetzung begriffen, die durch ihre Subtilität nicht zu einem definitiven und klaren Gefüge erstarrt, sondern immer wieder neu gelesen, gesehen und verstanden werden kann. Deshalb wird hier nicht von einer finalen Übersetzung, sondern von einem andauernden, stets neu ansetzbaren Übersetzen gesprochen.

Im Folgenden wird zunächst ein Zugang zum Werk von Ilse Aichinger entwickelt, der sowohl die historische Signatur sowie die Reflexion der Autorin auf diese berücksichtigt. Im Kontrast zur

frühen Rezeption des Romans wird Aichingers Wendung, dass sie beim Versuch, einen »Bericht« zu schreiben, »ins Schreiben geraten« sei, in Hinblick auf eine spätere Hörspielarbeit genauer untersucht. In dem Hörspieltext *Auckland* (1969) wird die Verstrickung des Berichtenden mit dem Bericht reflektiert. Der Text fällt u. a. durch den Mangel an Interpunktionszeichen auf, die von den Lesenden – als Lesende – unweigerlich ergänzt werden müssen und damit zu Schreibenden werden. Dieser Annäherung von Lesen und Schreiben entspricht eine Lektürewise Aichingers, die sie 1972, in einem ihrer ersten Interviews, beschrieben hat, und die mit den verschiedenen Bedeutungen des Wortes *interpretieren* – als verstehen, auslegen, übersetzen und aufführen – angezeigt werden kann.

Der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Gestaltung der Texte Ilse Aichingers durch Otl Aicher. In zwei Anläufen wird eine Annäherung der beiden zueinander dargestellt. Eine der ersten Gestaltungsarbeiten Aichers für Aichinger – sein Entwurf für die Hochzeitskarte des Ehepaars Aichinger/Eich – dient als Ausgangspunkt eines Abschnitts, in dem das Zusammentreffen der Autorin und des Gestalters biografisch nachgezeichnet wird. Ein weiterer Abschnitt rückt Aichers frühe Gestaltungen von Aichingers Texten, vor allem im *Ulmer Monatspiegel*, ins Bild.

- 2 Aufgrund der Menge an verschiedenen Textabdrucken erscheint der Einsatz von Siglen in der vorliegenden Arbeit nicht vorteilhaft, weshalb die Texte Aichingers, wie andere Quellen auch, mit einer Kurzangabe (Nachname, Jahres- und gegebenenfalls Seitenzahl) zitiert werden, deren Auflösung sich in einem Verzeichnis am Ende der Arbeit findet. Von einzelnen Ausnahmen abgesehen (etwa in Berbig/Markus 2010) liegt bislang keine umfassende und textkritische Edition der Texte Aichingers vor. Da die Ausgabe *Werke* in undeutlicher Nähe zur Autorin erarbeitet und diverse Texteingriffe nicht markiert wurden (vgl. die aktuell gebliebene philologische Kritik von Zeller 1993), fügt sich diese in die Reihe der anderer Ausgaben.
- 3 Inge Scholl an Ilse Aichinger, am 6.7.1952, in: DLA, Aichinger, HS010201853. – Archivalien werden durch Angabe des Archivs, des bestandsbildenden Namens und einer möglichst genauen Verortung im Bestand (etwa durch Signatur) referenziert. Siehe dazu die Angaben im Quellenverzeichnis. — Ich danke Mirjam und Lena Eich für die vertrauensvolle Genehmigung zur Einsicht sowie für die Erlaubnis zur Wiedergabe von Dokumenten aus den Beständen von Ilse Aichinger und Günter Eich dankbar; Claudia Gratz (DLA Marbach) bin ich für die stets freundliche Hilfe dankbar.
- 4 Otl Aicher an Wolfgang Mertz (S. Fischer Verlag), am 20.6.1991, HfG-Archiv, Aicher, Ai AZ. 1039. — Ich danke Christiane Wachsmann und Martin Mäntele für die Betreuung im HfG-Archiv. Florian Aicher danke ich für die Genehmigung zur Wiedergabe der Dokumente aus den Archivbeständen seiner Eltern (Otl Aicher: HfG-Archiv in Ulm und Inge Aicher-Scholl im IfZ-Archiv).
- 5 Reichensperger 2005 [2.9.1991], S. 108.
- 6 Philipp 2006.

Da das Buch *Eliza Eliza* zur gestalterischen Grundlage für alle weiteren Bücher der Autorin wurde, die Otl Aicher gestaltet hat, wird ihm am meisten Platz in der vorliegenden Arbeit eingeräumt. Die Entstehung des Buches wird ausgehend von einer Lesung Aichingers in Berlin 1962 nachgezeichnet, bei der neben Aicher u. a. Wolfgang Hildesheimer anwesend war, und durch die überlieferten Dokumente im S. Fischer Verlagsarchiv ergänzt. Die einzelnen Gestaltungselemente des Buches werden ästhetisch verglichen und historisch kontextualisiert. In vielen dieser Elemente wird die Präsenz der Nationalsozialismus in der sogenannten Nachkriegszeit erkennbar: von der Verlagsgeschichte, über die Zulieferer der Buchproduktion bis hin zur Gestaltung des kleinen »g«.

Um das Verhältnis von Aichingers Text und seiner spezifischen Gestaltung durch Aicher beschreiben zu können, wird in einem letzten Schritt das Konzept einer Typografie entwickelt, die ohne Festschreibung übersetzt. Ausgehend von der Beobachtung, dass Aicher in seinen Texten zu Typografie den Begriff der Übersetzung zu umgehen scheint und stattdessen einen Begriff aus dem Theater nutzt, wird zunächst die historische Entwicklung des Konzepts einer inszenierenden Typografie nachvollzogen um die übersetzende Typografie von dieser abzuheben. Im Gegensatz zu dieser wird der Text bei einer Typografie, die übersetzt, nicht direkt zur Darstellung zu bringen versucht – indem etwa laut Gesprochenes in größeren Lettern gesetzt wird –, sondern subtil auf Beweggründe reagiert, die diesem zugrundeliegen. Dafür werden die Motive der Linie – bzw. seiner Überschreitung als Deserteur – und des Grats – bzw. das diesen entlang gehende Nichtüberschreiten – als Denkmodelle ausgearbeitet.

Die vorliegende Arbeit wurde ideell, personell und finanziell durch das Graduiertenkolleg 2196 *Dokument – Text – Edition. Bedingungen und Formen ihrer Transformation und Modellierung in transdisziplinärer Perspektive* der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglicht, dessen Mitgliedern ich danken möchte. Für Lektüren, anregende Hinweise und Kontakte danke ich insbesondere meiner Betreuerin Ursula Kocher, sowie Rüdiger Nutt-Kofoth und Ulrich Heinen. Christine Frank bin ich für die umfassende und die weit über dieses Projekt hinausgehende Unterstützung dankbar.

Vom Versuch, zu berichten

Drei Jahre vor der Erfindung der billigen und handlichen Kodak-Rollfilmkamera, im Sommer des Jahres 1885, schreibt der Maler Vincent van Gogh seinem Bruder Theo:

Es ist noch nicht gut ausgedrückt. Sage Serret, daß ich verzweifelt sein würde, wenn meine Figuren gut wären, sag ihm, daß ich sie nicht akademisch korrekt haben *will*, sag ihm, ich fände, wenn man einen Grabenden *photographiert*, daß er dann *sicher nicht graben* würde. Sag ihm, daß ich Michelangelos Figuren herrlich fände, obwohl die Beine entschieden zu lang, die Hüften und das Hinterteil zu breit sind. Sag ihm, daß in meinen Augen Millet und Lhermitte darum die wahren Maler sind, weil sie die Dinge nicht malen, so wie sie sind, trocken analysierend nachgemalt, sondern so wie *sie*: Millet, Lhermitte, Michelangelo sie fühlen. Sag ihm, daß es meine große Sehnsucht ist, solche Unrichtigkeiten machen zu lernen, solche Abweichungen, Umarbeitungen, Veränderungen der Wirklichkeit, damit es – nun ja, Lügen werden, wenn man will, aber – wahrer als die buchstäbliche Wahrheit.¹

Keine Fotografie und kein ›korrektes‹ fotorealistisches Gemälde, könne, so van Gogh, die Wirklichkeit derart zur Darstellung bringen, wie sie erlebt wird.² Die »Abweichungen« von der »Wirklichkeit« nimmt er nicht nur in Kauf, sie werden geradezu zum Merkmal der »Wahrheit«, um die es ihm geht. Um diese ins Bild bringen zu können, müsse sie zunächst aktiv wahrgenommen, miterlebt und erlitten werden. Der abzubildende Gegenstand und der Abbildende sollten voneinander nicht getrennt sein. Vielen ›akademischen Bildern‹ könne er ansehen, dass sie im Studio und nicht vor Ort gemalt worden seien; er hingegen wolle nicht im ›sauberen Studio‹ malen, sondern sich ins staubig-belebte »Feld« begeben. Van Goghs Immersion in die Welt seiner Motive entspricht eine materielle Vermischung mit ihr. So schreibt er in demselben Brief

1 van Gogh 1965, Brief Nr. 418, S. 288–295, hier: S. 293. Faksimile und Transkription des niederländischen Originals sowie eine englische Übersetzung in: Jansen/Luijten/

Bakker 2009, b456 a-c V/1962, Brief Nr. 515, online: <vangoghletters.org/en/let515>, zuletzt abgerufen am 2.11.2023.

2 Vgl. Clemenz 2020, S. 181–187.

Vom Versuch, zu berichten

an seinen Bruder: »aus den vier Bildern, die Du erhalten wirst, habe ich sicher hundert und mehr Fliegen herausgeholt.«³

Die frühen Rezensionen von Ilse Aichingers Roman *Die größere Hoffnung* (1948) zeugen davon, dass das Verhältnis von Erfahrung, Sprache und Realität zwei Weltkriege nach van Gogh prekär geblieben ist. In einer Rezension des Romans aus dem Jahr 1949 wird »zu viel Symbolisches in der Darstellung« kritisiert.⁴ Einfache Schwierigkeiten bei der Lektüre (»schwer verständlich«)⁵ können dabei zum Ausdruck ideologischer Ansichten werden. Dazu muss nicht erst auf die teils auffällige Sprache hingewiesen werden. Etwa die des Germanisten Eugen Thurnher, der 1949 davon spricht, dass im Roman die »Geschichte eines Mädchens aus jüdischem und deutschem Blut« erzählt werde.⁶ Ilse Leitenberger argumentiert in ihrer Rezension, dass die »Absicht [...] der Wahl [...] der literarischen Mittel [...] ein ehrliches Bekenntnis trübt, verfälscht, nutzlos werden läßt, unwahr und sinnlos«. Das ehemalige NSDAP-Mitglied Leitenberger meint, »[g]erade das Problem rassischer Diskriminierung verlangt jedoch wahrhaften Ernst, letzte Konsequenz innerer Aufrichtigkeit«.⁷ Während in der *Süddeutschen Zeitung* (1949) ein »selbstquälerisch-quälende[r], surrealistische[r] Schreibstil« beklagt wird,⁸ bedauert Edwin Hartl in seiner Rezension 1949 einen »artistischen Ehrgeiz« und meint, dass »die Rassen- und Nationalitätenfrage für unsere Epoche allzu beklemmend real [ist] und [...] eine surrealistische Distanzierung noch nicht [verträgt]«.⁹ Otto F. Beer kritisiert im selben Jahr, dass Aichinger »das Einfache ins Nebulose zerflattern« lasse, dass die »Echtheit des Erlebens« sich in der »das Abstruse streifende Darstellung« auflöse, so »dass man ernsthaft an eben dieser Echtheit zu zweifeln beginnt«.¹⁰ Auch für Friederike Manner »umgeht« Aichinger »die Benennung«, spreche »von ›Kindern in Uniform‹, wenn sie die Hitlerjugend meint«.¹¹ Manner, die im selben Jahr wie Aichinger ihren autobio-

3 van Gogh 1965, S. 291.

4 Dr. R. 1949. Hier und im Folgenden gilt, dass nicht alle Orthonyme der frühen Rezensionen ermittelt werden konnten.

5 Vgl. hingegen uwe 1949: geprägt von einer »tiefgründig plastischen, doch ganz einfach gestalteten Sprache«.

6 Thurnher 1949.

7 Leitenberger 1949; vgl. dieselbe unter dem Kürzel: ile 1949.

8 Rick 1949; vgl. dazu Berbig 2013, S. 248.

9 Hartl 1949.

10 Beer 1949.

11 Manner 1949.

grafischen Roman veröffentlicht hatte,¹² fragt in ihrer grundlegend positiven Rezension kritisch nach der »Grenze zwischen dem Symbol und einem Abgleiten ins Phantastische, das so leicht mißdeutet werden kann«. ¹³ Auch Thurnher in der bereits zitierten Rezension meint, dass die »Wirklichkeit« der Romanwelt eine »Fratze totgeborener Gedanken« sei. ¹⁴ In eine ähnliche Kerbe schlägt das ehemalige NSDAP-Mitglied Friedrich Sieburg, wenn er 1951 über Ilse Aichinger schreibt:

Sie nimmt eine gründliche und vollständige Poetisierung der Welt vor und raubt dieser Welt dadurch ihre Schrecken, ja ihr Geheimnis, ohne ihr das Licht der Versöhnung mitteilen zu können. [...] Man spürt, daß die Verfasserin von der Fülle ihres Gefalles fast bedrängt wird und ihren Stoff oft geradezu als ein Hindernis empfindet. Dem Willen, Zeugnis von unserer Zeit abzulegen, steht ein dichterischer Drang gegenüber, der sich um jeden Preis Bahn zu brechen sucht und dadurch dieser bösen Zeit eine Relativität verleiht, die ihr nicht zukommt. ¹⁵

Im Gegensatz zu den Kritiken, die in der Sprache des Romans nur »Phantastisches« oder Über-Literarisiertes erkannten, gab es auch andere Stimmen (meist von Personen, die nicht aktiv in die NS-Verfolgungen involviert waren). ¹⁶ Nicht alle hielten die Sprache des

12 Zunächst veröffentlicht unter einem Pseudonym (Florian 1948); später: Manner 2019.

13 Manner 1949. Von Aichinger ist ein Brief vom 7.7.1949 an Friedrich Schreyvogel überliefert, in dem sie sich für eine positive Rezension von Schreyvogel bedankt (Wienbibliothek, Schreyvogel): »jedes Wort, das Sie geschrieben haben, hat mir neuen Mut gemacht. Plötzlich weiss man wieder, daß man nicht allein ist und daß es nicht umsonst war und daß die Heimat in dem Wissen von der Fremdheit liegt«. Eine Rezension von Schreyvogel ließ sich nicht ermitteln, allerdings war Schreyvogel Teil der Kulturredaktion der *Wiener Zeitung*, in der am 22.5.1949 die mit Klarnamen gezeichnete Rezension von Friederike Manner erschienen ist.

14 Thurnher 1949.

15 Sieburg 1951, S. 24.

16 Vgl. die viel spätere Rezeption in der DDR, wie sie in einem Gutachten 1979 erscheint: »einem Buch wie »Die größere Hoffnung« [ist] kaum mit einer Inhaltsangabe gerecht zu werden. [...] Die Wirkung dieses Buches, die aus den Kontrasten resultiert, wird durch die Fähigkeit der Autorin unterstützt, ihre Ideale bildhaft zu machen. Die [l]yrische Intensität der Sprache, die dabei immer verständlich ist, verleiht dem Roman eine poetische Kraft, deren Wirkung sich niemand entziehen kann. Dieses Buch erf[ü]llt höchste ethische und künstlerische Ansprüche, auch heute. Und wir müssen es als Unterlassungssünde betrachten, dieses Buch erst dreißig [Jahre] nach Erscheinen zu übernehmen.« (BStU-Archiv, DR 1: 2369 (= DR 1/1.4.1.20): Verlag Volk und Welt, Verlag für internationale Literatur, Berlin, 1979, A–E, 1979.)

Romans für schwer verständlich. Felix Hubalek schrieb etwa, dass es »ein wahrhaft dichterisches Buch« sei und niemand sich »den erschütternden Szenen dieses Kinderdaseins entziehen« werde können.¹⁷ Während Siegfried Weyr in seiner Rezension (1949) bemerkt, dass der Roman einen »symbolhaften Stil« habe, »der manchmal an Kafka erinnert, manchmal ganz in Expressionismus verfällt«, so hebt er doch hervor, dass dieser »Stil« »stets von gewaltiger Wirkung ist«.¹⁸ Karl August Horst meinte überhaupt (1951), dass eine »genaue Stilanalyse [...] zum selben Ergebnis gelangen [müßte] wie eine Analyse des Inhalts«: der Roman sei auf den »Kontrast zwischen nacktem Vorzeigen (mit moralischem Hintersinn) und verströmendem Espresso gegründet«.¹⁹ Die sprachliche Verdichtung war einer ansonsten positiv eingestellten Rezension (1949) zu viel: »man kann einen Traum, auch surrealistisch, nicht auf 400 Seiten lesen.«²⁰ Dass dieser »Stil« nicht willkürlich ist, sondern seine historische Begründung hat, sieht Eduard Korrodi in der *Neuen Zürcher Zeitung* (1949), der Aichingers Buch schon früh gegen jene Bücher absetzt, die vor 1945 (etwa von Thomas Mann) geschrieben wurden: »In welcher anderen Position befindet sich der Autor, der ein Segment aus dem letzten Ablauf historisch beglaubigter Greuelkunde erzählt«.²¹ Aichinger habe »diese Wirklichkeit wie einen Alptraum von sich geschleudert in der sich überstürzenden Sprache eines früheren Expressionismus«.²² Das »stofflich wie sprachlich und auch in der Komposition [ungewöhnliche Buch]«, so Kurt Kersten im selben Jahr aus den USA(!), sei kein »Tatsachenbericht«, kein »realistische[r] Roman«, sondern »Dichtung«.²³ Aichinger sei sich der »Schwierigkeit wohl bewusst« gewesen, dass »es [sich] kaum denken [liesse], dass man jene Ereignisse, die man nun aus vielen Darstellungen kennt, noch packend erzählen« könne.²⁴ Gerade die spezifische Sprache des Romans, die Form seiner Darstellung, beschäftigt Hermann Schreiber, der nach dem Krieg beim *Plan* mitarbeitet. Er schreibt 1949:

Vieles bleibt unklar und skizzenhaft, aber jeder Satz ist empfunden und in seiner Art »gedichtet«. Es läßt sich darüber

17 Hubalek 1949.

18 Weyr 1949.

19 Horst 1952, S. 94.

20 Ors. 1949.

21 Korrodi 1949, S. 2; vgl. Kraus 1949.

22 Korrodi 1949, S. 2.

23 Kersten 1949.

24 Ebd.

streiten, ob eine solche Form der Darstellung, die kaum einmal die Vision mit einer realen Schilderung vertauscht, über die Einmaligkeit des Themas hinaus in der Literatur Platz und Berechtigung hat. [...] Das Einzelne, wenn es auch nicht im üblichen Halt und Zusammenhang steht, ist oft sehr plastisch dargestellt. Wenn sie von einem Soldaten sagt: ›Er hatte gelernt, zu schießen und sich zu ducken, aber doch nicht gelernt, erschossen zu werden oder auch nur ein wenig allein zu sein‹, dann ist eine Millionenstimmung klar ausgedrückt, wie es kaum einer der handgreiflichsten Realisten in allen Kriegsbüchern der letzten Jahre vermochte.²⁵

Die »Millionenstimmung« meint nicht die der Verfolgten, sondern die der Soldaten. Anton Böhm in seiner Rezension (unter dem Pseudonym Gotthard Montesi) hingegen bezieht die »Kriegswirklichkeit«²⁶ nicht auf die der Soldaten, sondern auf die der Kinder im Roman. Deren Wirklichkeit sei »weder im alten naturalistischen Stil *geschildert*, noch ist sie mit den Mitteln des Symbols wirklich überwunden, völlig ›transfiguriert‹; wir werden vielmehr in eine eigentümliche Zwischensituation versetzt.«²⁷ Böhm unterstreicht, dass er dem Roman nicht die »selbst erlebte Wirklichkeit« abstreiten möchte (spricht sogar von einem »Eros der Wahrheit und der wahren Wirklichkeit«), sondern, dass »diese Wirklichkeit [...] nirgends abgegrenzt [ist] vom Über-Wirklichen (nicht: Un-Wirklichen)«, ständig gleite »der Ausdruck des Alltags ins symbolische Wortverständnis hinüber«.²⁸ Konsequenterweise spricht Böhm vom »Transzendieren«. In ihm soll die »handgreifliche Realität [...] transparent werden für das Unsichtbare, die Bedeutung, den Geist«.²⁹ Die Steigerung Böhms von der »handgreiflichen Realität« zum »Unsichtbaren« zur »Bedeutung« bis hin zum »Geist« ist bezeichnend. Böhm spricht gar davon, dass der Roman »ernsthaft nach dem Sinn des Seienden« frage.³⁰ Konkret führt er Bilder an, die der Roman zur Darstellung nutzt. Diese, so Böhm, würden sich einer narrativen Chronologie widersetzen:

25 Schreiber 1949.

26 Montesi 1949, S. 541.

27 Ebd., S. 541 Vgl. die »zwei Stil-Ebenen« bei Guggenheimer 1951, S. 942.

28 Montesi 1949, S. 541.

29 Montesi 1949, S. 541. Vgl. die »Poetologie der Transzendenz« (Hammer 2001).

30 Montesi 1949, S. 542.

Vom Versuch, zu berichten

Eine ›Handlung‹ nachzuerzählen, wäre ein vergebliches Bemühen; diese Bilder von dem grausamen Schicksal jüdischer Kinder [...] widerstehen dem Versuch einer sinnvollen zeitlichen Verknüpfung; sie haben keine eigentliche Chronologie, sie sind stationär, absichtlich ins Über-Tägliche gehoben.«³¹

Aichinger, die 1986 von Manuel Esser gefragt wurde, wie es zu dem Roman gekommen sei, antwortet ihm:

Ich wollte zuerst nur einen Bericht schreiben darüber, wie es wirklich war. Das ist dabei herausgekommen, aber doch auf eine ganz andere Weise, als ich es mir vorgestellt habe. Und wie ich damit fertig war, war ich ins Schreiben geraten.³²

Die Formulierung, dass sie »nur einen Bericht« darüber habe schreiben wollen, »wie es wirklich war«, erinnert an das Diktum des Historikers Leopold Ranke, der »bloß sagen [will], wie es eigentlich gewesen«.³³ Dass sich Aichinger einen »Bericht« und nicht etwa eine ›Nacherzählung‹ vorgenommen hatte, entspricht Aichingers Anspruch der Präzision durch Reduktion.³⁴ Der Bericht gilt im Gegensatz zu einer Erzählung als eine kurze Darstellung eines Handlungsablaufs »ohne ausschmückende Abschweifung«.³⁵ Aichinger selbst sprach 1996 davon, dass im Bericht »die Verknappung wesentlich« sei.³⁶ Es sei ihr damals zunächst darum gegangen, dass »man weiß, was geschehen ist«,³⁷ und dabei wollte sie »nur alles so genau wie möglich festhalten«.³⁸

31 Ebd., S. 541.

32 Aichinger/Zimmermann, in: Aichinger 2011, S. 44. Vgl. die Formulierung im Jahr 2004: »Nach dem Krieg wollte ich nur mir selbst erklären, was geschehen ist. Dadurch ist ›Die größere Hoffnung‹ entstanden. Es steht Roman darunter, es ist aber keiner. Nach und nach haben mir dann andere Mut gemacht, weiterzuschreiben, besonders der Fischer Verlag.« (Aichinger/Rathenböck, in: Aichinger 2011, S. 216).

33 Ranke 1824, S. VI.

34 Vgl. Aichingers Aussage 1995: »auf die Genauigkeit des Berichtens kommt es an,

auf die Präzision in der Sprache« (Aichinger/Brecht-Benze, in: Aichinger 2011, S. 87).

35 Wilpert 2001, S. 79. Der Bericht ist nach Dietrich Weber die stilistische Verkürzung einer Erzählung und akzentuiert weniger den Verlauf als das Ergebnis eines Geschehens (Weber 1998, S. 58 und S. 62); vgl. die »faktuale Erzählung« bei Martinez/Scheffel 2019, S. 12.

36 Aichinger/Reif, in: Aichinger 2011 [»Durchbrecht die Barrieren der Gleichgültigkeit!«, 1996], S. 98.

37 Aichinger/Steinwendtner 1993, 2011a, S. 67.

38 Aichinger/Radisch 1996, 2011, S. 110.

Die Passage, dass Aichinger nur einen Bericht schreiben wollte darüber, »wie es wirklich war«, wird später häufig aufgegriffen, um den Realitätsbezug der *größeren Hoffnung* zu unterstreichen.³⁹ Dass Aichinger ihrer Formulierung aber sogleich anfügt, beim Versuch, zu berichten, *ins Schreiben geraten* zu sein, wird meist vernachlässigt.⁴⁰

An der bemerkenswerten Wendung ist zu beobachten, dass das (die Tätigkeit anzeigende) Verb in »einen Bericht *schreiben*« zum (den Gegenstand anzeigenden) Nomen wird: »*ins Schreiben geraten*«. Die *Tätigkeit* der Berichtenden – und damit ihr Medium – *wird zum Gegenstand*. Diese reflexive Bewegung wird aber nicht als eine intendierte ausgewiesen. »In etwas zu *geraten*« zeigt an, dass hier nicht mehr, wie anfangs (»Ich wollte ...«), ein Wille herrscht, der noch eine relativ deutliche Vorstellung von einem Ergebnis hat (»als ich es mir vorgestellt habe«), sondern, dass etwas Unkontrolliertes vonstattengegangen ist. Mithin wird kein Stil »gewählt«, wie es in den ersten Rezensionen des Romans hieß. Man gerät »in Schwierigkeiten«, »ins Visier« oder »ins Schleudern«, es verheißt meist nichts Erwünschtes, zumindest nichts Gewolltes. Überdies ist der Ortswechsel der Berichtenden entscheidend: Sie gerät von einem *Außerhalb* des Schreibens *in* das Schreiben; wird Teil des Berichts. Wie die Fliegen, die in die Bilder Vincent van Goghs geraten sind, weil er sich dazu entschieden hat, im offenen Feld und nicht im abgeschlossenen Studio zu arbeiten, ist Aichinger, die sich dazu entschlossen hat, einen Bericht zu schreiben, *ins Schreiben geraten*. Die herkömmliche Ansicht über die Abfolge eines Berichts, dass *zuerst* ein Ereignis geschehe, wovon *dann* berichtet wird, funktioniert nicht mehr.

Aichingers Hörspiel »Auckland« wurde 1969 erstmals in Buchform veröffentlicht und erst ein einziges Mal (im Rahmen der Ausgabe

39 Etwa Richard Reichensperger, in: Aichinger 1991/dgH, S. 285; Hetzer 1999, S. 33; Herrmann 2001, S. 62; Wild 2021, S. 67.

40 Nicht so etwa Bachleitner 2012, S. 135: »*Ins Schreiben geraten*« deutet auf eine Auseinandersetzung mit der Sprache, die aufgebrochen, kritisch befragt und kreativ erneuert wird, eine Auseinandersetzung,

die seither in den Mittelpunkt von Aichingers Schreibmotiven gerückt ist.« Im Gespräch mit Renate Doppler (1974) allerdings: »Durch das Schreiben bin ich zum Schreiben gekommen« (Doppler 1974).

Vom Versuch, zu berichten

Werke) wieder abgedruckt.⁴¹ In dem Hörspiel versuchen drei Stimmen von einem vergangenen Ereignis zu berichten. Den zur Sprache kommenden Figuren stehen dafür unterschiedliche Techniken zur Verfügung. In einer Vorbemerkung zum Hörspiel unterscheidet Aichinger die verschiedenen Positionen der Figuren im Hörspiel:

In diesem Hörspiel entstehen drei immer wieder von kurzen Zwischenrufen unterbrochene, auch sich selbst unterbrechende, oft hilflose, stammelnde Monologe. Dem Missionar helfen, soweit ich es sehe, noch Erinnerungen, die er ernst nimmt, an die er auch glaubt, dem Matrosen der St. Quentin hilft seine Munterkeit, aber dem Matrosen aus Frisco hilft nur mehr wenig, er ist nicht mehr imstande, eine verhältnismäßig einfache Sache zu berichten: daß sich auf See eine Flagge eindrehte und wieder ausgedreht wurde. Es ist im Gegenteil so: je öfter er ansetzt und je näher er dem Ereignis, das er beschreiben will, kommt, desto mehr Zweifel stellen sich ihm ein, an dem Ereignis, dessen Zeuge er offensichtlich war, an seinem Bericht oder an dem Bezug zwischen Bericht und Ereignis.

Was bisher niemand bezweifelte, nämlich, daß man von etwas, das stattfand, berichten kann, wird für ihn aufs Äußerste zweifelhaft, ja es erscheint fast, als ob der Bericht das Ereignis lösche, die Sprache als Mittel der Mitteilung entzieht sich ihm.⁴²

Während der Missionar, so Aichinger, »die alten chronologischen Praktiken wiederherzustellen« versucht⁴³ und einer der Matrosen »von Punkt zu Punkt springt und sich erfindet, was er nicht

41 Aichinger 1969; 1991/Ack. Der seltene Abdruck steht in einem merkwürdigen Kontrast zur vergleichsweise häufigen Umsetzung für das Radio: Aichinger 1970a, 1986a, 2016.

42 Aichinger 1991/Ack, S. 215–217. Richard Reichensperger schreibt, dass die Vorbemerkung »1969/1979« entstanden sei (in: Aichinger 1991/Ack, S. 332). Eine vermutlich frühe Fassung in: Stutz 1977, S. IV.

43 Aichinger 1991/Ack, S. 215; ebd., S. 223: »Und wenn einer von uns seinen Mitbrüdern etwas erzählen wollte begann er beim Anfang der Reise«. Zur Kritik der

»chronologischen Praktiken« vgl. Aichingers spätere Aussage im Gespräch mit Iris Radisch: »Die Sprache ist zersplittert, das müsste man doch wissen. Robert Musil hat das vollkommen durchschaut. Aber die meisten schreiben rasch chronologisch und unaufmerksam vor sich hin.« (Aichinger/Radisch 1996; so auch Aichinger/Radisch, in: Aichinger 2011, S. 115–116, 2015, S. 42; in einem späteren Text zitiert Radisch diese Passage allerdings mit einem Komma: »rasch, unaufmerksam und chronologisch«, Radisch 2022, S. 44.)

findet«,⁴⁴ versucht der Matrose aus Frisco (nahezu erfolglos) sich zu erinnern. Davon abgesehen, dass Letzterer immer wieder unterbrochen wird,⁴⁵ ist seine Figur geprägt von einem Unvermögen und von Zweifel. Ein Unvermögen, sich zu erinnern, und damit verbunden der Zweifel daran, dass »man von etwas, das stattfand, berichten kann« (so Aichinger im Zitat oben). Es erscheine ihm sogar, »als ob der Bericht das Ereignis lösche«.⁴⁶

Wie also berichten? Das äußerst komplexe Hörspiel würde eine eingehendere Untersuchung verdienen. Seine Komplexität zeichnet sich u. a. dadurch aus, dass keine einfache Chronologie festzustellen ist.⁴⁷ Das Ereignis, an das sich der Matrose aus Frisco zu erinnern versucht, besteht (vermutlich) darin, dass ein anderer Matrose, auf einem Küchenstuhl stehend, dessen Lehne von einer weiteren Person gehalten wird, eine Flagge mittels eines Enterhakens zu fassen und einzurollen versucht, diese aber, durch den Wind, reißt. Oder es besteht darin, dass dieses Ereignis *erzählt* wurde, vermutlich sogar von ihm selbst, *während* er es mit ansah (»Ich sah wovon ich sprach«).⁴⁸ Doch all dies ist unsicher und wird nur bruchstückhaft erinnert; Zeugen hätte es zwar gegeben, doch sind sie abhandengekommen. »Wie rasch einem die Zeugen verlorengehen Eben hatte man sie noch todsicher brauchte sich nur umzudrehen und sie anzufassen«.⁴⁹ In dem Hörspiel wird der langsame, auf Irrwege führende und verschlungene Prozess des

44 Aichinger 1991/Ack, S. 215. Vgl. dazu Aichinger 1969, S. 120; Aichinger 1991/Ack, S. 226: »Der Christbaumschmuck zerstreute mich neun gute Tage lang«. Das Erfinden steht im Gegensatz zum Versuch des Matrosen aus Frisco, der an einer Stelle deutlich sagen muss: »Ich habe nichts erfunden Nichts« (Aichinger 1969, S. 134; Aichinger 1991/Ack, S. 242).

45 Aichinger 1969, S. 141; Aichinger 1991/Ack, S. 249: »Bring mich nicht ab Ich war jetzt dicht daran«.

46 Aichinger 1991/Ack, S. 215. Gegen Ende des Stücks mehren sich die Zeichen, dass der Matrose aus Frisco erstickt. Seine Stimme wird »beiser« (Aichinger 1969, S. 150; 1991/Ack, S. 258, 259, 260) und »atemlos« (1969, S. 151; 1991/Ack, S. 259, 260), sein letztes Wort: »beiser Ja« (1969, S. 152; 1991/Ack, S. 260).

47 So tritt etwa ein Matrose der St. Quentin sowohl als aktiv sprechende Figur wie auch als Gegenstand der Erzählung des Missionars auf, in der der Matrose der St. Quentin stirbt.

48 Aichinger 1969, S. 125; Aichinger 1991/Ack, S. 232. Vgl. Aichinger 1969, S. 122; Aichinger 1991/Ack, S. 229: Der Matrose aus Frisco: »jemand erzählte es«, darauf ein Zwischenruf: »Gelang es also«, darauf wieder der Matrose: »ausweichend Jemand erzählte es«. Kurz darauf heißt es dann: »Es kann auch sein daß ich es erzählte Daß ich auf den Brettern saß und sagte Sie bekamen sie [die Enterhaken] herum Genau« (ebd.), schließlich »grübelnd für sich Ich erzählte es das ist wahr« (Aichinger 1969, S. 123–123; Aichinger 1991/Ack, S. 229).

49 Aichinger 1991/Ack, S. 233.

Vom Versuch, zu berichten

Erinnerns vorgeführt; ein Erinnerungsprozess, der nicht nur als Thema geäußert und, als ob es ein Bühnenstück wäre, von fremden Stimmen kritisch kommentiert (»was soll das Ganze«),⁵⁰ sondern auch *vollzogen* wird. Aufgrund der verschlungenen Komplexität des Hörspiel(texte)s ist man lesend beteiligt an den geschilderten Prozessen, Teil des Geschehens.

Ohne auf diese komplexe Struktur näher einzugehen, soll ein spezifischer Aspekt des *gedruckten* Hörspieltextes hervorgehoben werden: seine visuelle Erscheinung. Um szenische Differenzierungen zu markieren, wird die typografische Gestaltung genutzt: Die Figurennamen und der gesprochene Text werden durch ihre Schrift (Majuskel/Normal) und deren Topografie auf der Seite unterschieden (linke/rechte Kolumne), Regieanweisungen durch Kursivierungen und Betonungen durch Sperrdruck markiert. Diese Differenzierungsformen sind üblich. Außergewöhnlich ist aber das Fehlen der Satzzeichen.⁵¹ Die Interpunktion, so die Definition in *Meyers Lexikon*, reguliert die »Verbindung und Trennung der Wörter und Sätze sowie die Modulation der Stimme«:

Interpunktion (lat.), die geregelte Anwendung gewisser Schriftzeichen, wodurch die Verbindung und Trennung der Wörter und Sätze sowie die Modulation der Stimme, beides unerläßliche Bedingungen eines logisch richtigen und schönen (euphonischen) mündlichen Ausdrucks, bezeichnet wird.⁵²

Doch in diesem Hörspiel(text) gibt es keine Punkte, Fragezeichen, Ausrufezeichen oder Kommata. Darauf haben Ernst Jandl und Friederike Mayröcker sowie Dagmar Lorenz hingewiesen.⁵³

50 Aichinger 1991/Ack, S. 229.

51 Aus der Perspektive *Aucklands* gesehen, fällt auf, dass schon bei den vielen Dialogen des Romans, die in direkter Rede unter Anführungszeichen und durch die Absatzgliederung wiedergegeben werden, die Namen der Sprechenden »fehlen«.

52 Meyers 1905/9, S. 891. – Zur Frage nach der durch die Interpunktion geregelten Pause im Vorlesen und damit der semantischen Einheit des Satzes bei der interpunktionslosen *scripta continua*, vor allem in

der Diskussion von Augustinus, vgl. Parkes 1992, S. 65–70.

53 In einem kurzen »Einleitungstext« zu dem Hörspiel Aichingers haben Friederike Mayröcker und Ernst Jandl den nur im Druck lesbaren Aspekt hervorgehoben: »Sprecher: Das Hörspiel als bewußtseinserweiterndes Mittel. So etwa erscheint mir dieses. Was man hier hört – / Sprecherin: Liest; wir haben es gelesen.« (Jandl/Mayröcker 1977, S. 296) Dagmar Lorenz schreibt (1981, S. 162): »Das Fehlen der Interpunk-

Darüber hinaus fehlt vielen gesprochenen Passagen eine eindeutige Zuschreibung zu einer bestimmten Figur.⁵⁴ Beim gedruckten Personenverzeichnis heißt es (im Erstdruck): »Die nicht bezeichneten Teile / des Textes / werden von Vau und We / abwechselnd gesprochen.«⁵⁵ Während der Wechsel dieser beiden Stimmen anfänglich noch verfolgt werden kann, wird deren Zuordnung spätestens mit der ersten Zeile »Schweigen« unklar: »Sag wie du heißt / Schweigen.«⁵⁶ Wer schweigt an dieser Stelle? Die Kursivierung markiert den Text als Regiekommentar und könnte damit ein allgemeines Schweigen meinen; nicht notwendigerweise das Schweigen einer bestimmten Figur. In der Ausgabe *Werke* taucht hier – vielleicht zur Klärung dieses Umstands – eine Figurenbezeichnung auf, die im Erstdruck nicht vorhanden gewesen ist.⁵⁷

Der Vergleich der beiden Ausgaben ist fruchtbar. Im Unterschied zur Ausgabe *Werke*, die im Flattersatz erscheint, ist der Erstdruck im Blocksatz gesetzt. Letzterer ermöglicht häufig die Zuordnung einer gesprochenen »Zeile« zu einem (Figuren)Namen. Die Verwirrung darüber, wer gerade spreche, wird auch im Hörspieltext angesprochen.⁵⁸ Exemplarisch ist in Abb. 1 ein Ausschnitt visuell wiedergegeben. Neben den beiden unterschiedlichen Satzarten (Block-/Flattersatz) und der gleich bleibenden Kursivierung der Regiekommentare sowie der Majuskel für die Figurennamen ist eine Differenz im Text zu bemerken: Der bedeutungstragende,

tion ruft bei allen Passagen den Eindruck des Ineinanderfließens hervor und entzieht dem semantischen Gefüge durch das Auslassen pausensetzender oder Betonung anzeigender Zeichen das Gewicht.«

- 54 Das ist textgenetisch betrachtet ein früherer Umstand. Reichensperger schreibt in seiner editorischen Nachbemerkung (in: Aichinger 1991/Ack, S. 331): »Das TS [Typoskript] enthält – mit Ausnahme der Kinderstimme – noch keine Aufgliederung in Sprecherrollen.«
- 55 Aichinger 1969, S. 113. In der Ausgabe *Werke* wird u. a. ein Punkt am Ende eingefügt: »Die nicht durch Personen / am linken Rand bezeichneten / Teile des Textes / sind Zwischenrufe, / sofern sie einzellig sind. / Sie werden von Vau und

We / abwechselnd gesprochen.« (Aichinger 1991/Ack, S. 220)

- 56 Aichinger 1969, S. 118; 1991/Ack, S. 225. Unklar wird es in gewisser Weise bereits mit der dritten Zeile »Gelächter«, wo nicht klar ist, wem das zuzuordnen ist: einer einzelnen Figur oder allen? Das Problem betrifft auch Redepassagen, die sich über mehrere Zeilen erstrecken; etwa die Zeilen 7 und 8 am Anfang: »Wenn wirklich keiner aus Frisco ist dann / bin ich es«. Mitten im Satz ist ein Zeilenumbruch. Bedeutet er einen Sprecherwechsel?
- 57 Aichinger 1991/Ack, S. 225; wieder: S. 234 (ebenfalls nach einem »Schweigen«), S. 245 und S. 239.
- 58 Aichinger 1969, S. 120; 1991/Ack, S. 226: »Ist das jetzt wieder der andere«.

Vom Versuch, zu berichten

M. AUS FRISCO	Nein Wie Soll ich denn über Land fahren und fragen Was geschah mit der Flagge als Sie Thackeray sagten Ich könnte ebensogut fragen Was geschah unter der Sonne Einen der schlief Der schlief <i>Unruhig</i> Ich hatte zu erzählen begonnen ich hatte gut zu erzählen begonnen Aber selbst wenn ich annähme daß der Wind das Tuch zerriß ich käme an kein Ende <i>vorsichtig</i> Kann es nicht sein, daß der Küchenstuhl mit dem einen zu kippen drohte daß aber der andere ihn hielt	M. AUS FRISCO	Nein Wie Soll ich denn über Land fahren und fragen Was geschah mit der Flagge als Sie Thackeray sagten Ich könnte ebensogut fragen Was geschah unter der Sonne Einen der schlief Der schlief <i>Unruhig</i> Ich hatte zu erzählen begonnen ich hatte gut zu erzählen begonnen Aber selbst wenn ich annähme daß der Wind das Tuch zerriß ich käme an kein Ende <i>vorsichtig</i> Kann es nicht sein, daß der Küchenstuhl mit dem einen zu kippen drohte daß aber der andere ihn hielt
M. AUS FRISCO	<i>unsicher</i> Zuletzt	M. AUS FRISCO	<i>unsicher</i> Zuletzt

Abb. 1. Zwei Ausschnitte aus *Auckland*: links 1969 (S. 141), rechts 1991 (S. 249).

weil Figurenwechsel markierende Zeilenumbruch wurde getilgt:⁵⁹ »Aber selbst wenn ich annähme daß der Wind das Tuch zerriß ich käme an kein Ende [hier ein Zeilenumbruch im Erstdruck 1969 und keiner in der Ausgabe *Werke* 1991, vgl. Abb. 1] *vorsichtig* Kann es nicht sein, daß der Küchenstuhl mit dem einen zu kippen drohte daß aber der andere ihn hielt«. ⁶⁰ Diese Änderung zwischen den beiden Ausgaben, die beide als autorisiert verstanden werden können, verschiebt das gesamte System der sich gegenseitig ablösenden Sprecher, die, wie es in der Regieanweisung heißt, »von Vau und We / abwechselnd gesprochen« werden. Doch wo genau wechseln sie sich ab?

Die fehlende Interpunktion und die vage Figurenzuordnung erschweren das Vorlesen des Hörspieltextes insofern erheblich, als dass üblicherweise von einer »geregelten« Textgrundlage ausgegangen wird: mit möglichst wenig Interpretationsspielraum für die vorlesende Person. Satzzeichen wie Kommata und Punkte zeigen Satzgrenzen an, mithin Pausen, insgesamt erzeugen sie einen Rhythmus; Fragezeichen weisen auf die Bildung einer gewissen Satzmelodie hin (mit einer zum Ende des Satzes hin hebenden oder fallenden Intonation). Aichinger selbst dürfte bei einer Lesung des Hörspiels einmal nur eine Auswahl vorgelesen haben. Hans Stutz gibt im Anhang seiner Lizentiatsarbeit »Texte

59 In der Ausgabe 1969: S. 141, Zeile 23/24; in der Ausgabe 1991: S. 249, Zeile 10. Unmittelbar vor dieser Stelle verschwindet übrigens auch das Wort »Überlegen«

(1969: S. 141, Zeile 12; 1991: S. 248, letzte Zeile).
60 Aichinger 1969, S. 141, 1991/Ack, S. 249.

aus dem Manuskript« (1977) eine damals noch unpublizierten »Einführung zu ›Auckland« wieder; vermutlich handelt es sich um eine frühe Fassung jener »Vorbemerkung«, die später in der Ausgabe *Werke* veröffentlicht wurde.⁶¹ Insbesondere der Anfang der Vorbemerkung wurde in den Korrekturfahnen zur Ausgabe *Werke* gestrichen.⁶² Dort heißt es von Aichinger:

Ich habe ›Auckland‹ jetzt gekürzt gelesen, nur auf seine längeren Passagen beschränkt, weil sich die kurzen, oft halbzeiligen Zwischenrufe, Bemerkungen, Laute nicht vorlesen lassen. So gekürzt ergeben sich drei immer wieder unterbrochene, auch sich selbst unterbrechende, oft hilflose, stammelnde Monologe.⁶³

Ein Hörspieltext, der sich nicht vorlesen lässt: Das klingt absurd. Weshalb fehlt die Interpunktion? Ist der Grund dafür spezifisch bei diesem einen Hörspiel zu suchen? Kaum, denn auch in Aichingers letzten publizierten Hörspiel, *Gare Maritime* (1976), fehlen die Satzzeichen. Handelt es sich um ein Phänomen im Kontext des Mediums Hörspiel? Nicht notwendig: Auch im Erstdruck der »Tagebuchaufzeichnungen« (1986) fehlen die die Absätze abschließenden Satzpunkte.⁶⁴ – Vielleicht ist also gar nicht von einem ›Fehlen‹, im Sinn eines Fehlers, zu sprechen? Vielleicht ermöglicht dieses ›Fehlen‹ etwas anderes?

Günter Eich hat 1968 in Bezug auf den Radio-Lautsprecher von einem »Mangel des Apparats, der ihn fruchtbar macht«, gesprochen: Der Lautsprecher könne, so Eich, nicht schweigen. Da die Abwesenheit von Rede im Radio nicht als ein Schweigen in einem Dialog wahrnehmbar sei. Deshalb müsse es im Gesprochenen realisiert werden.⁶⁵ Das führt zu einem Mehr an Sprechen, ist also ein produktiver Aspekt des Geräts, ein ›fruchtbarer Mangel‹.

61 Die Konstitution der »Texte aus dem Manuskript« von Stutz sind ungeklärt. Es wäre für Aichinger nicht unüblich, wenn sie Stutz gewisse Typoskripte gesendet hätte.

62 Vgl. »aus: Werke: Taschenbuchausgabe in acht Bänden (Drucktitel) [d. i. Band 6; verschiedene Fassungen, Korrekturfahnen, Beilagen, teilweise unvollständig] (Mappe 2 von 4)«, in: DLA, Aichinger, Mediennr. HS010776931.

63 Ilse Aichinger zit. n.: Stutz 1977, S. IV.

64 Aichinger 1986b; vgl. Dittrich 2023, S. 232.

65 Eich 1991/4 [»(Abgekürzte Dramaturgie des Hörspiels)«, 1968], S. 511: »Der Lautsprecher kennt kein stummes Spiel, er kann nicht schweigen. [...] Meine unbewußte Aufgabe war es immer, das notwendige Schweigen in Dialog, in Worte zu übersetzen und so, daß es den Charakter des Schweigens nicht verliert. Dieses Paradox besteht im Hörspiel als dramaturgische Notwendigkeit.«

Vom Versuch, zu berichten

Ist die fehlende Interpunktion beim Hörspiel »Auckland« ein ebensolcher ›fruchtbarer Mangel‹, nur umgekehrt? Und was wäre damit gewonnen? Indem im schriftlichen Text keine Interpunktion gesetzt ist, wird der (vor)lesenden Person nicht vorgegeben, wie er (richtig) zu lesen ist. Damit ist das Lesen von Anfang an immer zugleich ein ›Schreiben‹, ein *Interpretieren* im sowohl hermeneutischen wie aufführenden Sinn des Wortes. Bei einer »ästhetischen Analyse«, so Umberto Eco 1962, müssten »beide Fälle als unterschiedliche Erscheinungsformen ein und derselben interpretativen Einstellung gesehen werden: jedes ›Lesen‹, ›Betrachten‹, ›Genießen‹ eines Kunstwerks stellt eine, wenn auch stumme und private Form von ›Ausführung‹ dar.«⁶⁶ Wenn die Interpunktion die Interpretation steuert, dann kann eine fehlende Interpunktion die Interpretation nicht steuern. Durch diese *Offenheit* (Eco) kann der Hörspiel-Text performativ das machen, was im Text selbst verhandelt wird und dem Erinnern und Berichten zukommt: die unweigerliche Involvierung des Erinnernden in das Erinnernte, des Berichtenden in den Bericht, der Lesenden in das Gelesene.⁶⁷

Wenn Aichinger davon spricht, dass sie bei dem Versuch, etwas zu berichten, ›ins Schreiben‹ geraten sei, so wird in »Auckland« eben diese Situation durch die fehlenden Satzzeichen erfahrbar gemacht. Durch das Lesen gerät man, vielleicht ohne es recht wahrzunehmen, ins ›Schreiben‹.

In einem ihrer ersten Interviews (1972) weist sie explizit auf einen Zusammenhang von Lesen und Schreiben hin. Auf die Frage danach, wie ihre Texte zu lesen seien, antwortet sie:

Ich weiß nicht, wie man meine Texte lesen soll, ich kann nur sagen, wie ich selbst Texte lese, die mich zugleich anziehen und mir Schwierigkeiten machen. Ich lese sie so, wie ich etwas suche, das verloren gegangen ist, indem ich zuerst das Suchen suche, die Form zu suchen, und wenn ich es gefunden habe, merke ich, dass ich eigentlich die Form zu finden gefunden habe, im Fall des Textes, die Form zu lesen, und dass Lesen und Schreiben

66 Eco 1996, S. 29, Fußnote 1.

67 Vielleicht deutet bereits der Titel des Hörspiels eine solche Mischung an; wenn in

»Auckland« akustisch »Oakland« gehört und damit das Eich(en)- bzw. das Aich(in)-Land assoziiert wird.

wie Suchen und Finden sich einander bis zur Identität nähern können. Diese Form zu lesen hat sich bewährt, und ich glaube, sie steht jedem offen.⁶⁸

Durch das unweigerliche Mitlesen der nicht vorhandenen Interpunktion werden aus Lesenden Schreibende, Interpretierende (im sowohl hermeneutischen wie aufführenden Sinn). Die angesprochenen Texte verwenden die Interpunktion anders als üblich: Sie verwenden sie nämlich nicht. Ob eine Wortabfolge nun als Frage, Ausruf oder als Aussage gesprochen bzw. gedacht wird, hängt aufgrund des ›fehlenden‹ Satzzeichens von der lesenden Instanz ab.⁶⁹

Die bedeutungsvolle Abwesenheit der Interpunktion steigert das Bewusstsein für sie im Allgemeinen. Auf eine solche Weise sensibilisiert, fällt ihre Abwesenheit auch an anderen Stellen auf. Ein (chronologisch gesehen) früheres Ausbleiben der gedruckten Interpunktion im Werk Aichingers lässt sich beim Buch *Eliza Eliza* finden. Im Titel des Buches bzw. des Textes scheint zwischen den

68 Aichinger/Schafroth, in: Aichinger 2011, S. 19.

69 Die Rezeptionsästhetik denkt hier *abstrakt*. Wolfgang Iser bezieht die »Leerstelle« explizit auf die *Vorstellung* der Lesenden (Iser 1970, S. 29–30; vgl. dazu die »imagination« in: Brassat 2009, S. 3); und Roman Ingarden denkt die »Unbestimmtheitsstelle« als »»bloß phantasiert«« (Ingarden 1965, S. 267). Solches bezieht sich auf *substituierende Phänomene* wie die der berühmten »waagrechten Striche« (so Max Reinhardt, zit. n. Wagner 1971, S. 83) in Arthur Schnitzlers *Reigen*, wie sie der Theaterdirektor Maximilian Sladek im zweiten gerichtlichen Prozess (1921) beschrieben hat: »jeder [hat] gerade in die Gedankenstriche seine persönlichen Erlebnisse, seine Cochonnerien hineingelegt« (zit. n. Pfoser/Pfoser-Schewig/Renner 1993, S. 219; vgl. Fliedl 2019, S. 8: »typographische Substitute des Koitus«). – Ich meine hier aber keine *Ersetzung* im bloß Imaginären, sondern jene *Realisierung* des Gelesenen, die qua Lesen jeweils konkret stattfindet: konkret fehlende Zeichen, die, um überhaupt gelesen werden zu können,

›ergänzt‹ werden müssen. Passender als von einer ›Rezeptionsästhetik‹ scheint es mir von einem »Minus-prijóm« zu sprechen, wie es etwa, bezogen auf das konkrete visuell/grafisch wahrnehmbare Zeichen, Juri Lotman 1970 tut: Dieser schreibt, dass die »Nichtbenutzung dieses oder jenes Elements« in einem Text das abwesende Zeichen »zu einem organischen Bestandteil des graphisch fixierten Textes« mache (Lotman 1993, S. 82, vgl. S. 145–146, S. 157). Iser übersetzte »Minus-prijóm« mit »Minusverfahren« (Iser 1994, S. 321), geht sonst aber kaum auf Lotman ein. Zur Differenzierung unter dem allgemeinen Term der »Nullposition« siehe: Titzmann 1977, S. 230–247, insbesondere S. 238. Lotmans Begriff meint das (›imaginäre‹) Entfernen gewisser Elemente sodass eine *Abwesenheit entsteht*. Die »bedeutungsvolle Abwesenheit« verweise, so Lotman, auf das allgemeinere Problem der »konstruktiven Rolle bedeutungstragender Nullpositionen (›zéro-problème‹)«: »der semantischen Bedeutung der Pause, der Messung jener Informationen, die das künstlerische Schweigen erbringt« (Lotman 1993, S. 83).