
Christine Ivanovic

Kolonialismus und Holocaust im literarischen Diskurs

Ilse Aichinger und Joseph Conrad

Mehr als einmal hat Ilse Aichinger in den vergangenen Jahrzehnten ihre Vorliebe für Joseph Conrad bekannt: »Ich lese immer wieder Joseph Conrad, obwohl mich weder die Gegenden noch die Handlungen seiner Romane im geringsten interessieren«, erklärte sie beispielsweise in einem Interview von 1996.¹ Bereits in einem Fragebogen von 1993 hatte sie auf die Frage nach ihrem »Lieblingsschriftsteller: Joseph Conrad«² genannt, und, daß er »zu meinen Liebsten gehört«, unterstreicht Aichinger nochmals in einem weiteren Interview zehn Jahre später.³ Diese gelegentlichen, aber kontinuierlich wiederholten Äußerungen verweisen auf eine bemerkenswerte literarische Genealogie (auf Conrad beziehen sich unter anderen André Gide, T. S. Eliot, Graham Greene, Ernest Hemingway ebenso wie zahlreiche Autoren der Gegenwartsliteratur, so etwa Italo Calvino, V. S. Naipaul, J. M. Coetzee, W. G. Sebald).

Die Werke Conrads sind bei aller Anerkennung gerade ihrer sprachlichen Qualitäten allerdings, spätestens seit Chinua Achebe ihren Autor einen »thoroughgoing racist« genannt hat,⁴ auch Gegenstand kritischer Auseinandersetzungen gewesen, die der Aufarbeitung für legitimiert erklärter Gewalt und deren Repräsentation in der Sprache gelten. Insbesondere die Debatte um *Heart of Darkness* (1899) ließ den Roman zu einem Gründungstext postkolonialer Kritik avancieren. Er »parades in the most vulgar fashion«, so Achebe, »prejudices and insults from which a section of mankind has suffered untold agonies and atrocities in the past and continues to do so in many ways and many places today. [...] a story in which the very humanity of black people is called in question«,⁵ eine Stellungnahme, der die Analysen von Edward Said, Fredric Jameson, Homi K. Bhabah und anderen zur Seite zu stellen sind.⁶ Auf die Kritiker Conrads reagierten Autoren wie Wissenschaftler international aus unterschiedlichsten Perspektiven.⁷ Gerade in den letzten Jahren ist erneut eine intensive Auseinandersetzung mit Conrad zu registrieren, die ihr Augenmerk verstärkt auf die Modernität seiner darstellerischen (sprachlichen) Verfahren richtet oder die seine Werke innerhalb zeitgenössischer nicht-literarischer Diskurse zu verorten sucht, wobei die Perspektiven postkolonialer Kritik nun oftmals unberücksichtigt bleiben oder direkt ausgeklammert werden.⁸ Damit weist die heutige Auseinandersetzung mit Conrad über die Aufarbeitung des Kolonia-

lismus noch hinaus. Sie betrifft ein nach dem Ende des 20. Jahrhunderts in seiner *transnationalen* Funktion und Bedeutung erst noch auszuhandelndes kollektives Gedächtnis, ein Prozeß, an dem Schriften wie diejenigen Conrads allem Anschein nach keinen geringen Anteil haben. Offensichtlich kommt an seinen Texten auf besonders konzentrierte Weise gleich eine ganze Reihe prekärer Verhältnisse zum Vorschein: das Verhältnis zwischen den (historisch bedingten) Traumata von Individuen und den Ängsten von Kollektiven, zwischen dem Anerkennungsbedürfnis des Einzelnen und dem Zwang zur Identifikation mit einer ihn stützenden Gruppe, zwischen Überlegenheitsdiskursen zur Stützung von Machtansprüchen und daraus resultierenden Unterdrückungsmechanismen, zwischen den Maximen der Politik und dem Autonomieanspruch der Ästhetik, wie auch zwischen der Forderung nach Wahrheit (in) der Sprache und den Möglichkeiten der Manipulation durch Sprache bis hin zu Lüge oder Verleugnung. Gerade die immer wieder in der Forschung hervorgehobene Sprachmächtigkeit Conrads erhebt seine Texte zu einer Art Lehrstück über Legitimationsstrategien, die allererst hervorzubringen Funktion eben jener Narrative ist, die die Modellierung von Erinnerung und Geschichte zu identitätstiftenden Modellen für einzelne Individuen und für Kollektive steuern. Als einer der ersten exophonen Autoren von weltliterarischem Rang hat Conrad in seinen Romanen nicht allein die jahrzehntelangen Erfahrungen seiner Reisen zur See verarbeitet; er hat sie im inszenierten Gestus mündlichen Erzählens zu einem neuartigen Traditionsfundus ausgebaut, der weniger Bilder und Formen als sprachliche Strategien verfügbar machte, welche die Re-Lokalisierung des europäischen Individuums – resp. des Briten – innerhalb einer bereits transnational wirksamen Weltordnung ermöglichte – um den Preis der Sprachlosigkeit des Anderen, dessen Stimme unterdrückt wurde.⁹ In der Bearbeitung der Traumata wie der – weite Räume der damaligen Welt umfassenden – Erfahrungen seiner eigenen Lebensgeschichte schuf er Muster der Re-Zentrierung innerhalb einer bereits dezentralisierten Welt, Muster, die den historischen Paradigmenwechsel ebenso erfaßten wie die globale Expansion. Conrad formulierte diese über narrativ vermittelte Abgrenzungsstrategien, die – und das gilt vorrangig für *Heart of Darkness* – darauf zielten, den/das als anders Erfahrene auf einen dezidiert anderen Raum zu begrenzen und auf einer anderen kulturellen Entwicklungsstufe zu situieren. Dabei ging es nicht allein um dessen Ausgrenzung aus dem Raum des Eigenen oder aus der eigenen Wahrnehmung. Was Conrad im Kongo erfahren hatte – den kategorischen Ausschluß der Kolonisierten aus der für die eigene Welt als verbindlich gesetzten Rechtsordnung durch die Kolonisatoren –, das re-inszenierte er sprachmächtig in seiner Erzählung und implementierte es damit über die englischsprachige Literatur dem westlichen Herrscherdiskurs. Denn seine Art der Festschreibung wirkte in zweierlei Richtung: Für Conrad selbst hatte sie offenkundig, wie sich an *Heart of Darkness* belegen läßt, die paradigmatische

Funktion, den eigenen Status als Bürger Großbritanniens zu stabilisieren. Für seine Leser aber präformiert sie wie die volkstümlichen Erzählungen früherer Epochen (und dies scheint eine bewußte Strategie Conrads gewesen zu sein) Wahrnehmungs- und Denkstrukturen, welche den Einzelnen auf eine Wertordnung beziehen, die einem bestimmten Kollektiv zugedacht ist und diesem Sicherheit und Selbstbestimmung garantiert, während andere davon explizit ausgenommen werden (symbolisch wie faktisch vollzogen über den Ausschluß des Anderen aus der Sprache), anstatt sich – wie es Kant fordert – notwendigerweise auf einen absoluten, jedem Kollektiv übergeordneten Wertmaßstab zu berufen, wie etwa die ausnahmslose Anerkennung der Menschenrechte für alle.¹⁰ Wenn Achebe inkriminiert, daß Conrad – und dies belegt er insbesondere an dessen Sprache – »the very humanity of black people« in Frage stellt, so betrifft dies eben die ihnen abgesprochenen Menschenrechte und alle daraus resultierenden politischen und gesellschaftlichen Konsequenzen.

Als eine der ersten hat Hannah Arendt diese Konsequenzen systematisch zu erfassen versucht, wobei sie explizit auf die Legitimationsfunktion der Sprache verwies. In ihrer epochalen Studie *The Origins of Totalitarianism* (1951) / *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft* (1955) stellt sie dar, inwiefern der europäische Imperialismus in Afrika gerade dadurch wesentliche strukturelle Voraussetzungen für den Holocaust des 20. Jahrhunderts schuf, daß er über die dort eingeführte bürokratische Verwaltungsordnung einerseits, die Konstituierung eines »politischen Körpers[, der ausschließlich auf dem Rassebegriff beruhte«,¹¹ andererseits die Entrechtung der indigenen Bevölkerung institutionalisierte und damit in letzter Instanz deren Entmenschlichung betrieb. Diese Vorgehensweise kehrt wieder in den Nürnberger Rassegesetzen, durch welche der jüdischen Bevölkerung nicht allein ihre Bürger-, vielmehr die Menschenrechte entzogen wurden. Arendts Studie über den »scramble of Africa« als Vorschule für die menschenverachtenden Maßnahmen der deutschen Nationalsozialisten hat bis heute vielfältige Kritik gerade dort hervorgerufen, wo sie sich auf Joseph Conrad als Kronzeugen beruft. So hat jüngst Andreas Huyssen, einer aktuellen Studie Michael Rothbergs folgend,¹² Arendts Darstellung erneut als Fall »von reduktiver Genealogie« verworfen.¹³ Huyssens Kritik setzt bei dem immer wieder als problematisch empfundenen Rückgriff Arendts auf den Wortlaut Conrads an, dessen Redeweise stellenweise mit ihrer eigenen verschmilzt. Auch Edward Said, der in Conrad »the precursor of the Western views of the Third World« erkennt, dessen fatalen Einfluß man bei einer ganzen Reihe von Autoren nachweisen könne, führt in diesem Sinne unter anderen auch Arendt an.¹⁴ Diese Schwierigkeiten mit Arendts Darstellungsweise haben neben anderen Faktoren dazu geführt, daß ihr Buch, welches als eines der theoretischen Hauptwerke des 20. Jahrhunderts gelten darf, in die postkolonialistische Debatte noch kaum Eingang gefunden hat, obwohl dessen »insights and methods«

zugegebenermaßen eine »important source for future colonial discourse theorization« bieten könnten.¹⁵ Den Zusammenhang von Holocaust-Diskurs und Postkolonialismus stärker als bisher wahrzunehmen und zu reflektieren, mahnt aber auch Huyssen selbst an, wenn er trotz seiner Kritik an Arendt explizit dafür eintritt, die von ihr und anderen (an erster Stelle ist hier Aimé Césaire zu nennen) bereits Anfang der fünfziger Jahre formulierten Ansätze aufzunehmen und weiterzuführen. Beide Phänomene werden in den einschlägigen Diskussionen bis heute in der Regel jedoch weder direkt aufeinander bezogen noch gleichwertig behandelt und beurteilt: »In den gängigen Handbüchern zum Postkolonialismus«, so wiederum Huyssen, »kommt der Begriff des Holocaust ebensowenig vor, wie Holocaust Studien sich nur selten mit kolonialer Gewalt und kolonialen Genoziden befassen«, was er mit der seit Jahrzehnten zu beobachtenden fatalen Tendenz, den Holocaust als Überbietungsstrategie einzusetzen, in Verbindung bringt: »Die konstitutive Verflechtung von Holocaust Diskurs, Kolonialgeschichte und Moderne gerät nur selten ins Blickfeld. Zwischen Holocaust und kolonialer Herrschaft herrscht ein das jeweils andere ausschliessende oder verdrängende Konkurrenzverhältnis um Anerkennung, obwohl die radikale Kritik an der Dialektik der europäischen Aufklärung sowie die poststrukturalistische Kritik an Universalismus, Humanismus und Geschichtsphilosophie es nicht nur erlaubt, sondern eigentlich erfordert, beide Phänomene zusammenzudenken vor dem Hintergrund einschlägiger historischer Forschungen zu beiden Phänomenen.«¹⁶ Was Huyssen in seiner knappen Skizze als »Konkurrenzverhältnis« charakterisiert, betrifft letztlich aber weniger die kurrenten Diskurse als solche, sondern Interessenkonflikte der Individuen, die an ihnen teilhaben resp. die sie prägen; mehrheitlich sind es Personen, die in ihrer eigenen Lebensgeschichte betroffen sind (oder sich affiziert fühlen) von einem der beiden hier in Frage stehenden Problemfelder – Holocaust oder Kolonialismus –, was die Wahrnehmung für das jeweils andere Feld verstellen kann; nicht selten mögen Vorurteile oder Verdrängungsmechanismen, die dem einen gelten, gerade das Engagement für den anderen motivieren.

Demgegenüber stellt sich mit Nachdruck die Frage, was gerade Ilse Aichinger, deren Gesamtwerk auf die Erfahrung des Holocaust bezogen bleibt, an Conrad so anhaltend fasziniert, wenn sie doch gleichzeitig betont, daß sie »weder die Gegenden noch die Handlungen seiner Romane im geringsten interessieren«. Ähnlich wie Arendt, und doch ganz anders, wie zu zeigen sein wird, nämlich ohne irgend explizit auf den Sachgehalt seiner Texte einzugehen, konzentriert sich Aichinger, wie es scheint, erstrangig auf die Sprache Conrads. Es sei für sie »eine solche Faszination«, erläutert sie in dem genannten Interview, »daß da kein einziger unnützer Satz steht. Bei den neueren ist es Josef Winkler. Es ist eine unglaubliche, fast fanatische Genauigkeit in seinem Werk.«¹⁷ Ähnlich formuliert sie in einem weiteren Interview von 2003. Hier folgt ihre Bemerkung zu

Conrad einer Aussage über Kafka. Ihren inneren Widerstand, dessen Texte zu lesen, begründet sie folgendermaßen: »Weil die Macht, die politische und die der Existenz, der man unterworfen ist, darin so massiv erfaßt wird. Ich habe sofort gemerkt, wie genau die Sätze stimmen. Auch bei Joseph Conrad zum Beispiel, der zu meinen Liebsten gehört, ist es so: Jeder Satz stimmt, und kein Satz geht da irgendwo dazwischen.«¹⁸ Beide Male fällt auf, daß Aichinger, wenn sie auf die Präzision der Sprache Conrads, auf die Stimmigkeit seiner Sätze abhebt, diese Charakterisierung einerseits so isoliert formuliert, daß sie nicht ohne weiteres nachvollziehbar erscheint, und daß sie andererseits Conrad immer in bezug setzt zu einem anderen Autor; hier erscheinen dann wiederholt Stifter und Joyce, aber auch, wie oben zitiert, Kafka und Josef Winkler.¹⁹ In auffälligem Gegensatz zu ihrem expliziten Desinteresse für die Topik des von Conrad Dargestellten hebt sie bei den beiden zuletzt genannten Autoren gerade das Essentielle besonders hervor. Und in einem anderen Interview, ebenfalls aus dem Jahr 1996, wo sich Aichinger in ähnlichem Sinne für Winkler ausgesprochen hatte (»Für den besten unter den jüngeren Schriftstellern halte ich Josef Winkler. Er ist sprachlich ungeheuer genau.«), schloß sie ihrem Urteil die Frage an: »Aber wie soll er das, was er politisch ebenso deutlich wie differenziert sagt, übertragen? In sich hineinzuhören ist die Grundbedingung, um auf andere horchen zu können.«²⁰ Offensichtlich, und dies wird im folgenden zu zeigen sein, ist die von Aichinger geschätzte sprachliche Qualität Conrads bedingt durch einen Wahrnehmungsmodus, der das Verstummen miteinschließt. Aus den Bruchstücken ihrer verstreuten Bemerkungen tritt so ein eigentümlicher Gegensatz hervor: Während Aichinger Kafka nicht lesen kann, weil »die Macht, die politische und die der Existenz, der man unterworfen ist, darin so massiv erfaßt wird«, scheinen die »Genauigkeit« und »Stimmigkeit« der Sätze Josef Conrads wie Josef Winklers etwas anderes zum Ausdruck zu bringen, das der bei Kafka evidenten Überwältigung durch die Macht des Politischen und der Existenz vielleicht zu widerstehen vermag (beide verbindet zudem ihre Fixation auf Sterbeszenen). Bei Conrad haftet dieses gerade nicht an den »Gegenden« und »Handlungen« seiner Texte, sondern zeigt sich als Vermögen der Sprache selbst, sich im Blick auf das horrible Geschehen dem Äußersten auszusetzen und es gerade in der Gestalt des zum Verstummen Gebrachten sichtbar zu machen. Aichinger scheint demzufolge der Sprache Conrads einen Modus der Erfassung dessen, was einem die Sprache verschlägt, abgesehen zu haben, der für ihre eigene Schreibweise zuletzt programmatische Bedeutung erlangt hat; dies bedingt dann auch eine Bezugnahme, die sich nicht thematisch bindet, sondern die sich im und als Umgang mit der Sprache zu erkennen gibt.

Angesichts der erstmals von Arendt umfassend aufgezeigten und von Huyssen erneut der Analyse anempfohlenen Verflechtung der Geschichte des Kolonialismus, des Holocaust und der Moderne bedarf es nun einer genaueren Differen-

zierung, um die entgegengesetzten Positionen Conrads und Aichingers in bezug auf das historische Geschehen und seine Erfassung im literarischen Diskurs deutlich zu machen.

»*Ins Herz der Finsternis*«. – Die in den vergangenen Jahrzehnten bereits in einer Reihe von Untersuchungen gemachten Ansätze zu einer neuerlichen Analyse der sprachlichen Verfahren Conrads sollen im folgenden lediglich im Hinblick auf das für Conrad zentrale Motiv der Dunkelheit/Finsternis noch einmal aufgegriffen und weiterverfolgt werden. Das Unaussprechliche sichtbar zu machen wurde von Kritikern wie Edward W. Said als Grundmotivation Conrads ebenso umfassend analysiert und dargestellt wie sein Hang zu inszenierter Mündlichkeit des Erzählens.²¹ Conrad selbst formuliert dementsprechend programmatisch im Vorwort zu seinem Roman *The Nigger of the Narcissus*: »– My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see. That – and no more, and it is everything.«²² Conrads Intention, im und durch den Schreibakt bei seinem Gegenüber die sinnlich-konkreten Eindrücke des Hörens, Fühlens, Sehens hervorzurufen, scheint darauf gerichtet, das Abwesende über die Sprache zu restituieren. Die konkreten sinnlichen Eindrücke, die er zu erwecken sucht, sollen die Bestätigung sein für die sprachlich wieder eingeholte Anwesenheit des Erzählten. Neben den ästhetischen Implikationen des hier inszenierten illusionistischen Potentials der Erzählkunst, die die Einbildungskraft erregen will bis zur Vortäuschung von sinnlicher Präsenz, erinnert sein Vorhaben aber auch an ein Schema, das Freud fast zur selben Zeit in einer kurzen Anmerkung zur dritten seiner *Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) aufgezeichnet hat: »Die Aufklärung über die Herkunft der kindlichen Angst verdanke ich einem dreijährigen Knaben, den ich einmal aus einem dunklen Zimmer bitten hörte: ›Tante, sprich mit mir; ich fürchte mich, weil es so dunkel ist.‹ Die Tante rief ihn an: ›Was hast du denn davon? Du siehst mich ja nicht.‹ ›Das macht nichts,‹ antwortete das Kind, ›wenn jemand spricht, wird es hell.‹ – Es fürchtete sich also nicht vor der Dunkelheit, sondern weil er eine geliebte Person vermißte, und konnte versprechen, sich zu beruhigen, sobald er einen Beweis von deren Anwesenheit empfangen hatte.«²³ Wegen seiner vorrangigen Profilierung des visuellen Eindrucks wird Conrads darstellerisches Programm gewöhnlich als ein Zeugnis impressionistischer Ästhetik aufgefaßt. Es artikuliert freilich im Kern eine Strategie zur Bewältigung des Traumas eines Verlusts, in welchem der Akt des im Schreiben versteckten Sprechens, der das Abwesende hörbar, fühlbar, sichtbar machen soll: Im existentiell notwendigen Streben, die Dunkelheit zu bewältigen, hat das Sprechen die entscheidende Rolle übernommen. So gelesen, kommt man kaum umhin, hierin einen Reflex auf die Erfahrungen seiner Kindheit zu erkennen.²⁴ Die frühen Verluste kehren wieder im Gefühl überwältigender Ver-

lassenheit, nachdem er zur See gegangen ist; die einzige, verzweifelte Möglichkeit, ihr zu begegnen, ist das Schreiben: »La solitude me gagne; elle m'absorbe. Je ne vois rien, je ne lis rien. C'est comme une espèce de tombe, qui serait en même temps un enfer, où il faut écrire, écrire, écrire.«²⁵

Eingefangen von der Einsamkeit, unfähig zu sehen oder zu lesen, fühlt sich Conrad lebendig begraben; wiederum eine Szene der Dunkelheit, des Todes, des Grabes, aus der ihn nur eines herausreißen kann: das Schrei(b)en, in dessen Mitte auch eine Abfolge von Schreiben (écrire), Schrei/Schreien (le cris), ja selbst des Lachens (rire) mitanklingt, und dies scheint im Blick auf die Schlüsselfunktion der Sterbeszene in *Heart of Darkness* und der dabei von Kurtz ausgesprochenen letzten Worte nicht ohne Bedeutung zu sein. Das Trauma selbst bleibt im Dunkeln; wie im Palimpsest des Traumes wird es umgeschrieben, um dann in der Darstellungsfunktion des Schreibens in entstellter Form wieder aufzutauchen. Samuel Weber kommentiert den zitierten Passus bei Freud, den ich hier auf Conrad beziehe, folgendermaßen: »Die Angst wird durch den ›Beweis‹ der *Anwesenheit* einer *geliebten* Person behoben: der *Anspruch* wird damit beantwortet. Darin aber sehen wir l. . .l, daß der *Anspruch* einen *sprachlichen* Vorgang impliziert. Der Anspruch wird gesprochen und impliziert ein *Versprechen* l. . .l. Er markiert den Eintritt des Subjekts *als Subjekt* in der Sprache, sofern es seine Bedürfnisse nicht allein durch Schreien, sondern nach einer gewissen Zeit immer mehr durch artikulierte Sprache verkündet. ›Mit dem Anspruch‹, schreibt Lacan [*Les formations de l'inconscient*, in: *Bulletin de Psychologie*, XI, 251], ›befinden wir uns im Bereich des aktuell Artikulierten.‹ Damit bildet auch der Anspruch im Unterschied zum Bedürfnis ›den Zugang zum unbewußten Begehren.‹²⁶ Dieses, das »unbewußte Begehren« nach Freud/Lacan, vermag die Bedeutung von An- und Abwesenheit erst in der Wiederholung über die symbolische Ordnung als Vergegenwärtigung und Präsenz des verlorenen Objekts zu artikulieren, womit auf die »Prämissen der Sprache« (Freud) verwiesen ist. Von hier aus läßt sich nun einerseits begründen, warum, wie Said ausführlich dargestellt hat, Conrads Versuch, den Leser sehend zu machen, vorrangig dadurch realisiert wird, daß er, die Schriftlichkeit seines Textes kontinuierlich negierend, im Gegensatz dazu permanent Mündlichkeit inszeniert. Zum anderen eröffnet die von Freud referierte Szene aber auch über Sails Analyse hinaus das Verständnis für das, was Achebe Conrads »fixation on blackness«²⁷ genannt hat; Achebe hat sie an zahlreichen Stellen von dessen Werk als explizite Diffamierung, ja Dehumanisierung der Menschen Afrikas aufgezeigt.

Ganz offensichtlich stellt das Durchdringen und Überwinden dessen, was er mit »darkness« umschreibt, die Grundmotivation Joseph Conrads überhaupt dar, es ist zweifelsohne die *conditio sine qua non* seines eigenen Überlebenswillens wie auch die Direktive seines Schreibens. Im historischen Erfahrungsraum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geht Conrads Bemühung freilich eine fata-

le Verbindung mit rekurrenten Stereotypen seiner Zeit ein: Sie verdichteten sich im kolonialen Diskurs zu Rassismen, die die Auslöschung des Anderen als legitimen Akt des Selbsterhaltungstriebes rechtfertigen zu können glauben. Conrads Position ist ambivalent: Einerseits artikulierte das Durchdringen und Aufheben der Dunkelheit ein für ihn selbst existentiell notwendiges Begehren. Andererseits konnte er sich als Wahllängler auf die Verantwortlichkeit der Belgier für die im Kongo vollzogenen Verbrechen berufen, von denen er selbst sich mit Blick auf das Empire zu distanzieren suchte. Der dadurch erzeugte *double bind* artikuliert sich in seiner Sprache auf zweifache Weise. Conrad entdeckte, so Said, «that the chasm between words saying and word meaning was widened, not lessened, by a talent for words written. To have chosen to write, then, is to have chosen in a particular way neither to say directly nor to mean exactly in the way he had hoped to say or to mean. No wonder that Conrad returned to this problematic concern repeatedly, a concern that his writing dramatized continuously and imaginatively»²⁸ (man könnte darin auch eine Variante des Wiederholungszwangs erkennen, wie ihn andererseits seine unter anderem von Achebe hervorgehobene Fixierung auf das immer wieder hervorgehobene Schwarz der Afrikaner zum Ausdruck bringt). Zum anderen inszenierte er im Zentrum von *Heart of Darkness* eine Verschiebung, die ganz offensichtlich der Bearbeitung seines Ursprungs-Traumas geschuldet ist: Dieses wird nun als eine Enttäuschung dargestellt, welche die Schrift symbolisch restituieren soll. Darauf verweist die berühmte Gründungsszene, die Conrads Entschluß, zur See zu fahren, ursprünglich motiviert haben soll. Sie erscheint zunächst in *Heart of Darkness* (als Bekenntnis der Erzählers Marlow), und dann in einem späten autobiographischen Bericht (*A personal record*): »It was in 1868, when nine years old or thereabouts, that while looking at a map of Africa of the time and putting my finger on the blank spaces then representing the unsolved mystery of that continent, I said to myself with absolute assurance and an amazing audacity which are no longer in my character now: / ›When I grow up I shall go *there*.«²⁹

Während Conrad das Jahr, in dem er diesen Vorsatz gefaßt haben will, genau anzugeben vermag, zeigt er sich zugleich seinem eigenen damaligen Alter gegenüber merkwürdig unsicher (1868 zog er mit dem Vater – die Mutter war bereits 1865 gestorben – in das heutige Lwiv, dem damals von Österreich besetzten Teil Polens; er war in diesem Jahr nicht neun, sondern wurde elf Jahre alt. Noch als Elfjähriger aber verlor er im darauffolgenden Jahr auch den Vater). Die Unsicherheitsgeste (die vielleicht eine hier vollzogene Fingierung deckt) erweist sich als sprechend in bezug auf die Funktion der Stilisierung der eigenen Lebensgeschichte; diese gilt hier wie dort dem Historie und Lebensgeschichte amalgamierenden Zeitverlauf und den dadurch bewirkten Veränderungen, die Conrad einmal als psychische, einmal als historische pointiert. Dabei darf die *Nachträglichkeit* der Aufzeichnung der autobiographischen Erinnerung im Verhält-

nis zu deren voraufgegangener Fiktionalisierung im Roman nicht übersehen werden. Die Stilisierung betrifft in der autobiographischen Notiz vor allem die extrem positive Gewichtung des eigenen Ausgangspunkts, den ein sechsmaliges Anfangs-A (neben weiteren A-Häufungen im Binnenbereich der Worte) markiert: »absolute assurance and an amazing audacity«. Was Conrad in *A personal record* als authentischen Kindheitstraum inszeniert, ist die Wiederaufnahme einer Ursprungserfahrung, auf welche das Romangeschehen von *Heart of Darkness* zurückgeführt wird, wenn er Marlow erzählen läßt (der so erst nachträglich durch die »Preisgabe« der vorgeblich autobiographischen Spur dieser Szene in die Position des alter ego rückt): »Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say »When I grow up I will go there.« [. . .] I have been in some of them, and [. . .] well, we won't talk about that. But there was one yet – the biggest, the most blank, so to speak – that I had a hankering after. True, by this time it was not a blank space any more. It had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank space of delightful mystery – a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness.«³⁰ Während der autobiographische Bericht die »blank spaces« mit einem stereotypen Ausdruck als Repräsentanten des »unsolved mystery« Afrikas bezeichnet, wird die Szenerie in *Heart of Darkness* in gerade solchen mysteriösen Glanz getaucht: Es geht um einen ganz bestimmten, »the biggest, the most blank [. . .] space of delightful mystery«, »inviting« und voller Versprechen von »glories of exploration [. . .] for a boy to dream gloriously over«. Noch aufschlußreicher als diese Art der Potenzierung sind die darin enthaltenen Zeitangaben, die in beiden Fällen eine je andere Veränderung markieren. Im autobiographischen Bericht kreist die Zeitangabe um eben jene bedrückende Epoche des Exils und der Verluste, die Conrads Kindheit prägten. Im Abstand der Aufzeichnung notiert er zugleich eine wesentliche mentale Veränderung bei sich selbst. Haben vorgeblich erst die späteren Lebenserfahrungen die einstige Selbstsicherheit und den Mut des Kindes aufgehoben, so wird in *Heart of Darkness* die Veränderung als eine der Geschichte dargestellt, die während der Zeit seiner Jugend den einen ersehnten »most blank space« in »a place of darkness verwandelt« hat – was den Kindertraum aufhebt und dem selbst gegebenen Versprechen im Zeitraum seiner Einlösung nun eine andere, nämlich die umgekehrte Richtung einschreibt. Als Enttäuschung der Träume des Kindes wird so die historische Verwandlung der »blank spaces« in einen Ort der Dunkelheit ausgegeben, die in einer Art Doppelbeschriftung zugleich auch das persönliche Desaster enthält: An die Stelle des kindlichen Behagens ursprünglicher Besetzung (ein sexuelles Phantasma, signifiziert durch

die jungfräuliche Farbe weiß) tritt der Signifikant seines elementaren Verlusts (der Mutter), die Trauerfarbe schwarz. Marlows von Conrad im Roman inszeniertes, dezidiert auf die Wahrnehmung der Stimme gerichtetes Begehren nach Kurtz ließe sich demnach auch lesen als der symbolische Vollzug dessen, was Freud an dem kleinen Knaben beobachtet hat: Er will ihn hören, »damit es hell wird«. Gleichzeitig aber will er (und das betrifft nun implizit auch den Autor der Erzählung) ihn – als Repräsentanten eben jener historischen Enttäuschung (die auf der Ebene Conrads den Tod der Mutter als Objekt des ödipalen Begehrens verschuldet hat) – unbewußt ebenfalls vernichtet sehen; dies mag dann auch der heimliche Antrieb seiner Suche nach Kurtz gewesen sein. Es ist ein *deplacement*, ein im Akt des Schreibens stellvertretend zugleich verfolgtes Begehren Conrads, das jenem Verlust gilt, der für ihn unersetzbar bleiben muß. Die Konstruktion, die Conrad errichtet, um das persönliche Verlusttrauma im Medium des Romans zu bearbeiten, nimmt dann bezeichnenderweise ihren Ausgang von einer Sterbeszene,³¹ nämlich dem, was sich als Kurtz' Vermächtnis herausstellen wird: »He cried in a whisper at some image, at some vision – he cried out twice, a cry that was no more than a breath →The horror! The horror!« (S. 149)

Kurtz' letzte Worte erweisen sich angesichts all des Schrecklichen, was bis dahin erzählt wurde, durchaus als selbstevident. Sie werden nur zum Schein nach ihrer Bedeutung befragt, einmal um auf das Inkommensurable des ganzen Geschehens im Kongo zu verweisen (um es zurückzuweisen), zum zweiten aber, um ihnen finale Bedeutung zuschreiben zu können, mit anderen Worten, um sie zu überschreiben, das Dunkle wieder ins Weiße zurückzusetzen. Zu diesem Zweck nimmt Conrad eine entscheidende Verschiebung vor. Sie findet am Ende des (von Marlow in London) erzählten Geschehens statt, das ihn zuletzt nach Brüssel führt, wo das Zentrum der Geschehnisse im Kongo situiert, von dem die Perspektive des Empire aber zu unterscheiden ist. Konfrontiert mit der »Zukünftigen« des Verstorbenen, der Marlow die Umstände von dessen Tod überliefern soll, ersetzt er das von Kurtz zuletzt ausgesprochene Zwillingswort »The horror! The horror« durch den Namen von dessen Braut. Im Zusammentreten von visionärer Erscheinung, Aufschrei und letztem Atemzug offenbart das vom sterbenden Kurtz zweimal ausgesprochene einzige Wort etwas, das sich jedem Verstehen entzieht: ein Sprechen des Todes selbst, dessen Wahrheit – so unumstößlich sie sich erweist – dem Wahrnehmenden inkommensurabel bleiben muß. Die Verdoppelung scheint darauf zu verweisen, daß diese Wahrheit nicht dem Sterbenden allein zu eigen ist. Sie betrifft um nichts weniger auch den Anderen: als Anspruch des Todes. In der Rückführung des gedoppelten Wortes in den einen (dem Leser nie mitgeteilten) Namen weist Marlow diesen Anspruch nun zurück, verwandelt ihn in ein Wort »to live with«: »Forgive me. I – I – have mourned so long in silence – in silence. . . . You were with him – to the last? I

think of his loneliness. Nobody near to understand him as I would have understood. Perhaps no one to hear . . . / To the very end, I said, shakily. I heard his very last words . . . I stopped in a fright. Repeat them, she said in a heart-broken tone. I want – I want – something – something – to – to live with. / I was in the point of crying at her, Don't you hear them? The dusk was repeating them in a persistent whisper all around us, in a whisper that seemed to swell menacingly like the first whisper of a rising wind. The horror the horror! His last word – to live with, she murmured. Don't you understand I loved him – I loved him – I loved him! / I pulled myself together and spoke slowly. The last word he pronounced was – your name. / I heard a light sigh, and then my heart stood still, stopped dead short by an exulting and terrible cry of inconceivable triumph and unspeakable pain. I knew it – I was sure!« (S. 161 f.)

Bereits die zuvor referierte Sterbeszene enthielt eine Verschiebung, nämlich die Anspielung auf den Tod Christi und dessen zweimalige Anrufung des Herrn: »Eli, eli, lema sabachtani«, die hier – im Angesicht der leeren Transzendenz – zum Ausdruck bloßen Schreckens wird. Die Funktion der Gnade und Erlösung, auf welche die Sterbeszene Christi insistiert, erscheint in pervertierter Form in der Überlieferung der Szene an Kurtz' »Zukünftige«, welche an Marlow appelliert: »Forgive me« – was dieser durch die Lüge realisiert. Marlow unterwirft sich damit der Suggestivkraft der ihn bedrängenden Frau, obwohl er in diesem Moment Kurtz' letzte Worte als Wiederkehr eines verdrängten Anspruchs aus der Vergangenheit buchstäblich wieder hören muß – sterbend, so hieß es zuvor von Kurtz, »he cried in a whisper« (S. 149)³² – und die Marlow zugleich die Stichworte liefert, die es ihm ermöglichen, diesen Anspruch zurückzuweisen: Er manifestiert nämlich nicht allein den Tod, sondern auch die fatale – grauerregende – Verbindung der Kolonie mit dem Mutterland, indem er sich hörbar bis in den Raum der Gegenwart erstreckt. Damit zeigt sich hier genau die Umkehr der von Freud referierten Szene: die Unterdrückung dessen, was im Lautwerden die Bestätigung seiner Anwesenheit verlangt. Weil Kurtz' »Zukünftige« von solchem Bewußtsein frei ist, kann sie das Wispern, das Marlow in diesem Moment erreicht, nicht hören. Ihre Unbeflecktheit aber ist die Bedingung der Lüge: Für einen Moment setzt sich Marlow an die Stelle des für immer verstummten Kurtz, ersetzt ihn in seinem eigenmächtigen Sprechen, und vermag in diesem Akt das Dunkel mit einer vom Begehren der Frau her legitimierten Lüge zu überdecken. Der Bezug auf den Namen aber beschränkt sich auf den Anspruch der Frau; Conrad inszeniert (für den Leser) nur die symbolische Rückerstattung, nicht die Namensnennung selbst in ihrem eigentlichen Sinne einer erneuten Beanspruchung, und er annihiliert die bisher im Romankontext für sie gebrauchte Bezeichnung, dies allerdings gleich in mehrfachem Sinne. Die »Zukünftige« wurde durch die schon zuvor empfangene Todesnachricht bereits zur Hinterbliebenen: Sie tritt demnach auf als eine hybridisierte Erscheinung –

weiß, bleich, aber im schwarzen Gewand der Trauer. In der – vorgeblich von Kurtz selbst autorisierten – Rückerstattung ihres Eigennamens durch Marlow wird nun ihre Verbindung zu Kurtz als dessen Eigentum gekappt, das Weiße restituiert, die Frau wieder »jungfräulich« gemacht. Gekappt wird damit aber auch und noch einmal im Rahmen der symbolischen Ordnung das der Frau gegebene Versprechen einer Zukunft von/mit Kurtz, und dies betrifft nun im besonderen das durch ihn repräsentierte Übergreifen Belgiens auf den Kongo, das Marlow in dem Moment, wo es sich als Ausgreifen des Kongo nach Belgien manifestiert, aus dem Bewußtsein austreicht, indem er das, was nach Gehör verlangt, verschweigt. Die letzte Konsequenz der Lüge, in welche er die Überlieferung der Sterbeworte an Kurtz' einstige Braut verwandelt, betrifft demnach das Verhältnis zur Geschichte. Im Übergang von der schwarzen zur weißen Geliebten, von der Dunkelheit Afrikas zur Blässe der belgischen Frau, im »whitening« seiner Erzählung, zeigt es sich als fatales Verfahren einer Auslöschung des Gedächtnisses an das, was geschah (und weiter geschieht), und dies betrifft nun den eigentlich dunklen Kern des Geschehens: die Verbrechen am Kongo, derer sich Marlow bewußt ist.

Dieser Auslöschung des Gedächtnisses arbeitet in der Rahmenhandlung die Überführung der Ereignisse am Kongo in den mythenstiftenden Zusammenhang des Erzählens auf dem Themseschiff gerade im inszenierten Akt mündlicher Überlieferung insofern noch entgegen, als er das Einmalige des unsagbaren Schreckens in der sich selbst restituierenden Ordnung nun endgültig aufhebt. So gesehen, erweist sich die gesamte Konstruktion von Conrads Erzählung als Annihilation der Geschichte, von der sie zugleich Zeugnis ablegt: in Nichtanerkennung der Leiden der Anderen vollzieht sie paradigmatisch die Ausstreichung der Erinnerung an den im Kongo wahrgenommenen Horror. Die Selbstmächtigkeit des Europäers spiegelt seine Überwältigung durch das, was er gesehen hat. In der ganzen Hilflosigkeit seiner eigenen Existenz vermag er in dem Schrecken des Anderen nichts als die eigene Ausgesetztheit wiederzuerkennen. Conrads Schrift eröffnet keinen Ausblick auf die Bestimmung des Menschen zur Freiheit; es ist die Selbstabschottung eines verdunkelten Herzens. In der Unterdrückung des Anderen, der/das verschwiegen, ja, im Namen der Frau zum Schweigen gebracht wird, vollzieht Marlow einen Akt der Verdrängung ohnegleichen, aus dessen Verantwortung er sich zudem noch entwindet durch den Hinweis des Erzählers auf seine Nötigung: Die Frau setzt damit ihren Willen durch, Kurtz anders zu sehen, als ihn Marlow (und mit ihm die Zuhörer seiner Erzählung bzw. Leser des Conradschen Textes) gesehen haben. Auf beispiellose Weise markiert Conrad mit dieser Schlußszene die Legitimationsfunktion des Sprachbegehrens der »Weißen«, das, ihrer Ideologie gehorend, die Anerkennung des Anderen nicht allein verweigert, sondern dieses regelrecht auszulöschen bereit ist. In diesem Augenblick der Unterwerfung begibt sich Marlow der eigenen

Freiheit und Selbstbestimmung – und gibt damit auch die Anderen preis. Conrad aber inszeniert beides: die Überlieferung der »wahren« Geschichte, die der Erzähler Marlow seinen Zuhörern auf dem Themseschiff bei zunehmender Dunkelheit mitteilt, und das Muster ihrer Annihilation dort, wo sie weniger ins reale Geschehen hätte übergreifen, als ins Gedächtnis hätte gehoben werden können, wo sie aber zugunsten der Erhaltung der Souveränität derer, die die Diskurse beherrschen (und dadurch als die Mächtigen bestätigt werden), abgewehrt wird. Es ist die Zurücksetzung von Geschichte ins historische Jenseits der Erzählung mittels des literarischen Diskurses, ein Schema, das sich realhistorisch weit über diesen hinaus als wirksam erwiesen hat.

»Nur zusehen - ohne einen Laut« (Joseph Conrad). – Genau entgegengesetzt zeigt sich das Verhältnis von Geschichte und Erzählung bei Ilse Aichinger, wobei zu unterscheiden ist zwischen Texten, die fiktional gestaltet sind, und solchen, die sich explizit autobiographisch geben. Nach dem Erscheinen ihres Romans *Die größere Hoffnung* (1948), der in den ersten Jahren nach Kriegsende aus der inneren Notwendigkeit entstanden war, das historische Geschehen des Holocaust zu bearbeiten, veröffentlichte Aichinger bis 1987 mehrheitlich Prosatexte, Gedichte, Dialoge und Hörspiele, die zwar der eigenen historischen Erfahrung geschuldet waren, die aber nur in sehr diskreter Weise darauf Bezug nahmen. Der kaum mehr in der Öffentlichkeit wahrgenommene, und, wenn überhaupt, eher mit Unverständnis aufgenommene Band *Kleist, Moos, Fasane* (1987)³³ stellte dann in ebenso diskreter Weise einen bedeutenden Wendepunkt im Schreiben der Autorin dar, was lange Zeit übersehen wurde. Angesichts der zwei Jahre nach seinem ersten Erscheinen stattfindenden Wende in Deutschland mit all ihren Folgeerscheinungen konnte auch die Neuauflage des kleinen Büchleins 1996 kaum dazu beitragen, wieder stärkere Aufmerksamkeit auf Aichingers Texte zu richten. Erst die in den ersten Jahren nach der Jahrtausendwende in rascher Folge herausgekommenen fünf neuen Titel haben Aichingers Schreiben wieder ins Licht der Öffentlichkeit gerückt. Aus der Kenntnis dieser Publikationen wird nun auch die eigentliche Bedeutung von *Kleist, Moos, Fasane* offenkundig. Denn im Gegensatz zur Schreibweise Aichingers seit den fünfziger Jahren formulieren die jüngeren Texte Stellungnahmen, in denen die Autorin als Zeugin ihrer Zeit authentisch auftritt. Neben den Bezugnahmen auf zeitgenössische Ereignisse und Erlebnisse, Beobachtungen und Erfahrungen publizierte sie seit 2000 auch eine Reihe von Erinnerungstexten, die denen aus dem ersten Teil von *Kleist, Moos, Fasane* nahestehen. In jenem Band aber hatte man versucht, so der Herausgeber Richard Reichensperger erklärend in einer *Editorischen Notiz* zur Neuauflage von 1996, »die existentielle Bedeutung geschichtlicher Ereignisse und das Zusammenwirken von Leben (in den autobiographischen Texten des ersten Abschnitts), Denken (in den Aufzeichnungen 1950–1985)

und Dichtung (in Aufsätzen zu Georg Trakl, Franz Kafka und anderen) erstmals geschlossen aufzuzeigen.«³⁴

Das hiermit angezeigte dreistufige Modell kann als paradigmatisch für Aichingers Schreiben überhaupt angesehen werden; es beansprucht explizit die Wahrnehmung des Zusammenwirkens von Leben, Denken und Dichtung, eine Formulierung, die die Autorin zugleich aus dem Milieu der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur (resp. der Konstanten ihrer Rezeption) heraushebt und sie als Erbin einer Diskussion ausweist, für die die philosophischen Vertreter dieser Epoche eher einstehen als ihre literarischen Wortführer (und ihre Kritiker). Tatsächlich erscheint es lohnend, Aichingers Schreibweise stärker, als bisher geschehen, auf die Diskurse zu beziehen, die Philosophie und Kulturwissenschaften seit den sechziger Jahren bestimmt haben. Um 1966/67, als unter anderem Richard Rorty *The Linguistic Turn* proklamierte, Michel Foucault *Les mots et le choses* publizierte und Derrida seine drei Hauptschriften, *De la grammatologie*, *La Voix et le phénomène* und *L'écriture et la différence* herausbrachte, läßt sich auch in der Schreibweise Aichingers eine Hinwendung zur und ein Umgang mit Sprache konstatieren, der solchen Ansätzen eher nahesteht als den in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur bevorzugten Modellen einer wirklichkeitsorientierten, sinnvermittelnden, engagierten Literatur.³⁵

In diesem Umfeld erweisen sich die gelegentlichen Hinweise auf Conrad als keineswegs marginal; vielmehr stellen sie eine Art Knotenpunkt von Leben, Denken und Dichtung bei Aichinger dar. Lebensgeschichtlich ist zu notieren, daß Aichinger im April 1966 gemeinsam mit ihrem Mann Günter Eich eine kurze Reise nach Westafrika unternommen hat; ein literarisches ›Produkt‹ dieser Reise war das Hörspiel *Die Schwestern Jouet*.³⁶ Es ist der einzige Text in Aichingers Gesamtwerk, der eine Zwillingsfassung in Prosa aufweist (es handelt sich dabei allerdings um eine völlig eigenständige Version). Wie Kafka einen Onkel, so hatte auch Aichinger einen Großonkel gehabt, der am Aufbau der Eisenbahn im Kongo beteiligt war;³⁷ diese ›Eisenbahngeschichte‹ stellt eine stillschweigende Verbindung her zu jenem Großvater, der bei der Nordbahn in dem kleinen Provinzstädtchen Auschwitz tätig gewesen war, lange bevor dieser Ort metonymisch für die Vernichtung der europäischen Juden entstehen sollte (Aichinger erzählt in ihren späten Erinnerungstexten davon).³⁸ Als Aichinger selbst diese afrikanische Region aufsucht, wird auch in Europa eine intensive Debatte um den Kongo geführt, aus dem sich die belgische Kolonialmacht erst 1960 überstürzt zurückgezogen hatte. Die politischen Folgekämpfe konnte, nach der Verschwörung gegen Patrice Lumumba und dessen Ermordung 1961, Mobutu Sese Seko 1965 für sich entscheiden und daraufhin eine bis 1997 andauernde Militärdiktatur errichten, Vorgänge, die zunächst weltweite Proteste hervorgerufen hatten. In diesem Zusammenhang publizierte beispielsweise Aimé Césaire

das Stück *Une saison au Congo (Im Kongo)*, das gleich nach seinem Erscheinen in Frankreich 1966 ins Deutsche übersetzt wurde und mit einem begleitenden Essay von Jean-Paul Sartre über *Das politische Denken Lumumbas*³⁹ noch im selben Jahr bei Wagenbach erschien. Césaire hatte bereits Anfang der fünfziger Jahre eine der ersten Studien über den Kolonialismus publiziert, in der er – allerdings in anderer Weise als Hannah Arendt, wie jüngst Michael Rothberg dargelegt hat – die Verbrechen in den Kolonien in eine Beziehung zu denen des Holocaust brachte.⁴⁰ Es ist davon auszugehen, daß Aichinger über die aktuellen Ereignisse im Kongo und ihre historischen Zusammenhänge wie über die daraus hervorgegangenen Kontroversen informiert war, als sie von Marseille aus mit dem Schiff nach Westafrika reiste, auch wenn keine Äußerungen von ihr dazu bekannt sind. In ihren Bekenntnissen zu Conrad als einem ihrer Lieblingsautoren distanziert sie sich – wie bereits vermerkt – auffallend von der Topik seiner Schriften – und damit auch von dem historischen Problemfeld, das *Heart of Darkness* entfaltet –, um statt dessen ihre Faszination durch die Sprache Conrads hervorzuheben. Gegen eine solche Trennung hatte aber schon 1975 Chinua Achebe die kritische Frage erhoben: »whether a novel which celebrates this dehumanization, which depersonalizes a portion of the human race, can be called a great work of art. My answer is: No, it cannot.«⁴¹ An dieser Frage muß sich auch Aichingers Conrad-Einschätzung messen lassen.

Als Teil ihrer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit der Sprache nehmen Aichingers gelegentliche Verweise auf Conrad auf beides Bezug: Kolonialismus und Holocaust, ohne jedoch – und dies gilt für beide Bereiche – an den diese betreffenden Meta-Diskursen explizit zu partizipieren. Im folgenden wird zu zeigen sein, wie Aichinger unter Umgehung des Sprechens *über* den einen oder den anderen historischen Zusammenhang beiden Ereignissen gleichermaßen *in der Sprache selbst* begegnet, und wie sie sie in ihrem Sprechen bewußt aufsucht. Über Sprache wurde – was Arendt exemplarisch aufgezeigt hat – zunächst der rassistische Legitimationsdiskurs der Kolonisatoren generiert und gestützt, bevor die Sprache auch im Kontext des Holocaust im Hinblick auf die Begründung, Rechtfertigung und Durchführung der Entrechtung, Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden eine wesentliche Funktion zugewiesen bekam. Aichinger thematisiert diesen Zusammenhang nicht in gängiger Weise explizit, hingegen schreibt sie ihn in der Art ihres Umgangs mit Sprache von Anfang an ihren Texten ein. Gerade in dieser Hinsicht erweist sich ihre zunächst überraschende exklusive Hervorhebung der Bedeutung der Sprache bei Conrad als besonders aufschlußreich. Denn in der von ihr so geschätzten Präzision von dessen Sprache begegnet sie, so hat es den Anschein, dem wesentlichen Kern des »Horrors« auf eine Weise, die dem letztlich Inkommensurablen des Geschehenen vielleicht adäquater entspricht als jeder spätere Opferdiskurs. Conrads Texte rufen offensichtlich – und dies liest sich nun wie das Negativ

zum ideologischen Mißbrauch der Sprache in den genannten Zusammenhängen – bei Aichinger gerade die Urszene jenes nie zu bewältigenden Traumas in Erinnerung, das das Verschwinden der Mitglieder ihrer Familie im Holocaust für sie auslöste; es ist, als ob sie hier – vom anderen Ende der Geschichte her – jenem Trauma des Verlusts erneut begegnete, das auch den dunklen Grund der Texte Conrads ausmacht. Während Conrad aber über seine Schreibstrategien tendenziell das Bewußtsein wahrgenommenen Unrechts auslöscht, um sich selbst als ehemals Unterdrückter nun dem Diskurs der Herrschenden anzunähern (und damit die Anderen preiszugeben), artikuliert Aichinger die Ambivalenz ihrer Situation als eine Form der Sym-pathie, deren Perspektive das Schema von Täter und Opfer durchbricht. Als notgedrungen passive Zuschauerin scheint sie sich zwar außerhalb des wahrgenommenen Handlungszusammenhanges zu befinden, als Zeugin wird sie ihn freilich nimmermehr verlassen können. Conrad vermag in den als »Schatten« beschriebenen Gestalten, derer Marlow im Kongo ansichtig wird, nur das prinzipielle Schreckensbild der leidenden Kreatur zu erkennen, dessen grauenvolle Erinnerung er ins Vergessen abschiebt. Aichinger hingegen erschreibt Erinnerung über die kontinuierliche Antizipation jener traumatischen Urszene des Verschwindens, wodurch sie den Zusammenhang zwischen ihr selbst und den geliebten Personen in ihrem Bewußtsein aufrechterhält. In der Wiederholung von Wort und Schrift markiert die Sehnsucht, selbst zu verschwinden, dementsprechend den existentiellen Grundgestus Aichingers, wie er in der Mehrheit ihrer Interviews und zahlreichen ihrer Aufzeichnungen immer wieder zum Ausdruck gebracht wird. So heißt es etwa in ihrem »Kinobuch« *Film und Verhängnis* (2001): »Born to be murdered« (*The Third Man*) sollte nicht nur im Fall meiner eigenen Familie in »born to disappear« übersetzt werden. Keine Milderung, auch kein Ausweg; aber ein Ausblick. Ich mache den Ermordeten ihr Verschwinden nur stümperhaft nach: ich gehe ins Kino.«⁴² Und wenige Seiten später findet sich eine Formulierung, die kaum jenseits von Conrad gelesen werden kann: »Noch einmal: Lebensarten, Sterbensarten, aber vor allem Kinoarten, Kinoplakate, Kinoeingänge – dorthin, wo man immer hinwollte: ins Herz der Finsternis.« (*Einübung in Abschiede*, 23.10.2000)⁴³ Aichinger zitiert Conrads *Heart of Darkness* hier freilich gerade nicht im Sinne einer thematischen Anspielung, sondern sie erkennt in dem Idiom den präzisen Ausdruck jenes immer wiederkehrenden ambivalenten Schreckens, der an dem einen wie an dem anderen Ort der Geschichte erfahren wurde: ein transnationaler »lieu de mémoire«, in dem Innen und Außen über dem Subjekt zusammenschlagen.

In geradezu paradoxer Weise scheint dieses Trauma die Autorin erst eigentlich zur Sprache kommen zu lassen. Wenn die Sehnsucht zu verschwinden nämlich gerade an den traumatischen Moment ihres Lebens geknüpft ist, wo sie ihre nächsten Verwandten der Verfolgung und Vernichtung – dem Verschwinden – ausgesetzt sieht, dann ermöglicht das eigene Verschwinden eine Art von sympa-

thetischem Mitvollzug, und damit vielleicht die einzige Art, dem realen Grauen zu begegnen. Aichinger inszeniert es im Zuge ihres Verschwindens in die resp. in der Sprache. So gesehen, stellt die bei Conrad notorisch auftretende (Ur)szene des Sterbens, des Verschwindens und damit des endgültigen Verlusts, in Verbindung mit der gleichzeitig vorgebrachten Problematik des Schreibens als dem Versuch, das Unaussprechliche darzustellen, es sichtbar zu machen, so etwas wie das komplementäre Gegenstück zur Erfahrung Aichingers dar, eine Form der strukturellen Bezugnahme, die auch an anderen Stellen ihres Werkes begegnet.

Aichingers in den Miniaturen ihres Kinobuchs *Film und Verhängnis* (2001) entwickeltes Verfahren der Überblendung ihrer Erinnerungen an die Geschehnisse des Holocaust mit ihren – von den wechselnden Zeiten imprägnierten und sie dadurch übergreifenden – Kinoerfahrungen ist weder nachträgliches Konstrukt noch zufällige Koinzidenz. Es ist ein Wahrnehmungsmodus, der den Bedingungen einer Existenz entspricht, die die Spuren des Holocaust für immer trägt. Es ist die – trotzige, mutige, verzweifelte – Antizipation einer furchtbaren Bestimmung, die nur den einen fatalen Ausgang kennt: das »Herz der Finsternis«. In der dabei zum Ausdruck kommenden Ambivalenz – oder, der Situation bei Conrad nicht unähnlich, dem double bind dieser Erfahrung – erweist Aichingers ausführlich thematisierte Kino-Leidenschaft den exemplarischen Sinn dessen, was Foucault 1967 als Heterotopie zu beschreiben versucht hat: »Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.«⁴⁴ Es gibt, so Foucault, »– und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien. Und ich glaube, daß es zwischen den Utopien und diesen anderen Plätzen, den Heterotopien, eine Art Misch- oder Mittelerfahrung gibt: den Spiegel.«⁴⁵

Die Spiegelerfahrung, wie sie Foucault anschließend weiter ausführt, hatte Aichinger bereits in ihrer frühen Erzählung *Spiegelgeschichte* (1950) zum Prinzip einer Inversion des Blicks auf Geschichte gemacht, der in vielen ihrer späteren Texte ebenso nachgewiesen werden kann. Zunehmend bedeutsam für ihr Schreiben wird dabei die doppelte Beschriftung, die das Ineinandergreifen von persönlicher und historischer Erfahrung einerseits betrifft, und andererseits die Diskontinuität, die die fortschreitende Zeit auf der einen und die kontinuierliche Anwesenheit des Vergangenen auf der anderen Seite im Bewußtsein des Einzelnen produzieren. Foucault hatte im Hinblick auf derartige Diskontinuitäten

daher auch den Begriff Heterochronie erwogen: »Die Heterotopien sind häufig an Zeitschnitte gebunden, d. h. an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte. Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen.«⁴⁶ Als einen »eminent heterotopischen Ort« führt er in diesem Zusammenhang den Friedhof an; weitere Beispiele sind bei ihm das Schiff (sein schaukelndes Stück Raum l. . .), ein Ort ohne Ort«⁴⁷), sowie das Kino,⁴⁸ sämtlich Heterotopien, die im Werk Aichingers eine besondere Rekurrenz aufweisen. Bereits in der Konstruktion ihres Romans *Die größere Hoffnung* kontrastierte die erträumte Überfahrt über den Kanal von Calais nach Dover dem Friedhof als anderem Ort des Entkommens, wie er schon in der Erzählung *Das vierte Tor* (dem Nukleus des Romans) entworfen worden war. Und noch 2002 schreibt Aichinger in einem kleinen Text unter der Überschrift *Die Hochsee mitten in Wien*: »Hochsee: das ist die einzige Sucht, die meiner Sucht nach dem Kino gewachsen ist: ein Ort ohne Heimatort«;⁴⁹ auch hier, in ihrer Leidenschaft für die Hochsee, begegnet sie Conrad: Wiederum kommt mit ihm das ambivalente Bedürfnis auf, gleichzeitig weit fort und immer zu Hause, dem Untergang ausgesetzt und doch davor geschützt zu sein. Im Gegensatz zu Conrad aber, der das aus einer (scheinbar) anderen Zeit und einem anderen Raum Hervordrängende austreichen, und der, das Geschehen homogenisierend, Erzähler und Erzählung an den Ausgangspunkt der Reise zurückkehren läßt, nutzt Aichinger die Heterotopie nicht allein als Möglichkeit einer gleichzeitigen Anwesenheit des in Raum und Zeit für immer Getrennten, sondern auch als Möglichkeit, sich der traumatischen Szene immer wieder von neuem auszusetzen – um sie immer wieder von neuem zu bestehen. Es geht hier mit der Gleichzeitigkeit der auseinanderstrebenden Erfahrungen nämlich auch um die Gleichzeitigkeit gegenstrebiger Empfindungen: die Sehnsucht unterzugehen und den Trieb, sich zu retten; die Not, ungesehen bleiben zu müssen, und der Zwang, zu sehen, was geschieht; die angstdurchzogene Position der stummen Zeugin, die nicht eingreifen kann (darf), die aber auch nicht gegriffen werden kann (will), mit einem Wort: »Nur zusehen - ohne einen Laut«. Wie kein anderes mag dieses Wort Joseph Conrads die Grundsituation Aichingers zu erfassen; der verdichtete Anspruch (Paradigma schlechthin für »die Präzision seiner Sprache«, »die Stimmigkeit seiner Sätze«)⁵⁰ gerinnt in der Wiederaufnahme als Titel des ersten ihrer Essays aus *Kleist, Moos, Fasane* zum poetologischen Programm. Es ist die definitive Markierung jener wiederkehrenden Urszene, die bereits im Zentrum eines ihrer früheren Gedichte mit dem Titel *Schneeleute* stand; hier bespricht das Ich des Gedichts die Dekomposition der »Schneeleute«, der es tatenlos zusieht: »seh ich es steif mit an / und ohne Laut«, bevor das Ereignis dann in die Antizipation von deren beider Untergang – und Rettung – in die Sprache gewendet wird.⁵¹ Das Zitat »Nur zusehen – ohne einen Laut« ist dem von Conrad unter Einfluß seiner Schopenhauer-Lektüre verfaß-

ten, 1915 publizierten Roman *Victory: An Island Tale* entnommen. Der Protagonist Axel Heyst erinnert sich an den ihm unvergeßlichen Abend, an dem sein Vater gestorben war, den er als einen »destroyer of systems, of hopes, of beliefs« empfand. Aichinger zitiert die letzten Worte, die der Vater seinem Sohn entgegnet auf dessen Frage, ob er nicht einen geistlichen Beistand benötige: »You still believe in something, then?« he said in a clear voice, which had been growing feeble of late. »You believe in flesh and blood, perhaps? A full and equable contempt would soon do away with that, too. But since you have not attained to it, I advise you to cultivate that form of contempt which is called pity. It is perhaps the least difficult—always remembering that you, too, if you are anything, are as pitiful as the rest, yet never expecting any pity for yourself.« / »What is one to do, then?« sighed the young man, regarding his father, rigid in the high-backed chair. / »Look on — make no sound«, were the last words of the man who had spent his life in blowing blasts upon a terrible trumpet which filled heaven and earth with ruins, while mankind went on its way unheeding. / That very night he died in his bed, so quietly that they found him in his usual attitude of sleep, lying on his side, one hand under his cheek, and his knees slightly bent. He had not even straightened his legs. / His son buried the silenced destroyer of systems, of hopes, of beliefs. He observed that the death of that bitter condemner of life did not trouble the flow of life's stream, where men and women go by thick as dust, revolving and jostling one another like figures cut out of cork and weighted with lead just sufficiently to keep them in their proudly upright posture.«⁵² (Hervorhebung C. I.)

Erneut thematisiert Aichinger in ihrem Essay das politisch wie existentiell bedingte Verhältnis von Sprache und Schweigen, das sie nun als Grundbedingung des Dialogs reklamiert: »wenn ein Dialog keine Farce werden soll, muß die Lautlosigkeit mit im Spiel sein.«⁵³ Es ist im Band der einzige Essay, der nicht über einen anderen Autor, sondern der *von ihm ausgehend* spricht. Im Ausgang von Conrad inszeniert Aichinger einen stillschweigenden Dialog mit diesem, spiegelt ihn aber auch wieder in jenes auf das schweigende Zuhören/Zusehen intendierende Verhältnis, das ihrem Titelzitat zugrunde liegt, wenn sie aus Conrads Roman *nur die Antwort* zitiert, die der sterbende Vater seinem Sohn gibt auf dessen Frage, was zu tun sei: »Nur zusehen — ohne einen Laut«. So kann die Betrachtung des Sterbens von Aichinger als *Urszene* maximaler geistig-seelischer Versammlung im Moment des Äußersten aufgefaßt werden: »I. . . wenn ein Dialog keine Farce werden soll, muß die Lautlosigkeit mit im Spiel sein. Sie entspringt wieder dem Nur Zusehen, das identisch ist mit dem Nur Zuhören, d.h. der genauesten von allen Arten des Beobachtens, aufs äußerste beteiligt wie aufs äußerste unbeteiligt, mit der Kraft des Anfangs und der Kraft des Endes. Das heißt nicht, aus dem Spiel bleiben, sondern im Spiel sich selbst aus dem Spiel lassen. Das heißt, im Spiel mit den Wörtern seine eigene Lautlosigkeit in

die ihre einbringen. Das heißt in diesem Zeitalter, in dem alles erzählt und nichts angehört wird, alles auf den Kopf stellen. Der Erzählwelt Schweigen abfordern, der Welt, sich selbst, den Wörtern, den Klängen. Und die äußerste Form des Schweigens, die Lautlosigkeit. Erst auf dieser Grundlage des lautlosen Zusehens, Zuhörens wird die Sprache wieder Laut gewinnen und die Wörter den Reiz, der eine späte Spielart der Notwendigkeit ist.⁵⁴ Aichinger wendet hier das Ende des Vaters in den Anfang der eigenen Schreibbemühung. Auf das Gebot des Vaters, der sich hören läßt und dem Sohn die Stille abverlangt: »Nur zusehen – ohne einen Laut«, repliziert der Beginn ihres Textes mit der daraus gezogenen Schlußfolgerung: »Das muß ich den Wörtern zumuten, wenn wir miteinander umgehen. Und sie mir«, eine gegenseitige, dia-logische Zumutung also, eine reziprok wirkende Forderung, die Aichinger am Äußersten mißt: Im Angesicht des Verschwindens werden die Wörter selbst zum Gegenüber.

»Die Schwestern Jouet«. – Eine solche Art des Umgangs mit den Wörtern wie mit Personen war von Aichinger bereits Ende der sechziger Jahre erprobt worden: »Ich gehe nur mehr mit den beiden Schwestern Jouet um« beginnt der bereits erwähnte Prosatext, den Aichinger 1967, im Jahr nach ihrer Afrika-Reise, verfaßt hatte. Beide *Jouet*-Texte, die Erzählung und das zuerst entstandene Hörspiel, tragen zwar denselben Titel und weisen auch dieselben Personen auf (die drei Schwestern Rosalie, Anna⁵⁵ und Josepha), unterscheiden sich aber deutlich voneinander. Am Hörspiel arbeitete Aichinger schon seit Ende 1966; im Kalender notiert sie am 25. Februar 1967 den Abschluß des Manuskripts. Es wurde am 18. Juli 1969 erstmals gesendet und im Juli 1986 (also im Jahr vor der Publikation von *Kleist, Moos, Fasane*) noch einmal neu inszeniert.⁵⁶ Die beiden Texte stehen in einem komplexen Verhältnis zueinander, das eigener Analyse bedarf; im folgenden können *Die Schwestern Jouet* nur im Blick auf die Spur Joseph Conrads untersucht werden.

In der Schlußpassage ihres Conrad-Essays pointierte Aichinger, wie oben zitiert, das Spiel mit den Wörtern. Hier ist auch von jenem »Reiz der Wörter« die Rede, der »eine späte Spielart der Notwendigkeit« genannt wird. Dies läßt sich – und das gilt nicht nur für *Die Schwestern Jouet* – in einem Zusammenhang sehen mit Wittgensteins Ausführungen zum *Sprachspiel*, insbesondere dort, wo er das Spiel von den Spielregeln zu unterscheiden sucht: »Es ist eine Regel der Grammatik, die sich ausschließlich auf die Symbole bezieht: eine Spielregel. Ihre Wichtigkeit liegt in ihrer Anwendung; wir gebrauchen sie in unserer Sprache. Wenn wir davon sprechen, daß Sätze aus einander folgen, dann ist von einem Spiel die Rede. Von sich aus folgt kein Satz aus einem anderen, sondern sie sind einfach das, was sie nun einmal sind. Wir können die Sprache für ihren Gebrauch präparieren, und beschreiben können wir sie nur solange, wie wir sie noch nicht als Sprache ansehen. Die Regeln bereiten auf das Spiel vor, das

später vielleicht als eine Sprache verwendet wird.«⁵⁷ Im Unterlaufen insinuierter Bedeutungen, im Rückbezug von Metaphern auf die sie bildenden Worte, in der a-logischen Aneinanderreihung von Wörtern und Sätzen erprobt Aichinger gleichsam Regeln einer Sprache, die jene Gegen-Rede, jene Trans-Geschichte generieren könnte, in denen die Worte wieder zu ihrem Ursprung zurückkehren: zu dem, »was sie nun einmal sind«. Es artikuliert sich in ihren Texten buchstäblich als Spiel. In einer Vielzahl von Varianten entfalten es – im Angesicht des Schreckens – die Kinder in *Die größere Hoffnung*. Dieses Spiel ist aber auch der gemeinsame Namenszug der Schwestern Jouet, der sie selbst als Spielzeug, als Gegenstand des Spiels ausweist. Daß ihr Spiel hier wie dort einer Notwendigkeit – der deutschen Übersetzung für den griechischen Schicksalsbegriff *αναγκή* – geschuldet ist, erscheint zweifellos. In einer Vorbemerkung zur Neuinszenierung des Hörspiels faßt Aichinger die wesentlichen Züge des Stückes *in nuce* zusammen: »Es ist in diesem Spiel von drei Schwestern die Rede. Sie heißen Rosalie, Anna, Josepha. Eine der Schwestern kann es nicht lassen, zu erfinden: Krankheiten, Landstriche, einen zweiten päpstlichen Gesandten. Sie erfindet, was es gibt, Mütter und Söhne, die Stadt Cannes, die Finsternis. Ihre Erfindungen glücken nicht immer, und sie muß Vorwürfe von ihren Schwestern einstecken, bis sie sie fortschickt, zurück in die Übereinkünfte, in die Erinnerungen an das Mutterland, in ihre alten Wohnungen, auf ihre alten Strecken mit den alten Bekannten. Haben diese Schwestern existiert oder hat sich die eine die beiden anderen, die ältere und die jüngere, zum Trost erschaffen? Sicher ist: Sie ruft sie nicht zurück, als ihre Erfindungen über ihr zusammenschlagen.« (H, 159)

Man mag davon absehen, den Namen der Schwester Josepha oder die Erfindung der Finsternis auf Conrad zurückzubeziehen,⁵⁸ zumal der Text jenseits der möglichen Conrad-Referenz weit deutlicher markierte intertextuelle Bezüge aufweist (insbesondere auf die Bibel in der Gestalt Samsons im Hörspiel, in derjenigen des Jonas im Prosatext). Auffälliger erscheint ohnehin die beiden Texten zentrale Idee des Schaffens von Realitäten durch Sprache. Erfinden heißt hier buchstäblich: ins Leben rufen. Erfinden in diesem Sinne ist demnach das genaue Gegenteil zum Verschwinden. Der Josepha in den Mund gelegte Eingangssatz: »Was hat Rosalie gesagt?« (es ist laut Aichinger auch der Ursprung des Stückes)⁵⁹ drückt die Besorgnis der Schwester aus, daß alles von Rosalie Gesagte sofort zu existieren beginnt: »I. . . I kaum sagt sie es, stapelt es sich schon auf, liegt in Streifen herum, in Bergen, Buckeln, Wellen.« (H, 163) Rosalies Erfindungssucht gründet in einem spannungsvollen Verhältnis zwischen Ursprung und Untergang, Geschichte und Gegenwart, zwischen Altem und Neuem, das Rosalie einsetzt. Die Landschaft, in der die Schwestern sich in beiden Texten befinden, trägt andeutungsweise Züge einer afrikanischen Szenerie; die alterslosen Schwestern, deren Vorfahren hierher gekommen sein müssen, befin-

den sich in leicht heruntergekommenem Zustand und scheinen ängstlich bemüht, den status quo noch irgendwie aufrechtzuhalten; »Man soll den Erdteil nicht wechseln, es geht an den Großnichten aus«, sagt Rosalie im Hörspiel (*H*, 184), Hinweise, deren Explizitheit im Prosatext weiter zurückgenommen erscheint. Das äußere Unbehagen, das die versöhnlichere Anna und die mit herberen Zügen ausgestattete Josepha artikulieren, wird durch die Bemühungen Rosalies, die Umgebung wie ihre Schwestern mit ihren Erfindungen aufzuheitern, zu versöhnen, nur noch verstärkt. Gegen Ende des Hörspiels zeichnet sich zweierlei ab: Josepha und Anna, die sich zunehmend darüber im klaren sind, ihrerseits »erfundene Schwestern« zu sein, brechen verärgert oder verängstigt getrennt voneinander auf, um danach, wieder vereint, den Kontakt mit Rosalie zu verlieren. Rosalie dagegen spinnt sich immer weiter in ihre Sprache, ihre Erfindungen ein. Auf den mehrfach an sie gerichteten Ruf der Schwestern: »Komm wieder!« antwortet sie nicht mehr. Sie korrespondiert deren Gesprächen aber insofern, als alle drei sich am Schluß auf die Anfänge ihrer Herkunft, die See und das Schiff, mit dem sie gekommen sind, zu besinnen suchen, bis am Ende Rosalie konstatiert »Die See ist zurückgekommen. Und meine Schwestern, meine Schwestern – [. . .] Sie sind fort [. . .].« (*H*, 214) Wenn Aichinger in ihrer Einleitung über Rosalie sagt, daß am Ende »ihre Erfindungen über ihr zusammenschlagen«, dann antizipiert diese Formulierung einmal mehr den Ugrund der See als Sehnsuchtsort des Verschwindens, als Nicht-Ort im Sinne Aichingers.⁶⁰

Es kann sein, daß, neben anderem, auch eine Bemerkung am Beginn von *Heart of Darkness* in diesen Text Aichingers eingegangen ist. Conrad greift hier eines seiner Lieblingsbilder für das Erzählen auf, das der Männer, die sich im Erzählen zusammenfinden und die »Seemannsgarn spinnen«, eine gängige Umschreibung dessen, daß die von den Seeleuten erzählten Geschichten auf eine sehr eigene Weise mit der Wirklichkeit verknüpft sind. In Aichingers Prosatext heißt es: »Um jedes Besteck eine seidene Schnur aus dem Mutterland, davon sollte ich schweigen. Spinnerinnen gibt es hier nicht, die weißen Väter halten damit zurück« (*E*, 195 f.); eine Bemerkung, die mit »Mutterland« und »weißen Vätern« nicht allein auf das Vokabular des Kolonialismus zurückgreift, und dabei zugleich einen Kontrast zwischen dem männlichen und dem weiblichen Paradigma, zeitlicher wie räumlicher Ferne und »weißer«, mächtiger Präsenz konturiert. Die Bemerkung spricht auch zugleich etwas aus und beruft sich auf den Vorsatz eben das zu (ver)schweigen, was hier bindet und was hier gebunden wird; beide, die seidene Schnur wie das Besteck, könnten demnach als euphemistische Chiffren aufgefaßt werden für das, was hier eigentlich passiert – und unaussprechlich bleiben soll. Die Stelle wäre damit im doppelten Sinne autoreflexiv angelegt: indem die Worte mehr zum Ausdruck bringen, als es den Anschein hat, und indem der Erzähler seine Kontrolle über das, was referiert wird, enthüllt. Und schließlich rückt sie – über den Zusammenhang von Schnur,

Besteck, Macht – suggestiv die drei Schwestern (von mir hier als »Spielartlen der Notwendigkeit« aufgefaßt) an die Position der Moiren oder Parzen, der drei den Schicksalsfaden spinnenden, abmessenden und abschneidenden mythischen Schicksalsgöttinnen, die, als »Sekretärinnen Jupiters«, traditionell mit der Schrift, der Aufzeichnung und Archivierung der Schicksale verknüpft sind. Bei Aichinger sind es die einzigen, mit denen der (männliche) Erzähler nurmehr Umgang hat. Wenn Conrad nun am Beginn von *Heart of Darkness* erläutert: »The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted), and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze l. . l.« (S. 48), dann dient dies einer doppelten Positionsbestimmung Marlows. Conrad schiebt hier einen Erzähler ein, um Marlows von der Norm abweichende Auffassung vom Erzählen buchstäblich zu enthüllen; Marlow kann diese Ansicht eben deshalb nicht selbst artikulieren, weil er auf der Ebene des von Conrad niedergeschriebenen Textes seinerseits als »Hülle« fungiert und nicht als »Kern« aufgefaßt wird. Conrad versucht damit darauf hinzuweisen, daß der Sinn einer Geschichte weniger in ihrem Inneren verborgen liegen als an ihrer Oberfläche haften könnte, ein Bild, das die Dominanz der sprachlichen Struktur über den durch sie übermittelten Inhalt betont, und gerne als Beleg für die Modernität Conrads angeführt wird. Als Motiv taucht es in beiden *Jouet*-Texten Aichingers wieder auf. Auch hier scheint es als ein Sprachmodell aufgefaßt zu sein. Mehrfach wird im Hörspiel ein »Schalenberg« angesprochen, den Rosalie *erfunden* hat, »Schalen ohne Nüsse und so hoch aufgeschichtet wie, ich weiß nicht wie, aber hoch. Und dazu zwei Mädchen in gefärbten Kitteln, die sammeln, suchten nach Nüssen«, sagt Rosalie (H, 165). Im Prosatext berichtet Josepha von Rosalie: »Sie sammelt Nußschalen l. . l Sie hält die Wüste in Ordnung« (E, 193); die Schalen werden dann mit den von ihr gezeichneten Schwimmvögeln in Verbindung gebracht, denen die »gesammelten Nußschalen als Schwimmfloßen« (E, 194) dienen sollten, angesichts der Wüstenlage, in der sie sich befinden, eine utopische Vorstellung. Auch hier arbeitet Aichinger mit dem Prinzip der Inversion: Die aufgelesenen Schalen, die das eigentlich Relevante der Geschichte (im Doppelsinn von story und history) repräsentieren, werden kraft des imaginativen Vermögens der Sprache als Mittel aufgefaßt, nicht um wirkliche Gegebenheiten auszumessen, sondern um sie zu übersteigen, »sich über den Rand der Wüste zu schwingen« (H, 172). Im Hörspiel sind später Anna und Josepha ironisch zu vernehmen, wenn sie sich selbst charakterisieren als »wir erretteten Kleinen, die im Schalenberg das Ende suchten, aber keine Nüsse« (E, 209), eine Bemerkung, mit der Aichinger das ambivalente Verhältnis von Rettung und Ende als sprachlich perpetuierten Akt noch einmal kommentiert.

James Guetti hat darauf hingewiesen, daß entgegen seiner vielzitierten Be-

mühungen, das Erzählte sichtbar zu machen, Conrad in auffälliger Weise an der Wörtlichkeit des Gesagten, dem Worthaften haftet: »and Conrad leaves no doubt that this is the mode of his fiction, that his narrator's interest in the ›possible explanations‹ of his story generates a peculiar ›atmosphere‹ of ›meaning‹ at the expense of any visual imagining.«⁶¹ Mehrfach werde die Unmöglichkeit, das zu Erzählende sichtbar erscheinen zu lassen, in *Heart of Darkness* thematisiert – und zugleich mit der Macht des Wortes konfrontiert: »I became in an instant as much of a pretense as the rest of the bewitched pilgrims. This simply because I had a notion it somehow would be of help to that Kurtz whom at the time I did not see – you understand. He was just a word for me. I did not see the man in the name any more than you do. Do you see him? Do you see the story? Do you see anything?« Joseph Conrad unterlaufe damit, so Guetti, kontinuierlich den Fortschritt der Erzählung, indem er den »logischen| Raum verdichtet und jedes Verständnis einer imaginierten Welt jenseits der Worte dieser Geschichte beeinträchtigt.«⁶² Andererseits erscheine es ihm unumgänglich, am Dialog festzuhalten, um die vom Subjekt abhängige Grenze der Welterfahrung überschreiten zu können, Einsichten, aufgrund derer Guetti darzulegen versucht, inwiefern Conrad und Wittgenstein, »trotz des Fehlens einer offensichtlichen Verbindung, eine parallele Vorstellung von Sprache hatten.«⁶³

In den *Schwestern Jouet* mag Aichinger die von Guetti untersuchte Parallele zwischen Wittgensteins Sprachauffassung und Conrads differenzierter Behandlung von Sprache und Sprachverhalten in extremer Weise auf ein »Sprachspiel« hin pointiert haben, das die oben erwähnte »Lautlosigkeit« mit einschließt. Der hier vollzogene Vergleich der Schreibstrategien der beiden Autoren sieht gleichwohl nicht hinweg über die grundsätzlich differente Position, in der sich Conrad und Aichinger im Hinblick auf den erfahrenen Horror befinden. In ihrem Umgang mit den Schrecken der Geschichte unterscheidet sich Aichinger daher unübersehbar von der Haltung Conrads, wenn sie bei ihm auch erfahren haben mag, in welchem Sinne diese in die Sprache selbst eingelassen sind: als Subtext des Traumas einer bloßgestellten Existenz und als Strategie seiner Bewältigung. Dies zieht, wie oben dargestellt, bei Conrad zweierlei nach sich: Zum einen den Versuch der symbolischen Restitution einer Ordnung, die nicht restituiert werden kann – oder darf; ihm ist die Lüge eingeschrieben, der Betrug am Anderen, die Absage an dessen Menschlichkeit. Und zum zweiten im Akt des Erzählens das bewußte Auslöschen der Geschichte: In der Perspektive Conrads wird der reale Schrecken der Geschehnisse im Kongo fikionalisiert und dem Leser als irrales Grauen vermittelt, von dem er ihn tendenziell zu entfernen sucht sowohl im Maß der Betroffenheit seiner eigenen Existenz wie auch in seiner Verantwortlichkeit für den Anderen, und das heißt hier für den diskriminierten, in die Sprachlosigkeit gezwungenen, Leid und Gewalt ausgelieferten Menschen.

Aichingers Erzählen hingegen – und das schließt ihren frühen Roman ebenso ein wie die häufig als absurd eingeschätzte Prosa ihres mittleren Werks – konstituiert sich über *die Gleichzeitigkeit von erzählter Geschichte und ihrem Gegen-diskurs*,⁶⁴ der sich weniger als Anti-Geschichte geriert, denn als eine Form der Überschreitung von Geschichte, welche in der Einschreibung ihres Gegensinns ihre Aufhebung erfährt. Aichinger war sich wohl bewußt, daß eine Rückführung des Geschehenen an den Punkt, an dem noch nichts geschehen ist, ebenso unmöglich war wie die augenblickliche Hilfe oder Rettung der Verlorenen, die »Wiedergutmachung« oder ein Neuanfang als ob nichts geschehen wäre. Im Angesicht des Schreckens (und dessen Präsenz ist augenblicklich und immerwährend) setzt Aichinger die Macht der Sprache ein, weil sie jenseits davon Zeugnis vom Menschen ablegen kann. Ihr eignet nicht allein eine – im Sprachspiel – Wort und Schöpfungskraft verbindende Potenz in einem bis zur Idee der *Genesis* zurückreichenden Sinne; sie entbirgt auch – in bezug auf die Geschichte – eine Erkenntniskraft anderer Ordnung. Erinnerung sei hier an den Beginn des ersten Kapitels »Die große Hoffnung« von Aichingers frühem Roman: »Rund um das Kap der Guten Hoffnung wurde das Meer dunkel. Die Schifffahrtlinien leuchteten noch einmal auf und erloschen. Die Fluglinien sanken wie eine Vermessenheit. Ängstlich sammelten sich die Inselgruppen. Das Meer überflutet alle Längen- und Breitengrade. Es verlachte das Wissen der Welt, schmiegte sich wie schwere Seide gegen das helle Land und ließ die Südspitze von Afrika nur wie eine Ahnung im Dämmern. Es nahm den Küstenlinien die Begründung und milderte ihre Zerrissenheit. / Die Dunkelheit landete und bewegte sich langsam gegen Norden. Wie eine große Karawane zog sie die Wüste hinauf, breit und unaufhaltsam. Ellen schob die Matrosenmütze aus dem Gesicht und zog die Stirne hoch. Plötzlich legte sie die Hand aufs Mittelmeer, eine kleine, heiße Hand. Aber es half nichts mehr. Die Dunkelheit war in die Häfen Europas eingelaufen. / Schwere Schatten sanken durch die weißen Fensterrahmen. Im Hof rauschte ein Brunnen. Irgendwo verebbte ein Lachen. Eine Fliege kroch von Dover nach Calais.«⁶⁵

In der Spannung von Leuchten und Finsternis, von der Idee der Ankunft bis zu der alles zerstörenden Überflutung zitiert diese Eingangsszene Topoi, die genuiner Teil eben jener Kultur sind, die durch die Nationalsozialisten der Zerstörung anheim gestellt wurde. Mit dem Griff der Kinderhand auf die Landkarte liest sie sich nun wie das Negativ zu jener oben zitierten Gründungsszene Joseph Conrads, die dessen Entschluß, zur See zu fahren, ursprünglich motiviert haben soll. Das sein Schreiben vorgeblich konditionierende Hereinbrechen der Dunkelheit bei Conrad (»It had become a place of darkness«) verhält sich nun genau gegenläufig zu Ellens Wahrnehmung. Conrads Stellvertreter Marlow erlebt den historischen Vollzug der Inbesitznahme dessen, was als Leerzeichen der kindlichen Phantasie seines Autors noch ein »delightful mystery«

versprach, mittels einer inzwischen vollzogenen realitätsschaffenden Besetzung durch Zeichen (»rivers and lakes« treten erst durch die Namensgebung: »and names« in die Existenz) als Betrug an den Hoffnungen eines Kindes, dem sich der Aufbruch in die Welt nicht als Erlösung erwiesen hat, sondern nur als Bestätigung ihrer dunkelsten Wirkungsmächte. Diese Erfahrung wird in *Heart of Darkness* nur aus der Perspektive eines Beobachters wiedergegeben, einem Schatten jener ausgespienen Gestalten, die »unberührt und unbemerkt hindurchschreiten konnte[n]«, wie Arendt Conrad zitiert, »der Wirklichkeit und Verantwortlichkeit ihrer eigenen Welt entronnen«, jene »hollow men«, auf die noch T. S. Eliot in einem berühmt gewordenen Gedicht reflektiert.⁶⁶ Die Berufung auf den »time gap«, der hier zwischen Erwartung und Enttäuschung zum Vorschein kommt, legitimiert später scheinbar die Haltung des Erzählers, der diese Welt nur als vorübergehend Entsetzter streift, und der sie am Schlusspunkt seiner Reise annihiliert.

Demgegenüber konturiert Aichinger die Perspektive desjenigen, der sich zwar der Geschichte ausgeliefert erfährt, der aber virtuell einzugreifen versucht: Es ist eine Geste, die nun den realen Verlauf der Geschichte im umgekehrten Erzählen spiegelt. Es mag das Geschehene zwar nicht aufzuheben, wohl aber so lange zur Erscheinung zu bringen, »bis dieses Licht sie leicht / genommen hat«, wie es in *Schneeleute* heißt,⁶⁷ und damit einer anderen Erkenntnis zuzuführen: »wenn wir es richtig nehmen«, schreibt Aichinger, die sich darum dem Mythos des Ursprungs, dem Credo »werdet wie die Kinder« verschrieben hat,⁶⁸ »können wir, was gegen uns gerichtet scheint, wenden, wir können gerade vom Ende her und auf das Ende hin zu erzählen beginnen, und die Welt geht uns wieder auf.«⁶⁹

Eine solcherart umgekehrte Perspektive liegt wohl auch dem kurzen Prosatext *Flecken* zugrunde: »Wir haben jetzt Flecken auf unseren Sesseln. Es sieht aus, als hätte jemand gezuckerte Milch darüber geschüttet. Diese Flecken sind zu bedenken. I . . I Und wäre die Welt anders ohne diese Flecken? Das ist eine müßige Frage. Sie wäre anders. Sie wäre ohne diese Flecken.«⁷⁰ Aichinger spricht hier – analog zum Verfahren der *Spiegelgeschichte* und in Entsprechung zum schöpferischen Sprachvermögen der Rosalie in *Die Schwestern Jouet* – der Welt weiße Flecken (»blank spaces«) zu, die nun die ganze Weltordnung durcheinanderbringen. Wären sie nicht da, müßten »I . . I die Flecken auf unseren Sesseln I . . I nicht in die Hierarchie der Bestände aufgenommen werden, und das müssen sie jetzt. Und da sich diese Hierarchie ändert, ändern sich auch die Blickpunkte, von denen aus in Betracht gezogen wird, was in Betracht gezogen gehört.«⁷¹

Wenn die »blank spaces« auf der Karte Afrikas bei Conrad als »Anfänge von Vorstellungen« fungieren und ihr allmähliches Verschwinden die überwältigende Inbesitznahme des Kontinents markiert, dann läßt sich komplementär dazu (freilich ohne jeden genealogischen Bezug) das jetzige Auftreten der – weißen – Flecken bei Aichinger als zeichenhafter Rückstand einer Beschmutzung und in umgekehrter Richtung – im Gegensinn – als Sieg über die Geschichte lesen.

Diese »weißen Flecken« legen vom widrigen Geschick ebenso Zeugnis ab wie von dem, das dem Verschwinden anheim gestellt wurde; als Text legen *Flecken* aber auch und erneut Zeugnis ab vom Vermögen der Sprache Ilse Aichingers, in der Konfrontation mit der Geschichte »sich über den Rand der Wüste zu schwingen«.

Anmerkungen

- 1 Ilse Aichinger: *Eiskristalle. Humphrey Bogart und die Titanic*, Frankfurt/Main 1997, S. 62.
- 2 Samuel Moser (Hg.): *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, aktualisierte und erweiterte Neuausgabe, Frankfurt/Main 1995, S. 26.
- 3 Ilse Aichinger: *Unglaubliche Reisen*, Frankfurt/Main 2005, S. 183.
- 4 Chinua Achebe: *Hopes and Impediments. Selected Essays 1965-87*, Oxford et al. 1988, S. 8.
- 5 Ebd., S. 10.
- 6 Vgl. Unter anderem Edward W. Said: *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Cambridge, Mass. 1966; Fredric Jameson: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, N.Y. 1981; Edward W. Said: *Culture and Imperialism. Essays*, London 1993; Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. Routledge 1994.
- 7 Vgl. Unter anderem Cedric Watts: »A Bloody Racist: About Achebe's View of Conrad, in: *Yearbook of English Studies*, 13 (1983), pp. 196-209; Ian Watts: *Conrad's Heart of Darkness and the critics*, in: Watts: *Essays on Conrad*, Cambridge 2000, sowie das Standardwerk von Ian Watt: *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley-Los Angeles 1979. Eine Darstellung Conrads als Autor des Postkolonialismus findet sich bei Terry Collits: *Postcolonial Conrad: Paradoxes of Empire*, London-New York 2005.
- 8 Vgl. dazu unter anderem Michael C. Frank: *Reisen durch Raum und Zeit: Joseph Conrads »Heart of Darkness« und die Vernetzung der Welt um 1900*, in: *arcadia*, 43(2008)2; Kai Wiegandt: *Partial Truth. Rumour in Conrad's »Heart of Darkness«*, in: *Poetica*, 40(2008)3; sowie Stephan Trinkaus: *Blank Spaces. Gabe und Inzest als Figuren des Ursprungs von Kultur*, Bielefeld 2005, S. 17-106.
- 9 Vgl. dazu Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak?*, in: Cary Nelson, Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana 1988.
- 10 Conrad, der zweifellos weiße britische resp. europäische Leser voraussetzte, folgte hierin wohl der Argumentation Burkes, der zwischen den (von ihm höher bewerteten) Grundrechten für Engländer und den Menschenrechten unterschied. Vgl. Edmund Burke: *Reflections of the Revolution in France*, in: Jeremy Waldron (Hg.): »Nonsense upon Stilts«. *Bentham, Burke and Marx on the Rights of Man*, London-New York 1987.
- 11 Hier zitiert nach der Ausgabe Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München 1986, S. 406. Vgl. auch die englische Neuausgabe *The Origins of Totalitarianism. With a new introduction by Samantha Power*, New York 2004.
- 12 Michael Rothberg: *Multidirectional Memory*, Stanford 2009.
- 13 Andreas Huyssen: *Holocaust Diskurs und Postkolonialismus*, in: Sonja Klein, Vivian Liska, Karl Solibakke, Bernd Witte (Hg.): *Gedächtnisstrategien und Medien im interkulturellen Dialog*, erscheint Würzburg 2010.
- 14 Said: *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, p. XIX.
- 15 So die Herausgeber Laura Chrisman und Patrick Williams in ihrem Vorwort zu dem Reader: *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, New York 1994, p. 7.
- 16 Huyssen: *Holocaust Diskurs und Postkolonialismus* (s. Anm. 13).

- 17 Aichinger: *Eiskristalle*, S. 62.
- 18 Aichinger: *Unglaubliche Reisen*, S. 183. Im Gegensatz dazu moniert H. G. Wells an Conrads Schreibweise in einer 1896 erschienenen Rezension zu *Der Verdammte der Insel*: »Mr. Conrad ist zu wortreich«. Zitiert nach Jocelyn Baines: *Joseph Conrad. A critical biography*, London 1959.
- 19 Vgl. auch: »I. . . I ich erfuhr von Franz Kafka, las Joseph Conrad, Stifter, Joyce, ich las lange nichts, und ich las nicht Kafka.« Ilse Aichinger: *Kleist, Moos, Fasane. Prosa*, Frankfurt/Main 1987 (Neuaufgabe 1996), S. 105. Zum verdeckten Auftreten Conrads/Konrads im Kontext ihrer Stifter-Lektüren vgl. Christine Ivanovic: *Ilse Aichingers Poetik des Verschwindens*, in: *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literature*, 63(2009)3: Bernhard, Aichinger, Grünbein, Kehlmann, and Jelinek: *Literature and Austro-German Cultures of memory* (Guest editor: Karl Ivan Solibakkel).
- 20 Aichinger: *Eiskristalle*, S. 32.
- 21 Vgl. hierzu vor allem Edward Said: *The Presentation of Narrative*, in: Said: *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Mass. 1983.
- 22 Joseph Conrad: Preface to *The Nigger of the Narcissus*, in: *The Medaillon Edition of the works of Joseph Conrad in twenty volumes*, vol. 3, London 1925, p. X. Vgl. kritisch zu dieser Selbstinszenierung Michael North: *The Dialect of Modernism. Race, Language & Twentieth Century Literature*, New York-Oxford 1994, S. 37-58.
- 23 Sigmund Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in: Freud: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Bd. V: *Sexualleben*, Frankfurt/Main 1972, S. 128.
- 24 Conrad wurde im Alter von vier Jahren mit seinen Eltern, denen man konspirative Tätigkeiten für die polnische Freiheitsbewegung zur Last gelegt hatte, nach Rußland verbannt. Unter den Entbehrungen des Exils erkrankten alle drei Familienmitglieder schwer; Conrads Mutter verstarb an Tuberkulose, als er sieben, sein Vater erlag derselben Krankheit, als Conrad elf Jahre alt war. Bernard C. Meyer legte mit *Joseph Conrad. A Psychoanalytic Biography*, Princeton, N. J. 1967, den ersten Versuch einer psychoanalytisch argumentierenden Biographie Joseph Conrads vor, ein Buch, an dem Chinua Achebe wenige Jahre später harsche Kritik übte. Obwohl er auf Conrads Antisemitismus eingehe, übersehe Meyer nach Achebe dessen gegen die Einwohner Afrikas gerichteten eminenten Rassismen geflissentlich und bleibe demnach eine Analyse von deren Grundlagen schuldig (Achebe: *Hopes and Impediments*, S. 10). Auch W. G. Sebald unternimmt in *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt/Main 1995, eine psychoanalytisch inspirierte Lektüre Conrads, die allerdings einer literarischen Fiktion implementiert wird. Sebald schildert Conrad als Melancholiker, der durch das Trauma der Verbannung in das »Nichts« Rußlands gezeichnet wurde, ohne dabei allerdings auf die antihumanen Konsequenzen von Conrads literarisch elaborierter Fixierung auf Dunkelheit/Finsternis einzugehen.
- 25 Joseph Conrad: *Lettres françaises*, Paris 1930, p. 50 (zitiert nach Edward Said: *Conrad: The Presentation of Narrative*, in: *Novel. A Forum on Fiction*, 7[1974]2, p. 118.
- 26 Samuel Weber: *Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Entstellung der Psychoanalyse*, Wien 2000, S. 165.
- 27 Achebe: *Hopes and Impediments*, S. 9.
- 28 Said: *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, S. 90.
- 29 Joseph Conrad: *The Mirror of the Sea and A Personal Record*, Ed. Zdzislaw Najder, Oxford-New York 1988, p. 13.
- 30 Joseph Conrad: *Heart of Darkness*, in: *The Medaillon Edition . . .*, vol. 6, London 1925, p. 52. – Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 31 Vgl. im Kontrast dazu den in der Conrad-Debatte vielzitierten Blick Marlows auf die

- sterbenden Eingeborenen, die er voller Grauen bildhaft, als stumme Masse von Körpern wahrnimmt: »Black shapes crouched, lay, sat between the trees, leanings against the trunks, clinging to the earth, half coming out, half effaced within the dim light, in all the attitudes of pain, abandonment, and despair l . . . J They were dying slowly – it was very clear. They were not enemies, they were not criminals, they were nothing earthly now, – nothing but black shadows of disease and starvation, lying confusedly in the greenish gloom l . . . J These moribund shadows were free as air – and nearly as thin l . . . J others were scattered in every pose of contorted collapse, as in some picture of a massacre or a pestilence. l . . . J I stood horror-struck l . . . J.« (S. 66 f).
- 32 Noch vor dem Eintreten vernahm Marlow, an der Wohnungstür der »Zukünftigen« auf Einlaß wartend, diesen Schrei: »I seemed to hear the whispered cry, ›The horror! The horror!‹« (S. 156).
- 33 Joachim Kaiser stellte »das Bändchen« damals als »ein konfuses Ärgernis« vor und bezeichnete es als »Aichinger-Tohuwabohu«: »Gesammelte Text-Kritimel, gewiß nur vom Einband zusammengehalten und von der Chronik ihres Entstehens, die aber sonst wirklich keiner diskursiven Ordnung folgen, keinem vernünftigen Plan, keiner sinnstiftenden Notwendigkeit.« (*Süddeutsche Zeitung*, 3.12.1987). Seine Rezension schloß mit der ratlosen Bemerkung: »Und was ihr zu Conrad einfiel, kann kein Mensch begreifen.«
- 34 Ilse Aichinger: *Kleist, Moos, Fasane*, Frankfurt/Main 1996, S. 123.
- 35 Vgl. dazu Christine Ivanovic: »*Meine Sprache und Ich*«. *Ilse Aichingers Zwiesprache im Vergleich mit Derridas »Le monolinguisme de l'autre«*, in: *arcadia*, 1/2010.
- 36 Vgl. »Ich war einmal kurz in Afrika und dieses Hörspiel hat mit dieser Reise zu tun.« Ilse Aichinger im Gespräch mit Manuel Esser (1986): »*Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*«, in: Samuel Moser (Hg.): *Ilse Aichinger: Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt/Main 1990, S. 41.
- 37 Josef Löwy wirkte seit 1891 im belgischen Kongo an der Organisation des Eisenbahnbaus mit. Vgl. Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, München 2005, S. 28.
- 38 Vgl. Ilse Aichinger: *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Frankfurt/Main 2003, S. 23; dies.: *Subtexte*, Wien 2006, S. 15.
- 39 Aimé Césaire: *Im Kongo. Ein Stück über Patrice Lumumba*, mit einem Essay von Jean-Paul Sartre, Berlin 1966. Die französische Originalausgabe war im selben Jahr unter dem Titel *Une saison au Congo* bei Seuil in Paris erschienen.
- 40 Vgl. Aimé Césaire: *Discours sur le colonialism*, Paris 1953.
- 41 Achebe: *Hopes and Impediment*, S. 8 f.
- 42 Aichinger: *Film und Verhängnis*, S. 71. Auch in dieser Bemerkung findet sich ein gar nicht so versteckter Bezug auf Conrad. Immer wieder kommt Aichinger auf Carol Reeds Film *The Third Man* (1949) zu sprechen, in dem ihre Zwillingschwester eine kleine Rolle übernommen hatte. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Graham Greene. Greene war fasziniert von Conrad, von dessen Einfluß er sich nur schwer befreien konnte, wie er später in *A Search of a Character* (Harmondsworth 1968) gesteht: Als er *Heart of Darkness* um 1932 zum erstenmal las, empfand er Conrads Einfluß auf ihn als »too great and too disastrous. The heavy hypnotic style falls around me again, and I am aware of the poverty of my own« (ebd., S. 42). In *The Third Man* tritt gerade diese fatale Kraft, andere zu beeinflussen (wie sie in Conrads Roman Kurtz kennzeichnet), am Titelhelden Harry Lime hervor; einer seiner Handlanger wird »Baron« Kurtz genannt. Aber auch seiner Struktur nach kann man Greenes Roman in der Conrad-Nachfolge lesen, läßt sich doch die durch die Kanalisation Wiens führende Suche nach Harry Lime durchaus mit Marlows Suche nach Kurtz

- vergleichen, die ihn den Kongo hinaufführt. Im Film wird Lime von Orson Welles dargestellt, der zehn Jahre zuvor mit einem Versuch, *Heart of Darkness* zu verfilmen, wegen Budgetüberschreitung gescheitert war. Welles' Idee war es gewesen, der Kamera (und damit dem Filmzuschauer) die Betrachterrolle von Marlow zu übernehmen, während er selbst den Kurtz darstellte. Greene reiste später in der Nachfolge Conrads selbst in den Kongo (1959); sein *Congo Journal* wurde 1968 in *In Search of a Character* publiziert.
- 43 Aichinger: *Film und Verhängnis*, S. 75.
- 44 Vgl. Michel Foucault: *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck, u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder: Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 41. Dieser Vortrag Foucaults von 1967 geht auf zwei im Jahr zuvor über France Culture ausgestrahlte Vorträge zurück, die erst vor wenigen Jahren publiziert wurden; vgl. Michel Foucault: *Die Heterotopien / Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Michael Bischoff, mit einem Nachwort von Daniel Defert, Frankfurt/Main 2005.
- 45 Ebd., S. 39.
- 46 Ebd., S. 42.
- 47 Ebd., S. 46.
- 48 Ebd., S. 42.
- 49 Aichinger: *Unglaubliche Reisen*, S. 49.
- 50 Vgl. dazu auch eine beiläufige Bemerkung von V. S. Naipaul in dessen 1974 verfaßtem Essay *Conrads Finsternis*: »Und dann gibt es noch die Aphorismen. Sie ziehen sich durch Conrads Werk und ihr Ton ändert sich nie. Es scheint immer derselbe weise Mann zu sprechen.« In: V. S. Naipaul: *Dunkle Gegenden. Sechs große Reportagen*, aus dem Englischen von Karin Graf, Frankfurt/Main 1995, S. 21. Diese Neigung Conrads zum Aphorismus (die noch mehr für E. M. Cioran gelten kann) mag zu Aichingers Faszination mit beigetragen haben. Aichinger selbst hat sich (etwa im Mittelteil von *Kleist, Moos, Fasane*) in einer solchen Schreibweise ebenfalls versucht.
- 51 In der Sammlung *verschenkter Rat* (1978), S. 72. Vgl. dazu meine Analyse in *Ilse Aichingers Poetik des Verschwindens* (s. Anm. 19).
- 52 Aichinger mag diesem Roman Conrads vielleicht auch im Kino begegnet sein. Schon 1919 erschien eine Stummfilm-Version; es war die erste Conrad-Verfilmung überhaupt. Weitere Verfilmungen stammen aus den Jahren 1930 (unter dem Titel *Dangerous Paradise*), 1940 und erneut 1995.
- 53 Aichinger: *Kleist, Moos, Fasane*, S. 93.
- 54 Ebd., S. 93 f.
- 55 Ann und Rosie heißen schon die beiden weiblichen Protagonistinnen in Aichingers erstem Hörspiel *Knöpfe* (1953).
- 56 Diese Angaben folgen den editorischen Notizen des Herausgebers Richard Reichensperger in Ilse Aichinger: *Werke in acht Bänden*, Frankfurt/Main 1991: *Eliza Eliza. Erzählungen 2*, S. 216; *Auckland. Hörspiele*, S. 330. – Zitate aus der Erzählung *Die Schwestern Jouet* werden im Text unter der Sigle *E* nachgewiesen, solche aus dem gleichnamigen Hörspiel unter *H*.
- 57 Ludwig Wittgenstein: *Vorlesungen 1930-1935*, Frankfurt/Main 1989, S. 79.
- 58 Insbesondere der Satz »Sie erfindet, was es gibt, Mütter und Söhne, die Stadt Cannes, die Finsternis« läßt aber aufhorchen. Von Cannes aus soll, so Rosalie, der erfundene Sohn dereinst zur See fahren; Cannes ist aber keine Stadt, von der aus eine solche Karriere zu starten wäre. Dies geschieht realiter eher vom nicht allzu weit entfernten Marseille aus, dem Ausgangspunkt von Conrads Seefahrerperiode. Der Name der

tatsächlich existierenden Stadt Cannes – lies auch: »kann« – markiert demnach eine Verschiebung, die in einem sprachübergreifenden Wortspiel erneut auf das potentielle Vermögen, das der Sprache immanent ist, verweist. Wenn Rosalie »erfindet, was es gibt«, ist dies andererseits zugleich als rückwärts gewandte Referenz zu werten; in der Neuerschaffung von schon Geschehenem durch Sprache ließe sich dann auch jenes Geschichtsmodell erkennen, das von Friedrich Schlegels Bestimmung des Historikers als rückwärts gewandtem Propheten/Poeten (*Athenäum*, Fragment 80, in Friedrich Schlegel: *KA* 2, S. 176) bis hin zu Walter Benjamins »Engel der Geschichte« (*Thesen über den Begriff der Geschichte*, in: *G S I*, 2, S. 697 f.) reicht.

59 Vgl. Moser: *Ilse Aichinger*, S. 47 f.

60 Vgl. hierzu die weiter unten nochmals erwähnte Eingangsszene von Aichingers Roman *Die größere Hoffnung*. Andererseits ist daran zu erinnern, daß die Schwester von Aichingers Mutter (später »Auntie« genannt) wie auch Ilse Aichingers eigene Zwillingsschwester nach England emigrieren konnten, während sie beide den Krieg über in Wien bleiben mußten. Die Spannung zwischen dem Ruf »Komm wieder!« und der Feststellung »I. . . meine Schwestern – I. . . Sie sind fort I. . .!« artikuliert damit ebenfalls eine Erfahrung des Verschwindens und die ihr entsprechende Sehnsucht, selbst zu verschwinden.

61 James Guetti: *Wittgenstein and the Grammar of Literary Experience*, Athen-London 1993, S. 159 f.

62 James Guetti: *Monologisch und dialogisch. Wittgenstein, »Herz der Finsternis« und Sprachskeptizismus*, in: *Wittgenstein und die Literatur*, hg. von John Gibson, Wolfgang Huemer, Frankfurt/Main 2006, S. 373.

63 Ebd., S. 389.

64 Dieses Konzept erscheint aufschlußreich auch im Rückblick auf anthropologische Debatten im Kontext des Evolutionismus des 19. Jahrhunderts, die zu den Gründungsdiskursen des im kolonialistischen Denken elaborierten Rassismus gehören. Die Postulierung der Andersheit anderer »Rassen« und insbesondere der Bevölkerung des afrikanischen Kontinents berief sich immer wieder auf die Ungleichzeitigkeit der Kulturen, weshalb die »höher entwickelten« Kulturen der Alten Welt als entwicklungsgeschichtlich überlegen bewertet wurden. Auch in diesem Sinne erweist sich Aichingers Strategie als Plädoyer für den Menschen schlechthin, wenn sie der realgeschichtlichen Erzählung zugleich ihren Gegensinn miteinschreibt. Vgl. Johannes Fabian: *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Objects*, New York 1983.

65 Hier zitiert nach der Werkausgabe *Die größere Hoffnung*, S. 9. Im Schlußkapitel »Die größere Hoffnung« wird, im Zusammenfall von Ellens Rettung und Untergang, diese Szenerie ganz am Ende des Romans in umgekehrter Richtung und mit deutlicher Emphase in bezug auf die Dominanz der sprachlichen Bezeichnung über die Realität noch einmal aufgenommen (S. 253): »Wo fahren wir? Wir fahren die Goldküste entlang, und wohin fahren wir? An das Kap der Guten Hoffnung, Ellen schloß die Augen.«

66 Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, S. 416.

67 Aichinger: *verschenkter Rat*, S. 72.

68 Vgl. Moser: *Ilse Aichinger*, S. 38.

69 Ilse Aichinger: *Der Gefesselte*, Frankfurt/Main 1991, S. 10.

70 Ilse Aichinger: *Schlechte Wörter*, Frankfurt/Main 1991, S. 15.

71 Ebd.