
Katharina Meiser

Die ›Dimension Auschwitz‹ in Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte«

I.

Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte* ist einer der schon früh zum Klassiker avancierten Prosatexte der österreichischen Nachkriegsliteratur. Nachdem Aichinger seit Anfang des Jahres 1948 gut eineinhalb Jahre daran gearbeitet hatte, erschien der Text erstmals in drei Fortsetzungen im August 1949 in der *Wiener Tageszeitung*, 1952 folgte die Publikation in der *Rede unter dem Galgen* betitelten Ausgabe von Hans Weigel.¹ Isoliert man das erzählte Geschehen aus der von einer anonymen Du-Stimme anachronisch erzählten Analepse, erzählt man die spiegelverkehrt vergebenen Informationen im Text also ›realistisch‹ nach, so hat man es zunächst mit einem recht simplen *plot* zu tun:² Eine junge Frau erlebt mit dem frühen Verlust ihrer Mutter und der damit einhergehenden Verantwortung für ihre jüngeren Brüder eine schwere Kindheit, verliebt sich, träumt von einer guten Zukunft, wird ungewollt schwanger und lässt von einer Kurpfuscherin eine Abtreibung vornehmen, an deren Folgen sie stirbt. Aichinger verweigert ihrer Geschichte aber einen solchermaßen linearen Verlauf und unterminiert alle traditionellen »Parameter der realistisch-mimetischen Schreib- und Leseweise«³, indem sie logische wie chronologische Denkmuster aushebelt. Ihre Geschichte beginnt mit einem Irrealis, nämlich der Imagination des Tot-Seins: Die im Krankenhaus im Sterben liegende Protagonistin antizipiert die eigene Begräbnissituation, schickt sich selbst aus ihrem Grab wieder hinaus und vergegenwärtigt sich ihr Leben stationsweise raffend jeweils gegenchronologisch vom Grab, über die Leichenhalle, das Sterbebett, die Abtreibung, die Liebesgeschichte, den ersten Geschlechtsverkehr, die Schulzeit und die Kindheit bis zu ihrer Geburt. Eine kontinuierlich exakte Rückwärtsschilderung liegt indes nicht vor,⁴ und in der Schlüsselszene bei der Abtreiberin ›korrigiert die Du-Stimme das Geschehene, indem sie die Abtreibung rückgängig machen lässt. Hilfestellung dabei leistet der ›blinde Spiegel: ›Der Spiegel gibt dir Kraft. Der blinde Spiegel mit den Fliegenflecken läßt dich verlangen, was noch keine verlangt hat.« (S, 68) Die umgekehrte Chronologie der (im Fieber des nahen Todes imaginierten) Ereignisse wird insgesamt viermal von Stimmen durchbro-

chen, die auf einer anderen, vermeintlich realen Zeitebene verortet sind und den Todeskampf der Protagonistin kommentieren (vgl. S. 66; 69; 71; 74), so dass die Geburt in der Perspektive des erzählenden Du am Ende mit dem Tod dieses ›Du‹ aus der Perspektive der Außenstehenden zusammenfällt. Als ein aus Paradoxien generiertes produktives Skandalon⁵ ist dieser ›Text-Spiegel‹ ein Angriff auf die vermeintlich real-objektive Erfahrungswelt mit ihren Selbstverständlichkeiten. Paradebeispiel einer hoch ambigen Literatur, produziert die *Spiegelgeschichte* »Verständniskrisen in Serie«⁶ und firmiert in der Forschung unter Kategorien wie hermetisch, enigmatisch, surreal, bizarr oder opak, weil Unbestimmtheit und Unentscheidbarkeit den Text verdichten, ja weil sich die Textdetails nicht zum kohärenten Ganzen fügen lassen.⁷ Indem Aichinger das Verstehen programmatisch ad absurdum führt, antwortet sie mit spezifisch literarischen Mitteln auf sprach-, erkenntnis- und existenzphilosophische Fragen, die sich einer endgültigen Beantwortung entziehen.

Ihr Text ist aber auch, so die hier entfaltete These, Antwort auf die im Nachkriegsdiskurs virulente und brisante Frage nach der (literarischen) Verarbeitung der »Dimension Auschwitz«⁸ – eine Dimension, die fraglos Teil des persönlichen Erfahrungshorizontes der Autorin ist, denn Aichingers Situation war von 1938 bis 1945 von der massiven Angst vor dem nationalsozialistischen Terrorregime bestimmt. Ihre Mutter und sich selbst konnte sie zwar vor der Deportation bewahren, musste aber 1942 den Abtransport ihrer geliebten Großmutter und der jüngeren Geschwister ihrer Mutter ins Lager nach Minsk miterleben.⁹ Die Forschung erwähnt zwar vereinzelt einen allgemeinen Zusammenhang zwischen *Spiegelgeschichte* und zeithistorischem Kontext, begründet und deutet eine solche Lesart jedoch nicht. Gisela Lindemann macht auf die Ähnlichkeit der namenlosen Protagonistin mit der Halbjüdin Ellen aus Aichingers 1948 erschienenem Roman *Die größere Hoffnung* aufmerksam,¹⁰ und auch Peter Beicken weist darauf hin, dass die *Spiegelgeschichte* nicht nur als individuelle Trauerarbeit gelesen werden könne, sondern vor dem Hintergrund der Holocaust-Zeugenschaft zugleich als Schicksal all jener, deren »Leben dem Lauf der Geschichte zum Opfer«¹¹ gefallen sei. Er verweist in Hinblick auf die Funktion der Spiegelmetapher in *Die größere Hoffnung* darauf, dass die dort thematisierten Aspekte Ausgrenzung, Verfemung und Verfolgung auch auf die namenlose Protagonistin der *Spiegelgeschichte* zuträfen.¹² Ueli Jaussi zufolge erkennt die Protagonistin ›im Spiegel‹, »was geschehen ist und nicht hätte geschehen dürfen«¹³, und Hans Höller gibt schließlich grundsätzlich zu bedenken, dass das Schreiben über das Sterben nach 1945 immer verlange, »den industriell organisierten Mord mitzudenken, den wir mit dem Wort ›Auschwitz‹ verbinden.«¹⁴

Für eine Generalisierbarkeit der dargestellten existentiellen frauenspezifischen Notsituation¹⁵ bietet die *Spiegelgeschichte* mit ihrer anonymen Szenerie, mit der stark ausgeprägten Symbolik (als Schau des Allgemeinen im Besonderen) und der Erzählsituation bereits an der Textoberfläche hinlängliche Indikatoren. Die erzählende Du-Stimme kann als Selbstansprache der Protagonistin zwar in weiten Teilen homodiegetisch gelesen werden, sie flankiert die Geschichte aber passagenweise so eklatant mit proleptischen Anmerkungen, verallgemeinernden Kommentaren und provozierenden Sentenzen, dass der Leser sich über die Figurenperspektive hinaus auf allgemeine Zusammenhänge verwiesen sieht.¹⁶ Um eine nicht figurengebundene Perspektive handelt es sich beispielsweise bei den folgenden, teils generalisierenden, teils ironisch und sarkastisch kommentierenden, teils im Imperativ in der zweiten Person Plural formulierten Einschüben einer reflexiv über dem erlebenden und erinnernden Du stehenden Instanz: »Wenn einer einem Trauernden viel Glück gewünscht hat, bleibt ihm nichts anderes übrig, als den Toten wieder heimzuschicken.« (S, 63) »Wo soll denn eins sich aufschwingen, solange es auf der Friedhofsstraße wohnt?« (S, 64) »Du hättest ihn warnen können, aber um dieser Ehre willen ist noch keiner aus dem Sarg gestiegen.« (S, 64) »Bewahret Ruhe!« steht an allen Wänden l..l, die Toten dürfen nicht zu früh erwachen.« (S, 65) »Bewahret Ruhe! Erweckt die Toten nicht, bevor es Zeit ist, die Toten haben einen leisen Schlaf.« (S, 66) »Keiner will Zeuge sein, denn dafür wird man heute noch verbrannt.« (S, 66)

Das Paradox von Homodiegese bei gleichzeitiger Nullfokalisierung markiert im Fall der *Spiegelgeschichte* narratologisch eine Strukturanalogie zur ausgeprägten Symbolik des Allgemeinen im Besonderen. Was hier erzählt wird, so perspektiviert es Jaussi, »ist nicht Geschichte, [...] es geht dich unmittelbar an, hier und jetzt. Und in dem Du redet die Hauptfigur nicht allein sich selber an, sondern uns alle.«¹⁷ Von der prinzipiellen Feststellung einer Verallgemeinerbarkeit der im Text gespiegelten »Geschichte« allerdings auf einen dezidiert zeitgeschichtlichen Impetus des Erzählten zu schließen, ist den Interpreten ein zu unsicheres Terrain. Susanne Komfort-Hein verortet Aichingers Poetik zwar explizit im zeithistorischen Kontext, bezieht sich aber nicht auf die *Spiegelgeschichte*, obwohl sich gerade an dieser paradigmatisch aufzeigen lässt, dass Aichinger – im »Gegensatz zu Benns Konzept des Artistischen als eines geschichtsfernen Absoluten« – dem Poetischen gerade »keine entlastende Ankunft an einem von der Geschichte bereinigten Ort« zuschreibt.¹⁸ Die »Dimension Auschwitz« findet in der Forschung eine (wenn überhaupt) nur indirekte Erwähnung, weil man sie der Erzählung nicht »aufbürden« oder unterstellen möchte. Man ist offenbar um das innovative narrative Potential dieser Erzäh-

lung besorgt, für die Aichinger 1952 den Preis der *Gruppe 47* erhielt. Die Spiegelgeschichte schien der Forderung nach ästhetischer Neuausrichtung nach 1945 ideal zu entsprechen, weil sie die absurde existentielle Situation des Menschen parabelhaft, nicht-mimetisch, ja im Eigenwert der Literatur darstellt. Dabei schließen sich die literarische Auseinandersetzung mit der (Verdrängung der) ›Dimension Auschwitz‹ und ein ästhetischer Neubeginn gar nicht aus, im Gegenteil. In dem 1947 in seiner Zeitschrift *Der Ruf* publizierten Beitrag *Literatur im Interregnum* leitet Hans-Werner Richter die Forderung nach einem neuen, ›magischen Realismus‹, für den das Wirkliche hinter der objektiv erfassbaren Wirklichkeit beginnt, schlechterdings aus dem lebensweltlichen Erfahrungshorizont ab: Um jenen Menschen zu erfassen, der »durch die Schlammlöcher des Todes, durch Qualen der Verzweiflung und der Angst, durch die Nächte der Furcht und der Flucht vor sich selbst« gegangen sei, bedürfe es neuer Gestaltungsmethoden und Stilmittel, ja einer »neuen Literatur«. Der Mensch, »der seine Existenz in den Nächten des Massensterbens nur noch wie einen irrationalen Traum empfand«, verlange der literarischen Gestaltung »mehr als den einfachen Realismus der Vergangenheit« ab.¹⁹

Für Aichinger ist die Wirklichkeit hinter der augenscheinlich objektiven Wirklichkeit – die im Text viermal über die Kommentare des Krankenhauspersonals eingeblendet wird –, nur mehr erzählbar, indem sie das Augenscheinliche im Modus des Paradoxen unterminiert.²⁰ Sie erzählt *die Geschichte* ganz im Sinne Hans-Werner Richters ›mehr als einfach realistisch‹, nämlich von der Seite der Toten her und bringt damit das vermeintlich Nicht-Versteh- und Unsagbare zur Sprache. Dieses innovative Erzählen impliziert dabei konnotativ die zeitgeschichtliche Dimension, ohne sie allerdings normativ zu fixieren, denn Aichinger will die Kardinalfragen der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht offensiv diskutieren, will sie keiner moralisierenden Perspektive unterstellen, wohl aber auf sie verweisen und deren (Auf-)Dringlichkeit abbilden.

Die sowohl konditional als auch temporal lesbare Wenn-Dann-Struktur, mit der die *Spiegelgeschichte* beginnt, setzt eine im Sinne eines außerfiktionalen Realitätsbegriffs irrealer Ausgangssituation als kafkaesk-zwingend voraus:²¹ »Wenn einer dein Bett aus dem Saal schiebt, wenn du siehst, daß der Himmel grün wird, und wenn du dem Vikar die Leichenrede ersparen willst, so ist es Zeit für dich, aufzustehen [...]« (S, 63) Die Fiktionslogik weist das Geschehen als präsentisch aus, so dass das paradoxe Aufbegehren der Du-Erzählerin gegen Tod und Begräbnis im »Modus provokativen Widerspruchs gegen den Status quo«²² stattfindet. Das epische Präsens markiert zwischen Vergangenheit und Zukunft eine gegenwärtige Situation, die mit der vom Erzähler geforderten Auferstehung der (respektive des) Totgeglaubten neu auszuhandeln ist. Das Grab

der Toten »ist offen« (S, 63) – ihre (respektive die) Geschichte muss wieder, kann anders, kann neu erzählt werden. In diesem Sinn kommentiert Aichinger die *Spiegelgeschichte* in ihrem Vorwort zu dem 1952 erschienenen Erzählband *Rede unter dem Galgen*:

Wenn wir es richtig nehmen, 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. [...] So können alle, die in irgendeiner Form die Erfahrung des nahen Todes gemacht haben, diese Erfahrung nicht wegdenken, sie können, wenn sie ehrlich sein wollen, sich und die andern nicht freundlich darüber hinwegtrösten. Aber sie können ihre Erfahrung zum Ausgangspunkt nehmen, um das Leben für sich und andere neu zu entdecken.²³

Mit diesem Umriss einer apokalyptischen Poetik im Wortsinn, die das Ende für den Anfang nimmt, setzt Aichinger die Rezipienten auf die Spur der Auseinandersetzung mit *der* Geschichte.

II.

Das gleich zu Beginn der *Spiegelgeschichte* geforderte Aufstehen der Protagonistin als Rebellion gegen das Begraben-Werden, die geforderte »Auferstehung« im Sinn eines Vor-Augen-Führens von Vergangenheit ist auch ein Hinweis auf die zwingend notwendige Auseinandersetzung mit der (eigenen) Geschichte. Den Anfang der Erzählung markiert die Situation der im Sterben liegenden jungen Frau, die mit der Abtreibung des unschuldigen Kindes Schuld auf sich geladen hat – eine Schuld wiederum, die mit dem im Verlauf (oder genau genommen im Umkehr-Lauf) der Geschichte vermittelten Wissen um die widrigen gesellschaftlichen Konditionen und den fundamentalen Mangel eines familiären Schutzraumes relativiert erscheint.²⁴ Im Wissen um das eigene Sterben antizipiert die sich selbst ansprechende und sich damit in Distanz zu sich selbst befindende Erzählinstanz die Begräbnissituation, in der der Vikar bereits »jung und eifrig und unaufhaltsam« mit der Trauerrede begonnen hat: »Laß es geschehen! Laß seine guten Worte untertauchen in dem blinden Regen. Dein Grab ist offen. Laß seine schnelle Zuversicht erst hilflos werden, daß ihr geholfen wird.« (S, 63) In seinem offiziellen Amt ist der Vikar gleichsam stellvertretend an einer raschen Abhandlung der »Geschichte« interessiert, seine schnelle Zuversicht assoziiert das kulturelle Nachkriegsklima der Vergangenheitsverdrängung. Doch das Bild des offenen Grabes unterminiert diesen Optimismus und »seine guten Worte«. Die (hinweg)tröstende Sprache und das

lineare, zukunftsorientierte Denken mit seinem eifrigen und unaufhaltsamen Fortschreiten werden als Operationen gekennzeichnet, die sich durch das offene Grab von selbst korrigieren, und zwar in Richtung einer unzuverlässigen zirkulären Reflexion, die an kein Ende gelangt. Im *Aufruf zum Mißtrauen* hatte Aichinger bereits 1946 entgegen dem allgemeinen kulturellen Klima des zukunftsorientierten Wiederaufbaus auf die grundsätzliche Wiederholbarkeit historischer Ereignisse hingewiesen und jeden Einzelnen dazu aufgerufen, sich selbst zu misstrauen, um nicht zu schnell wieder allzu »selbstsicher und überlegen zu werden, zu liebäugeln mit unseren Tugenden!« Deshalb spricht sie sich im *Aufruf* gegen jede Form der Beruhigung aus: »Und wir beruhigen uns wieder. Aber wir sollen uns nicht beruhigen!«²⁵

In der *Spiegelgeschichte* wirken einer solchen Beruhigung nicht nur das narrative Grundprinzip der Spiegelung, die in der Koinzidenz von Tod und Geburt implizierte Kreisstruktur und die zwischen den Polen Innen- und Außenperspektive changierende Erzählhaltung, sondern auch die augenfällige Symbolik entgegen. Diese stellt das semiotische Verhältnis von Ding und Begriff als unzuverlässig aus und erweitert die spezifisch semantische Potenz der literarischen (gegenüber der begrifflich präzisen) Rede im Sinn einer »symbolischen Kunst«, »die ihre Werke benutzt, um Unzugängliches (Unvertrautes, Unbeobachtbares) im Zugänglichen gegenwärtig sein zu lassen.«²⁶ Die »gleitende« Wasser-, Zahlen-, Farb- und Blumensymbolik lässt sich nicht abschließend verstehend entschlüsseln, weil sie in ihrer infiniten Verweisstruktur gerade die Ambiguität und Interpretationsbedürftigkeit des Textes hervorhebt. Die Wassersymbolik ist mit dem Regen (vgl. S. 63–65), dem Hafen, den Schiffen, dem Meer (vgl. S. 66–70) oder etwa dem Fluss (vgl. S. 70 f.) omnipräsent; mit der wiederholten Nennung der Zahlen Drei und Sieben (vgl. S. 67; 71; 73) rekurriert Aichinger auf die christliche Zahlensymbolik: auf Jesu Auferstehung am dritten Tag und auf den siebten Tag der Schöpfungsvollendung; und auch die Farben Gelb (vgl. S. 64; 67; 68), Grün (vgl. S. 64; 66; 70), Weiß (vgl. S. 66; 69; 70; 72) und Schwarz (vgl. S. 64; 69) durchziehen die *Spiegelgeschichte*. Freilich lässt sich die Symbolik nicht an bestimmte Referenzobjekte oder klar definierbare Kontexte koppeln. Trotz dieses »Entgleitens« ihrer Verweisrichtung vom Besonderen hin zum Allgemeinen beruht ihre spezifisch literarische Präsenz und Potenz aber auf kulturell überlieferten Bedeutungstraditionen, die durchaus klar bestimmbare Konnotationsfelder eröffnen.

Neben dem Spiegel ist das Symbol der Narzisse besonders zentral: Die Erzählinstanz selbst konstatiert die aufdringliche Präsenz der gelben Blumen. Zum ersten Mal werden sie erwähnt, als der Sarg aus dem offenen Grab emporgeholt und dem jungen Mann der Totenkranz zurückgegeben wird (vgl. S. 63). In

der Bedeutung des *Jungfernkranzes*, den die junge Frau zurückerhält, werden sie zum letzten Mal genannt, nachdem – und das ist in der Chronologie der erzählten Ereignisse bevor – der junge Mann die Protagonistin im »verdammten Haus« entjungfert und geschwängert hat (vgl. S. 70). Gelbe Narzissen drängen sich auch auf dem Weg vom Grab in die Leichenhalle auf: sie stehen »an allen Fenstern [...], wie sie ja auch in alle Kränze gewunden sind, dagegen ist nichts zu machen.« (S. 64) Und das Erste, was die Protagonistin sieht, als sie zur »Engelmacherin« kommt, sind »die gelben Blumen: »und das sind dieselben, die sie in die Kränze winden, das sind schon wieder dieselben.« (S. 67) Um ihre Forderung, die Abtreibung rückgängig zu machen, zu untermauern, droht die Protagonistin schließlich damit, »die gelben Blumen« (S. 68) umzustoßen. Die Narzisse, in der Antike häufig für Totenkränze und als Grabblume verwendet, ist im Christentum als Osterglocke die Blume der Auferstehung. Sie ist sowohl Sinnbild für den Tod als auch für Auferstehung, Liebe, Fruchtbarkeit und »Seligkeit« (S. 70). Als gelbe Blume hat sie die Farbe der Ewigkeit, aber auch die Farbe der Galle, der »Verdammung« (S. 70) und des Verrats, der Ketzer, Verbrecher, Dirnen und des Judensterne. Die Betonung der Omnipräsenz der gelben Blumen in der *Spiegelgeschichte* stellt deren Symbolcharakter deutlich aus, löst das Symbol aber gleichzeitig aus einem definierten Referenzrahmen. In dieser referentiellen Unzuverlässigkeit bezeichnet die Narzisse beispielhaft das Gestaltungsprinzip einer bedeutungsschwangeren, symbolisch aufgeladenen Semantik, die das Bedeutungsspektrum so massiv potenziert, dass Bedeutung nicht mehr als ein Muster von Relationen zu anderen Relationen verstanden werden kann.

Was die Symbolsprache bewirkt, ist vielmehr die Eröffnung eines Assoziationsfeldes um die ambivalenten Themenbereiche Tod und Auferstehung, Wiederhol- und Uneinholbarkeit, Vergangenheit und Zukunft, Erinnern, Bewusstsein und Vergessen, Verdrängen, Schuld und Wiedergutmachung, Schrecken und Hoffnung, Bedrängung und Befreiung. Exemplarisch lassen sich vor diesem Hintergrund auch die »guten Worte des Vikars« verstehen, die im »blinden Regen« untertauchen sollen (S. 63). In diesem personifizierenden Gefüge integriert Aichinger synästhetisch zwei Lexeme, die unter Berücksichtigung ihrer kulturell überlieferten symbolischen Bedeutungstradition ein gemeinsames, aber ambivalentes Konnotationsspektrum eröffnen. Der Regen assoziiert sowohl den Regen der göttlichen Verdammnis menschlicher Sünde als auch die Möglichkeit einer Reinigung in Hinblick auf Neuschöpfung. Gemeinsam mit der Wassersymbolik als ganzer (so impliziert auch der Hafen, Sinnbild der Abfahrt und der Ankunft, das Ambivalente und Zirkuläre [vgl. S. 66]) steht der Regen gleichfalls für das zirkuläre Strukturprinzip der Erzählung insgesamt.

Die Blindheit wiederum lässt sich sowohl auf den mit Blindheit geschlagenen Sünder beziehen als auch auf eine sich mit dem reinigenden Regen ankündigende geistige Erleuchtung. Durch die semantische Koppelung von Blindheit und Regen oszillieren die Themenkomplexe um Schuld und Reue, Verdammnis und Vergebung im Text, ohne normativ markiert und ohne an ein konkretes Bezugsobjekt gebunden zu sein.

Auch die sentenzhaften Kommentare, die in keinem direkten Zusammenhang mit der ›Geschichte‹ des Einzelschicksals der Protagonistin stehen und die Schilderung des Wegs vom Friedhof in die Leichenhalle flankieren, beziehen ihre Semantik aus einem Wortfeld, das an Massentod, Schuld und Schweigen gemahnt. Durch die Frageform und den Modus des Konjunktivs lösen sie eine Reflexion aus: »Wo soll denn eins sich aufschwingen, solange es auf der Friedhofsstraße wohnt?« Und: »Du hättest ihn warnen können, aber um dieser Ehre willen ist noch keiner aus dem Sarg gestiegen. [...] Ihr kommt zurecht.« (S, 64) Die unterlassene Warnung und der Wechsel in die zweite Person Plural assoziieren eine Haltung bequemer Ignoranz und ein unterdrücktes kollektives schlechtes Gewissen, mit dem man aber scheinbar zurecht kommt.

III.

Das offene Grab zu Beginn der *Spiegelgeschichte* steht nicht nur für die ausstehende Vergangenheitsbewältigung der Protagonistin. Auch die junge gesellschaftspolitische Vergangenheit harret ihrer Aufarbeitung durch die (Über-) Lebenden, entzieht sich dem ›blind‹ auferlegten Zukunftsoptimismus. Der am offenen Grab Stehende sieht sich mit (zugedeckten) Fragen konfrontiert, die sich weder eifertig beerdigen noch rasch und endgültig beantworten lassen, sondern eine Auseinandersetzung erfordern. Auf die nur widerwillig stattfindende Auseinandersetzung mit der schnell ›begrabenen‹ Vergangenheit verweist dann auch das Öffnen des Sarges in der Leichenhalle, das unter Flüchen stattfindet, »weil die Nägel zu fest eingeschlagen sind. Diese verdammte Gründlichkeit!« (S, 65) Die »Gründlichkeit« als mentalitätsgeschichtlich geprägter Begriff, der im Kontext des Nationalsozialismus als Antriebskraft der ›Bürokratisierung‹ von Kriegsverbrechen und Genozid rezipiert worden ist und im mentalen Lexikon, ja im kommunikativen Gedächtnis²⁷ der Kriegsgeneration verankert war, ist durch seine Stellung in der nur drei Worte umfassenden Exklamation exponiert. Der Ausruf als solcher kann als unbedachtes, in seiner Aussagekraft damit aber umso wirksameres Gedankenzitat der den Sarg öffnenden Männer, als sarkastischer Seitenhieb der Protagonistin oder als nüchternbeißender Kommentar einer heterodiegetischen Erzählinstanz gelesen werden

– der Gründlichkeit der Vernichtung folgt eine gründliche Verdrängung nach. Für die Verdrängungsmechanismen steht auch der am Schicksal der Frau mitschuldige junge Mann ein, der bei deren ›Auferstehung‹ nach dem dritten und deren ›Neu-Schöpfung‹ mit Beginn des siebten Tages abwesend ist, und zwar unter dem Hinweis, dass sie im Grab ›viel schöner‹ (S, 67) war. Einzelne kurze Passagen, die über das Reflexions- und Urteilsvermögen des sich selbst tröstenden Du hinauszuweisen scheinen, implizieren ebenfalls eine zeitgeschichtliche Dimension. Als der Sarg von der Leichenhalle ins Haus der jungen Frau getragen wird, die Totgegläubte dem Leben also wieder nahe kommt, heißt es: »Die Spatzen schreien fröhlich. Sie wissen nicht, daß es verboten ist, die Toten zu wecken.« (S, 65) Durch die verfremdende Zusammenführung gängiger Phraseologismen wird hier deren vereinfachende Funktion für die gesellschaftliche Kommunikationsroutine hinterfragt – und damit gleichzeitig das eigene Textverfahren als Alternative ausgewiesen; das Assoziationspotential der Phraseologismen hinterfragt aber auch die menschliche Handlungspraxis: Hier pfeifen die Spatzen offene Geheimnisse von den Dächern, weil sie nicht wissen, dass man schlafende Hunde nicht wecken soll. Als die Protagonistin schließlich in ihrem eigenen Bett liegt, kommentiert die als heterodiegetische, reflektierende und provozierende Instanz sprechende Du-Stimme:

›Bewahret Ruhe!‹ steht an allen Wänden, die Krankenhäuser sind zur Zeit überfüllt, die Toten dürfen nicht zu früh erwachen. Vom Hafen heulen die Schiffe. Zur Abfahrt oder zur Ankunft? Wer soll das wissen? Still! Bewahret Ruhe! Erweckt die Toten nicht, bevor es Zeit ist, die Toten haben einen leisen Schlaf. Doch die Schiffe heulen weiter. Und ein wenig später werden sie dir das Tuch vom Kopf nehmen müssen, ob sie es wollen oder nicht. [...] Sie öffnen deine Augen, und die funkeln weiß. Sie sagen jetzt auch nichts mehr davon, daß du friedlich aussiehst [...], es erstirbt ihnen im Mund. [...] Keiner will Zeuge sein, denn dafür wird man heute noch verbrannt. Sie lassen dich allein. (S, 65 f.)

Die Aufdeckung der Toten birgt die Möglichkeit in sich, auch die nationalsozialistische Vergangenheit und deren Verdrängung aufzudecken. Das wird spätestens mit den Worten ›Zeuge‹ und ›verbrannt‹ klar, die für die Leser der *Wiener Tageszeitung* 1949 Signalwirkung gehabt haben müssen, zumal sie den Abschluss des ersten veröffentlichten Teils der Erzählung bildeten.²³ Im ›Hafen‹ herrscht Unruhe, es ist kein Hafen des Heils und der Geborgenheit, kein Ort der Erlösung von der Mühsal des Lebens, sondern einer, in dem die Schiffe, von denen man nicht weiß, ob sie zur Lebensreise aufbrechen oder zur Todesfahrt, Unruhe stiften, ja einer ›Beruhigung‹ entgegenwirken. Ihr eindringliches Heulen stört die scheinbare Ruhe, meldet moralische Bedenken

an, läuft Gefahr, die Toten aus ihrem »leisen Schlaf« zu wecken. Gegen den vermeintlichen Frieden gerichtet sind auch die weiß funkelnden Augen der aufgedeckten Toten, die die Umstehenden massiv mit dem Tod konfrontieren, ihre aufklärende Funktion aber einbüßen, weil »keiner Zeuge sein will«.

Als die Protagonistin ihren Weg zur Abtreiberin antritt, sich mit ihrer Vergangenheit und ihrer Schuld auseinanderzusetzen beginnt und sich durch die Auflehnung gegen die moralische Verfehlung der Abtreibung von dieser zu befreien sucht, heulen die Schiffe ein letztes Mal (vgl. S. 67). Danach führen »die See«, »Boote« (S. 69), »Flüsse« und »Auen« (S. 70 f.) die Wassersymbolik in ihrer Bedeutungsvielfalt von Leben und Tod, Ankunft und Abschied, Abenteuer und Irrfahrt fort. Die Szene bei der Abtreiberin enthält deutliche Hinweise auf einen kollektiven Kindermord und die Frage nach einer Mitschuld durch Schweigen: »Die unschuldigen Kinder wagen's nicht, sie [die Abtreiberin] bei den Heiligen zu verklagen, und die schuldigen wagen's auch nicht. Aber du – du wagst es!« (S. 68) Die Forderung der Protagonistin, ihr Kind wieder lebendig zu machen, erfolgt unter Androhung der öffentlichen Bekanntmachung einer anonymen Mitwisserschaft, ja unter der Drohung, das »offene Geheimnis« wie der Spatz vom Dach zu pfeifen: »Mach es lebendig, sonst stoß ich deine gelben Blumen um, sonst kratz ich dir die Augen aus, sonst reiß ich deine Fenster auf und schrei über die Gasse, damit sie hören müssen, was sie wissen, ich schrei – « (S. 68) Im »blindel[n] Spiegel« (S. 68; 70), der mit dem »großen Schrecken« (S. 68) gleichgesetzt wird und der in der ihm zugeschriebenen Eigenschaft der Blindheit sowohl den Aspekt der Erkenntnis als auch den des mit Blindheit geschlagenen Sünders impliziert, findet die Protagonistin die Kraft zur Rebellion und setzt sich mit ihrer Vergangenheit auseinander; einer Vergangenheit, die auch insofern auf die unmittelbare NS-Vergangenheit hindeutet, als mit der *Spiegelgeschichte* vermutlich ein allusiver Bezug auf die »Kinder vom Spiegelgrund« vorliegt, die zwischen 1940 und 1945 in der sogenannten »Heilpädagogischen Klinik der Stadt Wien – Am Spiegelgrund« Opfer der NS-Kindereuthanasie geworden sind.²⁹ Für eine solche indirekte Bezugnahme spricht auch der durch die Kommentare eingeblendete räumliche Handlungsrahmen des Krankenhauses. In der Einleitung zu ihrer Dokumentation *Die ermordeten Kinder vom Spiegelgrund. Gedenkdocumentation für die Opfer der NS-Kindereuthanasie in Wien* weist Waltraud Häupl darauf hin, dass die NS-Kindereuthanasie im sogenannten »Spiegelgrund« knapp sechzig Jahre lang als offenes Geheimnis gehütet worden ist. Dass mit ihrem Buch erst im Jahr 2006 eine Dokumentation erscheint, die sich erstmals öffentlich und *en detail* mit dem Schicksal der ermordeten Kinder vom Spiegelgrund in Wien auseinandersetzt, verdeutlicht einmal mehr, dass die *Spiegelgeschichte* – ge-

stalterisch opak, erkenntnistheoretisch luzide – ihren zeitlosen Impetus gerade der Verknüpfung von existenziellen mit zeitgeschichtlichen Fragen verdankt.³⁰

Für die Protagonistin der *Spiegelgeschichte* indes erweist sich der Spiegel als ein magischer, der ihr die Entledigung ihrer Schuld erlaubt, indem er ihr die Möglichkeit bietet, diesmal den Widerstand zu leisten, den sie in der Vergangenheit nicht zu leisten in der Lage war. Der Spiegel »spiegelt alles: («Alles ist im Spiegel« (S, 69)), macht damit auch das Unmögliche möglich, so dass der »großel I Schrecken« die Protagonistin schließlich in eine neue Zukunft »laufen läßt« (S, 68). *Punctum saliens* dieser Schlüsselszene ist, dass sich der Spiegel – gleichermaßen Gegenstand im Text, Motiv und narratives Grundprinzip – hier selbst als Symbol künstlerischer Produktivität inszeniert. Denn allein der Fiktion, die die Regeln der Wirklichkeit und Logik unterläuft, ist es zu verdanken, dass die Protagonistin am Ende von Neuem beginnen kann, dies allerdings nicht voraussetzungslos, denn ihre Kind-Werdung und Neugeburt erfolgen unter der Bedingung der Auseinandersetzung mit Schuld und Vergangenheit. Die Literatur macht das Unmögliche möglich und kann (ihre Protagonistin) unter der Voraussetzung der Berücksichtigung der »Dimension Auschwitz« nach dem »großen Schrecken« neu beginnen (lassen). Dabei werden die aufgeworfenen Fragen um Erinnern und Vergessen, Täterschaft und Opferrolle, Erkenntnis und Unwissen, Schuld und Vergebung nicht konkret gestellt und beantwortet, sondern oszillieren in ihrer Offenheit und Ambivalenz – eben jenen Prinzipien, die die *Spiegelgeschichte* auf *discours*-Ebene vollzieht. Die grundsätzlich notwendige Auseinandersetzung mit Vergangenheit ist hier Ausgangspunkt für eine neue Form des Geschichte(n)-Schreibens, die die Unbeantwortbarkeit in gegenseitiger Bespiegelung der Inhalts- und Ausdrucksebene zum neuen Prinzip erhebt, ohne dem Druck zur Auseinandersetzung dabei auszuweichen.

IV.

Nach der Schlüsselszene bei der Abtreiberin finden Anspielungen auf die jüngste gesellschaftshistorische Vergangenheit auf semantischer Ebene nur noch sehr vage statt. »Wenn du genug Furcht hast, um den Mund nicht aufzutun, wird alles gut«, heißt es dort etwa, oder: »Ihr alle wißt nichts mehr.« (S, 73) Leitend ist nun die spiegelverkehrte Schilderung des Lebens. Durch die Konfrontation mit dem einschneidenden Erlebnis des (als Täter und Opfer gleichermaßen erfahrenen) Todes wird das Leben neu perspektiviert und in eine Geschichte überführt, die im Bild des alles spiegelnden Spiegels (vgl. S, 69) das Widerständige »gegenüber der Formierung von linearen, vor einfachen

Kausalketten bestimmten Geschichtsabläufen«³¹ inhäriert und im Schließen der zirkulären Struktur, in der Koinzidenz von Tod und Geburt, eben keinen Abschluss findet. Das zentrale Symbol und Textprinzip des Spiegels führt nur mehr die Absurdität des Daseins vor Augen, zeigt »die Paradoxie und die Aushebelung des Konventionellen, der Sicherheiten, Erwartungen und Annahmen«, die Paradigmen von »Widersetzlichkeit und Entzug«:³² Das Gesagte ist gleich vergessen (vgl. S. 69), Taten sind gleich vergeben (vgl. S. 70), Liebe ist Fremdsein (vgl. S. 71), das Ende ist der Anfang (vgl. S. 74). Gerechtigkeit, Verstehen im Sinn von Wahrheitsfindung, Vergangenheitsbewältigung im Sinn von Aufklärung und zwischenmenschliches Verstehen in Form sprachlicher Vermittlung sind so unmöglich wie sie existentielle Bedürfnisse sind. Eine ›Beruhigung‹ der individuell, historisch und literarisch verstandenen Geschichte kann es nicht geben. Wer diese Unzuverlässigkeiten und Paradoxien, wer diese Absurdität des Lebens nicht akzeptiert und fruchtbar macht, der versteht nicht ganz – das markieren die Kommentare des Krankenhauspersonals.

Die zeitgeschichtlich hoch brisanten Fragen um Erinnern und Vergessen, Schuld und Vergebung lassen sich nicht *adäquat* thematisieren, weil sie nicht *gültig* im Sinne einer philosophisch konzisen Argumentation zu beantworten sind. Sie werden deshalb in ihrer gleichzeitigen Omnipräsenz und Offenheit zum Ausgangspunkt einer neuen Literatur, die sich damit des Problems enthebt, Antworten bieten zu sollen. Auch narratologisch stellt Aichinger die Frage nach der Erzähl- und Perspektivierbarkeit vergangenen Erlebens aus, denn das problematische Verhältnis von Erleben und erinnerndem Erzählen manifestiert sich in der nicht klar festzumachenden, zwischen homo- und heterodiegetisch changierenden Stellung der Erzählinstanz zum Geschehen. Insofern lässt sich das, was Barbara Thums als die Aichinger'sche ›Poetik des Vergessens‹ bezeichnet, modellhaft auch an der *Spiegelgeschichte* zeigen, die »auf einer Meta-Ebene den Nicht-Ort des Gedächtnisses« formuliert, gleichzeitig aber selbst der Ort ist, »der durch die erinnernde Reflexion auf das in den Texten selbst nicht Darstellbare« aufmerksam macht.³³ So wird der »Ort des Poetischen« zu einem »Weder-Noch« zwischen Bruch und Kontinuität, wo Vergangenheit(sbewältigung) und Zukunft(shoffnung) ins Treffen geführt werden.³⁴ Damit inszeniert Aichinger die grundsätzliche Auseinandersetzung mit (der) Geschichte als erzählerische Voraussetzung für ihre Geschichte, ja für ihr ›Schreiben nach Auschwitz‹ einerseits, als Voraussetzung für eine ›Neugeburt des von der jüngsten Geschichte geprägten Individuums andererseits.

Die *Spiegelgeschichte* setzt nicht nur die gegenseitige zeithistorische und poetologische Bespiegelung in Szene, sondern hält nicht zuletzt auch dem nach Verstehen strebenden Interpretieren einen Spiegel vor, denn die Symbolik funk-

tioniert im Kleinen, wie der Spiegel als Symbol im Großen: Sie setzt Erkenntnis und Verzerrung in ein dialektisches Verhältnis, so dass die Leerstellen zwischen Zeichen und deren Bedeutungen nur eine »unaufhebbare Dialektik zwischen Setzung und Aufhebung von Sinnangeboten«³⁵ generieren. Die Symbolsprache der *Spiegelgeschichte* ist denn auch nie Gegenstand differenzierter Untersuchungen geworden, sondern immer im Dienst eines einzigen unter vielen Verstehensrastern ausgelegt worden. So assoziiert David Colclasure etwa die Narzissen mit Frühling und Jugend, den Kranz versteht er als Keuschheitssymbol. Schmaus identifiziert im Meer Leere und Stille. Und für Ernst und Peter Osterried steht die Symbolik als Ganze sogar für eine harmonische Versöhnung mit der Welt.³⁶ Bei Aichingers Symbolsprache handelt es sich aber um eine »potenzierte Mehrdeutigkeit«, eine »Ambiguität zweiter Ordnung«,³⁷ die weit über das hinausgeht, was literarische Ambiguität im Allgemeinen beschreibt, denn es kommt hier nicht nur zu einem Changieren zwischen eigentlicher und literarischer Sprache, sondern es lassen sich jeweils sehr unterschiedliche, sich nicht ausschließende, sich aber auch nicht sinnvoll ergänzende Lesarten über die Textelemente legen. Dieser »symbolische Modus« erlaubt kein »Ende der Sinnvermutung«.³⁸ Indem der Text die potenzierten Bedeutungsdimensionen selbstreferentiell markiert, verweist er erkenntnisphilosophisch auf endlos zirkuläre Suchbewegungen und fördert die Erkenntnis, dass um Verstehen und Erkenntnis immer wieder neu reflexiv gerungen werden muss. Aichinger verhandelt die poetologische Kardinalfrage der Nachkriegsjahre in einem narrativen Modus, der zur Schau stellt, dass Literatur selbst dann noch »kann«, wenn sie eigentlich nicht mehr können sollte, dass Verstehensbemühungen auch dort stattfinden müssen, wo sie vergeblich sind, und dass das Individuum neu beginnen kann, wenn es sich reflexiv der Vergangenheit stellt. Ein Aufsatz muss einen Schlusspunkt haben – Aichinger hätte sich gegen jeden Schlusspunkt verwehrt.

Anmerkungen

- 1 Zitiert wird im Folgenden aus Ilse Aichinger, *Der Gefesselte. Erzählungen I (1948-1952)*, hg. von Richard Reichensperger, Frankfurt/Main 2010. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle S mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 2 Vgl. Ueli Jaussi, *Zeitkritik als Zeit-Kritik. Zu Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte«*, in: Samuel Moser (Hg.), *Ilse Aichinger, Leben und Werk*, Frankfurt/Main 2003, 187–193, hier 188.
- 3 Christoph Bode, *Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie*, in: Roland Hagenbüchle, Paul Geyer (Hg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Würzburg 2002, 619–657, hier 626.
- 4 Vgl. Henry Gerlach, *Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte«. Eine einzigartige Erzählung*, in: *Österreich in Geschichte und Literatur*, 40(1996)1, 37–45, hier 38.

- 5 Vgl. Bode, *Das Paradox*, 619.
- 6 Ebd., 627.
- 7 Vgl. Aleida Assmann, *Im Dickicht der Zeichen*, Berlin 2015, 323.
- 8 Wolfgang Hildesheimer, *Interpretationen. James Joyce, Georg Büchner. Zwei Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1973, 78.
- 9 Vgl. dazu Roland Berbig, *Kind gewesen sein. Ilse Aichingers frühes Tagebuch (1938-1941)*, in: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens*, 9 (2010), 15-31.
- 10 Gisela Lindemann, *Ilse Aichinger*, München 1988, 78.
- 11 Peter Beicken, *Die Geschichte von Leben und Tod. Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte« als intermediales Erzählkino*, in: Ingeborg Rabenstein-Michel u.a. (Hg.), *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, Würzburg 2009, 109-122, hier 122.
- 12 Vgl. ebd.
- 13 Jaussi, *Zeitkritik*, 190, 189.
- 14 Hans Höller, »Schreiben heißt sterben lernen.« *Die Aichinger-Linie in der österreichischen Literatur nach 1945*, in: Martin Kubaczek, Sugi Shindo (Hg.), *Stimmen im Sprachraum. Sterbensarten in der österreichischen Literatur. Beiträge des Ilse-Aichinger-Symposiums Tokio*, Tübingen 2015, 15-23, hier 15.
- 15 Vgl. David L. Colclasure, *Erzählkunst und Gesellschaftskritik in Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte«*. *Eine Neuinterpretation*, in: *Modern Austrian Literature*, 32(1999)1, 67-90, hier 84.
- 16 Vgl. auch Annette Ratmann, *Spiegelungen. ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers*, Würzburg 2001, 78.
- 17 Jaussi, *Zeitkritik*, 191.
- 18 Susanne Komfort-Hein, »Vom Ende her auf das Ende hin.« *Ilse Aichingers Ort des Poetischen jenseits einer ›Stunde Null‹*, in: Britta Herrmann, Barbara Thums (Hg.), »Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit.« *Zum Werk Ilse Aichingers*, Würzburg 2001, 26-38, hier 29.
- 19 Hans-Werner Richter, *Literatur im Interregnum*, in: *Der Ruf*, 2 (1947), 10 f.
- 20 Marion Schmaus erkennt im Symbol des Spiegels in diesem Sinn die »Figuration des Textes«: »Die literarische Sprache eines blinden Spiegels verweigert sich der einfachen Verdoppelung der Wirklichkeit, indem sie dem Modell einer literarischen Gegenwirklichkeit folgt: Wirklichkeit kommt nur hervor, wenn man sie kontert, wenn man sie nicht anerkennt, wenn man sich nicht anpaßt.« (Marion Schmaus, *Die Autorin tritt aus dem Spiegel. Infragestellung von Autorschaft in Ilse Aichingers Werk*, in: Herrmann, Thums [Hg.], »Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit«, 79-92, hier 83).
- 21 Für Barner entsteht auch durch die Häufigkeit der Temporalartikel im Text der »Eindruck des [...] Irreversiblen« (Wilfried Barner, *Ilse Aichinger. »Spiegelgeschichte«*, in: Werner Bellmann [Hgl.], *Klassische deutsche Kurzgeschichten*, Stuttgart 2004, 76-85, hier 83).
- 22 Martin Kubaczek, *Paradoxes Verstehen. Zu einer Gedankenfigur bei Ilse Aichinger und Ludwig Wittgenstein*, in: Kubaczek, Shindo (Hg.), *Stimmen im Sprachraum*, 24-42, hier 30.
- 23 Ilse Aichinger, *Das Erzählen in dieser Zeit*, in: dies., *Der Gefesselte. Erzählungen I (1948-1952)*, 9-11, hier 10 f.
- 24 Vgl. Ratmann, *Spiegelungen*, 84.
- 25 Ilse Aichinger, *Aufruf zum Misstrauen*, in: Samuel Moser, *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, Frankfurt/Main 2002, 16-17.
- 26 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, 273.
- 27 Das kommunikative Gedächtnis als »sozialer Aspekt« des individuellen Gedächtnisses

- hat eine sozialisierende Funktion, weil es eine »normative Komponente« inhäriert. Das Gedächtnis wird dem Menschen auch »anerzogen, ja geradezu »eingebläut.« (Jan Assmann, *Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis*, in: Moritz Csáky, Peter Stachel (Hg.), *Speicher des Gedächtnisses. Teil 1. Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit, Kompensation von Geschichtsverlust*, Wien 2000, 199–213, hier 200).
- 28 Vgl. Aichinger, *Der Gefesselte*, 115.
- 29 Für diesen wertvollen Hinweis danke ich Herrn Prof. Ralf Bogner.
- 30 Waltraud Häupl, *Die ermordeten Kinder vom Spiegelgrund. Gedenkdocumentation für die Opfer der NS-Kindereuthanasie in Wien*, Wien u.a. 2006, 7.
- 31 Thums, *Poetik des Vergessens*, in: Herrmann, Thums (Hg.), »Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit«, 108–123, hier 109.
- 32 Kubaczek, *Paradoxes Verstehen*, 31.
- 33 Thums, *Poetik des Vergessens*, 112.
- 34 Komfort-Hein, »Vom Ende her auf das Ende hin«, 29.
- 35 Thums, *Poetik des Vergessens*, 112.
- 36 Vgl. Colclasure, *Erzählkunst und Gesellschaftskritik*, 72; Schmaus, *Die Autorin tritt aus dem Spiegel*, 92; Ernst Osterried, Peter Osterried, *Spiegelungen der Hoffnung in der Moderne. Ingeborg Bachmanns Gedicht »An die Sonne« und Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte«*, Bochum 2007, 48.
- 37 Bode, *Das Paradox*, 625.
- 38 Ebd., 638.