

Spring 2020

## Der Ort des Gedichts / Eine Reise in die »Winterantwort«: Eine Lektüre der Poetik Ilse Aichingers

April Fionn Perin Wogenburg  
Bard College, april.fionn.perinwogenburg@gmail.com

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.bard.edu/senproj\\_s2020](https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2020)

 Part of the [German Literature Commons](#)



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 4.0 License](#).

---

### Recommended Citation

Perin Wogenburg, April Fionn, "Der Ort des Gedichts / Eine Reise in die »Winterantwort«: Eine Lektüre der Poetik Ilse Aichingers" (2020). *Senior Projects Spring 2020*. 184.  
[https://digitalcommons.bard.edu/senproj\\_s2020/184](https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2020/184)

This Open Access work is protected by copyright and/or related rights. It has been provided to you by Bard College's Stevenson Library with permission from the rights-holder(s). You are free to use this work in any way that is permitted by the copyright and related rights. For other uses you need to obtain permission from the rights-holder(s) directly, unless additional rights are indicated by a Creative Commons license in the record and/or on the work itself. For more information, please contact [digitalcommons@bard.edu](mailto:digitalcommons@bard.edu).

Der Ort des Gedichts

Eine Reise in die »Winterantwort«: Eine Lektüre der Poetik Ilse Aichingers

Senior Project Submitted to  
The Division of Languages and Literature  
of Bard College

by  
April Perin Wogenburg

Annandale-on-Hudson, New York

May 2020



# Danksagung

Thomas, thank you for shaping my life in incommensurable ways. Ich bin der Welt unendlich dankbar Sie in einer so einschneidenden Zeit kennen gelernt zu haben. Sie haben dieses Projekt zu der besonderen Erfahrung gemacht die sie war. Danke Ihnen für Ihre behutsame Begleitung und Orientierung durch die Wege des Projekts.

Birgit, thank you for your love, your guidance and your support. Deine Sicht der Dinge und die Orte deines eigenen Lebens haben mir Welten geöffnet - dein Verständnis der menschlichen Psyche, deine Empathie, dein Verständnis meines Traumas, die englische Sprache, die USA, Bard.

Xavier, thank you for believing in me before I did, for reading to me, for filling your luggages with books from the *boulinier* for me, for encouraging me to go to Bard when I did not yet know the extent to which academia would be a place of joy, stimulation and growth (...).

Hadrien, merci pour ton amour.

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Winterantwort	6
Welt	9
Vögel	13
Lippen	14
Himmel	19
Mauern	23
Ort : Rande	27
Orientierungssuche	30
Stimmen	33
Heimat	35
Märchen	37
Wald	40
Ort / Welt / Gedicht	45
Literaturverzeichnis	47



Meine Schwester hatte sich immer geweigert, das zu lernen, was die Schule ihr vorgab. Nicht für die Schule, sondern für das Leben lernen wir.

-- Ilse Aichinger

Es gibt für jeden einen eigenen Code. Jeder Leser muss sozusagen die Seiten neu schreiben in dem er liest und seinen eigenen Code der Entzifferung finden. Er muss vor allem, was ein Schriftsteller auch vor allem können muss, er muss schweigen können. Und das schweigen in seine Sprache hineinlassen.

-- Ilse Aichinger

Das Lesen braucht seine Zeit. Es braucht ja auch das Schreiben seine Zeit. Und das Lesen ist ja auch eine Art zu schreiben - wenn man richtig liest.

-- Ilse Aichinger





# Einleitung

»Es ist ja nicht die deutsche Sprache gewesen, die verrückt geworden ist.«

-- Hannah Arendt<sup>1</sup>

Sprache ist nach den Verbrechen des zwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr dieselbe. Obwohl es nicht die deutsche Sprache ist, die verrückt geworden ist, haben verrückte Menschen sie mit ihrer Zunge *verherrscht*. Wenn es keinen Ersatz für die Muttersprache gibt, wie Arendt erklärt - auch wenn es, wie sie sagt, einige Fälle gibt von Menschen, die ihre Muttersprache vergessen haben - so muss man sich diese, um sprechen und schreiben zu können, wieder aneignen.

Wie wird nach dem Holocaust mit der Sprache umgegangen? Überlebende[r] zu sein, wie Aichinger es war, bedeutet für sie als Künstlerin, deren jüdische Großmutter und Tanten ermordet wurden, sich diese Frage als Aufgabe zu nehmen. Ilse Aichingers Prosatext *Das vierte Tor*<sup>2</sup>, der am 1. September 1945 im Wiener Kurier publiziert wurde, gilt als der erste Text der österreichischen Nachkriegsliteratur. Zentral in dem Text befindet sich bereits die Frage des Umgangs mit der Sprache nach dem Krieg. In dem Text geht es um einige Kinder[körper], deren essentialisierte Identität als Juden ihnen nicht erlaubt, in Wiener Parks zu spielen. Der Ort der Kindheit, der

---

<sup>1</sup> »Fernsehgespräch mit Günter Gaus«, in: *Hannah Arendt: Ich will verstehen - Selbstauskünfte zu Leben und Werk*, hg. von Ursula Ludz, München, Zürich 2007, S. 61.

<sup>2</sup> Aichinger, Ilse: »Das vierte Tor«, in: *Die größere Hoffnung*, hg. von Richard Reichensperger, Frankfurt am Main 1991, S. 271-275.

Spielplatz, ist in dieser Geschichte *Das vierte Tor* des Zentralfriedhofs. Nur an diesem Ort nach dem vierten Tor, bei den Verstorbenen, den Umgebrachten, nur bei den abwesenden Verwandten und Ahnen dürfen die jüdischen Kinder spielen.

Noch bevor der Krieg zu Ende ist, trifft Aichinger die Wahl zu antworten: in ihrem Roman *Die größere Hoffnung*<sup>3</sup> geht sie, wie bereits in *Das vierte Tor*, weiter auf den Menschenverlust der Verbrechen des Zweiten Weltkriegs ein. Sie bricht ihr im Jahre 1945 angefangenes Medizinstudium an der Universität Wien nach fünf Semestern ab, um sich dem Roman zu widmen. Kurz nach Kriegsende wird *Die größere Hoffnung* fertiggestellt und 1948 im Bermann-Fischer-Verlag publiziert. An der Erfahrung selbst kann man nichts ändern, aber die Kontrolle hat man über die Erfahrung nach der Erfahrung. Aichingers präzise Sprache und minutiöse Auswahl der Worte, Klänge und Resonanzen deuten darauf hin, dass es eine Wahl ist, die sie trifft durch ein Schreiben auf die Geschehen zu antworten. Sie ist eine Künstlerin, deren Sprache entfremdet worden ist und deren aufs-Papier-gebrachte-Vorstellungskraft aktiv gegen ein Verstummen arbeitet.

Sind Leben und Schreiben für Aichinger synonym? Gäbe es [k]ein Leben ohne Schreiben? Ilse Aichingers Beziehung zum Akt des Schreibens ist wie auch dem Leben gegenüber keine selbstverständliche. Es ist schwierig zu fassen, ob es ein Resistenz-Akt, eine Überlebensstrategie ist, oder eine Art ihre Verwandten am Leben, d.h. in der Erinnerung und damit ihre Würde zu erhalten.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Aichinger, Ilse: »Die größere Hoffnung«, in: *Die größere Hoffnung*, Hg. von Richard Reichensperger, Frankfurt am Main 1991, S. 9-269.

<sup>4</sup> Auf die Frage »Was ist am Verschwinden für Sie so wichtig?« antwortet Ilse Aichinger: »Verschwinden war mein erster Wunsch. Schon als ich kaum sprechen konnte. Ich habe immer wieder versucht, nicht zu atmen. Oder ich dachte, wenn ich die Augen schließe, bin ich weg. Das hat, wie man sieht, nicht funktioniert.« Aichinger, Ilse: »Ich bin im Film«, in: *Es muss gar nichts bleiben Interviews 1952-2005*, hg. von Simone Fässler, Wien 2011, S. 154.

Aichingers Sprache auf den Spuren zu sein, bedeutet nicht zuletzt ihre Beziehung zum Schreiben als eng mit der Beziehung zu sehen, die sie mit dem Tod unterhält. Die Rolle, die die Abwesenheit in Aichingers Texten spielt, ist wiederum eng mit der Rolle verbunden, die der Tod in Aichingers Leben gespielt hat. Ilse Aichinger wächst in Linz mit ihren Eltern und ihrer Zwillingsschwester Helga auf. Nach der Scheidung der Eltern im Jahre 1927 zieht ihre Mutter Berta Aichinger, eine in Wien geborene Jüdin mit ihren Töchtern zurück nach Wien. Ilse Aichinger besucht eine Klosterschule, deren Unterricht bis in den Nachmittag reicht, und verbringt viel Zeit bei ihrer Großmutter Gisela Kremer. Der Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutsche Reich im Jahre 1938 bringt die Familie nicht nur sofort in eine prekäre Situation, sondern spaltet diese auch auf. Aichingers Schwester, Helga, flieht am 4. Juli 1939 mit einem sogenannten Kindertransport zu einer Tante nach London. Ilse Aichinger, deren Status als »Halb Arierin« / »halb-Jüdin« sie und ihre Mutter vor der Deportation bewahrt, bleibt in Wien und wird mit ihrer Mutter in die Marc-Aurel Straße, in der Nähe des Gestapo-Hauptquartiers, in ein Zimmer eingewiesen. Dort leben sie bis Kriegsende. Die Großmutter und die jüngeren Geschwister Aichingers Mutter, Erna und Felix Kremer, werden 1942 im Vernichtungslager Maly Trostinec in der Nähe von Minsk ermordet. In *Absprung zur Wiederbesinnung*<sup>5</sup> schreibt Aichinger: »Den [Tod] holte sie [die Schwester Aichingers Mutter,] sich und der holte sie gemeinsam mit meiner Großmutter im Vernichtungslager Minsk, in das sie deportiert wurden.«<sup>6</sup>

Aichingers Dichtung und Schrift ist unzertrennlich von ihrem Bezug zum Tod. Die zentrale Frage, wie mit dem Verlust der Großmutter und der Geschwister ihrer Mutter umgegangen werden kann,

---

<sup>5</sup> Aichinger, Ilse: »Absprung zur Wiederbesinnung«, in: *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben.*, Frankfurt am Main 2003, S. 13-18.

<sup>6</sup> Ebd.

durchquert all ihre Texte. Tod wird von Aichinger aus der Perspektive einer Überlebenden geschrieben, die mit dem Tod der anderen, dem Verlust der Geliebten hat lernen müssen umzugehen. Auch ist ihre Perspektive die einer Person, die den Tod über einen langen Zeitraum andauernd gestreift hat. Nicht zuletzt aus dem Grund, dass Ilse Aichinger ihre Mutter schützen konnte, indem sie bei ihr blieb, da die NS-Rassengesetze die Aufsicht von minderjährigen "Vierteljuden" gestatteten, dieser Schutz aber mit Ilse Aichingers Volljährigkeit ab 1942 eigentlich nicht mehr zutraf, die Tochter indes die Mutter weiterhin bei sich in der Wohnung unterbrachte, wofür beide in ein Konzentrations- oder Arbeitslager hätten verschleppt werden können.

Nach 1945 zu schreiben, bedeutet für Aichinger die Skepsis gegenüber der deutschen Sprache auszudrücken und Teil des Inhalts werden zu lassen. Sie schreibt auf eine Weise, die, da sie alles in Frage stellt, den Leser\*innen permanent auffordert sich mit der Sprache, den Bildern und derer Zusammenhänge zu konfrontieren. Für Selbstverständlichkeit wird kein Raum gelassen. Die Sprache zu beleben, gibt Aichinger auch Kontrolle, das Leben schriftlich zu kreieren, in der es Platz für Imagination, für Einbildung gibt, in der entschieden werden kann, wann geschwiegen wird oder nicht und vor allem, an welchen Orten und auf welche Weise Tod, Abwesenheit oder Sehnsucht das Blatt betritt.

Yoko Tawadas sagt in ihrer Tübinger Poetik-Vorlesung: »Sprache [gewinnt] manchmal eine Art Körperlichkeit, wenn sie von einer fremden Zunge gesprochen wird.«<sup>7</sup> Bei Aichinger ist die Muttersprache zur Fremdsprache geworden. Aichingers Sprache, die eine entfremdete Sprache ist, gewinnt durch assoziative sinnliche Bilder wieder eine Form von Körperlichkeit. Die Körperlichkeit

---

<sup>7</sup>Tawada, Yoko: *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesung*, hg. von Claudia Gehrke, Tübingen 1989, S. 9.

der Sprache in Aichingers Texten zu lesen, bedeutet vor allem auch den jüdischen Körper, der auf Grund der Massenmorde des 20. Jahrhunderts malträtirt, entwürdigt, dominiert und in eine Hierarchie gegenüber anderen Körpern und vor allem den arischen Körpern gebracht worden ist, wieder in die Sprache mit einzubeziehen, ihn literarisch zu verankern und somit auch wieder lebendig zu machen. Die einschneidenden Erfahrungen des Körpers stehen in Verbindung mit den Erfahrungen der Sprache.

## Winterantwort

Hör gut hin, Kleiner,  
 es gibt Weißblech, sagen sie,  
 es gibt die Welt,  
 prüfe, ob sie nicht lügen.

--Ilse Aichinger<sup>8</sup>

Das Gedicht *Winterantwort*<sup>9</sup> ist das zweite Gedicht des 1991 erstveröffentlichten Gedichtbandes *Verschenkter Rat*. *Winterantwort* ist eines von fünf Gedichttiteln, die mit dem Wort »Winter« zusammengestellt sind. Die anderen Gedichte sind *Wintefrüh*<sup>10</sup>, *Winteranfang*<sup>11</sup>, *Winterrichtung*<sup>12</sup>, *Winter, gemalt*<sup>13</sup>. »Winter« wird hier als bedeutsame Trope vorgestellt, die zeitliche (-früh) oder örtliche (-anfang und -richtung) Orientierung verschaffen kann. Winter ist nicht nur innerhalb des Gedichtbandes wichtig, er ist auch assoziierbar mit anderen wiederkehrenden Thematiken und Bildern in Aichingers Schreiben wie Schnee, der Wind am Gürtel, Mäntel etc.

Der Titel *Winterantwort* hat mehrere Interpretationsmöglichkeiten. Man kann ihn lesen als eine Antwort die der Winter, der Winter als Saison oder als Person gibt. Man kann die Antwort auch,

---

<sup>8</sup> Aichinger, Ilse: »Verschenkter Rat«, in: *Verschenkter Rat*, hg. von Richard Reichensperger, Frankfurt am Main 1991, S. 103.

<sup>9</sup> Aichinger, Ilse: »Winterantwort«, in: ebd., 14.

<sup>10</sup> Aichinger, Ilse: »Wintefrüh«, in: ebd., 29.

<sup>11</sup> Aichinger, Ilse: »Winteranfang«, in: ebd., 40.

<sup>12</sup> Aichinger, Ilse: »Winterrichtung«, in: ebd., 46.

<sup>13</sup> Aichinger, Ilse: »Winter, gemalt«, in: ebd., 47.

wenn man Winter als Attribut liest, als winterlich verstehen, also eine Antwort, die sich der Saison anpasst oder von ihr abhängig ist. Aber welche Frage ist es, auf die das Gedicht antwortet? Der [Winter]Antwort geht eine Frage voraus: die Gegenrede von dem oder an den Winter, die mit etwas Abwesendem im Gespräch ist. In dem Gedicht ist nicht nur die Frage nach einer *Winterantwort* abhanden gekommen, auch gibt es keine offensichtlichen Antworten auf diese Fragen. Zwar gibt es in dem Gedicht zwei Fragen und zwei Aussagesätze, dennoch bleibt fragwürdig, in welcher Art von Dialog sie zueinander stehen. Essentiell ist, dass der Dialog zwischen zwei Stimmen stattfindet: Aichinger poetologisiert in *Winterantwort* die Beziehung einer Enkeltochter mit ihrer Großmutter und bringt dabei Elemente ihrer persönlichen Familiengeschichte (die Ermordung ihrer Großmutter Gisela Kremer) mit literarischen (Shakespeare und die Brüder Grimm) und kulturellen (jüdisch-christliche Traditionen) Anspielungen zueinander.

#### Winterantwort

Die Welt ist aus dem Stoff,  
 der Betrachtung verlangt:  
 keine Augen mehr,  
 um die weißen Wiesen zu sehen,  
 keine Ohren, um im Geäst  
 das Schwirren der Vögel zu hören.  
 Großmutter, wo sind deine Lippen hin,  
 um die Gräser zu schmecken,  
 und wer riecht uns den Himmel zu Ende,  
 wessen Wangen reiben sich heute  
 noch wund an den Mauern im Dorf?  
 Ist es nicht ein finsterer Wald,  
 in den wir gerieten?  
 Nein, Großmutter, er ist nicht finster,  
 ich weiß es, ich wohnte lang  
 bei den Kindern am Rande,  
 und es ist auch kein Wald.

Wenn wir in einem ersten Schwung die Antwort, die das Gedicht symbolisiert, als eine Gegenrede verstehen, die auf den Tod Aichingers Großmutter antwortet, so gibt das Wort »Winter« dieser Gegenrede an den Tod eine bestimmte Temperatur und Textur. »Winter« erlaubt einem den Tod mit mehr Distanz zu betrachten und die Schwermütigkeit und Belastung, die Tod mit sich bringt, in eine Zeit, eine Jahreszeit zu projizieren. Dies holt den Leser\*innen auch wieder schnell wieder aus der Biografie heraus, da die Großmutter nicht im Winter, sondern im Mai ermordet wurde. Winter kann man hier als eine erste Antwort lesen: es ist ein in Sprache gebrachtes Bild, mit dem eine durch die Vorstellung kreierte Landschaft der Kälte und auch etwas Opakes, ein der Ortlosigkeit enthobener und somit vielleicht ein utopiekritischer Ort der Utopie entsteht.

Das Gedicht *Winterantwort* besteht aus einer Strophe, 17 Versen und 4 Sätzen/Teilen. Der erste und letzte Satz, die beide mit einem Punkt enden, umarmen die zwei Sätze in der Mitte, die ein Fragezeichen an letzter Stelle haben und somit Fragen sind. Der erste Teil des Gedicht (V. 1-6) beschreibt den Stoff der Betrachtung, globale Arten die Welt wahrzunehmen. Der zweite Teil (V. 7-11) adressiert sich fragend an die Großmutter und bringt Abwesenheit in Verbindung mit der Unmöglichkeit - auf Grund ihrer Abwesenheit - für sie die Welt durch die Sinne wahrzunehmen. Der dritte Teil (V. 12-13) fragt, ob »wir« in einen finsternen Wald geraten sind, worauf der vierte Teil (V. 14-17) eine Antwort durch eine doppelte Negation liefert, dass der Wald nicht finster sei und, dass er auch kein Wald sei.



*Welt*

Die Welt ist aus dem Stoff,  
 der Betrachtung verlangt:  
 keine Augen mehr,  
 um die weißen Wiesen zu sehen,  
 keine Ohren, um im Geäst  
 das Schwirren der Vögel zu hören.

Der erste Teil des Gedichts liefert eine affirmative Aussage, die dem Leser\*innen ein assoziatives und spürbares Bild von der »Welt« gibt die »Betrachtung verlangt«. Die ersten zwei Verse (»Die Welt ist aus dem Stoff, / der Betrachtung verlangt:«) wirken wie eine unwiderrufliche Wahrheit: Die Welt ist aus einem Stoff, einem Material, welches aus einem Verlangen nach Betrachtung besteht. Die Textur der Welt, so scheint es, ist die der Beobachtung und Kontemplation. Das Verlangen ist eines, welches zwei Pole, die Welt und die Betrachtung, zueinander zieht: die Welt verlangt nach Betrachtung, so wie die Betrachtung nach der Welt verlangt.

Diese Welt, die »Betrachtung verlangt« besteht aus »Stoff«, also aus einem Gewebe. Stoff, was von dem französischen Wort *estoffe*, »Gewebe« stammt, ist ein Wort mit einer wichtigen Doppelbedeutung: einerseits kann es ein aus einzelnen Fäden zusammengesetztes verwobenes Textil bedeuten und andererseits bezeichnet es auch ein menschliches Gewebe, also ein Gefüge von Zellen, mit annähernd gleicher Struktur und Funktion. Gewebe kann man als etwas ganzes verstehen, was aus vielen Teilen zusammengesetzt wird, als eine Art Organismus, etwas Lebendiges und etwas Lebloses. Es ist einzelnd zugleich fragil und zerbrechlich und als eine Struktur ist es resilient.

Die Welt, die als erstes Wort des Gedichts eine bedeutsame Rolle spielt, wird als eine

widersprüchliche dargestellt: sie ist leblos und lebendig zugleich. Die Welt ist personifiziert, da sie »Betrachtung verlangt« und »keine Augen mehr« hat. Die Welt und ihr Stoff sind mit einem Verlangen, mit einer Sehnsucht verbunden, mit dem »Grad eines heftigen und oft schmerzlichen Verlangens nach etwas, besonders wenn man keine Hoffnung hat, das Verlangte zu erlangen, oder wenn die Erlangung ungewiss, noch entfernt ist«. <sup>14</sup> Sehnsucht und Verlangen überkreuzen sich auch insofern, als sie die Fähigkeit des Menschen teilen, sich ein gewünschtes Objekt intensiv und konkret vorzustellen. Die Betrachtungen der »Welt« durch verschiedene Fernsinne werden durch Negationen vermittelt: »keine Augen mehr, / um die weißen Wiesen zu sehen, / keine Ohren, um im Geäst / das Schwirren der Vögel zu hören.« Warum sind die Sinneswahrnehmungen, die es nicht »mehr« gibt, aber die es einst gab, jetzt abwesend?

### *Betrachtung*

Der Vers »Die Welt ist aus dem Stoff, / der Betrachtung verlangt:« erinnert an eine Passage aus Shakespeares *The Tempest*<sup>15</sup>, in der Prospero folgendes sagt:

Our revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits, and  
Are melted into air, into thin air;  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve;  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on, and our little life

<sup>14</sup> »Sehnsucht«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, [online]. URL: <http://woerterbuchnetz.de/> [1.5.2020].

<sup>15</sup> Shakespeare, William: *The Tempest*, Akt IV, Szene 1 [online]. URL: [https://www.sparknotes.com/nofear/shakespeare/tempest/page\\_160](https://www.sparknotes.com/nofear/shakespeare/tempest/page_160), [1.5.2020]; alle folgenden englischsprachigen Zitate des Abschnittes »Betrachtung« ebd.

Is rounded with a sleep.

Prospero, der lange an der Liebe zwischen Ferdinand und Miranda, seiner Tochter, gezweifelt hatte, entscheidet sich nun diese Verbindung mit einem Fest zu zelebrieren. Er organisiert für sie ein Maskenspiel, wofür Prospero drei Geister aufruft, um die die Göttinnen Iris, Juno und Ceres zu verkörpern. Doch Prospero muss die Feier abbrechen, um sich auf Calibans Plan, der es darauf abgesehen hat ihn zu töten, vorzubereiten. Prospero gibt in dieser Passage dem Fest ein Ende (»Our revels now are ended«) und zerstreut die Geister (»These our actors, / As I foretold you, were all spirits, and / Are melted into air, into thin air;«). Er spricht in der Passage zu Ferdinand, dem er erklärt, dass alles sich auflöst (»shall dissolve«), das der haltlose Stoff der Sicht (»baseless fabric of this vision«), die mit Wolken bedeckten Türme (»The cloud-capped towers«), die stattlichen Paläste (»the gorgeous palaces«), die ehrwürdigen Tempel (»The solemn temples«), und der große Globus selbst (»the great globe itself«), ein Ende haben. Prospero perforiert die Mauer der Illusionen von Ferdinand und Miranda, um diesen zu erklären, dass wir solcher Stoff sind, aus dem Träume entstehen. »We are such stuff / As dreams are made on,« erinnert strukturell an »Die Welt ist aus dem Stoff, / der Betrachtung verlangt:«, »We« (wir) wird bei Aichinger zu »die Welt«, die aus dem Stoff ist, dem »stuff«, das wie Stoff aus dem Französischen von *etoffe* stammt. Aichingers Veränderung von »As dreams are made on« in »der Betrachtung verlangt:« kreiert eine interessante Verschiebung. »Such stuff« spielt auf die »baseless fabric of this vision« an, von der Prospero spricht, die ein Synonym zu sein scheint für das, woraus die Träume bestehen, »As dreams are made on«. Wo bei Shakespeare davon ausgegangen wird, dass das Material der Vision etwas Vollbrachtes, etwas *Gemachtes* ist (»made on«), auch wenn es als »baseless« (haltlos) qualifiziert wird, gibt es bei Aichinger keinen Raum für Vollbrachtes: »made on« (gemacht auf) ist passiv im Gegensatz zu dem

Verlangen in »Die Welt ist aus dem Stoff, / der Betrachtung verlangt:«. Bei Aichinger ist die »fabric of this vision« kein lebloses Textil: Es ist das menschliche Gewebe der Augen, welches die aktive Betrachtung vornimmt. Wobei Aichingers »Betrachtung«, indem sie an die Stelle von Shakespeares »dream« tritt, durchaus dessen poetische Verfahren des Verdichtens und Verschiebens weiterspinn (so wie auch in *Winterantwort* »a little life« von unaufhörlichem Schlaf umgeben zu sein scheint).

Die »Welt« ist simultan der Beobachter (»keine Augen« / »sehen«) und das Objekt der Kontemplation, da »die weißen Wiesen« sich auch auf der »Welt« befinden. Die Abwesenheit der »Augen« bedeutet für die Welt, dass sie als Subjekt des Satzes »die weißen Wiesen« - die multiplen Wiesen, deren Anzahl nicht bekannt gegeben wird, und deren weiße, entweder weil es ihre Farbe ist oder weil sie möglicherweise bedeckt sind - nicht mehr sieht. Die anagrammatische Alliteration der »weißen Wiesen« verbindet die »Wiesen« - die man mit den Sommermonaten, mit Wärme, mit grasgrüner Farbe assoziiert - mit »weißen« - die man mit Kälte, Eis, Schnee und unbeweglicher Gefrorenheit assoziiert. Das bewegliche Bild, das hier kreierte wird, greift nicht nur den Titel (*Winterantwort*), durch die Alliteration mit »W« wieder auf, sondern auch die »Welt«. Die vier Wörter, die mit dem Buchstaben »W« beginnen - »Winterantwort«, »Welt«, »weißen« und »Wiesen«. Möglicherweise sind die »Wiesen« hier »weiß«, weil sie mit Schnee bedeckt sind. Doch selbst diese konkrete Vorstellung gleitet bereits in Richtung einer Abstraktion, eines Traumbilds, oder einer Metapher - als Brücke zwischen Gedanken und Welt - für etwas Unbeschriebenes, Unbescholtenes, ein weißes Blatt Papier etwa, oder nahezu sein Gegenteil, eine Fläche, über der ein weißes Tuch ausgebreitet liegt, wie in einer verlassenen Wohnung oder über einen Körper, der diese Welt verlassen hat und nun zugedeckt liegt von Diskretion. Aichinger spielt hier mit traumartigen Bildern, auch um die Abwesenheit der und damit die Abstraktion von Sinneswahrnehmungen, die mit der

materiellen Welt in Verbindung stehen und durch den physischen Körper empfunden werden, zu verdeutlichen.

### *Vögel*

Die Abwesenheit der »Ohren« hat als Konsequenz, dass die Welt »im Geäst / das Schwirren der Vögel [nicht] hören« kann. Auch hier ist die Welt diejenige die hört und - wenn wir uns vorstellen, dass die Geräusche des »Schwirren[s] der Vögel« im »Geäst«, auf der »Welt« stattfinden - auch diejenige, auf der die Töne entstehen. Die Perspektive ist zugleich eine interne und eine externe.

Das audiovisuelle Bild des »Geäst«, des »Schwirren der Vögel« und der Töne, die man nicht hören kann, weil es »keine Ohren« gibt, evoziert die Atmosphäre des 1966 erschienen Alfred-Hitchcock-Films *The Birds* (»Die Vögel«).<sup>16</sup> In dem Film gelingt es Hitchcock durch Ton und Bild, Flüchtigkeit darzustellen, das was nicht mehr da ist oder das wovon man sich erwartet, dass es wieder auftaucht oder verschwindet, spürbar zu machen. Die unheimliche Atmosphäre des Films wird durch die Spannung der Anwesenheit und Abwesenheit der Möwen und Raben fabriziert. Hitchcock macht den Zuschauer auf die Präsenz der Vögel aufmerksam, die sich *hors champs*, außerhalb des Rahmens befinden, durch den ausser-diegetischen-Ton des Rascheln der Vögel in den Bäumen. »Schattenrisse, Schattenspiele sind aus der Mode gekommen, aber wie in Filmen Hitchcocks - ob er nun Vögel oder Teetassen inszeniert - tauchen Menschen im Leben wie Schatten herauf, beharren auf Landschaften, die erst die Wörter wecken und ihnen Ruhe bringen.« schreibt Aichinger über Hitchcock.<sup>17</sup> Aichinger baut die Verse »keine Ohren, um im Geäst / das Schwirren

---

<sup>16</sup> Hitchcock, Alfred & Hitchcock, Alfred: *The Birds* [film], 1963.

<sup>17</sup> Aichinger, Ilse: »Sanfte Erinnerung, umgeben von Gewalt«, in: *Unglaubliche Reisen*, hg. von Simone Fässler und Franz Hammerbacher, Frankfurt am Main 2007, S. 113.

der Vögel zu hören« wie auf dem filmischem Modell Hitchcocks auf, indem sie die nicht »mehr« zu »hören[den]« Töne des Flatterns der Vögel und des Rascheln der Äste, den die Vögel produzieren, bildhaft vergegenwärtigt. In einer Szene des Films wird Annie Hayworths Körper tot auf ihrer Veranda gefunden. Vermutet wird, dass sie von Vögeln umgebracht wurde. Die Vögel werden nicht nur wie Nekrophagen, die die toten Körper der Menschen fressen, dargestellt, sondern auch wie brutale Täter. Aichinger überträgt nicht die Geschichte des Films in ihr Gedicht. Mit der passionierten Kinogängerin Aichinger vor Augen lassen indes die Vögel als Trope des Todes und der Töne, die das »Schwirren der Vögel« im »Geäst« produzieren, an die Atmosphäre von *The Birds* denken, die sich dabei wie »Schattenspiele«<sup>18</sup> entfalten.

### *Lippen*

Von dem ersten Teil (V. 1-6), der wie ein Axiom erscheint, gehen wir in dem zweiten Teil über (V. 7-11) der aus einer einzigen Frage besteht, die sich direkt an die »Großmutter« wendet.

Großmutter, wo sind deine Lippen hin,  
um die Gräser zu schmecken,  
und wer riecht uns den Himmel zu Ende,  
wessen Wangen reiben sich heute  
noch wund an den Mauern im Dorf?

Die »Großmutter« wird hier zur ersten Gesprächspartnerin des Gedichts. Sie wird direkt mit »Großmutter« adressiert. Wenn man genauer liest, fällt einem auf, dass in diesem Vers drei Fragen verborgen sind: Wo sind deine Lippen hin, um die Gräser zu schmecken? Wer riecht uns den Himmel zu Ende? Wessen Wangen reiben sich heute noch wund an den Mauern im Dorf? Die erste

---

<sup>18</sup> Aichinger, Ilse: »Sanfte Erinnerung«, in: *Unglaubliche Reisen*, S. 113.

Frage adressiert sich eindeutig an die Großmutter, da es sich um ihre eigenen Lippen handelt. Die zweite Frage erfordert eine Antwort, die unangreifbar und unbegreifbar erscheint, weil sie etwas Komplexes, die Frage nach einem »Ende«, durch ein Bild der olfaktorischen Wahrnehmung (»riecht uns den Himmel«), also einer Erfahrung die durch den Körper geht, formuliert. Die dritte Frage, die sich zwar auch mit den Sinneswahrnehmungen auseinandersetzt, bricht mit der elementaren Welt der »Gräser« und des »Himmels«, um den Leser\*innen mit der rauen Textur der »Mauern im Dorf« zu konfrontieren, an denen sich »Wangen [...] heute noch wund« reiben.

Es fällt auf, dass Elemente im zweiten Teil des Gedichts vorkommen, die ein Echo mit Tropen aus dem ersten Teil bilden. Im ersten Teil werden Körperteile vermisst, »keine Augen mehr« und »keine Ohren«, die einem ermöglichen die »Welt« durch die Sinne wahrzunehmen, »zu sehen« und »zu hören«. Im zweiten Teil werden auch »Lippen« und »Wangen« vermisst. Die Lippen, die hier gesucht werden (»wo sind deine Lippen«) ermöglichen der Großmutter »die Gräser zu schmecken«. Gräser zu schmecken, ist ein unerwartetes Bild, welches einen an die Kindheit erinnert, in der man mit seinem Mund aus Neugier schmeckt, bevor man »die Gräser« ansieht oder riecht. Das Bild des Schmeckens der Gräser spielt mit der Erwartungshaltung der Leser\*innen, verschiebt die Ernsthaftigkeit des Verlustes in den Raum der unbegrenzten Imagination. Klassische Hierarchien, in der die ältere Person die jüngere beschützt und somit auch über ihr steht, werden in dem Gedicht aufgesprengt. Das Kind, bzw. das Enkelkind nimmt hier, da die Großmutter nicht mehr am Leben ist, die Rolle eines Erwachsenen ein, um nun womöglich umgekehrt die Großmutter in Schutz zu nehmen.

Aber anders als im ersten Teil, ist die Verbindung zwischen der Sinneswahrnehmung, das »Schmecken«, mit dem zugehörigen Körperteil, den »Lippen« keine selbstverständliche. Obwohl die »Lippen« ein Teil des Mundes sind, der das »Schmecken« ermöglicht, wäre die unmittelbare Assoziation - wie im ersten Teil die »Ohren« um zu »hören« - der *Mund*, »um die Gräser zu schmecken« und nicht die »Lippen [...] um die Gräser zu schmecken«. Diese Verschiebung macht auf die Lippen, als den äußerlich sichtbarsten Teil des Mundes aufmerksam. Die Lippen sind einerseits ein Muskel, der zur Nahrungsaufnahme dient. Andererseits sind sie auch ein hochsensibles Tastorgan, das Berührung und Temperaturen und somit auch die Kälte des »Winter[s]« wahrnimmt. Das Wort »Lippen« baut sich auf dem lateinischen *Labium*, »Lippe des Mundes« auf, was die Lippen als den Rand des Mundes darstellt. Die Lippen als sichtbarer Teil eines Ganzen, die sich am Rande des Mundes befinden, weisen so bereits auf die »Mauern im Dorf«, die sich am Rande des Dorfes befinden, und die »Kinder[n] am Rande« zum Ende des Gedichts hin.

Lippen kann man auch als eine Synekdoche lesen, die die poetologische Trope der Sinnlichkeit, als die Gelüste und das Verlangen der Frau, hervorruft. Sinnlichkeit bekommt hier die Bedeutung des Sinnlichen als eine Erfahrung, die durch die Sinne geht. Sie nimmt auch die Funktion eines Gemeinplatzes der erotisierten Sinnlichkeit als ein weibliches Attribut an. Die Abwesenheit der Sinneswahrnehmung ist mit der Abwesenheit von Sinnlichkeit, also die Unmöglichkeit Genuss und Freude durch den Körper zu spüren, verbunden. Abwesenheit des Körpers bedeutet die Unmöglichkeit eines durch den Körper spürbaren Wohlbefindens aber nicht die Unmöglichkeit der Freude und Jubilation der Sprache, die auch in *Winterantwort* an erster Stelle bleibt.



Ohne die Frau zu essentialisieren, bilden die Lippen der Großmutter das Bild einer weiblichen Ahnenreihe. Die Transmission des Lebens geht durch den Mund des Kindes, der durch das Trinken der Milch der Mutter am Leben bleibt. Auch geht die Transmission des Wissens durch den Rand des Mundes, der Lippen, denn diese sind auch für die Lautbildung und Mimik zuständig und stehen somit ganz direkt in Verbindung mit Expression, Sprache und Dichtung. Die Mutter und Großmutter geben durch Sprache an das Kind und das Enkelkind ihr Wissen weiter. Lippen haben also auch in sich ein Symbol der Transmission des Wissens zu sein, welches von Generation zu Generation weitergegeben werden, aber auch abhandenkommen kann.

Der Kontrast der Lippen als Körperteil der Produktion von Leben und Wissen wird mit der Abwesenheit des lebendigen Körpers der Großmutter (»Großmutter, wo sind deine Lippen hin, / um die Gräser zu schmecken?«) in Verbindung gebracht. Die Abwesenheit ihrer Lippen, als das sichtbare Sinnliche verschärft das Unsichtbare, das Wissen und die Sprache, die nicht mehr weitergegeben werden kann. Diese Transmission ist also eine gebrochene, da die Abwesenheit der Großmutter die Transmission des Wissens und des Lebens fragilisiert. Die Rollen werden invertiert. Da die Großmutter »keine Lippen« mehr hat und nicht sprechen (und spüren) kann, gibt nicht die Großmutter in dem Gedicht etwas weiter, sondern eine von Ilse Aichinger geschaffene Stimme des Gedichts. Sie nimmt als Enkelkind die Rolle der Transmission durch Sprache an. Schreiben und Sprechen sind zwei verschiedene Arten der Übermittlung, die sich darin unterscheiden, dass Schweigen im Schreiben anders als im Sprechen vermittelt werden kann. Aichinger erklärt in einem auf Film aufgenommenen Interview:

Aber es gibt Geschichten, die sich gut lesen lassen und solche, die keinen Laut haben.  
Und Schweigen kann Schreiben sein. Und Schreiben kann eine Form zu schweigen

sein.<sup>19</sup>

Es wird nach Aichinger also nicht notwendigerweise in einem Text gesprochen und zum Sprechen der Charaktere gebracht, es kann auch geschwiegen werden. Das Schweigen in der Sprache ist bei Aichinger nicht nur eine Möglichkeit, sondern fast eine Notwendigkeit, eine Erfordernis und Aufgabe, weil Schweigen durch Schreiben einen auch vor dem Sprechen bewahrt. In Erwägung gerufen werden durch diese »Lippen« nicht nur eine Familie oder eine bestimmte Ahnenreihe, sondern auch - und, dass ohne zu universalisieren - die anderen verschwundenen, unsichtbar-gemachten und zum Schweigen gebrachten Lippen.

Die Lippen der Großmutter in dem Gedicht, die möglicherweise zum Verstummen gebracht worden sind, produzieren zwar keine Töne durch den Mund, aber sie sind dennoch eng mit Sprache verbunden. Die Lippen in den Zeilen »Großmutter, wo sind deine Lippen hin, / um die Gräser zu schmecken,« kommunizieren wie durch ein Lippenlesen, bei denen kein Ton den Körper des Sagenden verlässt, aber in dem Inhalte tonlos übermittelt werden. Ein Effekt des Lippenlesens besteht darin, dass die akustische Wahrnehmung begrenzt und damit eine erhöhte sinnliche Wahrnehmungskraft der Augen kreierte wird. Diese erlaubt es, die Dichtung, die verdichtete Sprache auf dem Blatt nicht wortlos, aber schweigsam wahrzunehmen. Aichingers Sprache, die eine geschriebene ist, kann man vielleicht nicht als ein Sprechen an der Großmutter Statt lesen, aber vielleicht als ein Schweigen mit und für die »Großmutter« - und wofür dieses Zeichen weiter stehen mag.

---

<sup>19</sup> Vgl. Aichinger, Ilse: »Ich bin im Film«, in: *Es muss gar nichts bleiben Interviews 1952-2005*, hg. von Simone Fässler, Wien 2011, sowie: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FA4RgfGFtEA>.

Aber die Lippen kommen hier im Kontext von »Gräser[n]« vor, die »zu schmecken« sind (Großmutter, wo sind deine Lippen hin, / um die Gräser zu schmecken). Schmecken, mit der Zunge und dem Gaumen Aromen feststellen oder erkennen, hat etwas Zartes, etwas Genussvolles. Schmecken ist eine Weise sich an einen Geschmack heranzutasten, den man entweder noch nicht kennt oder für den man einen Moment braucht, um ihn wiederzuerkennen. Der Genuss verlässt mit den »Gräsern« die Sinnlichkeit der Welt der Erwachsenen, verlässt womöglich auch den Raum eines erotisierten sinnlichen Femininen, um sich auf den Genuss der Kuriosität und Unbekümmertheit der Kindheit einzulassen. Die Gräser zu schmecken, ist den »Stoff« der Welt zu schmecken, die Möglichkeit die Welt neu zu erfahren. Es ist die Erlaubnis ein Stück Leben und Lebendiges mit den Lippen, mit der Haut, mit dem Gaumen und der Zunge nicht zu nur betrachten (Die Welt ist aus dem Stoff, / der Betrachtung verlangt), sondern sinnlich damit zu interagieren. Mit Tod wird in dem Gedicht vor allem durch die Perspektive der Figur des Kindes umgegangen, dessen Leben von der Erfahrung des Sterbens der Großmutter markiert wurde. Die Freiheit der Sprache erlaubt Aichinger der Großmutter eine Art Neugeburt, die durch die Figur des Kindes (wie) zum ersten Mal die »Welt« durch die Sinne entdeckt.

### *Himmel*

»Und wer riecht uns den Himmel zu Ende [?]« ist eine Frage, die sich auch am Rande der Kindheit und des Erwachsenseins befindet. Die einfache Struktur der vorhergehenden Verse wird hier wieder aufgegriffen. Die Frage »wer riecht uns den Himmel zu Ende« geht von mehreren wichtigen Prämissen aus: Es wird eine Person gesucht, die Frage nach dem »wer«, die den Himmel riechen und zu »Ende« riechen kann. Es wird also davon ausgegangen, dass es eine Person gibt, die man

identifizieren muss, die einzig und alleine die Macht hat und Verantwortung trägt den »Himmel« zu »riech[en]«. Es muss auch davon ausgegangen werden, dass der »Himmel« »riech[bar]« ist, dass er einen eigenen Geruch hat. Was könnte der Geruch des Himmels sein? In welchem Himmel befinden wir uns? Ist es der Himmel einer kalten schneebedeckten Winterlandschaft, der Himmel über dem Vierten Tor des Wiener Zentralfriedhofs, der Himmel über dem Fasanviertel oder der Himmel über Dover? Der »Himmel«, der zu »Ende« gerochen werden kann, muss also auch zu Anfang gerochen werden können, da es kein Himmel-Ende ohne einen Himmel-Anfang gibt. Auch muss man als Leser davon ausgehen, dass der Himmel nicht nur ein Geruch ist, sondern aus einer Substanz besteht, die wenn man sie riecht, als würde man den Himmel inhalieren, auch zum Verschwinden, »zu Ende« bringen kann. Der auf ersten Blick strukturell und inhaltlich kindlich erscheinender Vers setzt sich in Wahrheit durch eine präzise Wortwahl mit ernsthaften und großen Fragen auseinander, existentielle Fragen über Gott, Leben, Tod, Leben nach dem Tod via den »Himmel« In der folgenden Passage im Neuen Testament, wird das Leben wie auch der Tod mit eigenen Gerüchen assoziiert. Die Passage scheint eine wichtige Korrespondenz mit Aichingers Versen »und wer riecht uns den Himmel zu Ende« zu unterhalten:

15 Denn wir sind für Gott ein Wohlgeruch des Christus unter denen, die gerettet werden, und unter denen, die verlorengelassen; 16 den einen ein Geruch des Todes zum Tode, den anderen aber ein Geruch des Lebens zum Leben. Und wer ist hierzu tüchtig?<sup>20</sup>

Im erweiterten Resonanzraum dieser Zeilen, ist in Aichingers Vers der Geruch des Lebens und des Todes simultan vorhanden. Der »Himmel« gilt als Wohnort Gottes, als zeitloser und immaterieller

---

<sup>20</sup> *Neues Testament*, 2. Korinther 2, 15.16. [online] in: URL: <https://www.bibleserver.com/SLT/2.Korinther2>, [1.5.2020].

Ort, als ein Ort der nicht zu »Ende« gehen kann. Und das Wort »Ende« ist andererseits bereits von dem Geruch des Todes begleitet.

Der Himmel, der hier nie zu Anfang gerochen wird ist in dem Gedicht bereits im Prozess beendet zu werden. Der Himmel, der im Christentum mit der Welt des Göttlichen assoziiert wird, das sich außerhalb des Rahmens von Leben und Tod befindet, als Herrscher über den Himmel, grenzt die Frage nach dem »wer« also etwas ein. Ein »Ende« des Himmels durch ein Riechen könnte, das nicht nur Gott provozieren? Aber wenn sich die Frage eines »wer« stellt und diese unbeantwortet bleibt, so ist es weil Aichinger - obwohl sie mit christlichen Bildern arbeitet - ihre Auffassung der »Welt« nicht auf diesen Bildern aufbaut, sondern diese als Sprungpunkte verwendet, um assoziativ persönliche und kreative Auffassungen der Welt zu erkunden. Die Formulierung des Verses und der Frage »Wer riecht uns den Himmel zu Ende [?]« ist ambivalent: einerseits wird ein »wer«, ein[e] Verantwortliche[r], gesucht und dennoch kommt einem das Ende als etwas Erwartetes, vielleicht sogar Erhofftes vor.

Das Präsens des Prädikats »riecht« deutet darauf hin, dass das Ende schon begonnen hat oder, dass es zu erwarten ist. Das Präsens gibt dem Ende eine Permanenz und ein Gefühl von der Unmittelbarkeit des Endes. Was, wenn derjenige, der dem »uns« »den Himmel zu Ende [riecht]«, dem »uns« eigentlich einen Gefallen tun würde? Aber das Ende, wenn es ein erhofftes oder gewolltes wäre, würde nicht die Notwendigkeit haben, sich mit der Frage des »wer« auseinanderzusetzen. Das »[w]er« und das »uns« stehen in Konflikt.

Wenn man das Bild den Himmel zu Ende riechen zu können als eine Metapher der Kontrolle und Macht versteht, in dem »[w]er«, ein einzelne[r] das Leben von »uns« beeinträchtigt, in dem er die

Kontrolle über das Ende, durch die Art des »Endes« oder die Zeit, in der das »Ende« stattfinden soll, vorschreibt, so ist es nicht der Himmel der Götter, um den es sich handelt, aber der Mensch, der durch sein Riechen den Himmel und somit auch das »uns« versucht unter Kontrolle zu bekommen. Die Assoziation des Himmels als Ort, an denen Menschen sich mit Mühe versuchen anzunähern, ist, wenn man es umfangreicher als den Wunsch nach Macht und Kontrolle betrachtet ein Bild der menschlichen Hybris. Man denke nur an die Geschichte des Turmbau zu Babels, dessen Darstellung in Pieter Bruegels Gemälde mit dem selben Titel im Wiener Kunsthistorischen Museum hängt<sup>21</sup>. Die menschliche Hybris im Schatten[spiel] der Brutalität des Nationalsozialismus, wird hier in Erinnerung erweckt: ein »[w]er«, der/die nicht nur die vollkommene Kontrolle und Macht, sondern auch den Versuch Göttern zu gleichen, anstrebt. Es ist ein »[w]er«, dass das »Ende« der anderen in der Hand hält und sich die Freiheit nimmt den Himmel zu Ende zu riechen, wenn »[w]er« es für Nötig hält.

Doch das »uns«, als die Union zweier oder mehrerer Menschen, die sich gemeinsam auf der anderen Seite des »[w]er« befinden, ist essentiell für das Verständnis des Gedichts. Trotz Oppositionen zwischen Gruppen von Menschen, die zum Beispiel die Marginalisierten den Marginalisierenden gegenüber stellen, bilden diese eine Gemeinschaft. Das »uns«, obwohl es nicht eindeutig ist, dass es sich um eine Großmutter und ihre Enkeltochter handelt, bringt mit sich eine Stärke und bildet Sororität. Diese Gemeinsamkeit und Sororität wird vor allem in der zweiten Hälfte des Gedichts bedeutsam.

---

<sup>21</sup> Bruegel der Ältere, Pieter: »Turmbau zu Babel«, 1563, Kunsthistorisches Museum Wien.

## *Mauern*

Die dritte Frage, die sich zwar auch mit den Sinneswahrnehmungen auseinandersetzt, bricht mit dem Schattenspiel der kindlichen Welt der »Gräser« und des »Himmels«, um den Leser\*innen mit der Textur der »Mauern im Dorf« zu konfrontieren, an denen sich »Wangen [...] heute noch wund« reiben. In den Versen ist die Frage nach dem Subjekt eine gleichzeitig essentielle und schwierig zu beantwortende. Anders wie im vorhergehenden Vers ist es kein »[w]er« gegen ein »uns« sondern ein ich und dessen »Wangen«, die sich selbst »wund an den Mauern im Dorf« »reiben«. Die Vorstellung dieses sich bewegenden Bildes, einer Wange, deren Zartheit sich gegen die raue Textur der Mauer reibt, lässt den Leser\*innen bei einer ersten Lektüre des Gedichts ohne Worte. Das Kindliche der anderen Verse verschwindet nicht, sondern eine Dislokation findet statt. Von einer scheinbar kindlichen Satzformulierung geht der Text in eine Klarheit über, indem das Kindliche der Figur selbst zugeschrieben wird, die zum Subjekt und Objekt dieser ungewöhnlichen und unheimlichen Erfahrung wird. Die Person erscheint durch die Assoziation mit den »Kindern am Rande«, wobei der Rand ein Synonym für die Mauer ist, selbst wie ein Kind.

Das Symbol des Randes, des sichtbaren Stückes des Ganzen, was sich außerhalb des Zentrums, an der Peripherie befindet, ist auch der Ort der »Menschen, die am Rande stehen, die nicht in Zeitungen oder auf Partys glänzen«<sup>22</sup> - im Unterschied zu denen, die durch die im Zentrum glänzen und durch Mauern geschützt sind.

---

<sup>22</sup> »Schattenspiele, aufgetaucht und lange wieder abgetaucht: Menschen, die am Rande stehen, die nicht in Zeitungen oder auf Partys glänzen. Nur sie bleiben in Erinnerung, sie mit ihren Sterbensarten. Denn »Todesarten.« gibt es nicht. Der Tod hat keine Art. Der Tod ist autark, lässt sich nicht zu leicht deklinieren. Was er zu bieten hat, verrät er keinem. Noch weniger, welche Landschaften er öffnet und welche für wen. Der Tod ist unbestechlich, unparteiisch, und der Schlaf ist nicht sein Bruder.« Aichinger, Ilse: »Unspektakuläre Untergänge«, in: *Unglaubliche Reisen*, S. 107.

Die Mauer, an der sich marginalisierte Personen aufhalten, steht auch im Mittelpunkt mehrerer Prosastücke, die Aichinger im Jahre 2005 in dem Band *Unglaubliche Reisen*<sup>23</sup> publizierte. In den Texten *Die Hochsee mitten in Wien*<sup>24</sup>, *Freuds verschwundene Nachbarn*<sup>25</sup> und *Das Fräulein aus Linz*<sup>26</sup> beschreibt Aichinger die ersten Erinnerungen an ihre täglichen Spaziergänge in Linz an der Hand des Kindermädchens, des »Fräuleins« Emma Schrack, die »kurzfristig aus der Linzer Landesirrenanstalt entlassen worden war«<sup>27</sup> :

Mit Nachbarn, Hausfrauen, Hausparteien begannen schon früh - an der Hand des schizophrenen »Fräuleins« auf dem täglichen Spaziergang zum Linzer Donauufer oder zur Landesirrenanstalt, aus der sie, vorzeitig entlassen, direkt zu mir und meiner Schwester geraten war - die Versuche, Fragen als Fragen autark zu lassen, unabhängig von den Antworten, die man ohnehin nicht bekam.<sup>28</sup>

Die Spaziergänge an Emma Schracks Hand scheinen in diversen Erzählungen immer wieder Helga Michie und Ilse Aichinger zur Landesirrenanstalt zu führen. An mehreren Passagen insistiert

<sup>23</sup> Aichinger, Ilse: *Unglaubliche Reisen*, Hg. von Simone Fässler und Franz Hammerbacher, Frankfurt am Main 2007.

<sup>24</sup> Aichinger, Ilse: »Die Hochsee mitten in Wien«, in: ebd., 47-50.

<sup>25</sup> Aichinger, Ilse: »Freuds verschwundene Nachbarn«, in: ebd., 102-105.

<sup>26</sup> Aichinger, Ilse: »Das Fräulein aus Linz«, in: ebd., 153-155.

<sup>27</sup> »Meine Schwester und ich sollten eine Aufsichtsperson bekommen, und wir bekamen die erstbeste. [...] Sie war kurzfristig und auf Probe aus der Linzer Landesirrenanstalt entlassen worden, und sie kannte offenbar vor allem die Griffe der Wärter.« Ebd., 153.

<sup>28</sup> Aichinger, Ilse: »Freuds verschwundene Nachbarn«, in: ebd., 102. - Die Donau ist hier auch, als Ort und Himmelsrichtung, ein weiteres Element, welches die Randfigur inkarniert. Simone Fässler schreibt: »Die Grenzen werden zur Symmetrieachse, über die das Diesseits im Jenseitigen ein ergänzendes Gegenüber erhält. Die Achse des Flusses - die Donau und ihr Seitenarm, der schmutzig trübe Donaukanal - verbindet die Orte in der Stadt mit einer Peripherie weit jenseits der Stadt- und Landesgrenzen im Osten. Durch die Richtung ihrer Ausfallstraßen und Bahngleise sind die Bezirke am Kanal seit je von dieser Himmelsrichtung geprägt, ungarisch, byzantinisch, türkisch und jüdisch. 'Auf der Landstraße beginnt der Orient', bemerkte Metternich, Ilse Aichinger findet hier einen liegen gebliebenen 'Sarazenenäbel'. Aus dieser Himmelsrichtung sind die meisten Juden gekommen ('als die Sonne unterging, sind wir ihn nachgezogen', *Judengasse*), und als der kleine Aspernbahnhof im 3. Bezirk für die Judentransporte gebraucht wurde, führten die Geleise der *Verbindungsbahn* ostwärts in die polnischen Lager, in die Vernichtung und zugleich - provozierend paradox - einen Schritt auf das jüdische Sehnsuchtsland zu, das den äußersten Referenzpunkt dieser Himmelsrichtung bildet.« Aichinger, Ilse: »Die Orte, die wir sahen, sehen uns an«, in: *Kurzschlüsse*, hg. von Simone Fässler, Wien 2001, S. 74-75.



Aichinger auf folgendes: die Schizophrenie des Kindermädchens<sup>29</sup>, dass sie »Fräulein« genannt wurde<sup>30</sup> und, nicht nur, dass sie in der Landesirrenanstalt war und aus ihr entlassen worden war, sondern auch, dass sie sich zu dieser Anstalt auf gewisse Weise immer noch hingezogen fühlte<sup>31</sup>.

Aichingers Erinnerung an die Spaziergänge entlang des »Landesirrenhaus[es]« sind Erinnerung an Spaziergänge entlang der »Mauer« des »Landesirrenhaus[es]«:

»Die Bettangst«: Das ließe sich auch in »die Pestsäule« oder »das Landesirrenhaus« übersetzen, an deren Mauer wir an der Hand eines schizophrenen Kindermädchens oft gerieten: den freundlichen Irren schoben wir Blümchen durch die brüchige Mauer.

Ob die Mauern der Linzer Irrenanstalt der Sucht nach der Hochsee erst zum Ausbruch verhalfen? Die See war immer weiter als die Stadt und ohne Mauern. Und gestern tauchte sie wieder auf, die Hochsee, mitten in Wien.<sup>32</sup>

Aichingers Erinnerung ist so stark von der »Mauer« geprägt, dass diese vier Mal in dieser kurzen Textpassage vorkommt, und bei zwei von diesen vier Mal, es sich um die Mauer des Landesirrenhauses handelt. Mauern haben die Funktion, Bereiche oder Landschaften räumlich zu trennen, also eine Kartografie der Ein- und Abgrenzung zu schaffen. Wer entscheidet, was eingegrenzt wird und was abgegrenzt wird? Ist die Mauer der Landesirrenanstalt eine, die die Flucht der »Irren« verhindert oder das Betreten der Anderen, der nicht »Irren« kontrolliert? Werden die

---

<sup>29</sup> Vgl. »an der Hand des schizophrenen »Fräuleins«, Aichinger, Ilse: »Freuds verschwundene Nachbarn«, in: *Unglaubliche Reisen*, S. 102.

Vgl. »an der Hand eines schizophrenen Kindermädchens« Aichinger, Ilse: »Die Hochsee mitten in Wien«, in: ebd., 50.

<sup>30</sup> Vgl. »an der Hand des schizophrenen »Fräuleins« Aichinger, Ilse: »Freuds verschwundene Nachbarn«, ebd., 102.

Vgl. »wir blieben unter der Obhut von Emma Schrack, dem »Fräulein«, der ersten unbegreiflichen Wächterin.« Ebd.

<sup>31</sup> »Ob die Mauern der Linzer Irrenanstalt der Sucht nach der Hochsee erst zum Ausbruch verhalfen?«, Aichinger, Ilse: »Die Hochsee mitten in Wien«, ebd., 50. Vgl. »zur Landesirrenanstalt, aus der sie, vorzeitig entlassen, direkt zu mir und meiner Schwester geraten war«, Aichinger, Ilse: »Freuds verschwundene Nachbarn«, ebd., 102. Vgl. »»Die Bettangst«: Das ließe sich auch in »die Pestsäule« oder »das Landesirrenhaus« übersetzen«, Aichinger, Ilse: »Die Hochsee mitten in Wien«, ebd., 50. Vgl. »Sie war kurzfristig und auf Probe aus der Linzer Landesirrenanstalt entlassen worden, und sie kannte offenbar vor allem die Griffe der Wärter.« Aichinger, Ilse: »Das Fräulein aus Linz«, ebd., 153.

<sup>32</sup> Aichinger, Ilse: »Die Hochsee mitten in Wien«, ebd., 50.

»Irren« anhand der Mauer in Schutz genommen oder sind es eher die »Normalen«? Was ist die Erfahrung der Aus und Abgegrenzten? Welche Menschen sind der Landschaft angepasst und welche muss man ausgrenzen um die Landschaft und Normativität zu erhalten? Welche andere Orte entstehen hinter der Mauer oder am Rande der Mauer?

Desweiteren wird die Mauer in *Die Hochsee mitten in Wien* als eine »brüchige« beschrieben, was sie an die »Mauern im Dorf« der *Winterantwort* annähert. In dem Gedicht ist die Mauer nicht brüchig sondern die Wangen, die sich heute noch an ihnen reiben sind es. Die Wangen in *Winterantwort* sind »wund« wie die Mauer in *Die Hochsee mitten in Wien* »brüchig[e]« ist.<sup>33</sup> In *Die Hochsee mitten in Wien* ist die Funktion der Mauer eine Grenze. Dennoch kann man, nicht wie die Mauern im Dorf der *Winterantwort*, in der Passage durch diese Mauern sehen, was einem auch erlaubt hinter die Fassaden zu blicken. Die sich hinter der Mauer befindenden abge- und ausgegrenzten »Irren« der »Landesirrenanstalt« werden zu »freundlichen«<sup>34</sup> und »netten Irren«<sup>35</sup>, denen Aichinger, ihre Schwester und möglicherweise auch das »Fräulein« durch die brüchige Mauer »Blümchen« schieben. Die brüchige Mauer wird zur Repräsentation eines brüchigen Systems, in denen »die netten«<sup>36</sup> und »die freundlichen« nicht der Landschaft derer entsprechen, die über die Konstruktion der Mauer entschieden haben, und deshalb besser eingezäunt bleiben. Diese Passage wirkt durch Sprache gegen diese Systeme der Unterdrückung: Emma Schrack, die durch ihre Schizophrenie als ein Teil der »Irren« angesehen wird, ist zwar nicht die »Großmutter« Aichingers, und obwohl ihr Status der Ausgrenzung nicht derselbe ist, symbolisieren sie gemeinsam die Legitimität der an den Rand

---

<sup>33</sup> Aichinger, Ilse: »Die Hochsee mitten in Wien«, ebd.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> »Die Linzer Luft war zuerst scheinbar noch offen, die netten Irren und die hellen Wiesen auf dem Weg zur Anstaltsmauer, die Herz-Jesu-Kirche und die Bürgerschule.« Aichinger, Ilse: »Freuds verschwundene Nachbarn«, *Unglaubliche Reisen*, S. 102.

<sup>36</sup> Ebd.

getriebenen Menschen und denunzieren die Perfidie der Ein- und Ausgegrenzten, der nicht Gewollten, der nicht Hygienischen, der nicht Einteilbaren. Diese Passagen leuchten insofern in Bezug zu dem Gedicht ein, weil sie einem die Möglichkeit geben hinter die Fassaden zu blicken: denn die Unmöglichkeit auf der anderen Seite der Mauer teilzuhaben oder zu existieren, auch wenn nur durch das Schieben von Blümchen, ist möglicherweise auch der Grund, dass sich die Wangen wund an den Mauern im Dorf reiben.

### *Ort : Rande*

In *Winterantwort*, wie auch in der Passage aus *Die Hochsee mitten in Wien*<sup>37</sup>, wählen die Figuren am Rande nicht den Ort aus, an dem sie sich befinden. In der erinnerten Szene aus der Linzer Kindheit »gerieten« Helga Michie und Ilse Aichinger an der Hand des Kindermädchens an die Mauer der Landesirrenanstalt. Im Gedicht lautet es im Vers 12-13: »Ist es nicht ein finsterer Wald, / in den wir gerieten?«. Das Verb »geraten« weist auf einen Ort hin, an den man ohne Absicht oder gar zufällig gelangt ist. Man verwendet das Verb »geraten« im Kontext von Örtlichkeiten, aber auch um über Situationen zu sprechen: die Lage in der sich die Randfiguren befinden, ist mit der Art des Ortes, an den sie gerieten, verwoben. Bei Aichinger kann man nicht auf Zufälle setzen, deshalb bleibt die folgende Frage offen: Wenn man davon ausgeht, dass »geraten« die Wahl eines Ortes ausschließt - weder im Gedicht, in dem das »wir« sich am »Rande« befindet noch in *Die Hochsee mitten in Wien*, in der das »wir« sich an der Mauer des Landesirrenanstaltes befindet - wessen Verantwortung ist es dann, dass manche Figuren aus den Zentren und an den Rand geraten?

---

<sup>37</sup> Aichinger, Ilse: »Die Hochsee mitten in Wien«, in: ebd., 47-50.

Obwohl in *Die Hochsee mitten in Wien* und *Winterantwort* zwei verschiedene Orte dargestellt werden - eine Mauer/Landesirrenanstalt und ein Rand/Wald - handelt es sich bei beiden um den Bezug der Personen zu dem Ort. Auch wenn eine grundlegende Verbindung zwischen Ort und Mensch existiert, kann nicht jeder Mensch für den Ort, an dem - und die Lage in der - er sich befindet, verantwortlich gemacht werden. Man muss bedenken, dass die Kartografien der Abgrenzung - wie Viertel, Zonen, Gebäude - immer aus einer bestimmten Perspektive kreiert werden, aus der Perspektive der Absicherung des Eigenen und somit der Eingrenzung des Eigenen. Eine Eingrenzung kann es nur in Korrespondenz mit einer Abgrenzung geben. Das Zentrum steht gleichzeitig der Peripherie entgegen und setzt sich dieser auch voraus. Die Repartition des in den beiden Texten erwähnten Territoriums liegt in der Hand weniger Menschen, die durch ihre Grenzziehung Kontrolle ausüben, sei es durch die Grenzziehung der Mauer, die das Irrenhaus einzäunt oder die Grenzziehung des Waldes, der als Gegenpol zu der vom Menschen manipulierten Naturflächen, wie Feld, Garten, Dorf oder Stadt. Der Rand ist als Ort unpräzise, großflächig, unendlich und unspektakulär. Deshalb wird er zum Ort der Ortlosen, wird denjenigen zugeschrieben, die nicht gesehen werden sollen. Jener Ort ist im Kontrast zum Zentrum beschreibbar, dessen Besonderheit genau darin liegt, dass er ausgewählt ist, definiert wurde, aufs Genaueste gepflegt und aufrechterhalten wird.

Die Orte, an denen die Randfiguren sich aufhalten, wie die Landesirrenanstalt und der Wald, sind Orte, die vor allem durch ihre Unumkehrbarkeit charakterisierbar sind. Wenn man die Wahl gehabt hätte, so hätte man sich in erster Linie nicht an diese Orte begeben. Die Wahl Orte der Ausgrenzung zu kreieren, liegt nicht in der Hand der Randfiguren, sondern obliegt völlig der sich im Zentrum Befindenden. Die Unumkehrbarkeit des Ortes, den man nicht gewählt hat zu sein und zu leben,

bringt auch eine Unumkehrbarkeit der Prekarität, der Lebensgefahr und womöglich des Todes mit sich.<sup>38</sup>

Emma Schrack und die Großmutter sind beide Figuren, die von dem System in dem sie sich befinden, - vor allem durch ihren Status als »Irre« und als »Jüdin« - an den Rand »gerieten« bzw. aus dem im Zentrum-stehenden an den Rand gerückt wurden. Aber was repräsentieren beide Frauen für die Enkeltochter, die einerseits selbst am Rande steht und andererseits die Vielschichtigkeit und Komplexität beider Figuren erkennt?

Die Figur der Emma Schrack, die Aichinger als ihre »erste[n] unbegreifliche[n] Wächterin«<sup>39</sup> darstellt, kreiert eine Art Spiegelbild zur Beziehung der Figur der Großmutter mit ihrer Enkeltochter im Gedicht:

Unser Vater ermüdete, blieb auf einer Bank oder ließ sich ins Café Traxlmayr bringen, und wir blieben unter der Obhut von Emma Schrack, dem »Fräulein«, der ersten unbegreiflichen Wächterin.<sup>40</sup>

Die Vater-Figur, die einen Wächter hätte darstellen können, wird hier mit Emma Schrack in Verbindung gebracht, die Aichinger als Kind »Obhut« bietet, einen Schutz. Ohne das Maskuline in Opposition mit dem Femininen bringen zu müssen, ist die Kraft und Macht der Frauen in der Passage betont. Obwohl es unklar ist, ob mit »unbegreiflich« auf ihre Schizophrenie oder auf ein generelles Mysteriums Emma Schracks aufmerksam gemacht wird, ist sie dennoch eine »Wächterin«.

---

<sup>38</sup>Aichingers Schreiben über Örtlichkeiten ist vor allem auch in einem historischen Kontext zu betrachten: Die Ausgrenzung durch Umstrukturierungen des Territoriums - um eine rassistisch-ideologische Agenda zu vertreten - erinnert an das nationalsozialistische Konzept des »Lebensraums« im Osten, dessen Plan es nach Adolf Hitler war, der germanischen Bevölkerung »gebührenden Grund und Boden auf dieser Erde zu sichern«.

<sup>39</sup> Aichinger, Ilse: »Freuds verschwundene Nachbarn«, in: *Unglaubliche Reisen*, 102.

<sup>40</sup> Ebd.

Man kann dieses »uns«, wie auch das »wir« in den darauffolgenden Versen (»Ist es nicht ein finsterer Wald, / in den wir gerieten?«), als ein Engagement für Solidarität und Gemeinschaft derer die sich am Rande befinden lesen, aber auch als ein Tribut zu den feminin-besetzten Rollen ihrer Kindheit.

### *Orientierungssuche*

Die letzten zwei Teile des Gedichts, die Frage (»Ist es nicht ein finsterer Wald, / in den wir gerieten?«) und der Satz, der darauf antwortet (»Nein, Großmutter, er ist nicht finster, / ich weiß es, ich wohnte lang / bei den Kindern am Rande, / und es ist auch kein Wald.«), markieren auf mehreren Ebenen eine Wende. Während wir mit dem ersten Vers begannen, aus einer globalen Perspektive die gesamte »Welt« zu betrachten, näherten wir uns in dem Gedicht - mit den seltsam enthobenen weißen Wiesen und dem Schwirren der Vögel in den Geästen, langsam der Erde an. Von dort unten wird der Blick wieder hinauf in Richtung Himmel geleitet. Die Frage nach dem Schmecken der Gräser kehrt sich der Blick aufs Neue auf die Erde (Großmutter, wo sind deine Lippen hin, / um die Gräser zu schmecken«) und über den Himmel, der zu Ende gerochen werden kann, noch ein Mal hinauf. Die »Mauern im Dorf« leiten die Sinneswahrnehmungen über den Himmel zurück auf die Erde und halten zwischen dem Ort der Toten und dem der Lebendigen an. Die Bewegung zwischen einem Oben und einem Unten, ist die Geste eines Versuches sich in der *Winter*landschaft des Gedichts zu orientieren.

Die Bewegungen innerhalb des Gedichts könnten einerseits die Suche der Großmutter repräsentieren sich in der Umgebung, in der sie sich befindet, zu orientieren und andererseits auch

die Suche der Enkeltochter nach der Figur der Großmutter, die ihr als Orientierungspunkt gilt. Wer also stellt die anhaltende Frage, die nach Orientierung sucht:

Ist es nicht ein finsterer Wald,  
 in den wir gerieten?  
 Nein, Großmutter, er ist nicht finster,  
 ich weiß es, ich wohnte lang  
 bei den Kindern am Rande,  
 und es ist auch kein Wald.

Die Frage »Ist es nicht ein finsterer Wald, / in den wir gerieten?« scheint zunächst, im Fluss des Gedichts, von der Enkelin gesprochen zu sein. Erst mit der Antwort »Nein, Großmutter, er ist nicht finster, / ich weiß es, ich wohnte lang / bei den Kindern am Rande, / und es ist auch kein Wald« versteht man, dass jemand anderes die Frage gestellt haben muss. Da die Enkeltochter »Nein, Großmutter« auf die Frage antwortet, scheint tatsächlich die Großmutter die Frage gestellt zu haben. Der Wechsel von der Stimme der Enkeltochter zu derjenigen der Großmutter markiert einen zeitweiligen Aufschub, eine Wende und eine Umorientierung: Die Großmutter hat auf den letzten Versen des Gedichts, im Gegensatz zum Anfang von *Winterantwort*, mit einmal eine Stimme, sie steht im Dialog mit der Enkeltochter. Es ist bedeutsam, dass die Stimme der Großmutter erst gegen Ende des Gedichts und im Kontext eines fragenden Dialogs zu Gehör kommt und zwar dann, wenn es darum geht, sich und der Enkeltochter, die wahrscheinlich in dem »wir« mit einbezogen ist, Orientierung zu verschaffen.

Am Anfang des Gedichts ist die Großmutter zwar nicht diejenige, die spürt, hört, schmeckt und sieht, aber ihre Wahrnehmungen werden von der Enkeltochter reproduziert, auf gewisse Weise anstatt der und für die Großmutter gespürt. Die Frage »Ist es nicht ein finsterer Wald, / in den wir

gerieten?» ist nicht mehr eine Reproduktion der Wahrnehmungen der Großmutter durch die Enkeltochter. Die Frage inszeniert für den Augenblick zweier Verse eine Okkultation, eine Verfinsterung die durch das Vorbeiziehen eines scheinbar größeren Himmelskörpers vor einem anderen entsteht. In der Frage wird die Stimme der Enkeltochter zu einem überdeckten Himmelskörper um die Stimme der Großmutter ertönen zu lassen. In der Textpassage wird der Leser\*nnen augenblicklich in die Landschaft der Großmutter, in der absolute Dunkelheit herrscht, gebracht, wo dieser die Perspektive der Großmutter zu spüren bekommt, die eine Perspektive aus der Finsternis ist, dem Ort, an dem sich die Abwesenden aufhalten.

Dass die Großmutter, die nicht mehr am Leben ist, sich immer noch zu orientieren versucht, lässt - wenn wir die Großmutter im Gedicht für einen Moment mit der Großmutter Ilse Aichingers überblenden - an die unvorstellbare Art des Todes im Konzentrationslager denken, die den Toten keinen Ort gibt. Doch ist in diesen letzten Versen die Großmutter als einzige orientierungslos? Wenn die Enkeltochter wert darauf legt die Frage (»Ist es nicht ein finsterer Wald, / in den wir gerieten?«) zu verneinen, so deswegen, weil es nicht ihrer Ansicht zu entsprechen scheint. Das »wir« der Großmutter, welches sich in dem »finstere[n] Wald« befindet, entspricht nicht der Vorstellung und Vision der Enkeltochter. Es scheint, als würde die geistige Landschaft der Frage der Großmutter derjenigen der Antwort, also der geistigen Landschaft der Enkeltochter, gegenüberstehen. Die Determiniertheit der Antwort, das »nein«, macht es schwierig sich vorzustellen, dass die Beiden tatsächlich miteinander sprechen und nicht in Wirklichkeit aneinander vorbei reden. Dennoch scheint die Orientierungslosigkeit der-gewaltsam-verschwundenen-Großmutter im Verhältnis mit der Verwunderung der Enkeltochter



zu stehen, die durch das Verschwinden der Großmutter, das Verschwinden eines wesentlichen Orientierungspunktes selbst die Orientierung verliert.

### *Stimmen*

Die Frage kann beiden Stimmen zugeordnet werden, wodurch in diesem Moment des Gedichts eine Verschiebung und Verdoppelung kreierte wird. Wenn wir das »nein« also auch als die Desorientierung der Enkeltochter verstehen, so haben die Enkeltochter und die Großmutter mit ihrer Vorstellung des Ortes, an dem sie sich befinden weder recht noch unrecht. Wenn wir an Nietzsches Aphorismus denken, nach dem einer allein immer unrecht hat, aber die Wahrheit mit Zweien beginnt, so bedeutet dies, dass die subjektiven Eindrücke und Erfahrungen beider nur wahr gesagt werden können, wenn die verschiedenen Perspektiven als Ergänzungen zueinander gelesen werden.<sup>41</sup> Die zwei unterschiedlichen Perspektiven, obwohl sie nicht übereinstimmen, beweisen um so stärker, dass Desorientierung herrscht, sei sie solitär oder kollektiv erfahren. Wenn davon ausgegangen wird, dass beide Stimmen, und deren Fragen und Antworten keinen Kontrast formen, vielmehr beide ihren Verlust von Orientierung bezeugen, was macht ihre individuelle Orientierungslosigkeit aus? Wenn Orientierung mit dem Ort in Verbindung steht, welchen unterschiedlichen Bezug haben sie zu dem Ort, an dem sie sich befinden?

Um sich in die Perspektive der Enkeltochter einzufühlen kommt es auf zwei bemerkenswerte Verse an, die nicht wie die Verse »Nein, Großmutter, er ist nicht finster,« (V. 14) »und es ist auch kein Wald.« (V. 17) auf die Frage antworten: »ich weiß es, ich wohnte lang / bei den Kindern am Rande«

---

<sup>41</sup> »Einer hat immer Unrecht: aber mit Zweien beginnt die Wahrheit. Einer kann sich nicht beweisen: aber Zweie kann man bereits nicht widerlegen.« Nietzsche, Friedrich : *Werke in drei Bänden*, München 1954, Band 2, S. 158.

(V. 15-16). Am Ende des Gedichtes wird die Aufmerksamkeit auf die Perspektive und Eindrücke des Enkelkindes und der Kinder am Rande gelenkt.

Die Identität des »ich«, die wir mit der Enkeltochter assoziieren, kann man hier nicht mehr ausschließlich in Bezug zur Großmutter als Ahnin verstehen, sondern eher als der Bezug zwischen einem Erwachsenen und einem Kind (»bei den Kindern am Rande«). Der Status des Kindes ist wichtig, weil er einerseits von Verwundbarkeit charakterisiert wird. Andererseits zeigt der Status des Kindes, dass der Rand nicht nur der Ort eines sondern mehrerer Kinder, die auch alleine sind. Die Welt, die hier beschrieben wird, ist aus einem Stoff, der nicht nur nach Betrachtung sondern nach genauer Untersuchung verlangt, denn Kinder residieren hier zwar gemeinsam, aber ohne die Präsenz von Erwachsenen. Wo sind die Eltern dieser Kindern und warum sind sie nicht bei ihnen?

Die Kinder hausen am Rande, also ausgegrenzt und abgegrenzt von dem Zentrum, an dem sich die Personen aufhalten die »glänzen«<sup>42</sup>. Um die Großmutter und den Leser\*innen zu versichern, erwidert es, dass es aus Erfahrung spricht: »ich wohnte lang / bei den Kindern am Rande«. Wenn wir die Erfahrung des Kindes, mit den anderen Kindern, am Rande als eine langwierige Erfahrung ernst nehmen, so ist der Rand als Ort auch der einer selbstkreierten Heimat.

Die Zeilen »ich weiß es, ich wohnte lang / bei den Kindern am Rande« formen eine Art Straße, an deren Rand sich auf einer Seite der Vers »Nein, Großmutter, er ist nicht finster,« und an der anderen Seite der Vers »und es ist auch kein Wald.« befindet. Die Verse »ich wohnte lang / bei den Kindern

---

<sup>42</sup> »Schattenspiele, aufgetaucht und lange wieder abgetaucht: Menschen, die am Rande stehen, die nicht in Zeitungen oder auf Partys glänzen. Nur sie bleiben in Erinnerung, sie mit ihren Sterbensarten. Denn »Todesarten« gibt es nicht. Der Tod hat keine Art. Der Tod ist autark, läßt sich nicht zu leicht deklinieren. Was er zu bieten hat, verrät er keinem. Noch weniger, welche Landschaften er öffnet und welche für wen. Der Tod ist unbestechlich, unparteiisch, und der Schlaf ist nicht sein Bruder.« Aichinger, Ilse: »Unspektakuläre Untergänge«, in: *Unglaubliche Reisen*, S. 107.

am Rande,« verwandeln sich visuell in einen Weg - möglicherweise ein Weg am Rande der Stadt - an dem das »ich« mit den Kindern über einen bestimmten Zeitraum ein Zuhause gefunden hat. Der Rand wird von den Kindern aus einem Ort der Ausgrenzung in einen Ort des Schutzes verwandelt, an dem auch eine gewisse Permanenz und Konsistenz erfahren werden kann. Die verkürzte Form »lang« von lange lässt die Straße weiter klingen und klingt zugleich an »Rande«, dem letzten Wort des nächsten Verses, an. Die Assonanz, im Gegensatz zum reinen Reim eine brüchige Verbindung zwischen den Versen, schreibt dem »lang« auch klanglich eine subtile zeitliche Dimension ein und formt vielleicht ein Echo mit so etwas wie »Zeitlang«, mit der andauernden Sehnsucht der Enkelin nach der Großmutter.

Die Perspektive, die dabei eingenommen wird, ist interessant, da das »ich« nicht länger am Rande residiert, sondern erklärt, dass es in der Vergangenheit dort lange »wohnte«. Doch welche Distanz wird durch die vergangene Zeit, in der die Enkeltochter nicht mehr am Rande wohnte, geschaffen? Ist also das Urteil des Wohnens am Rande nur auf Grund dessen möglich, weil sie nicht mehr dort wohnt?

### *Heimat*

Den Rand als Heimat zu sehen macht umso deutlicher, dass der Fokus am Ende des Gedichts sich verschärft, von den »Menschen, die am Rande stehen«<sup>43</sup> wird die Aufmerksamkeit auf die an den Rande getriebenen Kinder gerückt. Was die an den Rande getriebenen Erwachsenen von den an den Rande getriebenen Kindern unterscheidet ist, dass die Kinder als Konsequenz der Ausgrenzung und Ermordung ihrer Ahnen bzw. der zwei Generationen, die ihnen vorangehen, nun am Rande stehen.

---

<sup>43</sup> Ebd.

Am Rande eines Abgrunds. Die Abwesenheit der Großmutter spricht an der Stelle also die Konsequenz an, die dies auf die Überlebenden hat, da ihre politische und soziale Position als Randfiguren auch wie ein Erbe der nächsten Generation, wenn auch unfreiwillig weitergegeben wird.

Wenn wir davon ausgehen, dass die beiden Figuren nicht in derselben Umgebung sind, also der »Rand« des Enkelkinds kein Waldesrand oder gar Rand der »Mauern im Dorf« ist, so ist der Bezug von »Wald« und »Rand« als sinnbildhaft zu verstehen. Der aus dem Kontext gehobene Satz von Ernst Schnabel, den Ilse Aichinger in *Die Sicht der Entfremdung*<sup>44</sup> zitiert, erlaubt der durch die erwähnten Verse im Gedicht repräsentierten Straße ein Anfang zu sein, ein Ort der Abprungmöglichkeiten des assoziativen Denkens ermöglicht: »Jede Straße hier ist nur der Anfang einer Straße. Jede Geschichte nur der Anfang einer Geschichte. Sie wird weitergehen.«<sup>45</sup> Der Rand, als eine selbstkreierte Heimat der Kinder, wird zu einem Anfang, der die geografische und geistige Trennung zwischen der Großmutter und dem Enkelkind schildert und in Szene setzt.

Der Wald und der Rand haben etwas gemeinsam: beide gelten als Orte des Ortlosen. Der »Wald« bleibt wie auch der »Rand« und die »Mauern im Dorf« ein namenloser. Zwar sind Örtlichkeiten eines der wichtigsten Elemente des Gedichts - die »Welt«, die »Wiesen«, der »Himmel«, das »Dorf« und der »Wald« - dennoch erfahren wir keine näheren geographischen Informationen, die Orte bleiben abstrakt. Anstatt konkrete Ortsangaben in das Gedicht wie Beweismaterial einzuarbeiten, wird mit der Symbolhaftigkeit der Orte gespielt, die wie die Figuren verschiedene Rollen einnehmen. Trotz

---

<sup>44</sup> Aichinger, Ilse: »Die Sicht der Entfremdung. Über Berichte und Geschichten von Ernst Schnabel«, in: *Kurzschlüsse*, hg. von Simone Fässler, Wien 2001, S. 51-62.

<sup>45</sup> »Jede Straße hier ist nur der Anfang einer Straße. Jede Geschichte nur der Anfang einer Geschichte. Sie wird weitergehen. So findet er die Anfänge wieder, und es ist vielleicht die Verlockung der Anfänge, die ihn in den Kongo getrieben hat.« Ebd., 53.

des Gespräches, welches das Gedicht zwischen ihnen inszeniert, bleibt die Abwesenheit der Großmutter unumkehrbar.

### *Märchen*

Wenn wir unsere Aufmerksamkeit nun an den Ort des Märchens *Rotkappchen*<sup>46</sup> leiten, so fällt einem auf, dass es vor allem zwei wichtige Überblendungen mit der *Winterantwort* gibt. In dem Märchen erstattet das Rotkäppchen seiner Großmutter einen Besuch in ihrem Haus und bringt ihr ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein. Um zu ihrem Haus zu gelangen, muss es einen Wald durchqueren. Auf dem Weg zur Großmutter trifft das Rotkäppchen im Wald einen Wolf.<sup>47</sup> Der Wolf, der die Großmutter und die Enkeltochter fressen möchte, gelangt vor dem Rotkäppchen ins Haus der alten Dame. Dort verschlingt er sie, zieht sich ihre Kleider an, legt sich in ihr Bett und wartet auf das Rotkäppchen.<sup>48</sup> Bei der Ankunft des Rotkäppchens im Haus der Großmutter frisst der Wolf es und schläft in dem Bett der Großmutter ein.<sup>49</sup> Zur selben Zeit geht ein Jäger am Haus der Großmutter vorbei, und da er das Schnarchen der Großmutter unüblich findet, tritt er in das Haus ein.<sup>50</sup> Als er im Bett der Großmutter den schlafenden Wolf sieht, entscheidet er sich dafür, anstatt ihn zu erschießen, ihm den Bauch aufzuschneiden, um die Großmutter und das Rotkäppchen zu retten,

---

<sup>46</sup> Grimm, Brüder: *Rotkappchen* [online], 1812, in: URL:

[https://www.grimmstories.com/de/grimm\\_maerchen/rotkaeppchen](https://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/rotkaeppchen), [1.5.2020].

<sup>47</sup> »Wie nun Rotkäppchen in den Wald kam, begegnete ihm der Wolf. Rotkäppchen aber wusste nicht, was das für ein böses Tier war, und fürchtete sich nicht vor ihm. »Guten Tag, Rotkäppchen!« sprach er. »Schönen Dank, Wolf!« - »Wo hinaus so früh, Rotkäppchen?« - »Zur Großmutter.« - »Was trägst du unter der Schürze?« - »Kuchen und Wein.«« Ebd.

<sup>48</sup> »Der Wolf drückte auf die Klinke, die Türe sprang auf und er ging ohne ein Wort zu sprechen, gerade zum Bett der Großmutter und verschluckte sie. Dann tat er ihre Kleider, setzte ihre Haube auf, legte sich in ihr Bett und zog die Vorhänge vor.« Ebd.

<sup>49</sup> »Kaum hatte der Wolf das gesagt, so tat er einen Satz aus dem Bette und verschlang das arme Rotkäppchen. Wie der Wolf sein Gelüsten gestillt, legte er sich wieder ins Bett, schlief ein und fing an zu schnarchen.« Ebd.

<sup>50</sup> »Der Jäger ging eben an das Haus vorbei und dachte: »Wie die alte Frau schnarcht, du musst doch sehen, ob ihr etwas fehlt.« Da trat er in die Stube, und wie er vor das Bette kam, so sah er, dass der Wolf darin lag.« Ebd.

von denen er vermutet, dass der Wolf sie gefressen hat.<sup>51</sup> Das Märchen endet mit dem Jäger, der den Pelz des Wolfes abzieht und mit nach Hause nimmt, dem Überleben der Enkeltochter und der Großmutter<sup>52</sup>, die Zuhause Kuchen isst und Wein trinkt, und mit der Einsicht des Rotkäppchens sich nicht mehr von Wölfen von ihrem Weg abbringen zu lassen.<sup>53</sup>

Einerseits sind die zwei wichtigsten Figuren der Erzählung eine Enkeltochter - das Rotkäppchen - und ihre Großmutter. Ihre Beziehung, als Enkelin und Großmutter, als Familienmitglieder, als Kind und Erwachsener, als junger Mensch und als älterer Mensch sind so bedeutend, dass deren Beziehung bereits im ersten Satz der Geschichte in den Vordergrund gerückt wird:

Es war einmal eine kleine süße Dirne, die hatte jedermann lieb, der sie nur ansah, am allerliebsten aber ihre Grossmutter, die wusste gar nicht, was sie alles dem Kinde geben sollte. Einmal schenkte sie ihm ein Käppchen von rotem Sammet, und weil ihm das so wohl stand und es nichts anders mehr tragen wollte, hieß es nur das Rotkäppchen.<sup>54</sup>

Andererseits drehen sich die Örtlichkeiten in dem Text, wie im Gedicht, auch um Orte am Rand. Die Großmutter, eine der Hauptfiguren der Geschichte, »wohnte draussen im Wald, eine halbe Stunde vom Dorf«. Das Dorf nimmt eine abwesende Rolle ein, um die Isolation und somit die ständige Gefährdung spürbarer zu machen. Das Haus der Großmutter gilt als ein Ort des Schutzes. Der Wald als Kontrastpunkt spielt die Rolle der gesamten Welt, die nach Betrachtung verlangt, und

---

<sup>51</sup> »Nun wollte er seine Büchse anlegen, da fiel ihm ein, der Wolf könnte die Grossmutter gefressen haben, und sie wäre noch zu retten: schoss nicht, sondern nahm eine Schere und fing an, dem schlafenden Wolf den bauch aufzuschneiden.« Ebd.

<sup>52</sup> »Wie er ein paar Schnitte getan hatte, da sah er das rote Käppchen leuchten, und noch ein paar Schnitte weiter, da sprang das Mädchen heraus [...]. Und dann kam die alte Grossmutter auch noch lebendig heraus und konnte kaum atmen.« Ebd.

<sup>53</sup> »Da waren alle drei vergnügt; der Jäger zog dem Wolf den Pelz ab und ging damit heim, die Grossmutter ass den Kuchen und trank den Wein, den Rotkäppchen gebracht hatte, und erholte sich wieder, Rotkäppchen aber dachte: »Du willst dein Lebtag nicht wieder allein vom Weg ab in den Wald laufen, wenn dir's die Mutter verboten hat.« Ebd.

<sup>54</sup> Ebd.

auf der Aufregendes und Entsetzliches koexistiert: einerseits die »schönen Blumen«, durch die das Rotkäppchen »hin- und her tanz[en]«, und andererseits der Wolf, der versucht das Rotkäppchen zu überreden sich die schönen Blumen ringsumher anzusehen, so dass es von seinem Weg abkommt, »immer tiefer in den Wald hinein« »geriet«. <sup>55</sup> Zuletzt ist das Haus der Großmutter - anders als für die Großmutter der *Winterantwort*, die kein Zuhause hat - zwar ein abgelegener Ort, aber dennoch ist es ein Ort der Beschützung, der vom Jäger bewacht wird und den das Enkelkind - anders als im Gedicht - besuchen kommen kann.

Doch bei dieser Überblendung stehen die Umrissse der Frage der *Winterantwort* »Ist es nicht ein finsterer Wald, / in den wir gerieten?« - die unbeantwortet bleibt, die Orientierungslosigkeit bezeugt, und die möglicherweise einen nachweisbaren Tod andeutet - in Kontrast zu der folgenden Passage des Märchens:

Wie er ein paar Schnitte getan hatte, da sah er das rote Käppchen leuchten, und noch ein paar Schnitte, da sprang das Mädchen heraus und rief: »Ach, wie war ich erschrocken, wie war's so dunkel in dem Wolf seinem Leib!« Und dann kam die alte Großmutter auch noch lebendig heraus und konnte kaum atmen. <sup>56</sup>

Das Rotkäppchen und die Großmutter, nachdem sie von dem Wolf gefressen wurden, leben durch die Rettungsaktion des Jägers weiter. Anhand von »ein paar Schnitte[n]« ist es dem Rotkäppchen möglich aus dem Bauch des Wolfes zu springen. Sogar die Großmutter, die »kaum atmen« konnte,

---

<sup>55</sup> »Da ging er ein Weilchen neben Rotkäppchen her, dann sprach er: »Rotkäppchen, sieh einmal die schönen Blumen, die ringsumher stehen. Warum guckst du dich nicht um? Ich glaube, du hörst gar nicht, wie die Vöglein so lieblich singen? Du gehst ja für dich hin, als wenn du zur Schule gingst, und ist so lustig haussen in dem Wald. Rotkäppchen schlug die Augen auf, und als es sah, wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume hin und her tanzten und alles voll schöner Blumen stand, dachte es: Wenn ich der Großmutter einen frischen Strauß mitbringe, der wird ihr auch Freude machen; es ist so früh am Tag, dass ich doch zu rechter Zeit ankomme, lief vom Wege ab in den Wald hinein und suchte Blumen. Und wenn es eine gebrochen hatte, meinte es, weiter hinaus stände eine schönere, und lief danach und geriet immer tiefer in den Wald hinein.« Ebd.

<sup>56</sup> Ebd.

kommt »noch lebendig heraus«.<sup>57</sup> Im Märchen ist der Tod wie der Schlaf, denn nach ihm kann man wieder aufwachen. Für Aichinger ist der Tod aber nicht mit dem Schlaf verwandt, wie sie in *Unspektakuläre Untergänge* erklärt:

Der Tod hat keine Art. Der Tod ist autark, läßt sich nicht zu leicht deklinieren. Was er zu bieten hat, verrät er keinem. Noch weniger, welche Landschaften er öffnet und welche für wen. Der Tod ist unbestechlich, unparteiisch, und der Schlaf ist nicht sein Bruder.<sup>58</sup>

Der verneinende Vergleich des Todes mit dem Schlaf, der nicht sein Bruder sei, ist präzise und treffend, denn nach dem Tod gibt es kein Erwachen mehr und somit kein Weiterleben. Der Tod ist »autark«: Er hat auch kein Geschlecht, keinen Fall, keine Zahl, und deshalb lässt er sich nicht nach Genus, Kasus und Numerus »deklinieren«. Auch ist er unabhängig und frei von Geruch, Gespür, Aussehen oder Ton. Nicht nach dem Tod, sondern nur nach dem Schlaf, der nicht sein Bruder ist, kann die Großmutter den Kuchen essen und den Wein trinken. Der Tod ist für Aichinger »unbestechlich«, man kann ihn nicht durch das Aufschlitzen des Bauches des Wolfes rückgängig machen, er ist unumkehrbar.

### *Wald*

Die Großmutter, die in den Wald geriet, wird nicht nur von der Großmutter des Rotkäppchens überblendet, sondern vor allem von Ilse Aichingers eigener Großmutter Gisela Kremer, deren Leben im Wald von Blagowshtchina bei Minsk am 11. Mai 1942 ein gewaltsames Ende nahm.

---

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Aichinger, Ilse: »Unspektakuläre Untergänge«, in: *Unglaubliche Reisen*, S. 107.





Foto der Plakette am Haus der Hohlweggasse 1. von April Perin Wogenburg vom 1.5.2020

Gisela Kremer und zwei ihrer drei Kinder, Erna und Felix Kremer, waren in einem der 16 Züge »geraten«, die zwischen Mai und Oktober 1942 mehr als 15.000 Menschen aus Wien, Köln, Königsberg und Theresienstadt nach Maly Trostinec, 12 km südöstlich von Minsk, der Hauptstadt von Belarus (Weißrussland) verschleppten. Am 6 Mai 1942 kommen sie in der Vernichtungsstätte mit einem Viehwaggon an. Fünf Tage später werden Gisela, Erna und Felix Kremer in einer Grube im Wald von Blagowshtchina (übersetzt »Wohlfühlort«), der als die zentrale Hinrichtungsstätte galt, erschossen.<sup>59</sup> Maly Trostinec war die größte Vernichtungsstätte auf dem Gebiet der Sowjetunion

<sup>59</sup> Der Waffen-SS, der SS-Unterscharführer Gerhard Arlt in Minsk schreibt am 17. Mai 1942 folgendes über einen Zug, der am selben Tag ankam, als Aichingers Familienmitglieder ermordet wurde: »Am 11. Mai traf ein Transport mit Juden (1000 Stück) aus Wien in Minsk ein, und wurden gleich vom Bahnhof zur oben genannten Grube geschafft. Dazu war der Zug direkt an der Grube eingesetzt.« Gottwaldt, Alfred / Schulle, Diana : *Die »Judendeportationen« aus dem Deutschen Reich von 1941-1945*, Wiesbaden 2007, S. 238.

und gilt in der Geschichte des Holocausts als der Ort, an dem die größte Anzahl an österreichischen Juden ermordet wurden. An diesem Ort, der zugleich als Massenvernichtungsstätte und Arbeitslager war, starben rund 60.000 Menschen, darunter circa 9.000 Juden aus Österreich. Insgesamt wurden 34 Massengräber mit etwa 120.000 Leichen entdeckt, die sich aufgeteilt im Wald von Blagowshtchina und Shashkowa - in dem ab Oktober 1943 ermordet wurde - befanden. Von der

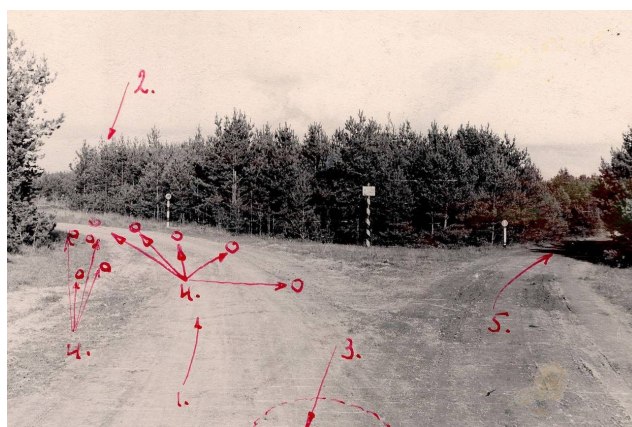
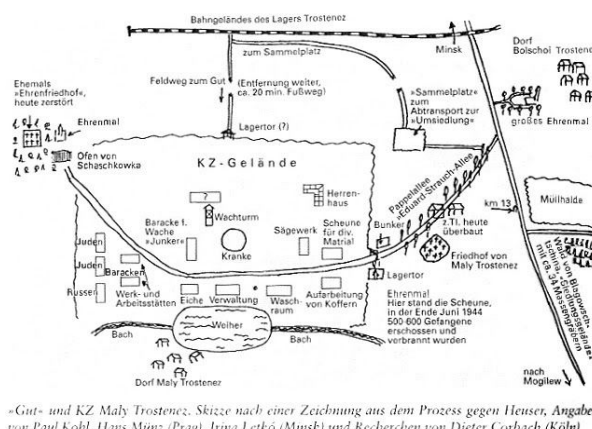


Foto von dem Gelände der Vernichtungsstätte Maly Trostinez Minsk aus dem Lettischen Nationalarchiv<sup>62</sup>



Skizze nach einer Zeichnung aus dem Prozess gegen Georg Heuser<sup>63</sup>

hohen Zahl an Opfern, die zwischen dem 28. November 1941 und dem 3. Juli 1944, der Tag, an dem die Rote Armee Minsk von den Deutschen befreite, überlebten nur 17 Menschen. »Die Art, wie diese Morde vorbereitet und durchgeführt worden sind, war bereits darauf angelegt, das Erinnern fast unmöglich zu machen« so der Historiker Winfried Garscha.<sup>6061</sup>

<sup>60</sup> Ehlich, Konrad: »Alltägliche Wissenschaftssprache« [online], in: URL: <https://taz.de/NS-Vernichtungslager-bei-Minsk/15477713/>, 2018, [1.5.2020].

<sup>61</sup> »Vernichtungsort Maly Trostinez«, in: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, in: URL: <https://www.doew.at/erinnern/fotos-und-dokumente/1938-1945/vernichtung-deportationen-nach-maly-trostinez-1942/vernichtungsort-maly-trostinez#maly%20trostinez>, [1.5.2020].

<sup>62</sup> Foto von der folgenden Quelle: Wieselberg, Lukas: »Maly Trostinez: Das unbekanntes Nazi-Todeslager« [online], in: URL: <https://sciencev2.orf.at/stories/1691097/index.html>, 2011, [1.5.2020].

<sup>63</sup> Foto von der folgenden Quelle: »Maly Trostinez« [online], in: URL: [http://www.deathcamps.org/occupation/maly%20trostinez\\_de.html](http://www.deathcamps.org/occupation/maly%20trostinez_de.html), 2006, [1.5.2020].

Auf der Skizze von der Vernichtungsstätte erkennt man unten den Weiher, der sich oberhalb des Dorfes Maly Trostinec im Zentrum das »KZ-Gelände« befindet. Auf dem Grundstück waren unten links die »Baracken« der »Juden« und »Russen« und die Gebäude der Zwangsarbeiter (»Werk- und Arbeitsstätten«). Zentral unten befand sich die »Verwaltung« mit Blick vorne auf das gesamte Lager, das Lagertor und den Wachturm und hinten auf den Weiher und das Dorf. Hinter dem Lagertor führte ein Feldweg von und zum Gelände. Der Weg verbandete den Ort, an dem die Züge ankamen direkt mit dem »KZ-Gelände«. Wenn man mit dem Zug ankam, ausstieg und gerade in Richtung des Lagers blickte, so sah man links einen Weg, der direkt zum »Sammelplatz« führte. Kurz nach der Ankunft am Bahnhof wurden die Menschen entkleidet, ihrer Habseligkeiten beraubt und zu einer Grube im Wald von Blagowshtchina gebracht, die sich in unmittelbarer Nähe befand. Inmitten des Waldes befand sich eine Waldlichtung, eine Wiesenfläche, in dessen Zentrum eine sechzig Meter lange und drei Meter tiefe Grube vorbereitet war. Die Menschen wurden gezwungen sich in die Gruben zu stellen, bis sie erschossen wurden.

*Winterantwort* antwortet auf die Morde, deren Versuch es war das Erinnern unmöglich zu machen. Den Stoff der Welt, der nach Betrachtung verlangt in dem Gedicht ernst zu nehmen, besteht darin sich in Aichingers Spiels des »Mensch, wunder dich!«<sup>64</sup> einzulassen, wofür man sich von allen vorgefassten Eindrücken und Betrachtungsweisen lösen muss. Das Gedicht gibt *-antwort* auf das Verschwinden - die Art und den Ort des Verschwindens - der Großmutter, lässt die Stimme der Erinnerung durch die Enkeltochter ertönen, bricht die Distanz zwischen ihnen und geht der

---

<sup>64</sup> »Ein neues Spiel hat begonnen: Mensch, wundere dich nicht!« Dieser Satz steht in dem Bericht Großes Tam Tam, den Ernst Schnabel schrieb, nachdem er den Kongo überflogen hatte. Ernst Schnabel spielt das ältere Spiel, eigentlich das älteste von allen Spielen, das doch immer alle neuen Spiele an Neuheit übertrifft, er spielt »Mensch, wunder dich!«. Und wer seinen Bericht liest oder hört, wird entdecken, daß es ein wunderbares Spiel ist. Aber es ist kein leichtes Spiel, und es ist nötig, sich - ehe man es beginnt - von allen bisherigen Spielen, von allem Vorgefassten zu lösen.« Aichinger, Ilse: »Die Sicht der Entfremdung«, in: *Kurzschlüsse*, S. 51-52.

Trennung entgegen. Bilder der Möglichkeiten inszeniert das Gedicht, der Möglichkeiten gemeinsam mit der Großmutter in die Sprache einzutauchen, um dem Verstummen entgegen zu wirken. Und zugleich Stille und Schweigen in der Sprache zu ermöglichen.

»Betrachtung« ist in diesem Kontext nicht passiv zu verstehen, es ist vielmehr ein präzises und minutiöses Inspektieren der Orte des Gedichts (»Wiesen«, »Welt«, »Wald«), die danach verlangen erinnert und vorgestellt zu werden. Die »Wiesen« und »Gräser« erinnern auch an die Waldlichtung von Blagowshtchina, die die Gräber umgeben. In den Bäumen des Waldes, an dem Heute Namensschilder der Erinnerung befestigt sind, schwirren die Vögel im Geäst. Nach dem Tod durch Erschießen gibt es »keine Augen mehr«, um »zu sehen«, »keine Ohren«, um »zu hören«, keine »Lippen«, um zu »schmecken« und keine Nase, um zu »riechen«. Nicht mehr reiben sich die Wangen der Verschleppten »an den Mauern im Dorf« von Maly Trostinec oder Bolshoi Trostinec. Der »Himmel« über Blagowshtchina geht »zu Ende«. Blagowshtchina ist der finstere Wald in den Gisela, Erna und Felix Kremer »gerieten«.

»Gerieten« spricht auch von der Kontrolle und Intentionalität der Ermordung durch die Handlanger des nationalsozialistischen Regimes. Das »wir« des symbolischen Ortes der Randfiguren vereint nun am Rande auch Erna, Felix und Gisela Kremer, deren Leben im Wald am Rande endete. Das Ende des Gedichts, die doppelte Verneinung, des Waldes und der Finsternis, setzt ein Zeichen der Verweigerung den Wald als Wald zu denken. Wald scheint wie »Welt« ein Wort/Ort, der »zu verbessern«<sup>65</sup> gehört. Die »Welt« läuft in *Winterantwort* auf den Wald zu, betrachtet diesen Stoff, und kontert mit der Welt des Gedichts. Der Wald wird in die gegenwärtige Welt gebracht und so zu

---

<sup>65</sup> »Wult wäre besser als Welt. Weniger brauchbar, weniger geschickt. Arde wäre besser als Erde. Aber jetzt ist es so. Normandie heißt Normandie und nicht anders. Das Übrige ist eingestellt. Aufeinander, wie man sagt. Und wie man auch sieht. Und wie man auch nicht sieht. Nur Dover ist nicht zu verbessern.« Aichinger, Ilse: »Dover«, in: *Schlechte Wörter*, hg. von Richard Reichensperger, Frankfurt am Main 1991, S. 41.

einem Bestandteil der Beweiskette, zu dem »Winter«, »Welt«, »Wiesen« und »Wangen« auch gehören. »Das Ende [dieses Berichts] muß jedem, der [ihn] mit offenen Ohren gehört hat, wieder zum Beginn werden«<sup>66</sup>, - so dichtet der nachhallende Wald der Stille sich nach Aichingers Verschwinden weiter.

### *Ort / Welt / Gedicht*

(für Paul Hoffmann  
mit den herzlichsten Wünschen)

Der Ort des Gedichts wird definiert durch Schweigen. Je mehr dieses Schweigen präsent ist, desto weniger muß ein Gedicht zum Zierat werden, es muß ihm nichts hinzugefügt werden, es bleibt für sich.

Der Ort eines Gedichts definiert sich durch sich selbst. Nur so wird das Gedicht ausgewiesen, wird im Sinn der inneren Definition begriffen, die nichts ausläßt, weil sie nichts hinzufügt. Das kann so weit gehen, daß Freude und Schrecken identisch werden.

Der Weg zum Gedicht führt durch die Orte der Welt, aber jeder dieser Orte wird auch zum Ort des Gedichts. So wird die Identifikation von Ort und Ort vollzogen. Wenn das nicht so wäre, könnte eine Reisebeschreibung entstehen, eine Schilderung, keine Definition.

Die Grenze zwischen Beschreibung und Definition ist entscheidend. Das Ergebnis heißt nicht: ich war an diesem Ort. Sondern: dieser Ort war bei mir. Wo das gelingt, sind die Orte aus der Ortlosigkeit gehoben.

*Der Ort des Gedichts wird definiert durch Schweigen*<sup>67</sup> lautet der Titel eines Texts von Ilse Aichinger, in dem sie auf eine Weise über die Worte und Gravitationszentren »Ort«, »Welt« und »Gedicht« reflektiert, die erlaubt mit ihnen auf die Lektüre der *Winterantwort* zurück zu blicken. »Der Ort des Gedichts wird definiert durch Schweigen,« beginnt Aichinger ihren diesen Text. Je mehr dieses Schweigen

<sup>66</sup> Aichinger, Ilse: »Die Sicht der Entfremdung«, in: *Kurzschlüsse*, S. 51.

<sup>67</sup> Ilse Aichinger: »Der Ort des Gedichts wird definiert durch Schweigen«, in: *Dem Dichter des Lesens: Gedichte für Paul Hoffmann. Von Ilse Aichinger bis Zhang Zao*, hg. von Hansgerd Delbrück in Zusammenarbeit mit Wolfgang Zwierzynski, Tübingen 1997, S. 1; alle folgenden Zitate dieses Absatzes ebd.

präsent sei, desto weniger müsse ein Gedicht zu Zierart werden. Es müsse ihm nichts hinzugefügt werden. Es könne für sich bleiben. So wird das Gedicht ein Ort für Aichinger, an dem Schweigen existieren kann. Die Möglichkeit, dass Schweigen im Gedicht existiert, wird für sie vielleicht sogar zu einem Definition-Kriterium des Gedichts. »Der Ort eines Gedichts definiert sich durch sich selbst«, so Aichinger weiter. Nur so werde das Gedicht ausgewiesen, werde im Sinne der inneren Definition begriffen, die »nichts auslässt, weil sie nichts hinzufügt«. Das könne so weit gehen, dass »Freude und Schrecken identisch werden«, so wie auch in der *Winterantwort* Freude und Schrecken die Erfahrungen der Großmutter und der Enkelin durchqueren. »Der Weg zum Gedicht führt durch die Orte der Welt«, schreibt Aichinger weiter. Der Weg zur *Winterantwort* führt durch die Bühnen Shakespeares, die Mauern der Linzer Irrenanstalt, dem Haus von Rotkäppchens Großmutter wie auch durch den Wald von Blagowshtchina.<sup>68</sup> »Aber jeder dieser Orte wird auch zum Ort des Gedichts«. Für Aichinger wird die Identifikation von Ort und Ort auf diese Weise vollzogen. Wenn das nicht so wäre, sagt sie, könnte auch einfach »eine Reisebeschreibung entstehen, eine Schilderung, keine Definition.« Diese Unterscheidung zwischen Beschreibung und Definition ist entscheidend. Es stellt für Aichinger sogar eine »Grenze« dar, die zu ziehen ist. In *Winterantwort* werden keine Wiesen, Himmel, Dörfer und Ränder beschrieben, sondern definiert - und somit zu Orten gemacht. So heißt es für Aichinger im Ergebnis nicht »ich war an diesem Ort«, sondern »dieser Ort war bei mir«. Und: »Wo das gelingt, sind die Orte aus der Ortlosigkeit gehoben.« Es sind Worte, die auch auf die *Winterantwort* zutreffen: als ein Ort, der durch die Welt, die das Gedicht erschafft, aus der Ortlosigkeit gehoben ist.

---

<sup>68</sup> »In ihrer Literatur bildet Wien durchgehend einen zentralen Bezugspunkt: ungenannt, aber deutlich erkennbar im Roman *Die größere Hoffnung* und in Erzählungen des Bandes *Der Gefesselte*; explizit und genau lokalisiert in den abgründigen Dialogen *Zu keiner Stunde*, in den autobiografischen Texten *Kleist*, *Moos*, *Fasane* und im *Journal des Verschwindens*; als Hauptgegenstand in den größtenteils 1953/1954 entstandenen Prosagedichten *Kurzschlüsse*,« so Simone Fässler. Aichinger, Ilse: »Die Orte, die wir sahen, sehen uns an«, in: *Kurzschlüsse*, S. 69.

## Literaturverzeichnis

- Aichinger, Ilse: *Die größere Hoffnung*, hg. von Richard Reichensperger, Frankfurt am Main 1991.
- Aichinger, Ilse: *Es muss gar nichts bleiben Interviews 1952-2005*, hg. von Simone Fässler, Wien 2011.
- Aichinger, Ilse: *Film und Verbängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Frankfurt am Main 2003.
- Aichinger, Ilse: *Kurzschlüsse*, hg. von Simone Fässler, Wien 2001.
- Aichinger, Ilse: *Schlechte Wörter*, hg. von Richard Reichensperger, Frankfurt am Main 1991.
- Aichinger, Ilse: *Unglaubliche Reisen*, hg. von Simone Fässler und Franz Hammerbacher, Frankfurt am Main 2007.
- Aichinger, Ilse: *Verschenkter Rat*, hg. von Richard Reichensperger, Frankfurt am Main 1991.
- Arendt, Hannah : *Ich will verstehen - Selbstauskünfte zu Leben und Werk*, hg. von Ursula Ludz, München, Zürich 2007.
- Bruegel der Ältere, Pieter: »Turmbau zu Babel«, 1563, Kunsthistorisches Museum Wien.
- Dem Dichter des Lesens: Gedichte für Paul Hoffmann. Von Ilse Aichinger bis Zhang Zao*, hg. von Hansgerd Delbrück in Zusammenarbeit mit Wolfgang Zwierzynski, Tübingen 1997.
- Ehlich, Konrad: »Alltägliche Wissenschaftssprache« [online], in: URL:  
<https://taz.de/NS-Vernichtungslager-bei-Minsk/!5477713/>, 2018, [1.5.2020].
- Gottwaldt, Alfred / Schulle, Diana : *Die »Judendeportationen« aus dem Deutschen Reich von 1941-1945*, Wiesbaden 2007.
- Grimm, Brüder: *Rötkepchen* [online], in: URL:  
[https://www.grimmstories.com/de/grimm\\_maerchen/rotkaeppchen](https://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/rotkaeppchen), 1812,  
 [1.5.2020].

Hitchcock, Alfred & Hitchcock, Alfred: »The Birds« [film], 1963.

Kußmann, M. (2007). »Eine Liebe: Ilse Aichinger und Günter Eich« [online]. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=jiIfIQhTm3c> [1.5.2020].

»Maly Trostinec« [online], in: URL:  
[http://www.deathcamps.org/occupation/maly%20trostinec\\_de.html](http://www.deathcamps.org/occupation/maly%20trostinec_de.html), 2006,  
 [1.5.2020].

*Neues Testament*, 2. Korinther 2, 15.16. [online] in: URL:  
<https://www.bibleserver.com/SLT/2.Korinther2>, [1.5.2020].

Nietzsche, Friedrich : *Werke in drei Bänden*, München 1954.

»Sehnsucht«, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, [online]. URL:  
<http://woerterbuchnetz.de/> [1.5.2020].

Shakespeare, William: *The Tempest*, Akt IV, Szene 1 [online]. URL:  
[https://www.sparknotes.com/nofear/shakespeare/tempest/page\\_160](https://www.sparknotes.com/nofear/shakespeare/tempest/page_160), [1.5.2020].

Tawada, Yoko: *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesung*, hg. von Claudia Gehrke, Tübingen 1989.

»Vernichtungsort Maly Trostinec«, in: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, in:  
 URL: <https://www.doew.at/erinnern/fotos-und-dokumente/1938-1945/vernichtung-deportationen-nach-maly-trostinec-1942/vernichtungsort-maly-trostinec#maly%20trostinec>,  
 [1.5.2020].

Wieselberg, Lukas: »Maly Trostinec: Das unbekannte Nazi-Todeslager« [online], in: URL:  
<https://sciencev2.orf.at/stories/1691097/index.html>, 2011, [1.5.2020].