



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Schwindelerregendes Erzählen in Ilse Aichingers Erzählungen
,Das Fenster-Theater‘ und ‘Das Plakat‘ “

verfasst von / submitted by

Mag. Dr. Mag. Elke Schiebl-van Veen, BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023/ Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

a.o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Arno Dusini

Inhalt

1	Einleitung	3
1.1	Fragestellung	4
1.2	Forschungsstand	4
2	Hauptteil	6
2.1	Grundlagen und Methode	6
2.2	Der erzählte Raum im narrativen Text	7
2.3	Literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen zum Thema Raum	8
2.4	Der philosophische Raum bei Merleau-Ponty	9
2.5	Die erzählte Welt bei Jurij Lotman	10
2.6	Der konkrete Raum nach Dennerlein	12
2.7	Die Medientheorie von Max Bense	13
3	Erzählanalyse von „Das Fenster-Theater“	14
3.1	Einflüsse	14
3.2	Synopse	17
3.3	Der Raum in „Das Fenster-Theater“	17
3.4	Die Grenze	20
3.5	Kontakt und Kommunikation im Raum	21
3.6	Losgelöste Elemente der Komik	22
3.7	Der Spielraum	23
3.8	Der Blick	25
3.9	Der Blick und seine Reflexion	26
3.10	Erzählinstanz	27
3.11	Finsteres versus illuminiertes Fenster	28
4	Erzählanalyse von „Das Plakat“	30
4.1	Einflüsse	30
4.2	Synopse	31
4.3	Der Raum im Raum	31
4.4	Sinneswahrnehmungen in „Das Plakat“	34
4.5	Das Gefangensein	35
4.6	Der virtuelle Sprung	36
4.7	Der reelle Sprung	41

5	Ergebnisse	42
5.1	Zusammenfassung bisheriger Ergebnisse	42
5.2	Zusammenführung beider Erzählungen	42
5.3	Der Schwindel	46
5.4	Erweiterung des Bewusstseins der LeserInnen	50
6	Exkurs	53
6.1	Der Blick durch das Fenster	53
7	Bibliographie	58
7.1	Primärliteratur	58
7.2	Sekundärliteratur	58
7.3	Online Quellen	61
8	Anhang	62
8.1	Deutsche Zusammenfassung	62
8.2	Englisches Abstract	63

1 Einleitung

Ilse Aichingers Erzählungen „Das Plakat“ und „Das Fenster-Theater“ sind beide im gesammelten Erzählband „Der Gefesselte“ (DG¹) 1953 erschienen. Letztere ist in etlichen Deutsch-Schulbüchern abgedruckt und deswegen etwas bekannter als die Erzählung „Das Plakat“. Die Arbeit widmet sich der Darstellung des raumspezifischen Erzählens in zwei Erzählungen Ilse Aichingers. „Das Plakat“ und „Das Fenster-Theater“ sind schon vielfach seit ihrer Entstehung 1949 bzw. 1953 interpretiert worden. Bisher ist – bis auf wenige Ausnahmen – eine Interpretation in Hinblick auf „Raum“ ausgeblieben.

Um die literarischen Mechanismen der räumlichen Wahrnehmung exemplarisch betrachten zu können, werden diese frühen Erzählungen der österreichischen Schriftstellerin herangezogen. Die Erzählungen gehören mit ihrem Entstehungszeitraum zur führenden Nachkriegsliteratur. Es ist naheliegend, dass die Entstehungszeit Einfluss auf Aichingers Geschichten genommen hat. Dazu kommt ein kultureller Bezugsrahmen: die Raumordnung wird durch Werbung und Medien beeinflusst. Aichingers Verständnis zum Film und zum Kino muss ebenfalls ins Kalkül gezogen werden. Über die getroffene Auswahl der zwei Erzählungen ist anzumerken, dass sie weniger essayistische Elemente als andere Erzählungen Aichingers aufweisen und dass sich mehrere Gemeinsamkeiten in den beiden feststellen lassen, auf die später noch eingegangen wird.

Eine Verschiebung auf eine raumspezifische Interpretation hin ist durch den „spatial turn“ eingeläutet worden. Während sich der „topological“ und der „topographical turn“ weniger auf einen physischen Raum als solchen beziehen, stehen bei der Beschreibung von kulturellen und medialen Aspekten des „spatial turn“ räumliche Verhältnisse im Vordergrund.² Die Forschung zum Raum hat eine Fülle an Raumtheorien hervorgebracht. In der vorliegenden Arbeit wird vom Raumkonzept Lotmans, eines Poststrukturalisten, ausgegangen, das als Grundlage für das Verständnis des Raumes herausgegriffen wird. Besonders ergiebig ist die Analyse der räumlichen Ordnung: Aichingers Erzählungen öffnen begrenzte räumliche Dimensionen, die

¹Im Folgenden wird für den Verweis auf das Werk die Sigle „DG“ verwendet.

²Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.). 2006. Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp., S.13.

mit diesem Raumkonzept erklärt werden können.³ Bei der Analyse von „Das Fenster-Theater“ kommt die Theorie des konkreten Raums meiner Fragestellung entgegen. Doch auch das Konzept des „erlebten Raums“ wird verfolgt werden.⁴

1.1 Fragestellung

Meine Forschungsfrage lautet: „Was erzählen die Geschichten über den Raum anhand eines Plakates, eines Fenster-Theaters, einer Wohnung und eines Bahnhofs und welche Bedeutung haben Räume für die Geschichten?“ Dabei ist nicht nur problematisch, wie die literaturwissenschaftliche Forschung mit dem Thema „Raum“ umgeht, sondern auch, was „Raum“ in den beiden Erzählungen „Das Fenster-Theater“ und „Das Plakat“ mit den Figuren macht. Das Forschungsinteresse von Raumstrukturen soll um die Frage nach den menschlichen Beziehungen, im Raum abgebildet, erweitert werden. Denn es gilt zu eruieren, welche Bedeutung der Raum in den Erzählungen hat, um menschliche Beziehungen zu gestalten. Deshalb sollen auch in der Arbeit Antworten auf folgende Fragen gegeben werden: „Welche Vorschläge macht der Raum, um menschliche Beziehungen zu gestalten?“ „Wie werden die Mann-Junge-Beziehungen in den jeweiligen Erzählungen räumlich konstruiert?“ und „Welche Bedeutung haben die Räume für die Geschichten und deren Handlungen und was macht der Raum in den Erzählungen mit den Figuren?“

1.2 Forschungsstand

An dieser Stelle möchte ich einen kurzen Überblick über den Forschungsstand geben, um gegebenenfalls auf eine Forschungslücke zu stoßen.

Elisa Garrett bedient sich der Kognitiven Poetik Stockwells, um die räumliche Ordnung, den Wahrnehmungs- und Erzählprozess in „Das Plakat“ darzustellen. Sie streicht dabei die wechselnden Präpositionen und Pronomina hervor, die Aichinger einsetzt, damit die

³Garrett, Elisa. 2020. „Kognitive Poetik und räumliche Ordnung Wahrnehmungsprozesse in Ilse Aichingers „Das Plakat“. *Studia austriaca* XXVIII, S.74.

⁴Kraxner, Martina. 2019. „Mir gehört nur die Aussicht in den Garten, sonst nichts.“ Raumkonzeptionen, Geschlechterverhältnisse und Identität in Marlen Haushofers Novelle „Wir töten Stella“. Masterarbeit. Uni Wien, S.17.

LeserInnen ihren Blick auf etwas Bestimmtes lenken.⁵ Sie stellt in ihrem Zeitschriftenartikel „Kognitive Poetik und räumliche Ordnung“ dar, dass das Plakat keinen drei-, sondern einen zweidimensionalen Raum darstellt.⁶

Für Simone Fässler, die sich besonders dem philosophischen Konzept Merleau-Pontys widmet, ist es als Ortskundige von Wien vorstellbar, dass es sich bei den beschriebenen Plätzen im öffentlichen Raum um Wien handeln könnte⁷. Darauf weist der Titel ihrer Forschungsarbeit „Von Wien her, auf Wien hin“, die 2011 erschien. Am Beispiel der Erzählung „Das Plakat“ erstellt Fässler zunächst ein Raum-, Zeichen- und Lektüremodell. Dabei ist die „Sicht der Kindheit“, wie Fässler erforscht hat, eine Wahrnehmung, die „Tiefe besitzt“.⁸ „Das Hier und Jetzt des Subjekts ist der Punkt, an dem der Raum entspringt.“⁹ „Auf den Leib angewandt, bezeichnet das Wort ‚hier‘ nicht eine im Verhältnis zu anderen Positionen oder zu äußeren Koordinaten bestimmte Ortslage, sondern vielmehr eine Festlegung der ersten Koordinaten überhaupt“.¹⁰ „[...] [I]n der Tat ist [...] Räumlichkeit nicht, wie die äußeren Gegenstände oder auch die der ‚Raumempfindungen‘, eine ‚Positionsraumlichkeit‘,¹¹ sondern sie beschreibt Raumlichkeit wie Merleau-Ponty als „Situationsraumlichkeit“,¹² ein im leiblichen Hier und Jetzt des Subjekts ausgehender Situationsraum“¹³. In „Das Plakat“ geht eine Veränderung des Raums mit den Entwicklungsschritten der Protagonisten einher.¹⁴ Der Verdienst von Fässlers Studie liegt zweifellos im gelungenen Entschlüsseln von Aichingers „Denkmustern, ihrem Schreib- und Erinnerungskosmos“.¹⁵

⁵Garrett, Elisa. 2020. „Kognitive Poetik und räumliche Ordnung Wahrnehmungsprozesse in Ilse Aichingers „Das Plakat“. *Studia austriaca* XXVIII, S.73.

⁶Garrett, S.76. Unterschiedlich fasst Bense Plakate in ihrer Medientheorie auf und gesteht ihnen mehrere Schichten mit Tiefe, u.a. einer dritten Dimension, zu.

⁷Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S. 25.

⁸Fässler, S.16-17.

⁹Fässler, S.35.

¹⁰Merleau-Ponty, Maurice. 1966. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übers. und mit einem Vorw. versehen von Rudolf Boehm. Berlin: de Gruyter, S.125.

¹¹Fässler, S.125.

¹²Fässler, S.16.

¹³Fässler, S.16-17.

¹⁴Fässler, S.133.

¹⁵Fässler, S.64

Musgrave hat sich ebenfalls mit der Erzählung „Das Plakat“ in ihrem Beitrag¹⁶ auseinandergesetzt. Für Musgrave fungiert der alte Mann selbst als ein Bote des Todes, wenn er Blut beim Husten spuckt. Musgrave hat sich in diesem Buchbeitrag mit dem Thema Sterben in Ilse Aichingers „Das Plakat“ beschäftigt. Anders als die Menschen auf dem anderen Plakat erreicht laut Musgrave der Junge auf dem Plakat den Zustand des wahren „Seins“ und dieser Zustand wird auf gewisse Art und Weise auch im Jenseits präsent sein.

Einer Auseinandersetzung mit dem Thema Raum ist die Monografie „Narratologie des Raumes“ von Katrin Dennerlein¹⁷ gewidmet. Diese Monografie mit Dennerleins Konzept der „Alltagsvorstellung von Raum“ dient als Basis für die literaturwissenschaftliche Analyse, die sich von erkenntnistheoretischen Ansätzen abgrenzt und somit dazu dient, den Untersuchungsgegenstand einzuschränken.¹⁸

Eine Forschungslücke tut sich insofern auf, da in den bisher erschienenen raumspezifischen Interpretationen wenig Hauptaugenmerk auf die Empfindungen der LeserInnen gelegt worden ist. Trotz differierender Schwerpunktsetzungen verschiedener ForscherInnen sind jene mit Hauptaugenmerk auf dem reflexiven Bewusstsein der LeserInnen noch weitgehend ausständig. Nur wenige Untersuchungen oder Studien zeigen Ansätze in diese Richtung. Somit tut sich eine Forschungslücke auf. Meine Arbeit soll ein Beitrag zur raumspezifischen Deutung von Ilse Aichinger werden.

2 Hauptteil

2.1 Grundlagen und Methode

Nachdem seit Jahren der Zeitdimension der Vorrang in der Forschung gegeben wurde und der Raum durch die Zeit „vernichtet“ wurde, scheint „Raum“ als Methode zur Analyse von Aichingers Geschichten am probatesten. Bevor verschiedene Herangehensweisen an die Raumnarratologie erläutert werden, soll im folgenden Abschnitt die für die Arbeit relevante

¹⁶Musgrave, Marian E. 1987. „Ilse Aichingers ‚Das Plakat‘ unter Bezugnahme auf John Keats und Christian Morgenstern“, in: Der gesunde Gelehrte. Literatur-, Sprach- und Rezeptionsanalysen, herausgegeben von Arnim Arnold und C. Stephen Jaeger. Herisau: Schläpfer, S.212-224.

¹⁷Dennerlein, Katrin. 2009. Narratologie des Raumes. Berlin [u.a.]:de Gruyter.

¹⁸Kraxner, Martina. 2019. „Mir gehört nur die Aussicht in den Garten, sonst nichts.“ Raumkonzeptionen, Geschlechterverhältnisse und Identität in Marlen Haushofers Novelle „Wir töten Stella“. Masterarbeit. Uni Wien, S.4-5.

Methodik beschrieben werden. Für die Methodik der Erzählanalyse sind zwei Standardfragen wichtig, die sich auf die Perzeption und die Ideologie beziehen. Der folgende Abschnitt handelt davon, welche Arten von Raum möglich sind. Weiters soll untersucht werden, ob das Sehen dem Wissen trotz Einschränkung des Gesichtsfeldes gleichgesetzt werden kann.

Der Ansatz Katrin Dennerleins in Bezug auf die Alltagsvorstellung des konkreten Raums bildet die dieser Arbeit zugrundeliegende Raumdefinition¹⁹:

Der Raum ist ein wahrnehmungsunabhängig existierender Container mit Unterscheidung von innen und außen. Jeder Raum ist potentiell wieder in einem größeren Raum enthalten, umgekehrt besteht der Raum aus diskreten Einzelräumen.

Raum in „Das Fenster-Theater“ wird somit als „konkret“ verstanden.²⁰ Konkrete Räume umschließen in dieser Erzählung das Haus, die Wohnung, die Straße und ihre Grenzen,²¹ in „Das Plakat“ sind es die Bahnstation, die Bahnsteige und der Zug.

2.2 Der erzählte Raum im narrativen Text

Der folgende Abschnitt beschreibt, wie der Raum der erzählten Welt im narrativen Text erzeugt wird.²² Um den erzählten Raum in der Narration zu erfassen, ist es nötig, sich auf das lexikalische Referieren auf Raum durch raumreferentielle Ausdrücke zu konzentrieren.²³ Dazu begibt man sich auf die Suche nach Deiktika, um räumliche Relationen aufzuzeigen. Weiters kommen noch Raumkonkrete dazu, wie die Bezeichnung von Objekten, in denen sich Menschen aufhalten können, wie z.B. in einem Zug, in einer Wohnung, in einem Zimmer oder an einem Bahnhof.²⁴ Am Anfang der Erzählungen hat man es zunächst mit einem übergeordneten, erzählten Raum zu tun. Bei Aichinger handelt es sich in beiden Geschichten um den städtischen Raum.

¹⁹Dennerlein, Katrin. 2009. Narratologie des Raumes. Berlin [u.a.]:de Gruyter, S.60.

²⁰Kraxner, Martina. 2019. „Mir gehört nur die Aussicht in den Garten, sonst nichts.“ Raumkonzeptionen, Geschlechterverhältnisse und Identität in Marlen Haushofers Novelle „Wir töten Stella“. Masterarbeit. Uni Wien, S.17.

²¹Kraxner, S.17.

²²Dennerlein, S.53.

²³Dennerlein, S.74.

²⁴Dennerlein, S.77

Beim Lesen fragt man sich, ob die Handlungen an Schauplätzen spielen, die auch außerhalb des Textes in der realen Welt zu finden sind, oder ob es sich um erfundene Räume handelt.²⁵ Aichinger stützt sich in ihren Erzählungen auf keine Ortsnamen.²⁶

Wie bei Aichinger nicht unüblich spielen²⁷

viele Geschichten [...] in Räumen, die zwar nicht mit Hilfe von ausdrücklich genannten Ortsnamen in der realen Geographie verankert sind, die aber doch durch ihren <realistischen> Charakter und durch spezifische Beschreibungen den Eindruck erwecken, als handle es sich um die literarische Darstellung eines konkreten realen Ortes – oder auch um die typisierende Darstellung mehrerer realer Orte mit gemeinsamen Merkmalen.

Es lässt sich schwer begründen, dass Wien den städtischen Hintergrund bietet. Doch zum einen fährt die Stadtbahn, deren Stadtbahnstation in „Das Plakat“ beschrieben wird, parallel zum Wienkanal. Zum anderen kann Aichinger für die Figur der Frau in „Das Fenster-Theater“ eine typische Wiener „Bassena“ als Vorbild genommen haben. Dabei ist auf Fässler zu verweisen, die in ihrer Forschungsarbeit „Von Wien her, auf Wien hin“ (2011) begründet, warum es sich bei den beschriebenen Allgemeinplätzen um Wien handeln könnte²⁸.

2.3 Literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen zum Thema Raum

Im folgenden Kapitel wird versucht, eine für diese Arbeit relevante Grundlage für die weitere raumnarratologische Untersuchung der Geschichten herzustellen: Am Anfang soll der konkrete Raum der erzählten Welt näher erläutert werden und in diesem Kontext wird die „Alltagsvorstellung von Raum“ von Katrin Dennerlein thematisiert. Daran anschließend wird die phänomenologische Herangehensweise an Raum im Kontext des „erlebten Raums“ beschrieben. Am Schluss wird ein Zusammenhang zwischen literarischem Raum und der Wirklichkeit anhand des Konzepts von Jurij M. Lotman hergestellt. Im letzten Unterkapitel sollen diese drei Themenfelder als mögliche Methoden zur Analyse der beiden Geschichten

²⁵Martinez, Matías, Scheffel, Michael. 2020. Einführung in die Erzähltheorie. München: C. H. Beck, S.156.

²⁶Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.). 2006. Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp., S.300.

²⁷Martinez, S.157.

²⁸Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S. 25.

diskutiert werden.²⁹ Allerdings muss in Hinblick auf die Geschichten auch auf die phänomenologische Theorie Merleau-Pontys eingegangen werden, da die Konstruktion und die Perspektiven, in der die Erzählungen verfasst sind, dies erfordern.

Danach wird die Herangehensweise mit Lotmans im Kontext der „erzählten Welt“ näher erläutert. Dabei soll eruiert werden, ob, beziehungsweise, wie sich in den Geschichten eine Semantisierung des Raums herauslesen lässt. Darüber hinaus gilt es zu eruieren, ob die zwei Erzählungen Aichingers nach Lotmans Theorie klassifikatorische Grenzen aufweisen. Primär interessiert an den zwei Erzählungen von Aichinger, ob diese „Geschichten einer räumlichen Grenzüberschreitung“ sind³⁰, beziehungsweise, ob die Überschreitung der klassifikatorischen Grenze scheitert oder wieder aufgehoben wird.³¹

2.4 Der philosophische Raum bei Merleau-Ponty

Zur Bestimmung der Raumqualitäten wird auf die Terminologie des Existentialphänomenologen Maurice Merleau-Ponty zurückgegriffen, der dem objektiven, zeitlosen „Positionsraum“ den neuen „Situationsraum“ gegenüberstellt.³²

Zu Beginn wird sein „Positionsraum“ versus „Situationsraum“³³ thematisiert. Anschließend soll Merleau-Pontys letzter Aufsatz unter dem Titel „Das Auge und der Geist“ über eine durch Werbung und Medien beeinflusste Raumordnung hinaus auf den „Blick“ und die „Blickordnung“ gehen. Über die Grenzen des begrenzten Blicks konstatiert Merleau-Ponty: *„Daß ich ein Gesichtsfeld habe, besagt, daß meine Sicht stets eine begrenzte ist, daß mein aktuelles Sehen stets umgeben ist von einem Horizont nicht Gesehener, überhaupt nicht sichtbarer Dinge“*.³⁴

²⁹Kraxner, Martina. 2019. „Mir gehört nur die Aussicht in den Garten, sonst nichts.“ Raumkonzeptionen, Geschlechterverhältnisse und Identität in Marlen Haushofers Novelle „Wir töten Stella“. Masterarbeit. Uni Wien, S.9.

³⁰Dennerlein, Katrin. 2009. Narratologie des Raumes. Berlin [u.a.]:de Gruyter, S.166.

³¹Kraxner, S.9.

³²Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S.23.

³³Merleau-Ponty, Maurice. 1966. Phänomenologie der Wahrnehmung. Übers. und mit einem Vorw. versehen von Rudolf Boehm. Berlin: de Gruyter, S.125.

³⁴Merleau-Ponty, S.254.

Dem Raum, den Aichinger der „Sicht der Kindheit“ zuordnet, entspricht in Merleau-Pontys Terminologie dem „Situationsraum“, welcher in einem wahrnehmenden, sich bewegenden und kommunizierenden Subjekt gründet. Das Hier und Jetzt des Leibes, „ist der Punkt, an dem der Raum entspringt.“³⁵ *„Als die Welt sehender oder berührender ist so der Leib niemals imstande, selber gesehen oder berührt zu werden. [Er] ist also nicht lediglich ein [...]Gegenstand unter anderen, der sich dadurch auszeichnet, stets da zu sein“.*³⁶ Anders als der Positionsraum, der prinzipiell unendlich ist, hat der Situationsraum absolute Grenzen: einen Horizont, den man nie berühren oder überschreiten kann.

2.5 Die erzählte Welt bei Jurij Lotman

Jurij Lotman setzt sich damit auseinander, inwieweit Raum in verschiedenen Kunstwerken Wirklichkeit abbildet. Lotmans Versuch, die Raumstruktur durch Gegensatzpaare als Ermöglichungsrahmen von Raum und Grenzüberschreitungen zu bestimmen, fand sich schon in anderen strukturalistischen bzw. semiotischen Modellen.³⁷

Jurij Lotman ist ein wichtiger Theoretiker des „spatial turns“. Er ist noch stark im Strukturalismus verhaftet und stellt als Poststrukturalist Raum als Zeichensystem dar³⁸. Bei ihm tritt der Raum als Erzeugnis kulturell bestimmter Zeichenverwendungen auf. So kann der auf räumliche Relationen verweisende Begriff „unten“ mit der semantischen Aufladung „Ferne“ unterlegt werden.³⁹ Die räumlichen Relationen werden durch kulturell bedingte Semantik über sich selbst hinaus weisen. „Räumliche Strukturen in der Literatur vermitteln einen Einblick in die Art und Weise, wie die dazugehörige Kultur die ‚Welt‘ konstruiert.“⁴⁰ Innerhalb des dargestellten Raums liegt immer schon ein Bezug zur kulturellen Wirklichkeit

³⁵Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S.35.

³⁶Merleau-Ponty, Maurice. 1966. Phänomenologie der Wahrnehmung. Übers. und mit einem Vorw. versehen von Rudolf Boehm. Berlin: de Gruyter, S.117.

³⁷Etwa in Claude Lévi-Strauss' oder in Roland Barthes' einflussreichen Theorien.

³⁸Lüdeke, Roger. 2015. Einleitung [zu Teil VI Ästhetische Räume]. In: In: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.457.

³⁹Lotman, Jurij M. 1993. Die Struktur literarischer Texte. Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränd. Auflage. München: Fink, S.314.

⁴⁰Frank, Michael C. 1998. Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld: transcript 2009, S.66.

vor.⁴¹ Relevant ist, dass bei Lotman die Konstruktion der Wirklichkeit in den Vordergrund gerückt wird.⁴²

Bei Lotmans Theorie stehen Bewegung und eine vollzogene Grenzüberschreitung oder ihr Scheitern im Zentrum⁴³. Eine besondere Rolle spielt daher die klassifikatorische Grenze in Lotmans Modell. Voraussetzung für ein zentrales „Ereignis“ ist nach Lotman die Tatsache,⁴⁴ dass sich der Raum eines Textes durch eine Grenze in (meist) zwei bis drei Teile mit je einer Figur unterteilen lässt.⁴⁵ Erst dadurch entfaltet sich eine narrative Dynamik, d.h. die Existenz der Grenze verleiht dem Erzähltext das Potenzial dafür.⁴⁶ Die Grenzen sind topologisch, evaluativ (semantisch in Lotmans Sinne) und topographisch bestimmt. Die Bereiche konstituieren sich durch ein gemeinsames Merkmal, wie z.B. das der Fremdheit.

Lotman nennt Texte „revolutionär“, in denen die Grenzüberschreitung vollzogen wird. Sie durchbrechen die klassifikatorische Ordnung der erzählten Welt.⁴⁷ Wenn Lotmans Theorie zur Klassifikation von konkreten räumlichen Gegebenheiten der erzählten Welt angewandt wird, stößt man auf zentrale binäre Oppositionen von Räumen und Raumgrenzen. Solche zentralen Gegensätze können etwa „vor“ und „zurück“, „kreuz“ und „quer“ oder z.B. „hin“ und „her“ sein. Weitere topologische Oppositionen sind „hoch – niedrig“, „rechts – links“, „nah – fern“ oder „offen – geschlossen“⁴⁸.

⁴¹Kraxner, Martina. 2019. „Mir gehört nur die Aussicht in den Garten, sonst nichts.“ Raumkonzeptionen, Geschlechterverhältnisse und Identität in Marlen Haushofers Novelle „Wir töten Stella“. Masterarbeit. Uni Wien, S.14.

⁴²Frank, Michael C. 1998. Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld: transcript 2009, S.64.

⁴³Frank, S.64.

⁴⁴Dennerlein, Katrin. 2009. Narratologie des Raumes. Berlin [u.a.]: de Gruyter, S.165.

⁴⁵Lotman, Jurij M. 1993. Die Struktur literarischer Texte. Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränd. Auflage. München: Fink, S.328/360.

⁴⁶Martinez, Matías, Scheffel, Michael. 2020. Einführung in die Erzähltheorie. München: C. H. Beck, S.161.

⁴⁷Martinez, S.142. Laut Martinez und Scheffel nennt er kein Argument für sein Postulat, dass Erzählungen notwendigerweise topologisch strukturiert seien.

⁴⁸Lotman, S.327.

2.6 Der konkrete Raum nach Dennerlein

Katrin Dennerlein beschreibt in ihrer „Narratologie des Raums“ eine Theorie, die sich auf den konkreten Raum in der erzählten Welt anwenden lässt. Damit soll eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Raum in literarischen Texten zu ermöglicht werden. Unter dem konkreten Raum versteht sie jenen Raum, der sinnlich und anschaulich gegeben ist. Dennerlein konkretisiert diese Anschaulichkeit im narrativen Text als „[...] Komponente eines semantischen Konzepts [...], auf das man sich bezieht.“⁴⁹ Um den konkreten Raum beschreibbar und somit für die narratologische Untersuchung fruchtbar zu machen, dient ihr ihre „Alltagsvorstellung von Raum“ als Basis:⁵⁰

Der Raum der erzählten Welt ist die Menge derjenigen konkreten Objekte der erzählten Welt mit einer Unterscheidung von innen und außen, die nach den Regeln der erzählten Welt zur Umgebung einer Figur werden. In fiktionalen Texten können auch solche Objekte Räume werden, die nach der Alltagsvorstellung keine Umgebung für Menschen sind und die die zentralen Merkmale von Räumen negieren.

Der Raum ist für Dennerlein ein „wahrnehmungsunabhängig existierender Container mit Unterscheidung von innen und außen“.⁵¹ Jeder Raum ist in einem größeren Raum inkludiert, dazwischen bestehen Grenzen.⁵² Mit diesem Raumkonzept können die Straße oder die Wohnung als „konkrete Räumlichkeiten“ des „Fenster-Theaters“ untersucht werden⁵³. In „Das Plakat“ lässt sich die Bahnstation als „konkret materieller Raum“⁵⁴ und der Plakatraum als „Raum im Raum“ verstehen. Oder anders ausgedrückt, beim Plakat handelt es sich um einen „Sub-Raum“. Umgekehrt besteht der Raum aus „diskreten Einzelräumen“⁵⁵.

Dennerlein geht es um die Tatsache, dass Raum in der alltäglichen Kommunikation als Konstante angesehen wird.⁵⁶ Ihre Betrachtungsweise, dass Raum als Container im Text verstanden wird, kann für die Analyse der Geschichten fruchtbar gemacht werden, da der

⁴⁹Dennerlein, Katrin. 2009. Narratologie des Raumes. Berlin [u.a.]:de Gruyter, S.48.

⁵⁰Dennerlein, S.239.

⁵¹Dennerlein, S.60.

⁵²Garrett, Elisa. 2020. „Kognitive Poetik und räumliche Ordnung Wahrnehmungsprozesse in Ilse Aichingers „Das Plakat“. Studia austriaca XXVIII, S.89.

⁵³Dennerlein, S.165.

⁵⁴Kraxner, Martina. 2019. „Mir gehört nur die Aussicht in den Garten, sonst nichts.“ Raumkonzeptionen, Geschlechterverhältnisse und Identität in Marlen Haushofers Novelle „Wir töten Stella“. Masterarbeit. Uni Wien, S.10.

⁵⁵Dennerlein, S.60.

⁵⁶Dennerlein, S.70-71.

Raum somit Umgebung der Figuren ist. Problematisiert muss die Tatsache, dass eben dieser Container wahrnehmungsunabhängig existiert, werden.⁵⁷ Somit erscheint für meine Arbeit die Untersuchung des Subjekts, das sich im Raum aufhält und den Raum er- und belebt, relevant.

Um einen Zusammenhang zwischen dem literarischen Raum und der Wirklichkeit herzustellen, muss zunächst auf die phänomenologische Raumtheorie Merleau-Pontys eingegangen werden.

2.7 Die Medientheorie von Max Bense

Für die zweite gewählte Erzählung „Das Plakat“ wurde vor allem Benses Medientheorie herangezogen. Bense hat sich schon in den 1950er Jahren eingehend mit der „Kunstform“ der Plakate auseinandergesetzt. Sie sind Kunstwerke unseres Jahrhunderts, die auch von Millionen von Menschen, die nie in Museen gehen, angeschaut werden können. Das Plakat müsse auch von unwilligen, ignoranten Leuten wahrgenommen werden.⁵⁸ Sie seien keine Einzelwerke, sondern würden in der Werbung an vielen Orten eingesetzt werden. Plakate bedienen sich der intensionalen Formen, um innerhalb einer technologischen und provokatorischen Plakatwelt von den Leuten gesehen zu werden, die sich sonst nicht bemühen, sie zu sehen.⁵⁹ Das Plakat setze die „Koexistenz von Ware und Kunst“ voraus. Dabei handelt es sich um eine „Perfektion der Werbung, die an eine gesonderte Plakatwelt, einen Modus des Seins, denken lässt“⁶⁰.

Die Welt des Plakats ist „ästhetisch“⁶¹ und beruht auf Präsentation und alles unterliegt in der Plakatwelt der Einbildungskraft⁶². Auf den Plakaten wird das Sorglose mehr und mehr hinter dem werbenden Sein, der Gegenstand hinter der Ware und die Substanzen hinter den Prozessen dargestellt, wobei die urbanen und universalen Plakatwelten enthüllt werden⁶³.

⁵⁷Kraxner, Martina. 2019. „Mir gehört nur die Aussicht in den Garten, sonst nichts.“ Raumkonzeptionen, Geschlechterverhältnisse und Identität in Marlen Haushofers Novelle „Wir töten Stella“. Masterarbeit. Uni Wien, S.10.

⁵⁸Bense, Max. 1952. Plakatwelt: vier Essays. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S.12.

⁵⁹Bense, S.13.

⁶⁰Bense, S.10.

⁶¹Bense, S.13.

⁶²Bense, S.11.

⁶³Bense, S.12.

Wie Waren ihre Metaphysik haben, weisen auch Plakate ihre einzelnen Schichten auf und man kann sie, wenn sie überklebt worden sind, einzeln abblättern⁶⁴. Die Plakatschichten stellen metaphysisch eine Reihe von Oberflächen dar, aber gleichzeitig existiert in ihnen auch eine Plakatwelt, die das gesellschaftliche Leben der beworbenen Saison und den vorherrschenden Stil und Geschmack widerspiegelt. Der fiktive Raum des Plakatbildes verleiht dem Willen, alle Zeiten, Stilformen und Richtungen einzufangen, Ausdruck. In der Plakatwelt gibt es eine Prosa, die anordnet, nachdrücklich wirbt und die Sachen mit einem expressiven Stil⁶⁵ ins Licht rückt⁶⁶.

Nun zu dem repetitiven „Komm mit“. Dieses „Komm mit!“ dient auch einer Werbung für das Radio mit dem Titel *Freiheit zu hören – Freiheit zu sehen*. Ein diesem Motto folgendes Sujet der „Radiocorporation of America“ zeigt eine stereotypische, glückliche amerikanische Familie, die während ihrer Alltagsaufgaben zusammenkommt und Radio hört. McLuhan ergänzt sie mit der Aufforderung: „Kommt her Kinder. Kauft ein Radio und fühlt euch frei – frei zu hören“.⁶⁷

3 Erzählanalyse von „Das Fenster-Theater“

3.1. Einflüsse

Bei der Erzählung „Das Fenster-Theater“ könnte Aichinger möglicherweise von Kafkas „Der Prozeß“ inspiriert gewesen sein. Eine Szene, die Ähnlichkeit mit „Das Fenster-Theater“ aufweist, gibt K.’s Verhaftung wieder und es ist möglich, dass ihn die alte Frau denunziert habe: „Durch das offene Fenster erblickte man wieder die alte Frau, die mit wahrhaft greisenhafter Neugierde zu dem jetzt gegenüberliegenden Fenster getreten war, um auch

⁶⁴Bense, Max. 1952. Plakatwelt: vier Essays. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S.13.

⁶⁵Ein expressiver Stil ist beim intentionalen und nach Kontakt orientierten Ausruf „Jugend, komm mit!“ ersichtlich. Er spiegelt Gedanken, denen eine Einbildungskraft unterlegt ist und eine Form der Rhythmik, die wie ein Kinderreim wirkt, wider. Auf Aichingers Erzählung „Das Plakat“ bezogen, stellt sich auch die Frage, an wen sich diese werbende sprachliche Aufforderung richtet. Kinder und Jugendliche fühlen sich bekanntermaßen von Werbung sehr angesprochen. In „Das Plakat“ sollen die Illustrationen des strahlenden Jungen im Badegewand und der Seelandschaft die Aufmerksamkeit der jugendlichen PassantInnen erhöhen, veranschaulicht durch die verbale, schnell erfassbare Parole „Komm mit!“. Die bedeutenden Wörter „Angst“, „Schreck“, „Schwindel“, „Möglichkeit“, „Sünden“ in den ersten Abschnitten verweisen die Worte des Plakatklebers über das Sterben auf etwas sehr Wünschenswertes (Musgrave, S.214f.).

⁶⁶Bense, S.13.

⁶⁷McLuthan, Marshall. 1964. Die magischen Kanäle. Understanding Media. Aus dem Englischen von Meinrad Amann. Düsseldorf und Wien: ECON-Verlag GmbH, S.34-35. Dabei versucht die Werbung, ähnlich dem Jungen auf dem Plakat in „Das Plakat“, besonders an Jugendliche und Kinder zu appellieren: „Na los, Kinder. Kauft ein Radio und spürt die Freiheit – zuzuhören.“

weiterhin alles zu sehen“.⁶⁸ Da sich die Frau durch den Mann angesprochen fühlt, entsteht eine kommunikative Konfliktsituation.⁶⁹

Darüber hinaus war die Autorin von dem beeinflusst, was zur Entstehungszeit der Geschichten en vogue war. Aichinger „ging mit der Mode“ und, obwohl sie Kafka nicht las, wurde sie in Reaktion auf ihre Erzählung „Der Gefesselte“ bei der Tagung der Gruppe 47 als „Fräulein Kafka“ angesprochen.⁷⁰ Immer wieder gibt Aichinger in verschiedenen Interviews zwischen 1972 und 2001 von sich, sie habe Scheu davor, Kafka zu lesen⁷¹: „Ich lese wenig Erzählendes, nicht Kafka“, beteuert sie⁷² Obwohl sie angeblich nur eine kurze Briefstelle von Kafka je gelesen habe, zeigt sie sich vielfach von ihm beeinflusst. Dieses Phänomen, dass Kafka auf Autoren nachdrücklich wirkte, die ihn nie lasen, beschreibt der Argentinier Jorge Luis Borges in „Kafka and his Precursors“.⁷³ Obwohl Aichinger Kafka nicht studierte, sind Teile ihres Werkes „ohne [seinen] Einfluß nicht zu denken“.⁷⁴

Aichinger Ende der Kindheit datiert mit dem 1. September 1939, der Tag, an dem ihre Großmutter im Viehwagen auf der Schweden-Brücke deportiert wird. Diese dunkelste Zeit ihres Lebens, die sich als „Ur-Szene“ lesen lässt, hat sie in Interviews oftmals wiedergegeben. Der verlorene Raum der Kindheit scheint nicht implikationslos gewesen zu sein. Laut Aichinger besitzt der Raum in der Kindheit noch Tiefe. Sie postuliert, dass es sich bei der „Sicht der Entfremdung“ um die früheste, aber später verlorene Wahrnehmungsweise von Raum handelt, der unendlich ist. Statt einem Ende hat der verlorene Raum auf beiden Seiten einen Anfang. Es gibt für sie lokalisierbare Orte im „Raum der Kindheit“. In diesem müssen Bewegung und sinnliche Wahrnehmungen möglich sein. Der Raum der Kindheit geht Hand in Hand mit einer Neubewertung der Sinne. Schlimmer als das Altern empfindet Aichinger den Verlust des Raumes der Kindheit.⁷⁵

⁶⁸Kafka, Franz. 1976. Gesammelte Werke. Ed. Max Brod. Frankfurt: Fischer Verlag, Band 2, S.8.

⁶⁹Interpretation der Kurzgeschichte von Ilse Aichinger: Das Fenstertheater - Interpretation (dokumente-online.com) [letzter Zugriff: 25.7.2021]

⁷⁰Hoffmann, Gerhard. 1978. Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit : poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler, S.140.

⁷¹Interview mit Reif/Janacs, Fässler, Simone. (Hg.) 2011. Ilse Aichinger, Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005, S.33/181.

⁷²Interview mit Heinz F. Schafroth, Fässler, S.20.

⁷³Liska, Vivian. 2001. „Und dieser Schatten wird mich streifen, solange ich atme“. Ilse Aichinger und Franz Kafka. In: Britta Herrmann / Barbara Thums (Hgg.), „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“. Zum Werk Ilse Aichingers. Würzburg, S.189-190.

⁷⁴Liska, S.189.

⁷⁵Interview mit Esser, Fässler, S.51.

Zusätzlich hebt sie die Orte aus der Ortslosigkeit. Bei Aichinger heißt es nicht: „Ich war an diesem Ort“, sondern: „Dieser Ort war bei mir“. Durch Ortslosigkeit entsteht eine Sicht der Entfremdung, aus der Aichinger Erinnerungsräume entwickelt. Flusser erweitert das Schema des öffentlich-urbanen Raums und privaten Raums der Privathäuser im klassischen Sinn um den „heiligen“ Raum. Letzterer wäre bei Aichinger der Platz vor der Kirche und die beschriebene Prozession. Solch ein Repräsentationsraum wie die Prozession [...] wird als „affektives Zentrum“ beschrieben, es kann u.a. der Platz, die Kirche oder der Friedhof sein.

Wien beeinflusste Aichinger ebenfalls. Für sie komme es zu Gefahren, erzählt sie 1993 im Interview mit Manfred Stuber, „in dem Augenblick, wo man beginnt sich anzupassen und [...] zu kontern [vergisst], wo es notwendig ist“⁷⁶. Nicht vorhandene Zivilcourage prangert Aichinger in diversen Interviews an. Als die Autorin einst von einem Kontrolleur angehalten und aufgefordert wurde, fünfhundert Schilling zu entrichten, da sie den Fahrschein auf der falschen Seite entwertet hatte, unternahm keiner der Fahrgäste den Versuch, den Kontrolleur zu beruhigen. 1996 erzählt sie von schaulustigen Gaffern, die um ein weibliches Unfallopfer herumstehen und nur starren, aber nicht helfen. Die WienerInnen zeichneten sich für sie durch Abgebrühtheit und Kälte aus und waren sich beim Verkehrsoffer einig, dass „es [...] ih[m] recht geschieht“⁷⁷.

Schadenfreudig haben sich „die Wiener [...] gefreut“, meint Aichinger in einem späteren Interview mit Elisabeth Vera Rathenböck über deren Reaktion auf die Deportation ihrer Großmutter, die in Wien nicht bei Nacht, wie in Berlin üblich, sondern bei Tag geschah.¹ Kurz darauf verfasste sie, aus England zurückgekehrt, einen Zeitungsartikel mit dem Titel „Rückkehr in ein vermintes Gelände“. Über die trostlose Negativität der WienerInnen äußert sich Ilse Aichinger insofern, da sie, von Wolf Haas 2001 interviewt, kritisch anmerkt, dass man jedenfalls immer „gegen“ etwas, in Wien, nie „für“ etwas sei.

In einem Interview mit Guido Graf erzählt Aichinger, dass sie während des Zweiten Weltkrieges direkt gegenüber dem Gestapo Hauptquartier in Wien wohnte.⁷⁸ Man kann sich

⁷⁶Interview mit Stuber, Fässler, Simone. (Hg.) 2011. Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben: Interviews 1952-2005, S.79f.

⁷⁷Interview mit Reif, Fässler, S.91/93.

⁷⁸Interview mit Graf, Fässler, S.174.

unschwer vorstellen, dass es ein/e WienerIn war, die oder der eine Jüdin wie Aichingers Großmutter bei der Wiener Gestapo denunzierte, woraufhin sie deportiert wurde.

3.2 Synopse

„Das Fenster-Theater“ ist 1953 im Erzählband „Der Gefesselte“ erschienen und weist die Merkmale einer Erzählung auf. Die Ereignisse in der Erzählung „Das Fenster-Theater“ sind in chronologischer Reihenfolge wiedergegeben: Das Geschehen der Erzählung könnte sich tagtäglich wiederholen, eine Frau blickt aus dem Fenster.

Es gibt einen unvermittelten Anfang und eine Auseinandersetzung mit einer banalen Situation. Hierbei soll besonders die räumliche Perspektive betrachtet werden. Eine Frau wohnt im vorletzten Stock eines Mehrfamilienhauses. Über ihr wohnt eine Familie mit einem kleinen Kind, was die Frau jedoch nicht weiß. Unter ihrer Wohnung steht eine Werkstatt leer. Als sie am Fenster lehnt und beobachtet, bemerkt sie einen alten Mann, der gegenüber wohnt. Zunächst missdeutet sie seinen Augengruß, sein Zunicken und sein Winken als Begrüßung aus der Ferne. Er macht merkwürdige Faxen. Der Mann kommuniziert mit Mimik und Gesten mit dem Jungen, die Frau fühlt sich aber ebenso angesprochen. Als der alte Mann einen Kopfstand macht, informiert sie die Polizei. Mit den Polizisten schleicht sie zur Eingangstür des alten Mannes. Der Mann reagiert nicht auf das Klopfen an seiner Tür und deshalb wird sie aufgebrochen. Nun stellt sich heraus, dass die Klingel nicht funktioniert, der alte Mann schlecht hört und dass seine merkwürdigen Gesten an den kleinen Jungen im Gitterbett gerichtet waren, der über der Frau wohnt und auch aus dem Fenster sieht.

3.3 Der Raum in „Das Fenster-Theater“

Die Erzählung spielt vor allem am Fenster einer Frau mittleren Alters. Eine Frau lehnt am Fenster im zweiten Stockwerk und sieht mit starrem Blick auf die gegenüberliegenden Fenster, in unersättlicher Gier nach Aufregendem. *„Die Frau hatte den starren Blick neugieriger Leute, die unersättlich sind. Es hatte ihr noch niemand den Gefallen getan, vor ihrem Haus niedergefahren zu werden.“*⁷⁹

⁷⁹DG, S.83.

Plötzlich erweitert sich der Raum. Dies ändert sich mit der Einführung einer weiteren Figur, der des Mannes. Er wird als sehr lebendig beschrieben und bewegt sich nur innerhalb seines Wohnungsraumes, der determiniert und begrenzt ist. Der Alte öffnet sichtbaren Raum, indem er sein Fenster aufmacht und durch sein Herübernicken gleichsam grüßt. Er versucht, den Hut zum Gruße zu ziehen, bemerkt jedoch, dass er gar keinen trägt.

In Wahrheit kommuniziert der Mann mit dem Jungen in der Wohnung oberhalb der Frau. Das grundlegende Problem ist, dass sie sich angesprochen fühlt. Der Alte spielt mit der Angst der Frau⁸⁰:

*Er hing über die Brüstung, daß man Angst bekam, er würde vornüberfallen.
Die Frau trat einen Schritt zurück, aber das schien ihn nur zu bestärken.
Er ließ das Tuch fallen, löste seinen Schal vom Hals – einen großen bunten Schal -
und ließ ihn aus dem Fenster wehen. Dazu lächelte er. Und als sie noch einen
weiteren Schritt zurücktrat, warf er den Hut mit einer heftigen Bewegung ab
und wand den Schal wie einen Turban um seinen Kopf.*

Die Frau ist neugierig und würde wahrscheinlich gerne ins Innere der Zimmer des Alten sehen. Immerhin gehen die Fenster des Alten ins Innere der Wohnungszimmer, doch für ihn stellt dieses Innere den „intimen Raum“⁸¹ dar, der der Frau aufgrund ihres Standortes keinen Einblick gewährt. In diesem intimen Raum gibt es eine Vielzahl wiederkehrender räumlicher Begrenzungen⁸²: Leitern, Türen, Fenster und Betten, die Begrenzungen zwischen Innen- und Außenraum darstellen.

Zur Bezeichnung von Raum benützt Aichinger deiktische Adverbialausdrücke, wie z.B. „hier“ und „da“, „dort“. Darüber hinaus verwendet sie oft nicht weiter spezifizierte Konkreta, wie „das Dunkel“, „die Finsternis“, „außen“ und „innen“, etc. Die klarsten Signale der figuralen-räumlichen Perspektive beziehen sich auf Innen- und Außenräume der Erzählung, wobei „innen“ oft mit „tröstender“⁸³ Wärme bzw. Sicherheit und „außen“ mit Kälte und Unsicherheit verbunden werden. Aichingers Sprache konkretisiert die Vorstellung der LeserInnen durch lokale Adverbien, Lokative, Demonstrativpronomen oder Verben, die einen Ortswechsel

⁸⁰DG, S.83.

⁸¹Wiltshire, Gail. 2015. A Spatial Reading of Ilse Aichinger's Novel *Die größere Hoffnung*. Würzburg:Königshausen & Neumann, S.80

⁸²Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S.22.

⁸³Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.). 2006. Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp., S.169.

markieren. Die Raumkonzeption wird in „Das Plakat“ aus verschiedenen Perspektiven sichtbar und liefert den LeserInnen einen Rundumblick. Diese werden abwechselnd in die Position der Figuren versetzt und bekommen explizite Angaben über das Geschehen «links», «rechts», «über», und «unter» ihm.⁸⁴ Die lokale Verortung liegt stets diametral zum Punkt gegenüber, siehe „auf der anderen Seite“⁸⁵ oder „gegenüber“.⁸⁶

Da sich der Alte vom Fenster ins „Innere“ des Zimmers bewegt, entstehen ein Außen- und ein Innenraum. Durch das jeweilige Verhältnis zu allen anderen und durch die Relationen von Nähe und Ferne wird „Raum“ konstituiert. Das heißt, erst durch die Bewegungsabfolge werden Außenräume (wie das vom gegenüberliegenden Fenster Sichtbare) und Innenräume, wie das Innere eines Zimmers (das vom gegenüberliegenden Fenster Unsichtbare) festgelegt.

Die Erzählinstanz verweist auf das stetige Rein- und Rauskommen aus dem Zimmer durch den Alten. Für den Mann ist der Innenraum seiner Wohnung ein intimer Raum, der durch Türen und Fenster als räumliche Begrenzungen vom Blickfeld der Frau abgegrenzt ist. Der Alte geht ins Zimmer hinein. Er verschwindet „im Inneren des Zimmers“, holt etwas und kommt gleich darauf „in Hut und Mantel wieder.“⁸⁷ Durch die Perspektive der Frau ist ihr Gesichtsfeld eingeschränkt. Dies ist für die Erzählung entscheidend.⁸⁸

Eine geraume Zeit verstreicht, bis die Frau im gegenüberliegenden Haus die räumliche Distanz überwunden hat und im richtigen Stockwerk mit den Polizisten ankommt. Der Perspektivenwechsel verhilft ihr zu einer Neuinterpretation der Gesten des alten Mannes. Die Faxen, die der alte Mann am Fenster gemacht hat, bekommen nun eine neue Bedeutung. Die ursprünglichen Eindrücke der alten Frau gehen mit einer Falschdeutung einher. Eine Veränderung in der Bewertung des Gesehenen erfolgt durch die LeserInnen.

⁸⁴DG, S.39.

⁸⁵DG, S. 39/41/44.

⁸⁶Garrett, Elisa. 2020. „Kognitive Poetik und räumliche Ordnung Wahrnehmungsprozesse in Ilse Aichingers „Das Plakat“. *Studia austriaca* XXVIII, S.79. DG, S. 41/42/43/46/47.

⁸⁷DG, S.83.

⁸⁸Durch den inneren Monolog und die erlebte Rede wird eine Introspektion in die Figur der Frau möglich. Dabei sind die Wertung, der Stil und die Sprache der Frau entscheidend. Es gibt Kommentare von der auktorialen Erzählinstanz zur Charakterisierung der Frau: „*Es hatte ihr noch niemand den Gefallen getan, vor ihrem Haus niedergefahren zu werden*“ (DG, S.83).

Bei Aichinger erweist sich die Sprache als ein Mittel zur Darstellung räumlicher Strukturen. Aichingers Interesse an der Sprache wird durch eine Menge an Ortsadverbien („lang, weit...) erkennbar und lesbar. Es sind dies auch Deiktika wie „oben“ „unten“, „hoch“ und „tief“.

Dichotomien wie „unten“ – „oben“, die unter abstandhaltenden Transformationen unverändert bleiben, helfen, die Raumstrukturen zu begreifen. Dabei wird der Begriff „oben“ als Synonym der „Ferne“ und „(tief) unten“ mit „Nähe“ gleichgesetzt.⁸⁹ Mittels einer vertikalen Organisation von räumlichen Strukturen mag es gelingen, all das, was die Figuren von „unten“ bis „oben“ umgibt, zu erfassen. Nicht nur Deiktika, sondern auch bestimmte Präpositionen, wie „rechts“ oder „links“ lassen sich in Aichingers Text ausmachen. Oppositionspaare wie „diskret – ununterbrochen“ und „vor – zurück“ werden semantisch aufgeladen. Diese erhalten häufig wertende Bedeutungen wie „gut“ - „schlecht“, „vertraut“ - „fremd“, „wertvoll – wertlos“, „eigen – fremd“, „zugänglich – unzugänglich“ oder „sterblich – unsterblich“.⁹⁰ Die semantisch aufgeladene Ordnung wird durch topographische Gegensätze der erzählten Welt konkretisiert: „Stockwerk“ oder „Straße“, „Himmel“ oder „Erde“, etc.

3.4 Die Grenze

Bezugnehmend auf Lotman soll zunächst an Aichingers „Das Fenster-Theater“ untersucht werden, ob eine klassifikatorische Grenze zentral hervortritt. Primär interessiert, ob diese eine „Geschichte der räumlichen Grenzüberschreitung“⁹¹ oder eine Geschichte mit Scheitern der Grenzüberschreitung oder aufgehobener Grenzüberschreitung ist.

Die Straße, die die Frau gemeinsam mit der Polizei überquert, fungiert wie eine Grenzlinie. Sie teilt den Raum in der Erzählung und diese Grenze gilt es zu überwinden. „*Die Straße*“, auf der es etwas Neues geben könnte, „*lag zu tief unten*“⁹². Dass sie gerne etwas Neues erfahre, erzählt uns der nächste Satz: „*Der Wind trieb in leichten Stößen vom Fluss herauf und brachte nichts Neues. [...] Der Lärm rauschte nur mehr leicht herauf. Alles lag zu tief unten.*“⁹³ Die Frau

⁸⁹Lotman, Jurij M. 1993. Die Struktur literarischer Texte. Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränd. Auflage. München: Fink, S.316.

⁹⁰Lotman, S.313; Dennerlein, Katrin. 2009. Narratologie des Raumes. Berlin [u.a.]:de Gruyter, S.172/212.

⁹¹Dennerlein, S.166.

⁹²DG, S.83. Hier verbindet die Autorin die Sinneseindrücke, wie sich ein Windstoß anfühlt, mit dem Wahrnehmen von Neuigkeiten.

⁹³DG, S.83.

schleicht nach unten und überquert sie. Der alte Mann, der sich nicht aus seiner Wohnung begibt, überschreitet sie nicht.

3.5 Kontakt und Kommunikation im Raum

Der Geschichte „Das Fenster-Theater“ haftet Bühnenhaftes an. Auf der Bühne handelt es sich nicht um die Darstellung des Raums, sondern um die Vorführung menschlicher Bewegung im theatralen Raum. Beim Theater handelt es sich um eine sozusagen prototypische Darstellung der leiblichen Ko-Präsenz von Agierenden und Zuschauenden. So ist die enge Wechselbeziehung von AkteurInnen und Publikum für das Medium Theater bestimmend⁹⁴. Das Visuelle kann durch mimische Bewegungen des Gesichtes wie Lachen oder Augenaufreißen oder kinesische Bewegungen des Körpers passieren.⁹⁵ Die Gesten des alten Mannes und des Jungen in „Das Fenster-Theater“ sind einerseits an Objekte, Requisiten, gebunden, wie an das Hutziehen oder andererseits „objektlos“, wie das Winken, der Jubel oder das Kopfnicken. Gehen man davon aus, dass der Mann schwerhörig ist, dann ist signifikant, dass in der Gehörlosensprache der Begriff „Mann“ mit der Geste des Hutabnehmens bezeichnet wird und dieses Merkmal dadurch entstand, weil im europäischen Raum das Huttragen verbreitet war.⁹⁶ Requisiten können in Zusammenhang mit den an ihm von X vollzogenen Handlungen auch auf Handlungen anderer Rollenfiguren und auf bestimmte Situationen hinweisen.⁹⁷ Requisiten wie Polster oder die Decke stellen ein bewegliches „pars pro toto“ für das Gitterbett im Raum⁹⁸ in den vier Wänden einer Wohnung, die sich innerhalb eines ausgedehnten Stadtraums befindet.

⁹⁴Fischer-Lichte, Erika. 2010. Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, S.25.

⁹⁵Fischer-Lichte, S.25.

Das Schauspiel gibt dem Visuellen, der Gestik und Mimik Vorrang. Für Aichinger war das Schweigen in der Sprache zentral. Schweigen und Schreiben hängen eng zusammen (Interview mit Esser, Fässler, Simone. (Hg.) 2011. Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben: Interviews 1952-2005, S.51).

Das Schweigen ist für sie das Wichtigste auf der Welt, weil es etwas Erfülltes und nicht etwas Leeres ist (Fässler, S.53).

⁹⁶Fischer-Lichte, S.66-68.

⁹⁷Fischer-Lichte, S.154.

⁹⁸Der Teppich kann kulturgeschichtlich auch für den im Raum beweglichen Garten stehen (Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.).2006. Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.267).

3.6 Losgelöste Elemente der Komik

Aichinger vertritt die Ansicht, dass man dem Absurden, um es ertragen zu können, ins Auge sehen müsse.⁹⁹ Das zum Kind hinübergeworfene Lachen des Mannes kann von der Frau als transkontextuell realisiertes Zeichen nur missgedeutet werden.¹⁰⁰ Es gilt als Ursache für weiteres Unverständnis ihrerseits. Das Lachen, das der Alte hinübergeworfen hat, scheint nun der Knabe in der hohlen Hand zu halten, um es mit aller Kraft den Wachleuten ins Gesicht zu werfen.¹⁰¹ Erst, als das Kind dieses Lachen imitiert und es der Polizei hinüberwirft, erkennen die LeserInnen durch die Raumveränderung, wem das Lachen ursprünglich gegolten hat. Die nachdrückliche Emotion der Geste des „Hinüberwerfens des Lachens“ entwickelt sich weiter und folgt dem Prinzip des Jubels. Vielleicht entlockt es, durch die mechanische Wiederholung dieser Gestik, auch ein Lachen im Zuschauer bzw. in der Zuschauerin oder ein Gefühl des Triumphs der alten Frau und der Polizei gegenüber.

Die Komik der Geschichte wird durch die obsessive Idee eines auffällig markanten Raums der Einsamkeit ausgedrückt. Die Einsamkeit des Menschen in der zeitgenössischen, gleichgültigen Gesellschaft und seine Isolation treten als Grundsatz der Charakteristika des urbanen Raums in Erscheinung. Die Isolierung und Ausgrenzung werden durch eine Hin- und Zurückbewegung im Raum angedeutet¹⁰².

Ilse Aichinger schreibt über Humor, dass er *„nur auf der Basis des dunklen [sic!] entstehen könne und ohne das Aufscheinen der Tragik nicht zu sich selbst käme, [sondern] zu einer Art Gemütlichkeit, die gerne übersieht, was sie übersehen möchte“*¹⁰³. Der Alte wird mit auffällig markanterer Komik gezeichnet als die restlichen Figuren der humoristischen Erzählung. Die Frau aus der Erzählung agiert eigenwillig, sie missdeutet das Agieren des Alten und informiert

⁹⁹Hoffmann, Gerhard. 1978. Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit : poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler, S.152/222.

¹⁰⁰Fischer-Lichte, Erika. 2010. Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, S.81.

¹⁰¹DG, S.85.

¹⁰²Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.). 2006. Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp., S.521. Für Barner ist es ein „vereinsamter und marginalisierter“ Alte, der mit einem kleinen Jungen auf seine Weise spielt, und es ist eine Geschichte der Beobachtungsobsessionen einer neugierigen Frau (Barner, Wilfried. 2001. „Schwereelosigkeit und Gravitation“. Zu frühen Erzählungen Ilse Aichingers. In: Britta Herrmann/ Barbara Thums (Hg.), „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“. Zum Werk Ilse Aichingers. Würzburg, S.205).

¹⁰³Bartsch, Kurt und Gerhard Melzer (Hrsg.). 1993. Ilse Aichinger. Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren. Band 3. Hrsg. vom Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz.: Literaturverlag Droschl, S.10.

die Polizei, ohne dass sie irgendeinen Beweis hat. Auf gewisse Weise verleumdet sie ihn. Obwohl sie dann aus der Wohnung des alten Mannes in ihr eigenes Ich blickt, weiß man nicht, ob sie eine Läuterung durchmacht. Seine äußere Erscheinung in seinen ärmlichen Hosen wird für sie zum rezipierenden Zeichen und ist dominanter als viele andere Zeichen, die er setzt. Sie findet ihr Gegenüber verdächtig und denunziert ihn, ohne Beweismittel zu haben.

Bei Aichinger stellt das Lachen in „Das Fenster-Theater“ eine Kritik an der zeitgenössischen Wiener Nachkriegsgesellschaft dar. Durch die terrible Simplifizierung der impliziten Zuschreibungen, mit der die Frau den alten Mann sieht, können Raumsemantiken eine differenziertere Analyse seiner sozialen Praxis blockieren.¹⁰⁴

3.7 Der Spielraum

Aichinger konstatiert über das „Spiel“, dass es als Experimentierlabor eine Form darstelle, wie sich Kultur, die sich in der Nähe von Kindheit ansetzt, konstituiert. Die Erzählungen organisieren das Spiel der wechselnden Beziehungen, die Orte zu den Räumen bzw. die Räume zu den Orten haben können.¹⁰⁵

In „Das Fenster-Theater“ entsteht von Beginn an ein Theaterspiel zwischen dem kleinen Jungen und dem alten Mann. Aber der Alte kommuniziert auch mit der Frau und schürt deren Furcht. Er „spielt“ mit ihrem Angstgefühl. Jedes Mal, wenn er über die Brüstung zu ragen droht, tritt sie einen Schritt zurück. Eine Art der beeinflussenden Zeichen stellt die Gestik dar. Sie wird gebraucht, wenn ein oder mehrere InteraktionsteilnehmerInnen sich nicht an die Regeln halten, die für diese Interaktionssituation als gültig angesehen werden. Die Gestiken haben die Funktion, auf der non-verbalen Ebene die Einhaltung der Regeln einzumahnen. Innerhalb der europäischen Kultur ist z.B. einen Schritt Zurückweichen ein „gestischer Monitor“, der „den Angeblickten von einer mißliebigen Handlung abbringen soll [...]“, in dem

¹⁰⁴Thums, Barbara. 2000. „Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede“. Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers. Rombach Wissenschaften. Reihe cultura. Hrsg.von Brandstetter, Gabriele; Renner, Ursula und Günter Schnitzler. Band 14. Freiburg: Rombach, S.117-119.

¹⁰⁵Günzel, Stephan. 2003. „Er fand Coppolas Perspektive, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase!“ Dialektiken des Raums. In: Jahraus, Oliver (Hg.). 2016. Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann, Stuttgart 2016, S.196.

Fall das zu weit über die Brüstung Hängen.¹⁰⁶ „Er hing über die Brüstung, daß man Angst bekam, er würde vornüberfallen. Die Frau trat einen Schritt zurück, aber das schien ihn nur zu bestärken. Er ließ das Tuch fallen, löste seinen Schal vom Hals – einen großen bunten Schal – und ließ ihn aus dem Fenster wehen. Dazu lächelte er. Und als sie noch einen weiteren Schritt zurücktrat, warf er den Hut mit einer heftigen Bewegung ab und wand den Schal wie einen Turban um seinen Kopf“.¹⁰⁷ „Erreichen“ die „gestischen Monitoren“¹⁰⁸:

[...] ihr Ziel, denjenigen, der die Mißbilligung erregt hat, wieder zu einem [...] akzeptablen Verhalten zurückzuführen, nicht, kann es zu einem Eklat kommen.

In dem Fall wäre das „akzeptable Verhalten“, dass der Mann mit dem Kopfstand und dem Faxenmachen aufhört. Da dies nicht geschieht, alarmiert die Frau die Polizei.

Die wechselnden Erzählperspektiven können als „differierenden Sprachgestus“¹⁰⁹ oder „Vielstimmigkeit“¹¹⁰ bezeichnet werden. Gegen Ende der Geschichte hat die Erzählperspektive weg von der Sicht der Frau wieder zu einem allwissenden Erzähler gewechselt, der das Ende wiedergibt. Einzig Spekulationen über die anschließende Reaktion der Frau wären anzudenken. Zwischen dem urbanen, lauten Straßenraum und dem Theaterraum, durch den alten Mann aufgespannt, befindet sich eine Grenze, die die LeserInnen als Zäsur erleben.

In der Erzählung „Das Plakat“ spiegelt sich zum einen das Spiel im Tanz wider und zum anderen lernt der der Passivität verfallene Plakatjunge, sich durch die aktive Kommunikation mit dem kleinen Kind körperlich wahrzunehmen und vollführt ein Spiel mit den Blicken des kleinen Mädchens.

¹⁰⁶Fischer-Lichte, Erika. 2010. Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, S.81.

¹⁰⁷DG, S.83.

¹⁰⁸Fischer-Lichte, S.81.

¹⁰⁹Rosenberger, Nicole. 1998. Poetik des Ungefügteten. Zur Darstellung von Krieg und Verfolgung in Ilse Aichingers Roman „Die größere Hoffnung“. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Braumüller, S.96.

¹¹⁰Selak- Ostojić, Sanja. 2013. „Kindheitsliteratur und Vergangenheitsbewältigung bei Ilse Aichinger, Danilo Kiš und Peter Härtling“. Dipl.Arbeit. Uni Wien, S,38.

3.8 Der Blick

Die LeserInnen beobachten Vorgänge mit ihren Blicken. Ähnlich wie in einem Film sind v.a. Auge und Ohr an der Perzeption des Geschehens beteiligt. Gemeinsam mit der Protagonistin nehmen die LeserInnen den Mann im gegenüberliegenden Gebäude wahr, genauso wie es die Frau macht. Vor ihr spielt sich ein theatrales Raumerlebnis ab, vor ihren Augen läuft sozusagen der Stummfilm zwischen altem Mann und kleinem Jungen ab, denn bis auf den Kontakt mit der Polizei hat sie keine Gelegenheit, ihnen irgendetwas zu sagen.

Der erste Teil vom „Das Fenster-Theater“ wird vom Blickpunkt der Frau erzählt. Je weiter das Geschehen fortschreitet, desto mehr und mehr wird das Geschehen vom Blickpunkt der Erzählerinstanz wiedergegeben. Blickpunkte lassen sich auch „demonstrieren“, d.h. wenn die Perspektiven, von denen aus erzählt wird, verändert werden.¹¹¹

Für die Erzählanalyse ist besonders die räumliche Perspektive von Bedeutung. Infolgedessen spricht man in diesem Zusammenhang nicht nur von räumlicher Perspektive, sondern auch von perzeptiver Perspektive, die mit räumlicher Perspektive zusammenfallen kann.¹¹² Die räumliche Perspektive wird durch den Standpunkt, von dem aus die Frau das Geschehen wahrnimmt, konstruiert. Daraus ergeben sich „Restriktionen des Gesichtsfeldes aus [...ihrem] Standpunkt“¹¹³. Vom Standpunkt der Frau ist es unmöglich, den Adressaten der Gestik des alten Mannes wahrzunehmen.

Und während er, in ein Leintuch gehüllt, abwechselnd an beiden Fenstern erschien, unterschied sie schon drei Gassen weiter über dem Geklingel der Straßenbahnen und dem gedämpften Lärm der Stadt das Hupen des Überfallautos.¹¹⁴

Dabei ist ersichtlich, dass Perzeption und Ideologie ineinander übergehen können. Nun soll die Perspektive einer Figur auf der perzeptiven Ebene in den Vordergrund gerückt werden. Diese ist in der Regel mit einer Wertung und einem Stil dieser Figur gefärbt: ... „*unterschied sie schon*“¹¹⁵..... Es kann auch zu einem Zusammenfall der Perspektive auf der Ebene der

¹¹¹Lotman, Jurij M. 1993. Die Struktur literarischer Texte. Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränd. Auflage. München: Fink, S.391.

¹¹²Schmid, Wolf. 2014. Elemente der Narratologie.3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S.127.

¹¹³Schmid, S.123.

¹¹⁴DG, S.85.

¹¹⁵DG, S. 85.

Ideologie und der Sprache mit der Ebene der Perzeption kommen, dies muss aber nicht der Fall sein.¹¹⁶

3.9 Der Blick und seine Reflexion

Auf den Blick der Frau in „Das Fenster-Theater“ treffen die Funktionen des Blicks wie die der Bedrohung und Einschüchterung zu. Die Frau unterliegt einem Trug, einem Schwindel, beziehungsweise wird sie hinters Licht geführt. Dabei sind Formen der Blendung zu finden, da in „Das Fenster-Theater“ anfänglich die LeserInnen den Eindruck haben, der Mann würde mit der Frau kommunizieren und die Frau würde sich übereilt verpflichtet fühlen zu agieren. Durch ihre Aufregung schafft es die Frau nicht, sich am Telefon exakt auszudrücken, was zur Folge hat, dass die Polizei mit dem Überfallkommando anrückt.

Ihr neidischer Blick und ihre Denunziation schaden dem alten Mann. Nichts – wahrscheinlich nicht mal der Anblick des kleinen Jungen – vermag ihren bösen Blick zu neutralisieren.¹¹⁷ Das alles hat zur Folge, dass sich die LeserInnen mit den positiven Charakteren, dem Knaben und dem alten Mann, identifizieren und verbunden fühlen.¹¹⁸

Durch das Eindringen in die Wohnung des alten Mannes findet ein Raumwechsel der Frau statt. Das Fenster des alten Mannes ist hell erleuchtet und aus seiner Wohnung blickt sie in „ihr eigenes finsternes Fenster“¹¹⁹. Nachdem sie mit der Polizei mitgekommen ist, erkennt sie etwas, das ihr bis jetzt aus der Sicht von ihrer Wohnung aus verborgen geblieben ist: das Gitterbett mit dem kleinen Jungen in einer der gegenüberliegenden Wohnungen oberhalb ihrer Wohnung, wo eine neue Partei eingezogen ist.

Für die Leserschaft nicht nachvollziehbar ist die Tatsache, dass der Frau, die öfters am Fenster beobachtend zu lehnen scheint, der neue Mieter „entgangen“ sei. Die Geschichte endet und erfährt man nichts über die Reaktion der Frau, wenn sie den kleinen Knaben im Gitterbett zum

¹¹⁶DG, S. 84.

¹¹⁷Siegert, Bernhart. 2005. Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry. In: Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, hrsg. von Blümle, Claudia und Anne von der Heide. Zürich-Berlin: diaphanes, S.108.

¹¹⁸Schuster, Karl. 1978. Literaturunterricht unter kommunikativem Aspekt mit Textbeispielen. Baltmannsweiler: Burgbücherei Wilhelm Schneider, S.202.

¹¹⁹DG, S.85.

ersten Mal sieht. Einige Interpretationen der Erzählung spekulieren auch damit, dass der männliche Protagonist taubstumm ist. Falls dies der Fall ist, wird seine Taubstummheit nie explizit dargelegt. Durch seine Schwerhörigkeit gilt bei ihm der Vertrauensgrundsatz nicht und es ist leicht möglich, dass er sich effektiv in Gefahr begibt.

Schlussendlich konfrontiert Aichinger die Protagonistin mit dem eigenen Blick auf ihre Wohnung. Dies hat bisher aus ihrem Ausblick aus einem dunklen, unbeleuchteten Fenster bestanden, die Umkehrbarkeit des Blicks impliziert die Aussicht in ihr eigenes Fenster. Sie sieht gewissermaßen ihr eigenes Sehen. Es gibt der Frau die Chance, ungewollt in ihr eigenes Ich zu blicken. Die Autorin lässt sie aber nicht darüber reflektieren. Ein allwissender Erzähler, der keinen Einblick in das Seelenleben der Frau gibt, ist am Ende der Erzählung am Werk.

Ein mögliches Schuldbewusstsein der Frau mag in ihrer bewussten Erkenntnis der eigenen Handlung und davon, was sie durch ihr Alarmieren der Polizei ausgelöst hat, entstehen.¹²⁰ Man erfährt nicht, ob sie die Auswirkung ihrer Schaulust, das Eindringen in den Privatraum des alten Mannes, bereut oder ihre Raumerfahrung um das Eintreten in die Wohnung der Familie des kleinen Jungen eines Tages vergrößert. Die Fröhlichkeit des kleinen Jungen müsste der Frau eigentlich die Unangemessenheit ihres inadäquaten Verhaltens und ihrer Schaulust, aus der sie eventuell Glück schöpft, vor Augen führen. Der Junge und der alte Mann sind ihr Gegenpol. Der personale Erzähler verwendet bei dem alten Mann und dem Jungen positive Begriffe und drückt dadurch ihre Lebensfreude aus. Auf Seite der Frau steht die Polizei mit einigen Polizisten, die eine untergeordnete Rolle spielen, und die „Menschenmenge“, die *„sich um den Polizeiwagen [...] sammelt“*.¹²¹

3.10 Erzählinstanz

Bei der literaturwissenschaftlichen Untersuchung der Geschichten wurde neben der Theorie von Wolf Schmid auch die Erzähltheorie von Matias Martínez angewandt.

In diesem Abschnitt soll auf die Frage „Wer ist die bewertende Instanz?“ eingegangen werden. „Erzählhaltung“ wird als eine „wertende Einstellung der Erzählinstanz zum erzählten

¹²⁰Kraxner, Martina. 2019. „Mir gehört nur die Aussicht in den Garten, sonst nichts.“ Raumkonzeptionen, Geschlechterverhältnisse und Identität in Marlen Haushofers Novelle „Wir töten Stella“. Masterarbeit. Uni Wien, S.60.

¹²¹DG, S.84.

Geschehen“ bzw. zu der Figur der Frau des „Fester-Theaters“ definiert, wobei diese im Erzählverhalten oder in der Erzählhaltung zum Ausdruck gebracht wird.¹²² Beziehungen werden durch die Erzählinstanz hergestellt. An einer Stelle tritt die Erzählinstanz auktorial in den Vordergrund und gibt wertend von sich¹²³: „*Es hatte ihr noch niemand den Gefallen getan, vor ihrem Haus niedergefahren zu werden*“.¹²⁴ Dabei handelt es sich um ein negatives Urteil, das die Erzählinstanz der Frau zukommen lässt. Führt man sich diesen Kommentar vor Augen, so erkennt man, dass es sich hier um keinen sachlichen, informativen Kommentar, sondern um eine ironische Infragestellung handelt. Dies fällt besonders durch den Gebrauch des Wortes „Gefallen“ und durch die Einbeziehung des „Niedergefahrenwerdens“ auf. Diese auf den Punkt gebrachte Belustigung bringt mittels der Redefigur der Ironie die Umkehr des Gemeinten zur Geltung: Mit dem Niedergefahrenwerden macht man nie und niemandem einen Gefallen. Bei diesem ironischen Kommentar entwickelt die Erzählinstanz Sarkasmus. An dieser Stelle möchte er den LeserInnen die übertriebene Sensationsgier der Frau vor Augen führen und, indem er ironisiert, gibt er sie der Lächerlichkeit preis. Die Wirkung der ironischen Belustigung ist eindimensional¹²⁵, d.h. die Figuren, die Vorgänge und der Erzählgegenstand stehen im Fokus. Der Kommentar dient vor allem der Charakterisierung der Frau, vor allem dann, wenn sie die Erzählinstanz wertend kommentiert. Sein sarkastischer Kommentar hat zur Folge, dass die LeserInnen eher Empathie für den Alten entwickeln und Antipathie für die Figur der Frau. Deren Sympathie liegt eher beim Jungen im Gitterbett als bei der Frau, die zu vorschnell handelt. Anstatt die Polizei zu informieren, hätte sie weniger voreilig agieren und mit dem Mann selbst Kontakt aufnehmen können

3.11 Finsteres versus illuminiertes Fenster

Aichinger selbst hat postuliert, das Fenster Balkonen nicht unähnlich sind¹²⁶ und sich für „einsame Männer“ gut zum Beobachten eignen. In „Das Fenster-Theater“ ist es eine Frau, die

¹²²Petersen, Jürgen H. 1993. Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, S.78.

¹²³Petersen, S.58.

¹²⁴DG, S.84.

¹²⁵Petersen, S.58.

¹²⁶Auf Fenster lässt sich auch vieles, das über Balkone gesagt wird, umlegen, z.B: „*[Balkone] sind ein Ort, wo Kaffeegesellschaften oder einsame Männer Platz finden*“ (Moser, S.247).

einsam und allein ist und deshalb beobachtet sie, ob sich in ihrer Umgebung etwas ereignet, „etwas tut“. ¹²⁷

Neben der Fixierung des Verhältnisses der Organisation einer räumlichen Struktur von „oben“ – „unten“, neben dem Bewegungsgesetz der Schwerkraft ist eine weitere Grundkonstellation, die des Verhältnisses von „hell“ – „finster“, zu finden. Mit „finster“ verbindet sich die Tageszeit der Erzählung. Bis die Polizei in die Wohnung des Alten eindringt, ist es inzwischen finster geworden. Die Frau hat nun die Chance, aus einer fremden Wohnung in ihr finsteres Fenster zu sehen. Mit „finster“ könnte auch das Gemüt der Frau bezeichnet werden.

Das durch aufflammende Straßenlaternen“¹²⁸ geschaffene Licht in den Zimmern des alten Mannes wird beschrieben, *„als hätte einer an seinen Fenstern die Kerzen angesteckt“*¹²⁹. Ein Licht beim helllichten Tag aufzudrehen, wie dies der Alte tut, wird mit Kerzen einer Kirchenprozession auf der Straße verglichen, die schon angezündet werden, ehe sich die Prozession in Gang gesetzt hat. Gleichzeitig existiert Raum durch Bewegung, wenn nämlich Gehende auf der Straße vorwärtsschreiten, und der Raum ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen, die sich in ihm entfalten, erfüllt.

Das künstliche Licht in der Wohnung des alten Mannes kann hinsichtlich seiner symbolischen Funktion als illuminierter Bühnenraum gedeutet werden: indem das Licht die Zimmer beleuchtet, lässt es sie überhaupt erst evident werden und als Raum erscheinen.¹³⁰ Unbeleuchtetes lässt die Zuschauer im Ungewissen. Aber die Eigennamen des beleuchteten Raums, das „Lichtspieltheater“, die „Lichtspiele“, rufen auch Reminiszenzen an das Kino hervor.¹³¹

In „Das Plakat“ rauscht nicht das Überfallkommando heran, sondern der Rettungswagen nähert sich. Der nächste Abschnitt beginnt analog zu „Das Fenster-Theater“ mit den Einflüssen auf die zweite Erzählung.

¹²⁷Moser, Samuel. 1995. Ilse Aichinger, Material zu Leben und Werk. Frankfurt: Fischer Verlag, S.29.

¹²⁸Aichinger, Ilse. 2001. Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S.83.

¹²⁹Aichinger, S.83.

¹³⁰Fischer-Lichte, Erika. 2010. Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, S.156.

¹³¹Ähnlich wie in einer Station oder auf einem Strand liebt es Aichinger, den Halt in „einem Kino als einen vorübergehenden Halt zu beschreiben, denn das Kino hat sie Zeit ihres Lebens geprägt (Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.).2006. Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.320).

4 Erzählanalyse von „Das Plakat“

4.1 Einflüsse

Äußerst beeindruckt zeigte sich Ilse Aichinger von der Zeitungsnotiz über das Ableben der bekannten ungarischen Schauspielerinnen Lya de Putti, die 1930 in New York *„an einem Hühnerknochen erstickte“*¹³² und sie beteuert, dass dieser Satz über Puttis Tod *„bis heute für [sie] in eine Mittagsstille [fällt]“*. Diese Beschreibung charakterisiert Lya de Puttis Ende und Aichinger bringt sie mit der *„noch nicht von Gott verlassen“*¹³³ Mittagsstille in Verbindung. Ihre persönlichen Erlebnisse nehmen Einfluss auf die Erzählung, zumal das Bild der Bahnhofstation als Transitraum „unauslöschliche“ Szenen¹³⁴ aus Ilse Aichingers Leben wiedergibt¹³⁵. Dort herrscht eine Mittagsstille¹³⁶, High Noon, wie aus einem Western. Die Beschreibung der „flimmernden Hitze“ erinnert an den 4. Juli 1939, als ihre Schwester nach England fliehen konnte. Aichingers Erinnerung an ihre Schwester ist geprägt vom Wiener Westbahnhof als Ausgangspunkt deren Flucht. Genauso könnte sich Aichinger am Wiener Südbahnhof in ihrer Erzählung orientiert haben. In der Geschichte „Lya de Putti in der Hohlweggasse“ schreibt Ilse Aichinger über einen Plakatmaler, der von oben ihre Zwillingschwester grüßt, als er bemerkt, dass sie, leicht gekleidet, unten vorbeigeht. „[I]n der Südbahnhalle“ angekommen, „studiert sie die Fahrpläne nach Triest und Amalfi, Umsteigmöglichkeiten, Abfahrtszeiten“¹³⁷. Erlebtes dieser Art könnte Einfluss auf die Erzählung „Das Plakat“ genommen haben.

¹³²Aichinger, Ilse. 2001. Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S.89.

¹³³Aichinger, S.89.

¹³⁴Nieberle, Sigrid: Ilse Aichinger im Kino des Verschwindens. In : „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit.“ Zum Werk Ilse Aichingers. Hrsg. v. Britta Herrmann und Barbara Thums: Würzburg 2001, S.142.

¹³⁵Günzel, Stephan. 2003. „Er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase!“ Dialektiken des Raums. In: Jahraus, Oliver (Hg.). 2016. Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann, Stuttgart 2016, S.261.

¹³⁶Die Erzählung „Der grüne Esel“ ist eine der wenigen Texte, in dem betont wird, dass es sich nicht um die Mittagszeit handelt.

¹³⁷Aichinger, S.91.

4.2 Synopse

Würde man sich beim Geschehen in „Das Plakat“ auf das Objektive für einen Zeitungsbericht beschränken, so ließe sich der Inhalt wie eine Nachricht in einer Lokalzeitung wie folgt zusammenfassen: zu Mittag riss sich in einer Stadtbahnstation ein kleines Mädchen von der Hand der Mutter und verunglückte durch einen einfahrenden Zug, nachdem es beim Spielen auf die Schienen gesprungen war.

Beim Lesen der Geschichte sind sich die LeserInnen bald bewusst, dass die Handlung der Erzählung unweigerlich in einem tragischen Ende kulminiert, und der Unfall des Kindes stellt etwas Geheimnisvolles dar. Die LeserInnen erfahren über die Unausweichlichkeit seines Todes: Das Mädchen tanzt gefährlich in Abgrundnähe und springt auf die Schienen. Durch die Erwähnung des Rettungswagens am Ende der Erzählung könnte sein Sprung ein tödlicher gewesen sein.

4.3 Der Raum im Raum

Ein Plakat bildet einen Raum, der mit einem anderen Raum (dem Wohnraum, dem Stationsraum oder dem städtischen Raum) zusammen geschaffen wird. Es stellt einen konkreten Raum dar, der sich auch im Leben befindet.¹³⁸ Der fiktive Plakatraum fällt mit einem zweiten, begrenzten Raum, dem der Stadtbahnstation, zusammen. Nach einer gewissen Anzahl von Tagen wird das Plakat überklebt werden und verschwinden. Eingeschränkt wird also der Raum in seiner Existenz dadurch, wie lange das Plakat hängen bleibt und nicht überklebt wird¹³⁹.

Die Voraussetzung für das Entlarven des Geheimnisvollen des Plakates ist ein Denken „in Schichten“, durch die „kühle“ Oberfläche kann man sich in das, was darunter liegt, vorarbeiten, um die „Tiefe der Plakatwelt“, erkennen und beurteilen zu können.¹⁴⁰

¹³⁸Günzel, Stephan. 2003. „Er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glasel!“ Dialektiken des Raums. In: Jahraus, Oliver (Hg.). 2016. Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann, Stuttgart 2016, S. 283.

¹³⁹Günzel, S.283.

¹⁴⁰Bense, Max. 1952. Plakatwelt: vier Essays. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S.22.

Die Erzählung teilt sich in zwei Hälften, wobei jede aus je sechs Abschnitten besteht. Die formale einleitende Struktur der Absätze in „Das Plakat“ ist jeweils die Nennung dieser Protagonisten „die Frau“, „der Mann“, „der Junge“ zu Beginn oder die Absätze fangen mit einem Satz in direkter Rede an.¹⁴¹

„Das Plakat“ wirbt für ein Ferienlager: im vorderen Bereich ist das Bild eines Plakatjungen, im Hintergrund ein Seebad zu sehen. Es gibt das Bild eines hübschen Jungen wieder. Es ist dies ein geschlossener, vertikaler, zweidimensionaler Raum, dessen Welt sich vertikal erstreckt: die Welt unter dem Jungen ist ein „*Streifen der See*“. „*Die See*“ ist „*ein heller Fleck*“¹⁴² Und „*genialer*“ als das Land unter dem Plakatjungen.¹⁴³

Erst ab dem dritten Abschnitt, wo der Junge zum Subjekt wird, wird diese zweidimensionale Raumstruktur auf die Horizontale erweitert. Innerhalb der Stationswände, wo die Plakate angeklebt sind, entsteht eine kommunikative Situation. Das Werbeplakat, von dem aus der Junge herunterblickt, ist der Punkt, an dem der Raum anfängt. Einerseits wird es von den PassantInnen angeschaut und andererseits geraten die PassantInnen, und hier vor allem das kleine Mädchen, ins Blickfeld des Plakatjungen. Dazu passt ein Satz des ersten Textes des Bandes „Kurzschlüsse“, wo es heißt: „*Die Orte, die wir sahen, sehen uns an.*“¹⁴⁴ oder „*Der Raum blinzelt den Flaneur an*“¹⁴⁵.

Das Plakat, auf dem ein Junge mitten im Sprung¹⁴⁶ photographisch festgehalten ist und nun, mit Schriftzügen versehen, für ein Ferienlager wirbt, ist ein orts- und zeitunabhängiges

¹⁴¹Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S.64.

¹⁴²Lotman, Jurij M. 1993. Die Struktur literarischer Texte. Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränd. Auflage. München: Fink, S.323.

¹⁴³Aichinger umschreibt laut Müller die Verbundenheit von Tod und Leben mit der Dualität von See und Wind. Die Befreiung aus dem statischen Zustand setzt die Autorin den Fluten des Wassers gleich (Müller, Heidi M. (Hrsg.), 1999. Verschwiegenes Wortspiel. Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers. Akten des internationalen Colloquiums vom 27. bis 28. April 1998 an der Vrije Universiteit Brussel. Bielefeld, S.140).

¹⁴⁴Aufschlussreiches zu dieser „Sicht der Entfremdung“ und zur gesamten Poetik der Autorin trägt der gleichnamige Aufsatz Aichingers, den Fässler herausgegeben hat, bei Fässler, Simone. (Hg.) 2011. Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben: Interviews 1952-2005.

¹⁴⁵Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften, Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1978, S.3, zitiert bei Thums. Barbara. 2000. „Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede“. Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers. Rombach Wissenschaften. Reihe cultura. Hrsg.von Brandstetter, Gabriele; Renner, Ursula und Günter Schnitzler. Band 14. Freiburg: Rombach.

¹⁴⁶In der ersten Hälfte der Plakat-Erzählung wird die Idee zum fiktiven Sprung mit „*Jetzt wußte er es*“ (DG, S.83) geboren und in der zweiten Hälfte findet der leibliche Sprung des Kindes statt (Fässler, S.42).

verfügbares zweidimensionales Medium der Bild- und Schriftkultur.¹⁴⁷ Es ist ein Irrtum zu glauben, ein Plakat sei flach und zweidimensional.¹⁴⁸ Es spiegelt zwar nicht die Persönlichkeit des Malers, der es überklebt, wider, doch allein seine räumliche Dimension hat durch die Tatsache, dass es überklebt wird, „Tiefe“. Auf diese Schichten wird später eingegangen. Die Plakatwelt grenzt sich zum konkreten Raum ab. Ihre Objekte und Erfahrungen liegen an der Oberfläche.

Die Autorin steigt „in medias res“ in die Erzählung ein. Mittags klebt ein Plakatkleber Werbeposter auf, dabei erscheint in der Auseinandersetzung mit Raum der Antagonismus von Ferne und Nähe zentral.

Durch die brütende Hitze in der Stadtbahnstation drohen ihm die Konturen des Vertrauten zu verschwimmen: *„Die Ferne hatte die Nähe verschlungen und die Nähe die Ferne“*.¹⁴⁹ Im ersten Absatz setzt er mit einer direkten Anrede ein, die aber nicht an die LeserInnen gerichtet ist: *„Du wirst nicht sterben!“*. Der zweite Absatz wiederholt diese direkte Anrede: *„Du wirst nicht sterben!“*

Die Station ist ein Raum mehrerer Räume. Die kühle See, in die der Junge vom Plakat hineinspringen will, verläuft parallel zum Wasser des Wienflusses. Das Plakat ist als sekundäre Raumkategorie fassbar und impliziert eine Interferenz zweier Raumperspektiven.

Der Zug ist ein außergewöhnliches Gesamtes an Relationen. Zum einen kann man durch den Zug gehen, zum anderen verbindet er Orte und zum dritten bewegt er sich selbst. Mit Blick auf die Raumsemantik nach Juri Lotman ließen sich die beiden Räume als „komplementäre Untermengen“ bezeichnen, in die die erzählte Welt teilbar ist. Der fiktive Raum des Plakats wird in die fiktive Realität gebettet. Daneben gibt es den fiktiven Sprung des Plakatjungen. In der erzählten Welt existiert neben dem fiktiven Sprung auch der reelle Sprung des Mädchens. Das realistische Areal (Bahnhof) schlägt in eine neue Wirklichkeit (Plakatmotiv) um.¹⁵⁰ Weniger relevant ist in beiden Erzählungen der Naturraum.¹⁵¹

¹⁴⁷Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S.37.

¹⁴⁸Bense, Max. 1952. Plakatwelt: vier Essays. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S.13.

¹⁴⁹DG, S. 83.

¹⁵⁰Garrett, Elisa. 2020. „Kognitive Poetik und räumliche Ordnung Wahrnehmungsprozesse in Ilse Aichingers „Das Plakat“. *Studia austriaca* XXVIII, S.75.

¹⁵¹Im Naturraum stehen der Himmel, die Natur und der Mensch in einer seltsamen Wechselbeziehung (Thums, Barbara. 2000. „Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede“. *Mythos, Gedächtnis und Mystik in der*

Der Junge auf dem fiktiven Plakat ist mitten in seiner Bewegung festgehalten wie die reellen Menschen links und rechts von ihm: „*halbnackt*“, „*zwischen Land und Wasser*“, „*in der Mitte des Tages*“ und „*am Scheitelpunkt des Sprungs*“. Plötzlich erweitert sich in „Das Plakat“ der Raum und zum Plakatjungen kommt das Kind/das Mädchen hinzu. Erst dadurch stilisiert sich das Plakat zum potenziellen Interaktionspartner hoch. Die Hinwendung erfolgt verbal und gestisch¹⁵²: „*Da! Rief das Kind und zeigte mit der Hand hinüber*“.¹⁵³ Zusätzlich entsteht Dynamik; das Kind bewegt sich spielerisch auf den Plakatjungen zu.¹⁵⁴

4.4 Sinneswahrnehmungen in „Das Plakat“

In „Das Plakat“ herrscht eine Grenze, einer Trennlinie gleich, zwischen den Passanten/Schauenden und den Gleisen.¹⁵⁵ Während der Plakatkleber der Wand zugewandt ist, entsteht über die Gleise hinweg auch zwischen dem Kind und dem Jungen auf dem Plakat eine Bühnensituation.¹⁵⁶

Die räumliche Distanz, über die der Junge andere Figuren wahrnehmen kann, variiert aufgrund seines Blickwinkels. Dabei lernt der Junge, mit seinem Sinneskanal Gewisses wahrzunehmen. In der Erzählung sehnt er sich nach Stirnrunzeln und dass ihn der Wind umweht. Dabei wirft er folgende Fragen auf: „*Ist das Sterben, wenn die See endlich nass wird? Ist das Sterben, wenn der Wind endlich weht? Was ist das: Sterben? [...] Ist das Sterben, wenn man seine Stirne falten darf? Ist das Sterben?, fragte er stumm*“.¹⁵⁷ Der Körper einer Person, die die Augensprache benutzt, fungiert erfolgreich als Barriere. Er schränkt die normale Sphäre der Übermittlung on

Prosa Ilse Aichingers. Rombach Wissenschaften. Reihe cultura. Hrsg.von Brandstetter, Gabriele; Renner, Ursula und Günter Schnitzler. Band 14. Freiburg: Rombach, S.119).

Im Erzählband „Der Gefesselte“ nehmen zahlreiche Vergleiche Bezug auf den Naturraum des Wassers und der Erde, etc. (Müller, Heidi M. (Hrsg.): *Verschwiegenes Wortspiel. Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers. Akten des internationalen Colloquiums vom 27. bis 28. April 1998 an der Vrije Universiteit Brussel. Bielefeld 1999*, S.138-140).

¹⁵²Garrett, Elisa. 2020. „Kognitive Poetik und räumliche Ordnung Wahrnehmungsprozesse in Ilse Aichingers „Das Plakat“. *Studia austriaca* XXVIII, S.88. Die Äußerung funktioniert ähnlich dem deiktischen „spatial shifting“ – räumliche Bewegung und Fokussierung werden durch die konkrete Verweisstruktur des Zeigens erzeugt.

¹⁵³DG, S.43.

¹⁵⁴Garrett, S.88.

¹⁵⁵Günzel, Stephan. 2003. „Er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase!“ *Dialektiken des Raums*. In: Jahraus, Oliver (Hg.). 2016. *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, Stuttgart 2016, S.261.

¹⁵⁶Fässler, Simone. 2011. *Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“*. Wien [u.a.]: Böhlau, S.47.

¹⁵⁷DG, S.43.

Sinn-Stimuli ein, die den Empfang auf jene begrenzt, die ihm nahe sind oder die sich direkt, wie das kleine Kind, vor ihm befinden.¹⁵⁸

4.5 Das Gefangensein

In „Das Plakat“ zeigt sich der Charakter des Gefangenseins. In der Geschichte ist der Junge zunächst starr und unbeweglich im Plakatraum gefangen. Somit wird das Plakat anfänglich zu einem Motiv der Unfreiheit. Im Plakatbild wird dem Willen des Künstlers oder Fotografen Ausdruck verliehen, denn in diesem fiktiven Raum können alle Zeiten, Stilformen und Geschmacksrichtungen eingefangen und eingeschlossen werden.

Aichingers zentrale Thematik spiegelt menschliche Bindung, ein sehr kafkaeskes Thema, wider. Ähnlich wie Kafka war Aichinger der Auffassung, dass der Mensch, ein gesicherter Erdenbürger, angekettet sei. Seine Kette sei lang genug, um ihm alle irdischen Räume freizugeben, und doch nur so lang, daß nichts ihn über die Grenzen der Erde reißen könne. Gleichzeitig aber sei der Mensch auch ein freier und gesicherter Bürger des Himmels, denn er sei auch an eine ähnliche Himmelskette gelegt. Will er nun auf die Erde, drossle ihn das Halsband des Himmels, will er in den Himmel, jenes der Erde. Er sei also zwischen Himmel und Erde gefangen, so Kafka.¹⁵⁹ Genauso ist das Plakat irgendwo hoch oben fixiert, wo der Himmel nicht so weit weg ist und wo *„sogar die hellen Wolken [...] reglos standen, von silbernen Linien wie von Ketten umgeben, die sie nicht wandern ließen“*.¹⁶⁰

Mit der Kindheit verlieren junge Erwachsene ihre Bewegungsfreiheit: der Junge, der Kindheit entwachsen, ist im Augenblick des Sprungs mit aufgerissenen Augen und hochgeworfenen Armen auf den Raum eines Plakats begrenzt.¹⁶¹ Allerdings ist der Junge nicht, wie Bense darstellte, in einem zweidimensionalen Plakat, sondern im Raum einer Plakatwelt gefangen. Kennzeichnend für die Unfreiheit und das Gefangensein stehen die feiernden Menschen im

¹⁵⁸Günzel, Stephan. 2003. „Er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glasel!“ Dialektiken des Raums. In: Jahraus, Oliver (Hg.). 2016. Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann, Stuttgart 2016, S.375.

¹⁵⁹Kafka, Franz. 1976. Gesammelte Werke. Ed. Max Brod. Frankfurt: Fischer Verlag, zitiert bei Lautenschlager, Wayne David. 1976. Images and Narrative Techniques in the Prose of Ilse Aichinger. Dissertation. University of Saint Louis, Missouri, S.3.

¹⁶⁰DG, S.40.

¹⁶¹Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S.133.

Tanzsaal auf dem zweiten Plakat. Sie sind in der Werbewelt gefangen, dafür müssen sie nicht zu feiern aufhören. Sie sind in negierter Bewegung und Kommunikation zur Erstarrung festgehalten.¹⁶² Ihnen fehlt der Wille, aus der Plakatwelt hervorzutreten. Sie besitzen keine persönliche Freiheit, sich vom Plakat zu lösen. Die abgebildeten Plakatsmenschen könnten zwar ewig im Tanzlokal der Plakatwelt bleiben, aber nicht im konkreten Raum der Stadtbahnstation. Fässler hebt hervor, dass im Augenblick des Sprungs die Negation der Plakatsmenschen in positive Anwesenheit und in der Stadtbahnstation der Schein in Wirklichkeit umschlägt. Alle begegnen sich zum Schluss in einem Situationsraum.¹⁶³

4.6 Der virtuelle Sprung

Dem repetitiven „Jugend, komm mit!“ ist eine dominierende Intention zuzuschreiben, die Aufmerksamkeit des Empfängers auf die Information des Informationsträgers (des Plakats selbst) zu lenken. Zuerst wiederholt der Junge in Gedanken das „Komm mit uns“ dreimal und treibt ihn mit dem Verbot, andere Gedanken zu haben, über sich hinaus: „Komm mit uns – komm mit uns – komm mit uns!“ Daraufhin folgt eine Reihe von Varianten, die ihn im Sprung erstarren lassen: „Das sangen sie, wenn sie auf Ferien fuhren, das sangen sie, wenn ihnen die Haare flogen. Das sangen sie, wenn ihnen die Haare im Fliegen erstarrten.“¹⁶⁴

In dieser Erzählung weisen die Worte "Tiefe" und "Abgrund" auf "sterben" und Aichingers „sterben lernen" hin. „Sterben“ müsse man erlernen. Der Sprung in die Tiefe des realen Raums vonseiten des Plakatjungen ist seinem aufkeimenden Wunsch nach jener Lebenstiefe, sterben zu können, gleichzusetzen. Gegen alles Festhalten, das das unverrückbare Angehaltene einer erstarrten Wirklichkeit hervorbringt, bedeutet dieser Sprung des Jungen eine Befreiung aus dem Gefangensein auf dem Plakat: „Halbnackt, die Arme hochgeworfen, im Lauf festgehalten wie zur Strafe für Sünden, von denen er nichts wusste“¹⁶⁵. Hierbei könnte Aichinger darauf hinweisen, dass der Plakatjunge, ohne dass er Erkenntnis von Gut und Böse besitzt, seine Schuld sühnen muss.

¹⁶²Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S.63.

¹⁶³Fässler, S.64.

¹⁶⁴DG, S.42.

¹⁶⁵DG, S.140.

„*Du wirst nicht sterben!*“ ist ein Kernsatz im Denkraum des Jungen der Erzählung „Das Plakat“. Den Gegensatz zu den anderen Plakatfiguren bildet die Figur des Plakatjungen mit seiner freien Gedankenwelt. Dies unterscheidet den hübschen Plakatjungen von den Feierenden. Er lebt in der freien Welt des Gedankens, die ihn im wahrsten Sinne aus einem statischen Zustand dazu bewegt, sich davon sehnlichst trennen zu wollen. Er will sich rühren können wie die PassantInnen, die Aichinger trotz der Mittagshitze in ihren Bewegungen beschreibt. Sein Denkraum ist mit inständigem Fragen nach dem Sinn des Wortes „Sterben“ gefüllt, denn er versteht das Mysterium des Todes nicht: Seine Unkenntnis über das Wesen des Todes [...] bedeutet, dass er „das Wort des Todes lediglich gehört hatte [...], aber keinerlei Erfahrung besaß [...], es zu interpretieren“¹⁶⁶. Er kennt den Tod nicht. Der Wunsch, sterben zu können, schlägt in brennendes Verlangen um. Der Junge sehnt sich nach dem Sterben, um nicht überklebt zu werden. Aber was bedeutet eigentlich „überklebt zu werden“ und wovor hat der Junge Angst?

Jede Saison besitzt ihre leuchtenden Modeplakate, die das rezenteste körperliche und geistige Make-up präsentieren. Unter ihnen liegen die alten, verwaschenen Plakate, die ausverkauften oder schlecht gewordenen Waren, deren Präsentation sich jetzt erübrigt, denn sie werden niemanden mehr antreffen, aber sie bilden dennoch eine abgeschlossene Sphäre, ganz für sich.¹⁶⁷ Verblichensein, einem Sterben nicht unähnlich und nur zu einem Opfer der Erinnerung zu werden, stellen die wirklichen Ängste des Jungen dar. Schlussendlich erweckt ihn Aichinger mit dem „virtuellen“ Sprung zum Leben.

Der Plakatkleber hegt einen gewissen Grad der Verbitterung und des Hasses gegen die glatten Gesichtsflächen im Plakatraum. Ist das zuversichtliche „*Du wirst nicht sterben!*“, die verbitterte Feststellung an sich selbst, an einen an Tuberkulose leidenden Menschen? Zunächst ist es eine Feststellung an sich selbst vonseiten des Plakatklebers, dem in der geisterhaften, gespenstigen Mittagsstunde die Aussage entschlüpft, über die er selbst erschrickt. Er blickt um sich, um sich zu vergewissern, dass ihm keiner zugehört hat. Dabei können sich die LeserInnen nicht sicher sein, ob sich der Plakatkleber an den Jungen auf dem Plakat wendet oder ob – und das ist die zweite Möglichkeit – er mit sich selbst spricht. Es

¹⁶⁶Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S.40.

¹⁶⁷Bense, Max. 1952. Plakatwelt: vier Essays. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S.21.

könnte genauso gut der Fall sein, dass das Nichtsterben ihm selbst gilt, weil er nicht mehr lange zu leben hat.

Es befindet sich parallel zum Plakat über das Ferienlager noch ein zweites Plakat in der Stadtbahnstation. Der Versuch, den TänzerInnen zu helfen, indem der Plakatjunge über die Gleise hinweg verbal und physisch mit ihnen Kontakt aufnehmen will, obwohl er dies nicht kann, gibt ihm zu erkennen, dass er sich in derselben misslichen Lage wie die TänzerInnen befindet: *„Hinter der Stirne des Jungen begann es zu rasen“*¹⁶⁸, denn er beginnt zu überlegen, wie der Raum zum Gegenüber zu überwinden sei und durch den Denkprozess kommt er auf einen Sprung. Der Blick des jungen Mannes fällt nun auf das Plakat mit den TänzerInnen. Sie können zwar das Ballgeschehen bis in die Morgenstunden genießen. Der Wunsch, das Ende der Nacht nicht zu erleben, weil ihnen das Tanzen im Spiegelsaal so sehr gefällt, ist ihnen in Erfüllung gegangen:

*„Ihre Angst vor dem Morgengrauen war so groß gewesen, daß sie von nun an nichts anderes mehr konnten als für den Spiegelsaal eines Tanzlokals werben... Sie waren an der Reihe überklebt zu werden. Der Junge gegenüber... sah, wie sie freundlich und wehrlos das Furchtbare mit sich geschehen ließen“*¹⁶⁹.

Als Plakatsmensch überklebt zu werden, bedeutet gleichzeitig zu verschwinden.¹⁷⁰ Mit den Frauen, die auf etwas Großes im Spiegelsaal des Tanzlokals warten, geschieht das Furchtbare: sie verschwinden, sie sind einfach nicht mehr da, wenn sie rücksichtslos vom Plakatkleber überklebt werden. Der Macht des Plakatklebers steht die Ohnmacht des Plakatjungen gegenüber. Zwar lehnt er sich gegen das Verschwinden auf, indem er sich äußern will, doch laut werden vermag er nicht, er kann nur geradeaus starren und mit dem Kind in Blickkontakt treten. Das Plakataufkleben des Plakatklebers sorgt für die Verräumlichung der Plakate. Doch kaum, dass das Plakat des Jungen zu Beginn der Geschichte in der Stadtbahnstation angeklebt worden ist, droht ihm schon, für immer zu verschwinden. Eigentlich läge es in der Macht des

¹⁶⁸DG, S.42.

¹⁶⁹DG, S.42.

¹⁷⁰Günzel, Stephan. 2003. „Er fand Coppolas Perspektive, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase!“ Dialektiken des Raums. In: Jahraus, Oliver (Hg.). 2016. Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*, Stuttgart 2016, S.208. Ähnliches empfand Aichinger, wenn ein Film in ein anderes Kino übersiedelte. Durch die Filmvorführungen dort verschwand er nie. Die Trennung von ihrer Zwillingschwester Helga wurde insofern etwas gelindert, da Helga eine kleine Rolle in „Der dritte Mann“ von Orson Welles hatte. Durch den einen Satz, den sie darin sagte, konnte Ilse ihre Schwester jeden Tag in der „Der dritte Mann“-Vorstellung wieder treffen und somit verschwand sie nie endgültig.

Plakatklebers, das Plakat an einem anderen konkreten Ort aufzukleben, wo es nicht so schnell verschwinden würde.

Der Macht des Plakatklebers steht die Ohnmacht des Plakatjungen gegenüber. Durch die Kühle zu den Füßen des Jungen wird die Ohnmacht besonders drastisch dargestellt. Er hört nämlich die Schreie der Menschen und das Hupen des Rettungswagens nicht (auch nicht in der umgekehrten Reihenfolge), als sich das Plakat durch den Wind löst. Die Narrative des Gebots und des Verbots, die ihn bisher schützen, werden durch das Grenzübertreten (i.e. das Betreten der Schienen, das verboten ist) aufgelöst. Das Plakat erfasst ein Windstoß.

Bei „*Du wirst nicht sterben!*“ fällt sein repetitiver Reimcharakter auf, der das Ende und den Tod den LeserInnen nahebringt. Einerseits handelt es sich hier um eine nichtdiegetische Erzählerstimme, an die bildschöne, lachende Figur „*mit den weißen*“¹⁷¹, makellosen Zähnen auf dem Plakat gerichtet: „*Du wirst nicht sterben - du wirst nicht sterben – du wirst nicht sterben!*“¹⁷²

Andererseits kann es sich hier auch um die Stimme des Plakatklebers handeln, der „*Du wirst nicht sterben*“ zum Jungen auf dem Plakat sagt. Immerhin löst sie allgemein ein Erschrecken aus: Erstens beim Himmel, der in der stillen, heißen Mittagsstunde eines Hochsommertages „*im gleichen Maß bereit war*“, zu schützen oder einzustürzen.

Die furchteinflößende Mitte des Tages kann als Parallele zur angstbringenden Mitternachtszeit gesehen werden, die bekanntlich als Geisterstunde fungiert. Entgeistert spricht der Plakatkleber die Worte, als wäre ihm in der flirrenden Hitze sein eigener Geist erschienen¹⁷³. Auch wenn der Mann damit seinen eigenen Tod antizipiert, so interpretiert es zumindest der Junge so, als spräche der Plakatkleber zu ihm. Dieser alte Mann steht als Verbindungsfigur zwischen zwei Welten (nämlich dem konkreten Raum und dem Plakatraum) mit seiner Leiter, auf der er sich stetig auf- und abbewegt. Die Leiter stellt das Medium zwischen diesen beiden Räumen dar. Für Musgrave fungiert der alte Mann selbst als ein Bote des Todes, wenn er Blut beim Husten spuckt.¹⁷⁴

¹⁷¹DG, S.41.

¹⁷²DG, S.41.

¹⁷³DG, S.25.

¹⁷⁴Musgrave, Marian E. 1987. „Ilse Aichingers ‚Das Plakat‘ unter Bezugnahme auf John Keats und Christian Morgenstern“, in: Der gesunde Gelehrte. Literatur-, Sprach- und Rezeptionsanalysen, herausgegeben von Arnim Arnold und C. Stephen Jaeger. Herisau: Schläpfer, S.214f.

Kurz fragt sich der Plakatkleber, ob er nicht im traumähnlichen Phantasieren gesprochen habe. Somit könne sich der Traum, der deutlicher als alles andere die Realität hervorkehrt, als Wachzustand höherer Ordnung ausnehmen.¹⁷⁵

Nicht zuletzt löst diese Stimme beim Plakatjungen einen Sinneswandel aus. Mit „*Du wirst nicht sterben*“ wird für den Jungen der Augenblick des Springens zum Umschlagpunkt seiner flüchtigen Bewegung.¹⁷⁶ Man weiß jedoch nicht genau, ob erst die Stimme eine Todessehnsucht im Abbild des Jungen evoziert oder ob die Plakatfigur nicht schon vorher leben, sich bewegen und sterben will. Diese Bewegung steht in klarem Antagonismus zur Langeweile, Statik und Starre, die in der Stadtbahnstation vorherrschen.

Die Verlockung des Nichteinhaltens des Verbots, das Betreten der Schienen, kommt einem Ausbruch aus der Ereignislosigkeit gleich. Insofern bestimmen nicht bloß Passivität und Leblosigkeit den Plakatraum, sondern auch den konkreten Lebensraum, gemeinsam mit der Stille des Mittags und der brütenden Hitze.¹⁷⁷ Um aus dem Plakat auszubrechen und lebendig zu werden, stellt der Junge eine Kommunikation mit einem konkreten Wesen, einem unschuldigen Kind, her. Ein Dialog zwischen den beiden Räumen beginnt. Ihr Verständigen ist eine Wechselwirkung in beiden Räumen, die ihren Tribut fordert.

Wie bisher gezeigt werden konnte, ist der urbane Raum in den Erzählungen präsenter als der Naturraum. Trotzdem hat Aichinger einen Vogel in „Das Plakat“ einbaut. Das Motiv des Vogels stellt für Aichinger die drohende Gefahr dar:

[...] als hätte sich die Helligkeit in ihrem hellsten Punkt in einen Schwarm dunkler Vögel verwandelt, die brausend näherkamen. Das Kind faßte den Saum seines Kleides mit beiden Händen. „So –“, sang es, „und so –“ und es hüpfte wie ein Vogel¹⁷⁸.

Zugleich ist das Bild des Vogels mit Schwerelosigkeit und Fliegen verbunden. Aichinger lässt den Jungen in der Geschichte „Das Plakat“ rufen: „*Ich sterbe! Wer will mit mir tanzen?*“¹⁷⁹

¹⁷⁵Melzer, Gerhard. 1999. Tanzende Kirschbäume. Kinder und Kindheit im Werk Ilse Aichingers. Verschwiegenes Wortspiel. Kommentar zu den Werken Ilse Aichingers. Akten des Internationalen Colloquiums vom 27. Bis 28. April 1998 an der Vrije Universiteit Brussel. Hrsg. von Heidy Margrit Müller. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S.115.

¹⁷⁶Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S.45.

¹⁷⁷Melzer, S.116-117.

¹⁷⁸DG, S.45.

¹⁷⁹DG, S.47. Parallel dazu ist das „*Ich fliege. Wie leicht der Stein ist!*“ aus der Erzählung „Die Engel der Nacht“ (DG, S.60).

Der Tod scheint die einzige Fluchtmöglichkeit aus dem Plakat und damit seiner leblosen Existenz zu sein:

Der Junge sprang und riß die Kiste mit sich. ‚Ich sterbe‘, rief er. [...] Niemand beachtete es, daß eines der Plakate schlecht geklebt worden war, niemand beachtete es, daß eines davon sich losgerissen hatte, auf die Schienen wehte und von dem einfahrenden Gegenzug zerfetzt wurde.¹⁸⁰

Die Plakatwelt mit ihren kurzlebigen Plakatfiguren pointiert die Ereignisse, auf denen zugleich ihre Lebendigkeit herrührt. Sie legt viel in den einzelnen Augenblick und darauf beruht auch ihre Anziehung, gleichzeitig jedoch auch ihre Flüchtigkeit, was in den nächsten Kapiteln aufgegriffen werden soll.¹⁸¹

4.7 Der reelle Sprung

Aichinger lässt den Plakatjungen nur einen Moment isoliert vom Plakat leben, das im nächsten Augenblick vom Windstoß erfasst und vor den Zug geweht und vom Zug überrollt wird. Dies geschieht simultan mit dem realen Sprung des Mädchens, das auf die Gleise springt und stirbt. In der Erzählung wird der erzählte Raum in zwei Welten geteilt, wobei jede der zwei Hauptfiguren zu einer anderen Welt gehört¹⁸². Wir haben es mit einer Polyphonie der Räume zu tun, denn der Junge gehört der Werbewelt und das kleine Kind der realen Welt an. „[D]ie Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden“ sein.¹⁸³ Diese gilt es mit einem Sprung zu überwinden.

Mit der Hilfe des kleinen Mädchens gelingt es dem Jungen, sich endgültig von der Erstarrung und dem Unwissen zu befreien und zu der Einsicht zu kommen, dass Sterben wünschenswert ist, aber das Leben voraussetzt. Erst, wenn man lebendig gewesen ist, kann man sterben.

Der Junge hatte keine Ahnung, was Sterben war, aber es brannte plötzlich wie ein Wunsch in ihm. Sterben, das hieß vielleicht die Bälle fliegen lassen und die Arme ausbreiten, sterben, das hieß vielleicht

¹⁸⁰DG, S.47.

¹⁸¹Bense, Max. 1952. Plakatwelt: vier Essays. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S.19.

¹⁸²Lotman, Jurij M. 1993. Die Struktur literarischer Texte. Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränd. Auflage. München: Fink, S.328.

¹⁸³Lotman, S.327.

*tauchen oder fragen, sterben hieß von dem Plakat zu springen, sterben—
jetzt wußte er es— sterben mußte man, um nicht überklebt zu werden.*¹⁸⁴

Natürlich kommen das Begehren und die Begierde nach dem Unbekannten, nämlich sterben zu können, dem Wunsch nach einem „tiefen“ Leben gleich.¹⁸⁵ Vor sich hat der Junge „den Staub und die Stille der Situation und die Tafel mit ‘Betreten der Schienen ist verboten’“¹⁸⁶. Es ist gewiss, dass sich der Junge vom Unbekannten – dem Leben und dem Sterben – unendlich angezogen fühlt. Das Leben und das Sterben sind dem Jungen genauso wie das Betreten der Gleise untersagt.¹⁸⁷

5 Ergebnisse

5.1 Zusammenfassung bisheriger Ergebnisse

5.2 Zusammenführung beider Erzählungen

Im folgenden Abschnitt sollen die bisherigen Untersuchungen der Geschichten und die Ergebnisse der Textanalysen zusammengefasst werden. Dieser Zwischenstand soll die Grundlage bieten, um der Frage nach dem Zusammenhang zwischen den herausgearbeiteten Raumdarstellungen und Raumwahrnehmungen dienen. Bei der raumtheoretischen Analyse konnte gezeigt werden, dass ein Ortswechsel laut Lotman für Bewegung im Raum steht. Die Bewegungen der Frau in „Das Fenster-Theater“ bedeuten Aufbruch und Veränderung.¹⁸⁸ In „Das Fenster-Theater“ ist auch ihre Grenzüberschreitung relevant und in dieser Geschichte fungiert die Straße als Grenze.

In der Geschichte „Das Plakat“ spielt der Sprung als Überschreitung der virtuellen Grenze zwischen Plakatraum und konkretem Raum eine zentrale Rolle. Der mechanische, dynamische Sprung des zuvor noch unveränderten Plakatjungen aus dem Plakatraum heraus und hinein in den konkreten Raum steht für Veränderung. Durch seinen Sprung kann der Junge dem

¹⁸⁴DG, S.43.

¹⁸⁵Melzer, Gerhard. 1999. Tanzende Kirschbäume. Kinder und Kindheit im Werk Ilse Aichingers. Verschwiegenes Wortspiel. Kommentar zu den Werken Ilse Aichingers. Akten des Internationalen Colloquiums vom 27. Bis 28. April 1998 an der Vrije Universiteit Brussel. Hrsg. von Heidy Margrit Müller. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S.117.

¹⁸⁶Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S.40.

¹⁸⁷Fässler, S.40.

¹⁸⁸Lotman, Jurij M. 1993. Die Struktur literarischer Texte. Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränd. Auflage. München: Fink, S.319.

statischen Plakatraum, dem Eingesperrtsein auf dem Plakat, entkommen.¹⁸⁹ Während es sich bei dem virtuellen Sprung des Plakatjungen um seinen freien Willen handelt, folgt das Mädchen durch ein „unausweichliches Sinken in die Tiefe“¹⁹⁰ oder ein „Absacken in die Tiefe“ unfreiwillig in den Tod¹⁹¹.

Der Blick spielt in „Das Plakat“ eine wichtige Rolle. Dem Jungen gelingt es durch das stille Übereinkommen zwischen ihm und dem Kind, durch seine Attraktivität und eine dem Magischen naheliegende Anziehungskraft für das Kind, sich vom Plakatraum zu befreien.¹⁹² Er kann sich selbst nur über den Umweg des anderen, des Kindes, körperlich wahrnehmen.¹⁹³

Parallel zum kleinen Jungen im Gitterbett erlangt der Plakatjunge durch das kindliche Betrachten des Mädchens in der Stadtbahnstation eine Perzeption von sich selbst, von seinem Raum und dessen Grenzen. Anders als der Positionsraum, der prinzipiell unendlich ist, hat der Situationsraum absolute Grenzen: einen Horizont, den er nicht berühren oder überschreiten kann. Die Grenzen begründen die Offenheit des Situationsraumes: die Tatsache, dass er ein beschränktes Gesichtsfeld hat, besagt, dass auch sein Blick ein stets begrenzter ist und dass sein aktuelles Sehen stets umgeben ist von einem Horizont nicht Gesehener, nicht sichtbarer Dinge“.¹⁹⁴ In „Das Fenster-Theater“ ist der Blick aus dem Fenster der Frau ein begrenzter und in dieser Perzeption nimmt sie den Jungen im Gitterbett nicht wahr.

In beiden Geschichten entsteht eine Interaktion zwischen einem Mann und einem Jungen. Einmal handelt es sich um ein kleines Kind im Gitterbett und einen alten Mann, ein andermal um einen Plakatjungen und einen Plakatkleber. Die freundlich-freundschaftlich anmutende Mann-Junge-Beziehung in „Das Fenster-Theater“ wird durch die optimale Lage der Wohnung des Alten für den Wohnraum des Kindes festgelegt.

¹⁸⁹Melzer, Gerhard. 1999. Tanzende Kirschbäume. Kinder und Kindheit im Werk Ilse Aichingers. Verschwiegenes Wortspiel. Kommentar zu den Werken Ilse Aichingers. Akten des Internationalen Colloquiums vom 27. Bis 28. April 1998 an der Vrije Universiteit Brussel. Hrsg. von Heidy Margrit Müller. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S.118.

¹⁹⁰Barner, Wilfried. 2001. „Schwereelosigkeit und Gravitation“. Zu frühen Erzählungen Ilse Aichingers. In: Britta Herrmann/ Barbara Thums (Hg.), „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“. Zum Werk Ilse Aichingers. Würzburg, S.207.

¹⁹¹Barner, S.205.

¹⁹²Barner, S.71.

¹⁹³Merleau-Ponty, Maurice. 1966. Phänomenologie der Wahrnehmung. Übers. und mit einem Vorw. versehen von Rudolf Boehm. Berlin: de Gruyter, S.254.

¹⁹⁴Merleau-Ponty, S.254.

Die Mann-Junge-Beziehung wird durch gestische Zeichen, durch Kostüme bzw. Requisiten, durch Mimik und Pantomime, aber auch durch die Beleuchtung hergestellt. Als Requisiten verwendet der Alte Alltagsgegenstände wie Polster oder einen Teppich. Als Theaterbeleuchtung dient das elektrische Licht im Inneren der Wohnung. Draußen dämmt es bereits. Nur in der Wohnung des Alten brennt Licht. Dabei ist auch relevant, dass die Wohnung der gaffenden Frau die ganze Zeit über im Dunkeln bleibt. Was ebenfalls ausbleibt, sind Geräusche bzw. Musik, die bei einem wirklichen Theater unermesslich sind. Im tristen Alltag der Großstadt ist das Fühlen der Frau, in ähnlicher Weise wie der Alte fast taub, mittlerweile verstumpft. In „Das Fenster-Theater“ findet zwischen der Frau und dem Kind keine Kommunikation statt. Durch die leerstehende Werkstatt hat sie auch keine Nachbarn, zu denen sie eine Beziehung hätte aufbauen können. Die Figur der Frau spiegelt Aichingers Verachtung gegenüber DenunziantInnen wider. Als Denunziantin hat sie spezielle Regeln verinnerlicht und, sobald sie das von ihrem Denk- und Deutungsmuster abweichende Verhalten des Alten realisiert hat, will sie es mit Sanktionen belegen: sie alarmiert die Polizei. Was nachdrücklich beschrieben wird, sind die akustischen Elemente. Durch diese wird für die LeserInnen ein Gehörraum eröffnet. In der Geschichte wird an die Tür geklopft, anstatt dass eine Türklingel schrillt. Diese existiert zwar an der Wohnungstür, doch sie funktioniert nicht. Falls die Glocke doch funktioniert – was aber nicht der Fall ist – so kann sie der Alte nicht wahrnehmen. Nicht einmal das gewaltsame Aufbrechen der Eingangstür vernimmt er. Warum dem so ist, kann mit der Schwerhörigkeit bzw. der Taubheit des alten Mannes erklärt werden. Auch der Straßenlärm verbindet die räumliche mit der akustischen Ebene.

Der Junge scheint auf die Mimik, die Pantomime und die Späße des Alten fixiert zu sein. Er ist von seinem Lachen angesteckt, denn er *„kräht vor Jubel“*¹⁹⁵. *„Der alte Mann lachte jetzt [...], schien das Lachen eine Sekunde lang in der hohlen Hand zu halten und warf es dann hinüber“*¹⁹⁶. Dieses Lachen schleudert der Junge zunächst den Wachleuten entgegen, die aus der Wohnung des Alten zuallererst das Kind wahrnehmen.

¹⁹⁵DG, S.85.

¹⁹⁶DG, S.84. Was die Erzählung weiters über „Raum“ anhand des konstruierten „Fenster-Theaters“ aussagt, ist, dass es sich bei dieser Form der Bühne um eine schmale Theaterbühne handelt, die keineswegs in die „Tiefe“ geht. Anhand der Anordnung bzw. der Lage der Wohnräume in „Das Fenster-Theater“ ergibt sich, dass ein neuer Mieter mit einem Jungen, unbemerkt von den neugierigen Blicken der Alten, eingezogen ist und dass es sich vielleicht nicht einmal um die erste „Theatervorstellung“ des Mannes handelte, denn sie scheinen einander vertraut zu sein.

Auch bei „Das Fenster-Theater“ ist die Leserschaft aktiv an der Sinngebung des Raums beteiligt, ihr Wissen gibt den Geschichten Sinn. Dabei werden synchrone Erkenntnisebenen prozesshaft erarbeitet. In der Erzählung „Das Fenster-Theater“ sind die beiden Fenster des Alten der Bühnenraum. Requisiten wie Hut, Polster und Teppich verorten die Erzählung in ihrer Räumlichkeit. Daneben wird eine Dreidimensionalität vermittelt. Durch die Körperlichkeit des Alten, der Frau und des Jungen in der Erzählung wird alles dreidimensional. Besonders gelingt dies durch das Dreieck, das sich aufspannt, wenn sich der Mann in halsbrecherischer Art aus dem Fenster lehnt, die Frau am Fenster Position bezogen hat und sich unter ihnen die Straßenschlucht auftut. Dadurch bekommen die Protagonisten eine dreidimensionale Optik. Aichinger präsentiert uns in „Das Fenster-Theater“ einen „Stockwerke“-Raum¹⁹⁷. Die für den Raum relevanten Dimensionen werden durch „unten“ und „über“, „höher“ und „tiefer“ dargestellt. Aichingers Fixierung auf deiktische Ausdrücke erweisen sich als charakteristisch für die Perzeption der Stockwerke in „Das Fenster-Theater“¹⁹⁸. Das Geschehen auf der Straße, verbunden mit dem Verkehrslärm, der zur Frau heraufdringt, spiegelt einen Raum. Die Straße zwischen den Hochhäusern bildet die Grenze, die die Frau überschreitet. Aichinger verknüpft die erzählte Welt eng mit der dargestellten Handlung. Die Wohnung generiert semantischen Gehalt durch Raumvorstellung.

Zum Topos der Wohnung gehört das Beisein von Fenstern und diese stellen mit Mauern Grenzen dar. Als Heldin im Lotman'schen Sinn kann sie das Überschreiten der Grenze wahrnehmen: Je tiefer sie Etage um Etage runtersteigt, desto geschlossener werden die Stockwerke. Unter ihrer Wohnung liegt eine aufgelassene Werkstatt, die leer steht. Mit der Überquerung der Grenze überwindet die Frau den Raum der öffentlichen Straße und dringt in den privaten Raum des Mannes im anderen Hochhaus ein.

Zusammenfassend kann bezüglich der Figur der Frau in „Das Fenster-Theater“ festgehalten werden, dass sie die Rolle der Beobachterin einnimmt und, außer in der Schlussphase, nicht wirklich in Beziehung zu dem Mann tritt. Anhand der Geschichte lässt sich zeigen, dass eine Grenzüberschreitung im Sinne Lotmans durch das Benehmen der Frau erfolgt; indem die alte

¹⁹⁷Lotman, Jurij M. 1993. Die Struktur literarischer Texte. Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränd. Auflage. München: Fink, S.319.

¹⁹⁸Barner, Wilfried. 2001. „Schwerelosigkeit und Gravitation“. Zu frühen Erzählungen Ilse Aichingers. In: Britta Herrmann/ Barbara Thums (Hg.), „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“. Zum Werk Ilse Aichingers. Würzburg, S.207.

Frau die Grenze zur Wohnung des Alten überschreitet und ihn denunziert. Dabei hat sie sich wahrscheinlich durch ihre Art des Agierens selbst schon längst aus der Gesellschaft entfernt. Sie scheint nicht viel Anschluss zu haben.

Während das Fenster gleich von Anfang an eine zentrale Rolle in der Erzählung einnimmt, gehört das Plakat zunächst dem Hintergrund an und wird erst später eine leitende Funktion übernehmen. Mit Lotman lassen sich Bahnhof/ Wohnung und Plakat/Fenster als „komplementäre Untermengen“ verstehen, in die die „erzählte Welt“ bzw. der „erzählte Raum“ mit einer Grenzlinie zerfällt.¹⁹⁹

5.3 Der Schwindel

Der Kopfstand des Alten in „Das Fenster-Theater“ hat verheerende Folgen, denn er produziert ein Durcheinander in der Figur der Frau, nun in Alarmbereitschaft. Der alte Mann korrumpiert durch seinen Kopfstand die Ordnung des Himmels („oben“) und der Erde („unten“). Bei ihrem Schwindel, einer Täuschung, handelt es sich um eine andere Art von Schwindel als die des Alten.

„Und während er, in ein Leintuch gehüllt, abwechselnd an beiden Fenstern erschien“, hatte sie schon längst die Polizei informiert. Das Schrillen des Stadtlärms, vermischt mit dem Hupen der Autos, und hier eines ganz speziellen Autos, vermittelt das Treiben und die Hektik der Stadt, was bis zu den Fenstern heraufdringt.“²⁰⁰

In der Erzählung „Das Plakat“ grenzt sich der Plakatraum zum Körperraum des Jungen ab, beziehungsweise dem Plakatraum ist quasi ein zweiter Raum, der Körper des Jungen, eingeschrieben. Durch die Trennung des Körperraums vom Plakatraum gelingt ihm eine Beherrschung seines Körperraums, der normalerweise im Plakatraum fix verankert ist. Eine Überwindung des von Aichinger erzählten Außenraums vollzieht sich. Der Junge ist zu Ermächtigung gelangt. Er hat sich seiner Ohnmacht entledigt und an Macht gewonnen. Wie ein Ping-Pong-Ball geht die non-verbale Kommunikation durch den Blickkontakt zwischen dem Plakatjungen und dem Kind hin und her. Seine Idee zu springen impliziert den reellen Sprung

¹⁹⁹Garrett, Elisa. 2020. „Kognitive Poetik und räumliche Ordnung Wahrnehmungsprozesse in Ilse Aichingers „Das Plakat“. *Studia austriaca* XXVIII, S.75.

²⁰⁰DG, S.83.

im Kind und den Fall, der durch das „*Taumeln und den Schwindel*“ des kleinen Kindes verursacht wird.²⁰¹

Abgesehen von der Bedeutung des Wortes „Schwindel“ als Täuschung des Menschen oder als eine Art „Betrug“ ist der Erzählung „Das Plakat“ der Schwindel, einem Taumel gleich, eingeschrieben²⁰²:

Das Kind hatte sich von der Hand der Mutter losgerissen und drehte sich im Kreis. Es wollte schwindlig werden. Aber bevor es schwindlig wurde, fiel sein Blick auf das Plakat gegenüber.

Der Schwindel in der Geschichte ist mit unermesslicher „Tiefe“ verbunden, denn

*Wer in eine gähnende Tiefe hinunterschauen muß, dem wird schwindlig“.*²⁰³ „Das Kind ging an den Rand, betrachtete die Schienen und lächelte hinunter, ohne die Tiefe zu messen.“²⁰⁴

Hier handelt es sich gleichsam um ein Übergangsphänomen, weil der Taumel in einen Schwindelzustand übergeht und dieser als unmittelbare Erfahrung erlebt wird. Schwindel ist auch als Grenzerfahrung zwischen dem „Noch nicht Fallen“ und ihrem Verlust der Sicherung. Es ist eine Erfahrung des Übergangs. Wer vom Schwindel erfasst wird, der steht nicht mehr, aber er fällt auch noch nicht. Der Zustand wird dann schwindelerregend, wenn er vom Bewusstsein, „abstürzen“ zu können, eingeholt wird.²⁰⁵

Beim Schwindel des Kindes handelt es sich um einen Drehschwindel wie bei einem kindlichen Spiel. Es dreht sich so lange im Kreis, bis es schwindelig wird. Der Schwindel im Kind wird eventuell auch durch sein Aufeinandertreffen mit dem Jungen aus der Plakatwelt evoziert, wenn reale Welt und Scheinwelt aufeinandertreffen. Es empfindet kein Bedürfnis, Gleichgewicht zu halten, denn es möchte absichtlich leicht benommen und schwindlig werden. Es ist gedankenverloren, gleichsam in Trance und Versunkenheit. Es gibt auch keinen

²⁰¹Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.). 2006. Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp., S.200.

²⁰²DG, S.43.

²⁰³Kierkegaard, Søren. 1992. Der Begriff Angst. Stuttgart., S.72ff.

²⁰⁴DG, S.44.

²⁰⁵Janz, Rolf-Peter, Fabian Stoermer und Andreas Hiepko.(Hrsg.) 2003. Schwindelerfahrungen. Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Amsterdam (u.a.), S.16.

plötzlichen Sinnesreiz, der es aus diesem, dem Traum verwandten Zustand aufwecken würde. In dieser Hinsicht fungiert das schwindelige Taumeln des Kindes als Ankündigung seines Todes.

Auch der Plakatkleber empfindet, wenn auch nur für einen kurzen Moment, Schwindel, als er auf der Leiter steht. Entgeistert, als habe er ein Gespenst gesehen, schreckt er durch einen Sinnesreiz auf und er taumelt kurz. Bei ihm könnte es sich auch um einen Höhenschwindel handeln, da er auf einer Leiter steht. Der damit verbundene Schwindel wird von der Angst, von der Leiter in die Tiefe zu fallen, begleitet.²⁰⁶ Sowohl beim Kind als auch beim Plakatjungen ist der Schwindel ein Vorspiel des Todes. Der Plakatjunge erlebt ihn als fiktiven Sprung von der Leiter und das Kind als reellen Sprung vom Bahnsteig.

In „Das Fenster-Theater“ vollzieht sich ein schlagartiger Umschlag von einer Situation in die andere. Plötzlich erkennen die LeserInnen den Schwindel, dem die Frau unterliegt. Dieser Schwindel kann durchaus mit einer optischen Täuschung verglichen werden. Der Schwindel rührt daher, dass sie in ihrem Fall zuerst den Alten so wahrnimmt, als würde er mit ihr kommunizieren.

Der Körper der Frau bewirkt nicht nur Trennung, sondern auch das Gegenteil. Durch seine perzeptiven Funktionen kann durch ihn auch eine Erweiterung stattfinden, wie sich durch ihren Blick aus dem Fenster zeigen lässt: Die Aussicht auf die Straße wird durch ihren Blick und ihre Perspektive generiert und ist somit mit ihrem Körper verbunden, sodass es auch niemandes andere Aussicht sein kann. Somit wird jener Raum, der der Frau eigen ist, auf ihre Körperlichkeit, auf ihren Blick, beschränkt.²⁰⁷

Als sie gemeinsam mit der Polizei in das Gebäude auf der Straßenseite gegenüber geschlichen ist, ändert sich ihre Perspektive. Durch die neue Positionierung im oberen Stockwerk, aus der Wohnung des Alten, rückt alles in eine andere Perspektive, wie von einer Bühne aus. Diese Positionierung verweist auf die Lösung ihrer Täuschung, ihres Schwindels: die mimische

²⁰⁶Auch Hitchcock hat sich in seinen Filmen „Vertigo“ und „Rear Window“ mit Abgründen beschäftigt. Der von James Stewart gespielte Charakter hängt mit zwei Händen am Fensterbrett, und, auch wenn es sich dabei um keine Straßenschlucht unter ihm handelt, er sich nicht mehr halten kann, stürzt und sich einen zweiten Beinbruch zuzieht, was unvermeidlich in einem zweiten Gipsbein gipfelt (Janz, Rolf-Peter, Fabian Stoermer und Andreas Hiepko.(Hrsg.) 2003. Schwindelerfahrungen. Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Amsterdam (u.a.), S.28/44).

²⁰⁷Kraxner, Martina. 2019. „Mir gehört nur die Aussicht in den Garten, sonst nichts.“ Raumkonzeptionen, Geschlechterverhältnisse und Identität in Marlen Haushofers Novelle „Wir töten Stella“. Masterarbeit. Uni Wien, S.34.

Darstellung des Alten galt nicht ihr, sondern dem kleinen Jungen im Gitterbett. Dieser kleine Junge sitzt sozusagen in der „Loge“ im zweiten Rang, denn das Fenster, aus dem er zusieht, befindet sich im zweiten Stock. Die Erzählinstanz verweist mit fast identen Worten auf all das, was ihm der Alte vormacht und was sich im Agieren des kleinen Jungen widerspiegelt. Die Gestik, Haltung und das stetige Herumwandern des Alten und v.a. seine Absichten bekommen erst durch das Sichtbarwerden des kleinen Jungen eine Bedeutung. Für die Beschreibung der zwischenmenschlichen Beziehung zwischen dem alten Mann und dem Jungen ist relevant, dass letzterer sich selbst und seinen Ort über den Umweg des alten Mannes wahrnimmt. (Anders als der Positionsraum, der prinzipiell unendlich ist, hat der Situationsraum einen Horizont, den man nie berühren oder überschreiten kann. In „Das Fenster-Theater“ ist die Selbstkontrolle durch den Kopfstand des alten Mannes bedroht. Diese „Bedrohung der Selbstkontrolle schlägt sich in veränderten Bewegungsformen nieder: Taumeln, Schwindel, ja Fallen und Stürzen“.²⁰⁸ Zunächst betrifft das Fallen nur ein Tuch:

*Er ließ das Tuch fallen [...]. Plötzlich – die Frau meint ihn schon aus dem Fenster stürzen zu sehen – nimmt sie nur mehr seine Beine, in die Luft ragend, wahr. Keineswegs, weil er in die Tiefe stürzt, sondern weil er auf dem Kopf steht“.*²⁰⁹

Solche Vorstellungen vom Ab-Stürzen und Auf-dem-Kopf-Gehen lassen schon [...] deutliche Ansätze einer Inversion der linearen Raumwahrnehmung erkennen: Der Raum entzieht sich der Kontrolle des Subjekts. Wer auf dem Kopf steht, dem ist eine Verkehrung der (Raum-) Ordnung selbst gewiss,²¹⁰ denn „wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich“²¹¹. Wie dargelegt wurde, werden die Bewegungen der Figuren als Möglichkeit zur Herstellung von Raum verwendet und ermöglicht auch eine Erweiterung durch die perzeptiven Funktionen derselbigen.²¹²

²⁰⁸Bachmann-Medick, Doris. „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen.“ Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. von Hallet, Wolfgang und Birgit Neumann. 2006. Bielefeld: transcript, S.263.

²⁰⁹DG, S. 83.

²¹⁰Bachmann-Medick, S.262.

²¹¹Celan, Paul. 1967. Atemwende. Frankfurt: Suhrkamp, S.195.

²¹²Kraxner, Martina. 2019. „Mir gehört nur die Aussicht in den Garten, sonst nichts.“ Raumkonzeptionen, Geschlechterverhältnisse und Identität in Marlen Haushofers Novelle „Wir töten Stella“. Masterarbeit. Uni Wien, S.34.

5.4 Erweiterung des Bewusstseins der LeserInnen

Die Vertiefung in eine Erzählung kann die empathische Vorstellungskraft der LeserInnen anregen.²¹³ Sie bewirkt, dass sich die LeserInnen vorstellen, wie es wäre, mit bestimmten Motiven, unter bestimmten Umständen und Ereignissen in den Schuhen einer Figur der Erzählung zu stecken. Eine Erweiterung des reflexiven Bewusstseins der LeserInnen findet dann am ehesten statt, wenn (a) die LeserInnen emotionale Reaktionen auf die Handlungen der Figuren erleben und (b) die LeserInnen die Geschichten selbst als eindrucksvoll empfinden.²¹⁴ Die Selbstreflexion der LeserInnen interagiert mit Empathie, da sie die Gefühle gegenüber den handelnden Figuren mit den eigenen früheren Erfahrungen in Verbindung bringen. Auch der umgekehrte Fall könnte zutreffen: Gedanken über sich selbst könnten das Verständnis für die Handlungen der Figuren in der Erzählung erhöhen.

Die Rolle des Raums basiert vor allem auf seinem Transformationspotenzial. Dieses bewirkt, dass sich beliebig Schauplätze in einen Bühnenraum verwandeln lassen und erklärt, warum die Darstellung auf der Bühne zu einer Erweiterung des Bewusstseins der LeserInnen führen kann. Denn „Bühne“ kennzeichnet eine Verankerung des Raums im körperlichen Wahrnehmungszentrum von SchauspielerInnen/ ZuschauerInnen bzw. den LeserInnen.²¹⁵ Es erfolgt ein gefühlsmäßiges Einswerden zwischen dem Dargestellten und der Wahrnehmung der Zuschauer- bzw. der LeserInnen.

Der „Schwindel“ auf der Ebene der Handlung wird in den Geschichten mehrfach präsentiert: Der Mann, der den Schwindel als Bewusstseinsverlust fürchtet, wird abgelöst von dem Kind, das den Schwindel im Spiel sucht.²¹⁶ Indem die LeserInnen zwischen den handelnden Personen hin und her springen, entsteht in ihrem erweiterten Bewusstsein ein wechselseitiger Austausch- bzw. Kommunikationsraum²¹⁷.

²¹³Koopman, Eva Maria (Emy). 2015. „Empathic Reactions and Reflection After Reading: The Role of Genre, Personal Factors and Affective Responses“, in: Poetics 50 (2015), S.63f.

²¹⁴Koopman, Eva Maria (Emy). 2016. „Effects of ‘Literariness’ on Emotions and on Empathy and Reflection After Reading“, in: Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts. January 2016, S.1.

²¹⁵Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.). 2006. Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp., S.454.

²¹⁶Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S.63.

²¹⁷Fässler, S.74.

Davon ausgehend, dass das Lesen von Aichingers Geschichten nicht nur bei den Figuren ein reflexives Bewusstsein, sondern auch bei den LeserInnen die Reflexion anregt,²¹⁸ gelangt man zu der Erkenntnis, dass die Reflexion der LeserInnen als potenzielle Wirkung des literarischen Lesens berücksichtigt werden muss. Die Selbstreflexion der LeserInnen kann zusammen mit Empathie, die sie einer Figur entgegenbringen, das Verständnis für eine andere Person erhöhen. Es scheint aber auch möglich, dass Reflexion auch wertfrei stattfindet, zum Beispiel, wenn man über eine Figur reflektiert und dann über deren Handlungen nachdenkt und darüber, wie man selbst handeln würde.

Was in „Das Plakat“ und „Das Fenster-Theater“ ersichtlich ist, ist die Bühnensituation in jeder der beiden Erzählungen. Durch die räumlichen Strukturen, die den Jungen für die gaffende Frau unsichtbar machen, kann keine Kommunikation, weder verbal noch durch Gesten, und somit keine Frau-Kind-Beziehung entstehen.

Für das Kind tut sich ein Raum im Raum auf, d.h. sein begrenzter Gitterbettraum befindet sich im virtuellen Fenster-Theater-Zuseherraum.²¹⁹

„Das Plakat“ hat eine asymmetrische szenische Struktur, die in der Lektüre aktiviert wird und über die Vermittlung der LeserInnen den Prosatext dramatisiert. Andererseits bewirkt die spezifische sprachliche Gestaltung, dass der Text bei den LeserInnen eine Erweiterung des Bewusstseins bewirkt. Nicht nur der Plakatjunge tritt in einen Dialog mit dem Mädchen, auch zwischen dem Plakat und den LeserInnen entwickelt sich ein Dialog, der nicht zuletzt auf die appellative Funktion des Werbeplakates zurückzuführen ist.

Es bestehen mehrere Möglichkeiten der Deutung des „*Komm mit!*“: Einerseits spiegelt es die Gedanken des Jungen auf dem Plakat wider²²⁰. Fässler beruft sich mit „*Komm mit!*“ auf die gesungene Sprache, die der Kindersprache entspringt. Dabei ist das Plakat mit „*Komm mit*

²¹⁸Koopman, Eva Maria (Emy). 2016. „Effects of ‘Literariness’ on Emotions and on Empathy and Reflection After Reading“, in: Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts. January 2016, S.2.

²¹⁹Die zentrale Rolle des Raums basiert vor allem auf dessen Transformationspotenzial, das die Bühne in jeden beliebigen Schauplatz verwandeln lässt. „Bühne“ kennzeichnet eine Verankerung des Raums im körperlichen Wahrnehmungszentrum von Schauspieler und Zuschauer (Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.). 2006. Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.454). Es erfolgt ein gefühlsmäßiges Einswerden zwischen dem Zuschauererlebnis und den schauspielenden ProtagonistInnen.

²²⁰Lotman, Jurij M. 1993. Die Struktur literarischer Texte. Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränd. Auflage. München: Fink, S.320.

uns!“ versehen, der Bahnhof hingegen mit dem Verbot „*Gleise betreten verboten!*“²²¹. Da die LeserInnen auch die Position der BetrachterInnen einnehmen, lässt sich das „*Komm mit uns!*“ als direkt an sie selbst gerichteter Imperativ verstehen. Somit werden die LeserInnen in den diegetischen Raum integriert.²²²

Zusammenfassend kann bei der Beantwortung der Forschungsfragen für die Geschichte „Das Fenster-Theater“ gefolgert werden, dass die räumlichen Strukturen für die miss- oder gelungene Kommunikation und somit für Beziehungen zwischen den Figuren stehen. Die Raumstrukturen in den zwei dramatischen Erzählungen bewirken, dass sich die LeserInnen nicht mehr als Außenstehende wahrnehmen, sondern sich bei den Erzählungen in der Rolle der Theaterbesucher bzw. der Zuseher eines Dramas wiederfinden.

Der Blick des Mädchens, auf das Plakat des Ferienlagers gerichtet, fällt mit dem Blick der LeserInnen zusammen. Indem es auf das Plakat sieht, schlüpft es von der Rolle der Protagonistin auch in die der Betrachterin, genau wie die Leserin/ der Leser.²²³ Nicht nur im Mädchen entsteht eine Erweiterung des Bewusstseins, auch bei der Leserin/ beim Leser.

Die LeserInnen springen zwischen ihnen und ihren Handlungen hin- und her und somit entsteht in ihrem Bewusstsein ein kommunikativer Raum, in dem die asymmetrische Konstellation in der Stadtbahnstation zum wechselseitigen Austausch wird.²²⁴ Auch über das, was der Junge alles nicht artikuliert, reflektieren die LeserInnen. Über sie als VermittlerInnen wird das unbewusste Spiel des Kindes zur bewussten Reaktion auf den Appell des Plakatjungen und das Theaterspiel im „Fenster-Theater“ zum wortlosen Schauspiel.²²⁵

Die LeserInnen wechseln zwischen Plakat und Bahnsteig hin und her. Der junge Mann auf dem Plakat befindet sich in einem Zustand potenziierter Reflexion und führt den LeserInnen die Umstände seiner eigenen Existenz vor Augen²²⁶.

Mein Erkenntnisinteresse ist darin gelegen freizulegen, ob die Raumstrukturen der Erzählungen bewirken, dass bei den LeserInnen ebenfalls ein reflexives, erweitertes

²²¹Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau, S.45.

²²²Garrett, Elisa. 2020. „Kognitive Poetik und räumliche Ordnung Wahrnehmungsprozesse in Ilse Aichingers „Das Plakat“. *Studia austriaca* XXVIII, S.77.

²²³Fässler, S.45.

²²⁴Fässler, S.63.

²²⁵Fässler, S.63.

²²⁶Fässler, S.44.

Bewusstsein produziert wird. Es existiert keine Distanz zwischen Aichingers erzähltem Raum und den LeserInnen mehr. Was der Alte im Raum des „Fenster-Theaters“ anstellt, bleibt bei der Leserschaft nicht implikationslos. Abgesehen vom „Schwindel“, den die Figuren auf der Handlungsebene verspüren, kann das „schwindelerregende“ Schreiben der Autorin bei den LeserInnen selbst eine Erweiterung des Bewusstseins hervorrufen.²²⁷

6 Exkurs

6.1 Der Blick durch das Fenster

Für Aichinger bedeutet das Fenster nicht nur ein im Raum konstruierender Raum, sondern sie war auch von der filmischen Perspektive und dem Blick aus dem Fenster geprägt.

Alberti hat schon im 15. Jahrhundert in seiner Abhandlung „De pictura“ als erster die Bildebene als Schnitt durch die Sehpyramide definiert und so die Bildebene mit einem Rahmen verglichen. Sie dient gewissermaßen als offenes Fenster, durch welches ein Vorgang betrachtet wird. Der gezeichnete Rahmen verleiht dem Gemälde den Status eines Fensters, das den Betrachter von der Welt, in die er hinaussieht, trennt. Wenn er im Sicherem des Inneren (eines Hauses, einer Wohnung) steht, wird die Weite der Außenwelt zur Szene und beherrschbar.²²⁸ Infolgedessen gelingt es dem Medium (des offenen Fensters) dann zu repräsentieren, wenn seine Vermittlungsform nicht das zugrundeliegende Medium errahnen lässt, sondern wenn die Betrachter durch es auf den repräsentierten Raum schaut.²²⁹ Wie im Kino nicht unüblich, geht etwas dem Sehraum voraus und wie es im Kino nicht anders sein kann, wird aus jedem Sehen eine Beunruhigung: seien es betrachtende Blicke aus dem Fenster, in denen sich Gelassenheit in Bestürzung verwandelt.

Generell erlaubt der Film, aus dem Raum heraus und in eine ganz andere Dimension hineinzugelangen und durch die Kamerabewegung Raum als physische Realität zu erleben.²³⁰

²²⁷Bei Hitchcockfilmen und im Besonderen bei „Rear Window“ ist auch eine intendierte Tendenz vorherrschend, durch die die ZuseherInnen vom Bild „geschluckt“ und zu einem Element der Relationen im Film werden. Parallel geschieht dies ebenso mit den LeserInnen des „Fenster-Theaters“ (Fässler, S.62).

²²⁸Siegert, Bernhart. 2005. Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry. In: Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, hrsg. von Blümle, Claudia und Anne von der Heide. Zürich-Berlin: diaphanes, S.105.

²²⁹Günzel, Stephan. 2003. „Er fand Coppolas Perspektive, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase!“ Dialektiken des Raums. In: Jahraus, Oliver (Hg.). 2016. Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann, Stuttgart 2016, S.227.

²³⁰Günzel, S.68.

Hitchcock war ein Meister des Films, in dem die ZuschauerInnen ins Bild geraten und selbst zu einem Element der Relationen im Film werden.²³¹ In Hitchcocks Film „Rear Window“ (mit dem deutschen Titel „Fenster zum Hof“) aus dem Jahr 1954 erscheint Albertis zentrale Metapher des Fensters für das nach den Regeln der „costruzione legittima“ hergestellte Bild. Darüber, dass sich das Fenster als Selbstreferent der Leinwand versteht, lässt der Film kaum Zweifel aufkommen. Die Sicht auf die Kinoleinwand wird vollkommen ident mit der Sicht aus dem Fenster zum Hof. Als „camera obscura“ ist das Zimmer aufgrund einer seit Descartes etablierten Analogie eine Metapher des Auges selbst.²³² Für McLuhan stellt Talbots Erfindung des Fotoapparates eine Erweiterung der „camera obscura“ oder der Bilder in der kleinen Dunkelkammer und somit eine der interessantesten Befruchtungen dar.²³³ Diese Bilder „lernten zu laufen“ und dadurch entstanden die bewegten Bilder, der Film.²³⁴

Hierbei ist ersichtlich, dass der Blick des Auges mit dem Blick durch eine Bild- oder Filmkamera verglichen werden kann. Da Hitchcock die Kinoleinwand als Fenster identifiziert, das sich auf eine szenische Handlung dahinter öffnet, überträgt er die klassische Metapher für die zentralperspektivisch konstruierten Bilder auf sie.²³⁵

Die Horizontlinie, der Fluchtpunkt und der ins Unendliche verlagerte Schnittpunkt der Parallelen legen eine intellektuelle und zugleich visuelle Repräsentation fest, nämlich die der Perspektive, die in einer Art Logik der Visualisierung hineinzieht. Wie wenig später erklärt wird, trifft man hier auf den zweidimensionalen Raum einer Oberfläche, auf die projiziert werden kann, die somit gleichsam zum Fenster wird. Diese Fläche befindet sich im dreidimensionalen Raum, dem Kino.²³⁶

Perspektive ist die Fähigkeit, mehrere Gegenstände mit einem Teile des Raumes, in welchem sie sich befinden, so darzustellen, daß die Vorstellung des materiellen

²³¹Vogl, Joseph. 2005. Lovebirds. In: Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, hrsg. von Blümle, Claudia und Anne von der Heide. Zürich-Berlin:diaphanes, S.53.

²³²Siegert, Bernhart. 2005. Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry. In: Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, hrsg. von Blümle, Claudia und Anne von der Heide. Zürich-Berlin: diaphanes, S.104.

²³³McLuthan, Marshall. 1964. Die magischen Kanäle. Understanding Media. Aus dem Englischen von Meinrad Amann. Düsseldorf und Wien: ECON-Verlag GmbH, S.291.

²³⁴McLuthan hat darauf hingewiesen, dass Raum als Störfaktor der Kommunikation nicht nur als durch das Medium zu überwindende begriffen werden muss, sondern auch das, was durch die Medien konstruiert wird (Günzel, Stephan. 2003. „Er fand Coppolas Perspektive, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase!“ Dialektiken des Raums. In: Jahraus, Oliver (Hg.). 2016. Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann, Stuttgart 2016, S.223).

²³⁵Siegert, S.105.

²³⁶Vogl, S.54.

*Bildträgers vollkommen durch die Vorstellung einer durchsichtigen Ebene verdrängt wird. Durch sie werden wir in einem imaginären, die gesamten Gegenstände in einem scheinbaren Hintereinander befassenden und durch die Bildränder nicht begrenzten, sondern nur ausgeschnittenen Raum hinauszublicken glauben*²³⁷:

Der Film beruht auf einem Wechselspiel zwischen Bildoberfläche und Handlungsraum.²³⁸ Die Entwicklung des Films kann als Verfeinerung eines gewissen Raumempfindens betrachtet werden.²³⁹ Bei ihm wird auf einer zweidimensionalen Leinwand dreidimensionaler Raum projiziert. Kommen wir auf das Filmbeispiel Hitchcocks zurück. „Rear Window“ ist einer der größten Hitchcock-Filme, anhand dessen die Geschichte der Perspektive dargestellt werden kann. Der Inhalt kann kurzerhand folgendermaßen umrissen werden: der Pressefotograph L.B. Jefferies ist an den Rollstuhl gefesselt, weil er sich ein Bein gebrochen hat. Der zur Ruhe angehaltene Fotoreporter findet nun Zeitvertreib im voyeuristischen Beobachten der anderen Bewohner der Hinterhofappartements. Manchmal benutzt er ein Fernglas, manchmal das Teleobjektiv seiner Kamera. Da er Reporter ist, ist er von Berufs wegen Voyeur und perfekt ausgerüstet. Ganz besonders fasziniert ihn ein Mann in einer gegenüberliegenden Wohnung, Lars Thorwald, bei dem sich aus dem Gesehenen schließen lässt, dass er während der Nacht seine Frau ermordet hat.²⁴⁰ Immer wieder kümmert sich der Regisseur Hitchcock darum, das Ereignis auf eine Ordnung des Blicks und des Sehens zu beziehen. Indem Alfred Hitchcock den „Augpunkt“ als Vorwegnahme der *res cogitans* vorführt, stellt der Film die filmische Umsetzung der Zentralperspektive dar, wie Siegert konstatiert.²⁴¹

Um auf die Funktion des Lichtes noch genauer einzugehen, kann wieder auf Alfred Hitchcocks Film „Rear Window“ zurückgegriffen werden. Man kann deswegen von diesem Filmbeispiel ausgehen, da sich von ihm relevante Faktoren wie Perspektive, Beleuchtung, Innen- und Außenraum darstellen lassen. Für einen kurzen Moment im Film werden die Kinozuschauer in den Hinterhof versetzt und zu Tatzeugen. Als der an den Rollstuhl gefesselte Jefferies mit dem Fernglas aus dem Fenster schaut, verdunkelt er logischerweise seine eigene Wohnung. Das

²³⁷Siegert, Bernhart. 2005. Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry. In: Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, hrsg. von Blümle, Claudia und Anne von der Heide. Zürich-Berlin: diaphanes, S.106.

²³⁸Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.). 2006. Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp., S.461.

²³⁹Dünne, S.515.

²⁴⁰Siegert, S.104.

²⁴¹Siegert, S.106.

Requisit des Schrankkoffers zeigt das Verbergen einer Leiche an, heruntergelassene Jalousien weisen auf ein Geheimnis hin. Jefferies' Gegenüber Nachbar, Lars Thorwald, hat etwas zu verbergen, denn seine bettlägerige Ehefrau ist verschwunden. Jefferies, in der Rolle des Voyeurs, erschrickt, als er bemerkt, dass Thorwald aus dem Fenster blickt und rollt seinen Rollstuhl schnell in die schützende Finsternis. Thorwalds Jalousien des Schlafzimmers sind ab dem Mord an seiner bettlägerigen Ehefrau zu. Sein Blick ist der eines Mörders, der Angst hat, dass ihn jemand beobachtet. Im Film passieren keine alltäglichen Ereignisse.²⁴² Alles Geschehen in „Rear Window“ deutet auf Einmaligkeit hin. Im Gegensatz zur Erzählung sind die Requisiten kein Hut, Polster oder keine Decke, sondern ein Messer, eine Säge, ein Strick und ein menschengroßer Schrankkoffer. Jefferies sieht keine Reaktionen im Gegenüber, will beim Beobachten nicht gesehen werden.

Um einige Parallelen und Unterschiede zu „Das Fenster-Theater“ hervorzuheben, der Radius des Mannes und der gegenüberliegenden Wohnung ist ein größerer als der des Mannes aus "Das Fenster-Theater". Anders als in der Erzählung beobachtet Jefferies sein Gegenüber auch auf der Straße. Jefferies bleibt in der Wohnung zurück, während sich die Frau aus „Das Fenster-Theater“ uneingeladen in die gegenüberliegende Wohnung begibt. Die Appartements stellen jeweils die intimen, privaten Räume dar - es ist eine Privatwelt, in die man hineinblickt - die Straße den öffentlichen Raum, an dem der Alte und der Junge nicht partizipieren. Wie die Frau Angst hat, der Alte stelle eine Bedrohung dar, so fürchtet Jefferies, dass Thorwald flüchten könnte. Er stellt einmal die Frage, ob es unmoralisch sei, Leute vom Fenster aus zu beobachten.

Der Mörder hat erst später die Jalousien heruntergelassen. Es ist unwahrscheinlich, dass Jefferies' Gegenüber Nachbar die ganze Zeit seine Wohnung hell erleuchtet hat. In Ilse Aichingers Geschichte und im Film gibt es Parallelen, wenn die Wohnungen beim Verlassen des Mörders Lars Thorwald und beim Verlassen der Frau in Dunkelheit zurückliegen. Einmal werden die Kinogeher gemeinsam mit Jefferies und den anderen Hinterhofbewohnern Zeugen eines Tiermordes. Der Hund eines Ehepaares ist getötet worden. Die Kamera richtet sich nacheinander auf die Hinterhofenster, die erleuchtet sind – auf jedes bis auf das von Thorwald. Im Hintergrund des einzig unbeleuchteten Appartments sehen wir ihn mit einer

²⁴²Sowohl in der Geschichte „Das Plakat“ als auch in der Erzählung „Das Fenster-Theater“ passiert Alltägliches (ein Unfall und eine Meldung eines komischen Mannes an das Überfallskommando).

brennenden Zigarette und der Verdacht der ZuschauerInnen, dass er der Mörder sei, wird bestätigt.

Im Film „Rear Window“ wird sich der Mörder allmählich seiner ZuschauerInnen bewusst, just in dem Moment, wo er merkt, dass er beobachtet wird. In der Erzählung fällt die Sicht aus dem Fenster mit der Sicht in das gegenüberliegende Fenster zusammen, ähnlich, wie die Sicht der KinozuseherInnen vollkommen mit der Sicht aus dem Hinterhoffenster ident wird. James Steward, der L.B. Jefferies spielt, verschmilzt mit dem Kinozuschauer oder der Zuschauerin. Mit Ausnahme einer einzigen Szene am Ende des Films ist der komplette Film aus diesem voyeuristischen Blickwinkel gedreht.²⁴³

Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Film und der Erzählung „Das Fenster-Theater“ besteht allerdings. Während im Film ein totaler Platzwechsel stattfindet, ist der Ortswechsel in der Erzählung nicht reziprok, d.h. die Frau L.B. Jefferies alias Grace Kelly schleicht sich in die Wohnung des Täters (ähnlich wie sich die Frau in der Erzählung in die Wohnung des Mannes begibt) und der Mörder kommt in Jefferies Wohnung. In „Das Fenster-Theater“ bleibt jedoch der Alte in seiner Wohnung und verlässt diese nicht. Erst, als ihn die Polizei arretiert, muss er sich von seiner vertrauten Umgebung lösen. Dies wird in der Geschichte jedoch nur angedeutet.

²⁴³Siebert, Bernhart. 2005. Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry. In: Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, hrsg. von Blümle, Claudia und Anne von der Heide. Zürich-Berlin: diaphanes, S.104.

7 Bibliographie

7.1 Primärliteratur

Aichinger, Ilse. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Hrsg. von Richard Reichensperger. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

Aichinger, Ilse. Der Gefesselte. Erzählungen. (1948-1952). Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

Aichinger, Ilse. 2001. Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

7.2 Sekundärliteratur

Bachmann-Medick, Doris. „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen.“ Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. von Hallet, Wolfgang und Birgit Neumann. 2006. Bielefeld: transcript, S.257-279.

Bartsch, Kurt und Gerhard Melzer (Hrsg.). 1993. Ilse Aichinger. Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren. Band 3. Hrsg. vom Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz.: Literaturverlag Droschl.

Barner, Wilfried. 2001. „Schwereelosigkeit und Gravitation“. Zu frühen Erzählungen Ilse Aichingers. In: Britta Herrmann/ Barbara Thums (Hg.), „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“. Zum Werk Ilse Aichingers. Würzburg, S.205 ff.

Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften, Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1978.

Bense, Max. 1952. Plakatwelt: vier Essays. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Böhme, Gernot. 2005. Søren Kierkegaard: Der Begriff Angst. Von Platon. 20 Hauptwerke der Philosophie bis Derrida. Hrsg. Gamm, Gerhard/ Eva Schürmann. Darmstadt: Primus, S.207-219.

Celan, Paul. 1967. Atemwende. Frankfurt: Suhrkamp, S.195.

Dennerlein, Katrin. 2009. Narratologie des Raumes. Berlin [u.a.]:de Gruyter.

Dünne, Jörg, Doetsch, Hermann und Roger Lüdeke (Hrsg.).2004. Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medien-historischer Perspektive. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.).2006. Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Dünne, Jörg; Friedrich, Sabine; Kramer, Kirsten (Hrsg.). 2009. Theatralität & Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv. Würzburg:Königshausen & Neumann.

Dusini, Arno. 2013. Stifter. Pronominalisierung bei Roman Jakobson und Robert Walser. In: Schnyder, André (Hg.): Kannitverstan. Bausteine zu einer Nachbabylonischen Herme(neu)tik. Akten einer germanistischen Tagung von 2012. München: ludicum, S. 375-385.

Fässler, Simone. 2001. Ilse Aichinger, Kurzschlüsse. Wien: Edition Korrespondenzen.

Fässler, Simone. (Hg.) 2011. Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben: Interviews 1952-2005.

Fässler, Simone. 2011. Von Wien her, auf Wien hin: Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“. Wien [u.a.]: Böhlau.

Fischer-Lichte, Erika. 2010. Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Frank, Michael C. 1998. Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld: transcript 2009, S. 53-80.

Garrett, Elisa. 2020. „Kognitive Poetik und räumliche Ordnung Wahrnehmungsprozesse in Ilse Aichingers ‚Das Plakat‘ “. *Studia austriaca* XXVIII, S.71-93.

Günzel, Stephan. 2003. „Er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase!“ Dialektiken des Raums. In: Jahraus, Oliver (Hg.). 2016. Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*, Stuttgart 2016.

Hoffmann, Gerhard. 1978. Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit : poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler.

Janz, Rolf-Peter, Fabian Stoermer und Andreas Hiepko (Hrsg.). 2003. Schwindelerfahrungen. Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Amsterdam (u.a.).

Kafka, Franz. 1976. Gesammelte Werke. Ed. Max Brod. Frankfurt: Fischer Verlag.

Kierkegaard, Søren. 1992. Der Begriff Angst. Stuttgart.

Kraxner, Martina. 2019. „Mir gehört nur die Aussicht in den Garten, sonst nichts.“ Raumkonzeptionen, Geschlechterverhältnisse und Identität in Marlen Haushofers Novelle „Wir töten Stella“. Masterarbeit. Uni Wien.

Koopman, Eva Maria (Emy). 2015. „Empathic Reactions and Reflection After Reading: The Role of Genre, Personal Factors and Affective Responses“, in: *Poetics* 50 (2015), S.62-79.

Koopman, Eva Maria (Emy). 2016. „Effects of ‘Literariness’ on Emotions and on Empathy and Reflection After Reading“, in: *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts*. January 2016, S.1-48.

Lautenschlager, Wayne David. 1976. Images and Narrative Techniques in the Prose of Ilse Aichinger. Dissertation. University of Saint Louis, Missouri.

Liska, Vivian. 2001. „Und dieser Schatten wird mich streifen, solange ich atme“. Ilse Aichinger und Franz Kafka. In: Britta Herrmann / Barbara Thums (Hgg.), „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“. Zum Werk Ilse Aichingers. Würzburg, S. 189-204.

Lotman, Jurij M. 1993. Die Struktur literarischer Texte. Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränd. Auflage. München: Fink.

Lüdeke, Roger. 2015. Einleitung [zu Teil VI Ästhetische Räume]. In: In: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.457f.

Martinez, Matías, Scheffel, Michael. 2020. Einführung in die Erzähltheorie. München: C. H. Beck.

McLuthan, Marshall. 1951. The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man. New York: Vanguard-Press, Inc..

McLuthan, Marshall. 1964. Die magischen Kanäle. Understanding Media. Aus dem Englischen von Meinrad Amann. Düsseldorf und Wien: ECON-Verlag GmbH.

Melzer, Gerhard. 1999. Tanzende Kirschbäume. Kinder und Kindheit im Werk Ilse Aichingers. Verschwiegenes Wortspiel. Kommentar zu den Werken Ilse Aichingers. Akten des Internationalen Colloquiums vom 27. Bis 28. April 1998 an der Vrije Universiteit Brussel. Hrsg. von Heidy Margrit Müller. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S.111-120.

Merleau-Ponty, Maurice. 1966. Phänomenologie der Wahrnehmung. Übers. und mit einem Vorw. versehen von Rudolf Boehm. Berlin: de Gruyter.

Moser, Samuel. 1995. Ilse Aichinger, Material zu Leben und Werk. Frankfurt: Fischer Verlag.

Müller, Heidy Margrit (Hrsg.). 1999. Verschwiegenes Wortspiel. Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers. Akten des internationalen Colloquiums vom 27. bis 28. April 1998 an der Vrije Universiteit Brussel. Bielefeld.

Musgrave, Marian E. 1987. „Ilse Aichingers ‚Das Plakat‘ unter Bezugnahme auf John Keats und Christian Morgenstern“, in: Der gesunde Gelehrte. Literatur-, Sprach- und Rezeptionsanalysen, herausgegeben von Arnim Arnold und C. Stephen Jaeger. Herisau: Schläpfer, S.212-224.

Nieberle, Sigrid: Ilse Aichinger im Kino des Verschwindens, in: „Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit.“ Zum Werk Ilse Aichingers. Hrsg. v. Britta Herrmann und Barbara Thums: Würzburg 2001, S. 127–146.

Petersen, Jürgen H. 1993. Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.

Reichensberger, Richard. 1991. Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk. Frankfurt: Fischer.

Rosenberger, Nicole. 1998. Poetik des Ungefügteten. Zur Darstellung von Krieg und Verfolgung in Ilse Aichingers Roman „Die größere Hoffnung“. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Braumüller.

Schmid, Wolf. 2014. Elemente der Narratologie.3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Schuster, Karl. 1978. Literaturunterricht unter kommunikativem Aspekt mit Textbeispielen. Baltmannsweiler: Burgbücherei Wilhelm Schneider.

Selak-Ostojić, Sanja. 2013. „Kindheitsliteratur und Vergangenheitsbewältigung bei Ilse Aichinger, Danilo Kiš und Peter Härtling“. Dipl. Arbeit. Uni Wien.

Siebert, Bernhart. 2005. Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry. In: Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, hrsg. von Blümle, Claudia und Anne von der Heide. Zürich-Berlin: diaphanes, S.103-126.

Thums, Barbara. 2000. „Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede“. Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers. Rombach Wissenschaften. Reihe cultura. Hrsg.von Brandstetter, Gabriele; Renner, Ursula und Günter Schnitzler. Band 14. Freiburg: Rombach.

Vogl, Joseph. 2005. Lovebirds. In: Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, hrsg. von Blümle, Claudia und Anne von der Heide. Zürich-Berlin: diaphanes, S.51-64.

Wiltshire, Gail. 2015. A Spatial Reading of Ilse Aichinger's Novel *Die größere Hoffnung*. Würzburg:Königshausen & Neumann.

7.3 Online Quellen

Ilse Aichinger: Ilse Aichinger wird 75: Ein ZEIT-Gespräch mit der österreichischen Schriftstellerin | ZEIT ONLINE [letzter Zugriff 27.8.2021]

Interpretation der Kurzgeschichte von Ilse Aichinger: Das Fenstertheater - Interpretation (dokumente-online.com) [letzter Zugriff 25.7.2021]

6 Anhang

6.1 Zusammenfassung

Die Arbeit „Schwindelerregendes Erzählen in Ilse Aichingers Erzählungen ‚Das Fenster-Theater‘ und ‚Das Plakat‘“ legt ihr Forschungsinteresse auf ihre räumliche narratologische Untersuchung. Dabei wird durch die räumliche Erfassung von Räumen und Grenzen auch die Wirkung der beiden Geschichten auf die LeserInnen untersucht. Die emotionalen Reaktionen der Erzählungen auf die LeserInnen sind bisher v.a. im englischsprachigen Raum untersucht worden. Insofern soll mit dieser Arbeit eine Lücke in der deutschsprachigen Forschung geschlossen werden.

Die Forschungsfragen lauten: „Was erzählen die Geschichten über den Raum anhand eines Plakates, eines Fenster-Theaters, einer Wohnung und eines Bahnhofs und welche Bedeutung haben Räume für die Geschichten?“ Dabei stellt sich nicht nur die Frage, wie die literaturwissenschaftliche Forschung mit dem Thema „Raum“ umgeht, sondern auch was „Raum“ in den beiden Erzählungen „Das Fenster-Theater“ und „Das Plakat“ mit den Figuren macht. Denn zuletzt sollen Antworten auf die Fragen „Wie werden die Mann-Junge-Beziehungen in den jeweiligen Erzählungen räumlich konstruiert?“ gefunden werden.

Ich stellte mir die Aufgabe, „Raum“ in Aichingers Geschichten unter Zuhilfenahme eines raumtheoretischen Ansatzes nachdrücklich zu erforschen. Als theoretische Einbettung dienen v.a. Maurice Merleau-Pontys „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (1966) und Jurij M. Lotmans literarische Raumdarstellung. Besonders Jurij M. Lotman hat sich in „Die Struktur literarischer Texte“ (1993) damit auseinandergesetzt, wie Räume Wirklichkeit abbilden. In den Textanalysen wurden mit Lotmans Theorie die Struktur des Raumes im Kontext von menschlichen Relationen untersucht, Innen- und Außenräume wurden präsentiert und deren Implikationen für das Verständnis der Geschichten gedeutet.

Die LeserInnen haben als ForscherInnen mit ihrer Beschäftigung mit den Texten Einfluss auf die Forschung und sind keine LeserInnen „ohne Eigenschaften“. Somit kann die Reflexion der Leserin/des Lesers als wichtiger Faktor in der Wahrung der Wissenschaftlichkeit verstanden werden. Die Leserin/ der Leser ist Teil des Werks, nicht Teil der Wirklichkeit, denn „die Vor-

stellung vom Gegenüber ist eine der Eigenschaften, die die rekonstruierenden, reflektierenden, konkreten LeserInnen dem Autor bzw. der Autorin zuschreiben“²⁴⁴. Die Ergebnisse der Arbeit sind die, dass die Raumstrukturen in den zwei Erzählungen, die formal zum Drama drängen, bewirken, dass sich beim Lesen von Aichingers Geschichten gegebenenfalls das reflexive Bewusstsein der LeserInnen erweitert.

6.2 Englisch Abstract

The thesis "Dizzying narration in Ilse Aichinger's stories 'Das Fenster-Theater' and 'Das Plakat'" focuses its research interest on a spatial narratological research. The effect of the two stories on the reader is also examined through a spatial research of spaces and boundaries. The emotional reactions of the readers to the stories have been studied, especially in English literature so far. In this respect the thesis aims to fill a gap in the German research.

The research questions are: "What do the stories tell about space on the basis of a poster, a window theatre, an apartment and a train station and what significance does space have for the stories?" This does not only raise the question of how literary research deals with the topic of "space", but also what "space" does to the characters in the two stories "Das Fenster-Theater" and "Das Plakat". Finally, answers to the questions "How are the man-boy relationships spatially constructed in the respective narratives?" could be found.

I set myself the task of emphatically exploring "space" in Aichinger's stories with the help of two theoretical approaches. Maurice Merleau-Ponty's "Phenomenology of Perception" (1966) and Jurij M. Lotman's literary representation of space have served well to answer the research questions. In "The Structure of Literary Texts" (1993), Yuri M. Lotman in particular took a different look at how space depicts reality. In the text analyses Lotman's theory has been applied to examine the structure of space in the context of human relations. Internal and external space and its implications for understanding the chosen stories has been examined so far.

²⁴⁴Schmid, Wolf. 2014. Elemente der Narratologie.3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin, New York: Walter de Gruyter, S.65.

As researchers, the readers have an influence on research with their engagement with the texts and they are not readers "without qualities". Thus, the readers' reflection can be understood as an important factor when doing a scientific research. The reader is part of the work. The results of the thesis are that the spatial structures in the two narratives, which formally get close to a drama, cause the reader's reflexive consciousness to expand when reading Aichinger's stories.