

DAS SPIEL ALS DER WILLE DER SCHRIFT IN DER ERZÄHLUNG *ELIZA ELIZA* VON ILSE AICHINGER

Inga Bartkuvienė

Doktorandin Universität Vilnius
Geisteswissenschaftliche Fakultät Kaunas
Lehrstuhl für Germanische Philologie

Das Schaffen von Ilse Aichinger (geb. 1921) nimmt eine Sonderstellung in der gegenwärtigen österreichischen Literatur ein. In der Forschungsliteratur gilt es als selbstverständlich, Ilse Aichinger als eine der größten Außenseiterinnen der deutschen Sprache zu nennen. Sie gehört keiner literarischen Schule an und wird von den Literaturkritikern sowie von den Nichtwissenschaftlern hoch gehalten. Trotz ihrer Anerkennung und Hochachtung ist sie aus der literaturwissenschaftlichen Diskussion so gut wie „ausgeklammert.“ Nur das Erscheinen einiger seriösen Monographien¹ zeugt davon, dass diese Autorin zwar nicht zu der Kategorie Kafka gehört, aber ein eigenartiges Phänomen der deutschsprachigen Literatur ist.

Die Mehrheit der Untersuchungen bezieht

sich auf die Thematik des Holocausts, die Machtstrukturen, die Mythospoetik und die Problematik der weiblichen Schreibweise. Eine größere Studie der Reflexion der Sprache bzw. der Schrift ist bis jetzt nicht erschienen, obwohl eine spezielle Aufmerksamkeit der Sprachlichkeit immer wieder bei der Analyse anderer Themen und Motive geschenkt wird. In unserem Zusammenhang sind die Untersuchungen der Erzählung *Eliza Eliza* von Bettina Knauer² und Elisabeth Enders von großer Bedeutung. Da wir uns aber Schwerpunkte anderer Art setzen, sind die erwähnten Quellen eher eine Basis des Textesverstehens als die der vorliegenden Untersuchung.

Das Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, das Spielprinzip der Erzählung *Eliza Eliza* von Ilse Aichinger zu erläutern. *Eliza Eliza* gehört zu den Texten Aichingers, die die Sprache im-

¹ Maciej Drynda, *Kritik der Weltbilder im Prosawerk Ilse Aichingers*, Posen: Studio, 2001; Annette Ratmann, *Spiegelungen, ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers*, Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, 2001; Barbara Thums, *Ankünften nicht glauben, wahr sind die Abschiede. Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers*, Freiburg: Rombach Verlag, 2000.

² Bettina Knauer, „Der Text als Entfaltung des Namens. Ilse Aichingers Erzählung *Eliza Eliza*“, *Sprachkunst* 23, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Künste, 1992, 245–265; Elisabeth Enders, „Eliza Eliza“, Samuel Moser, *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, Frankfurt am Main: Fischer, 1995, 227–232.

plizit reflektieren, d.h. die poetologische Dimension liegt nicht auf der Oberfläche des Textes, sondern ist in den tieferen Schichten des sprachlichen Gewebes verborgen – die Reflexion der Schrift geschieht nicht auf der Ebene des Schreibens, sondern auf der der erzählten Geschichte.

Für diese Untersuchung ist die Definition der Schrift (fr. *écriture*) von Jacques Derrida ausschlaggebend. Der Philosoph geht davon aus, die Sprache und die Schrift seien identisch und different zugleich. Die Auffassung der Schrift umfasst zugleich die Definition der Sprache. In Aichingers Texten wird die Sprache als Potenz der Schrift reflektiert und die Schrift versteht sich als eine Sprache umgebende und integrierende Instanz. In der Schrift lokalisiert sich die Sprache nur differenziert, d. h. ergänzt und verändert. In der Schrift und an der Schrift geht das Subjekt verloren, es wird bis zu einer Signatur nivelliert. Unter Signatur versteht man nicht die Unterschrift allein, die falsifiziert oder mehrmals unterschrieben werden kann, sondern viel mehr das Signum – Zeichen.

Der Begriff Schrift ist vielschichtig. Damit können verschiedene Sachverhalte bezeichnet werden: Tat, Bewegung, Gedanke, Reflexion, Bewusstsein, d.h. die Ganzheit der Möglichkeiten dieses Wortes. Dieses Wort drückt laut Derrida den Signifikanten jenseits des Signifikats aus. Es umfasst die Sprachlichkeit, Prozesshaftigkeit, Zufälligkeit. Den Begriff *écriture* ergänzen die Bezeichnungen *scène* – Bühne, Szene und *joy* – Spiel und fügen ihm somit zusätzliche Bedeutungen hinzu. Bühnenartigkeit, Räumlichkeit, Handlungsartigkeit und Kontingenz werden durch die angeführte Analogie Merkmale der Schrift.³

³ Jacques Derrida, „Das Ende des Buches und der Anfang der Schrift“, Jacques Derrida *Die Differance*, Stuttgart: Reclam Verlag, 2004, 31–32.

Alle Differenzierungen der Schrift werden als Ganzes verstanden und berücksichtigt: die Schrift bzw. das Schreiben als Prozess und Entfaltung, – auf der fiktionalen Ebene, Schrift in der Schrift als textimmanente Größe, und die Schrift als Schreiben der Leserschaft über das Schreiben der Autorschaft.

Das Fächer-Bild als Schauplatz der Schrift

“Auf dem Fächer vor dem Haus hatte sich eine Familie niedergelassen. Die jüngere ihrer beiden Töchter saß am Rande des Fächers und ließ ihre Beine in die Luft hängen, während die ältere sich bemühte, über die Stäbe zu gehen, ohne die Seide zu verletzen. Von Zeit zu Zeit traten zwei Diener aus dem Haustor, beobachteten eine Weile schweigend, was geschah, und baten die vier Leute, den Fächer zu verlassen.”⁴

So fängt die unglaubliche, seltsame Geschichte an. Das Bild des Fächers wird bereits im ersten Satz eingeführt: auf dem Fächer spielt sich die Handlung ab. Der riesengroße Fächer befindet sich unter dem Haus, dem Garten und der Straße und verbindet diese Räume. Später erfährt man – der Fächer gehört zu einer Dame, die bis dahin ruhig und distanziert mit ihren Dienern in ihrem Haus wohnte und alltägliche Riten auszuüben pflegte. Ein Ritual war nämlich das Auslüften des Fächers im frischen Frühlingwind. Jedes Jahr lüftet sie ihre Fächer im Garten, aber diesmal entschied sie sich für die Lüftung des Fächers auf der Straße. Und diesmal passiert etwas Unerwartetes – auf dem Fächer lässt sich eine Familie nieder. Somit wird der Fächer zur Hauptdreh Scheibe der Handlung.

⁴ Ilse Aichinger, *Eliza Eliza* (weiter EE), Frankfurt am Main: Fischer, 1991, 27.

Im Barock hatte der Fächer als Kleidungsdetail die Rolle der Kommunikation inne. Man kann von der eigenartigen Sprache des Fächers reden, indem der Fächer nonverbal bestimmte Inhalte ausdrückte z. B. Liebeserklärungen, Eifersucht usw.

Wenn man alle Attribute des Schreibens (der "wieder in die kleine Schrift versinkende" und sein "Tausendmal-Lesen beginnende" Vater; Modezeitschrift aus ferner Zeit; alte Briefe der Dame und deren sakrales Lesen; Gedichte im alten Heft; Zeitungspapier, aus dem der Fächer zusammengebastelt wurde; schwarze Streichen auf den Schläfen Elizas; Koseruf Elizas – Herzblatt) im Text betrachtet, erscheint das Bild des Fächers als der alles verbindende Schauplatz (bzw. die Bühne) der Schrift. Den Bühnencharakter des Fächers bestätigt seine waagerechte Position im Raum sowie sein Unterbringen auf einem Gestell. Die Metapher des Gestells von Martin Heidegger, die der Philosoph in seinem Aufsatz *Die Frage nach Technik* aktualisiert, hilft die Funktion des Fächers in Aichingers Text zu erschließen. Das Gestell repräsentiert den Bereich der Technik und das Merkmal der modernen Technik ist die Entfremdung. In der Technik werden die Naturgegenstände zu Dingen. Das Wort "Ding" kennzeichnet eine Wandlung des Wesens des "Gegenstandes". Laut Heidegger stellt und "entbirgt" das Gestell die Wahrheit, wo sich der Begriff "Entbergen" als Öffnen, aber zugleich auch als Aufbewahren des Geheimnisses lesen lässt. Die Technik "verstellt", verändert den Schriftzug – beim Übergehen von der Handschrift zu Druckschrift, "verstellt sich" und verbirgt somit die Wahrheit. Die Technik des Schreibens sollte hiermit einbezogen werden.⁵ Die Frage, ob das Gestell bei Aichinger, das in der

⁵ Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Stuttgart: Suhrkamp, 1996, 16–20.

Entwicklung der Handlung zum Wagen wird, die Möglichkeit des "Entbergens" behält, bleibt offen. Man könnte eher vom eventuellen Entbergen der Perspektive, jedoch nicht von dem der Wahrheit sprechen.

Das Gebein des Fächers sind Stäbe. Auch das Gestell des Buchstabens besteht etymologisch und visuell aus den Stäben: also sowohl der Fächer als auch die Buchstaben erhalten ihre Form mit Hilfe der Stäbe. Die Stäbe des Fächers, auf welchen die Mädchen hin und her gehen, bezeichnen das Einrahmen, das Einfügen des Stoffes. Wenn man den Fächer zusammenfaltet, sieht man das Bild auf dem Stoff nicht mehr, oder verändert, zusammengerafft – die Stäbe verbergen den Stoff. Der Stab verkörpert den Buchstaben, und der Stoff, die Realität jenseits des Buchstabens und des Wortes. Die Stäbe des Fächers können in Verbindung mit Rahmen der Bilder, die vom Salz "krachend auseinander sprangen", mit den lockeren Rahmen, aus denen die Nachbarskinder den fahrenden Fächer – Schiff betrachteten, gebracht werden. Das Einrahmen der Wirklichkeit ist in *Eliza Eliza* relativ – denn der Fächer kann jedes Mal in unterschiedlicher Breite entfaltet werden, in einem Kreis oder Halbkreis: "Der eine von ihnen [Dienern] ging rund um den Fächer" (EE, S. 28), "Dann trat sie, an ihren Dienern vorbei, durch das offene Haustor und ging rund um den Fächer und sein Gestell, bis sie mitten auf der Straße vor dem jüngsten Mädchen stand" (EE, S. 33).

Die Rundung des Fächers oder der ständige Wechsel des Blickwinkels verweist auf unendliches Lesen, was das "Tausendmal-Lesen" verkörpert. Die sich wiederholende Tätigkeit und die Einführung der Perspektive des Verbergens und Enthüllens, Spiel der Falten bezeichnen das Funktionieren der Schrift und des Schreibens im Allgemeinen.

Der Fächer umfasst bezüglich seiner Eigenschaft des Verbergens und Enthüllens die Bühne, die Kulissen, Souffleure und Puppenspieler. Der Fächer verbirgt alles, was existiert, aber nicht zu sehen ist. Der Stoff des Fächers könnte als ein Verweis auf Vorhang des Theaters verstanden werden. Wenn sich der Vorhang öffnet, fängt das Spiel an. Wenn der Fächer entfaltet wird, fängt das Spiel des Verbergens an. Zusammengefalteter Vorhang und entfalteter Fächer bedeuten das Entstehen des Spiels.

Auf der im Rahmen der Erzählung entstandenen Bühne wird der Abstand zwischen dem Raum des Fächers und dem des Nicht – Fächers gebrochen: Die Mädchen lassen ihre Beine am Rand des Fächers hängen, der vorbeigehende Diener berührt das jüngere Mädchen am Knie, selbst die Dame "klettert" am Ende der Erzählung auf dem Fächer. Der Fächer ist dadurch beweglich, dass das Gestell Räder hat – in einen anderen Ort gefahren werden kann, wie es die Dame letztendlich auch tut – sie fährt das Gestell mit dem Fächer in die Berge.

Nach der Position jeder einzelnen handelnden Figur kann man die Rollenverteilung erkennen. Die Familie auf dem Fächer würde den Schauspielern, die Diener den Zuschauern entsprechen. Die Rolle der Dame ist im Vergleich zu anderen Personen mehr kompliziert, der Fächer gehört ihr und sie spielt die Rolle des Regisseurs oder sogar des Demiurgen, wenn man annimmt, dass die Menschen auf dem Fächer einst von ihr selbst zusammengebastelt werden konnten. Ihr Drehbuch ist aber nicht vollkommen – die Leute auf dem Fächer wenn auch von ihr selber erdacht, hat sie gleich vergessen: "Plötzlich bemerkte sie die Familie auf dem Fächer. Sie konnte nicht sagen, wie sie da hinaufgekommen war, sie hatte den Blick keinen Augenblick von ihm abgewandt" (EE, S. 30).

Diese unerwartete Einsicht spricht von einem Bruch in ihrer vorher bestimmten Ordnung. Die Hierarchie schwebt, die Größen und Perspektiven ändern sich, der Fächer entfaltet sich:

"Die vier Leute auf dem Fächer waren um eine Spur kleiner und schwächer, als es Leute sonst sind, aber diese Spur war nur in Ahnungen messbar, vielleicht vom Blickwinkel abhängig, vielleicht von der Beleuchtung und man könnte sich leicht darüber täuschen" (EE, S. 30–31).

Mit dem Fächer verändern sich auch die Menschen auf ihm, und zwar entfalten sie sich als Papierleute: "Es könnte sein, dass sie aus dem Zeitungspapier zusammengefügt waren, vielleicht auch aus etwas festeren dünnen Blättern, und bei jeder Bewegung knisterten" (EE, S. 31).

Die Menschen auf der Fächerbühne gleichen den Puppen, die von einem Puppenspieler im Marionettentheater gesteuert werden sollen. Wer die Marionetten steuert, wird nicht erwähnt. Man bekommt den Eindruck, dass sie von einem unabhängigen Willen gesteuert würden und dass die Gravitation auf sie gar nicht wirken würde.

Die Puppenartigkeit der handelnden Figuren und die Bühnenartigkeit des Erzählraums könnte man in Verbindung mit Heinrich Kleists ästhetischer Abhandlung *Über das Marionettentheater* (1810) bringen. Kleist gibt sein Dialog mit einem Tänzer wieder, den er mehrere Male beim Besuch eines Marionettentheaters gesehen hat. Der Tänzer schildert ihm, wie sehr er die "natürliche Grazie" der Bewegungen der Puppen bewundert und was er davon lernt: Es gebe eine natürliche Anmut, die in völliger Abwesenheit von Bewusstsein erscheint. Als Beispiel nennt er Gliederpuppen des Marionettentheaters sowie einen Knaben, der graziös einen Dorn aus seinem Fuß zieht.

Als der Knabe sich beobachtet sieht, unter der Kontrolle seines Verstandes die Bewegung in ihrer Schönheit nachzuahmen versucht, wirkt seine Bewegung nicht mehr schön. Vollendete Anmut und Natürlichkeit besitzt demnach jemand, der sich entweder völlig unbefangen und unbewusst wie ein Kind verhält oder aber sein Verhalten durch totale rationale Kontrolle steuert.

Wichtiger ist die dekonstruktive Rezeption dieses Textes durch Paul de Man. Die ästhetische Anmut der Puppen entsteht laut Paul de Man "von den Transformationen, die die linearen Bewegungen des Puppenspielers in das blendende Spiel von Kurven und Arabesken übersetzen. [...]. Die ästhetische Kraft hat weder in der Puppe noch im Puppenspieler ihren Sitz, sondern in dem Text, der sich zwischen ihnen entspinnt. Dieser Text ist Transformationssystem, die Anamorphose des Fadens, wenn er sich dreht, in die Tropen der Ellipse, der Parabel und der Hyperbel windet"⁶.

Der Text Aichingers bietet den Tanz der Erstarrung und Belebung an: Gravitation und Ablehnung des Gesetzes der Schwere, Leben und Tod, Pathos und Leichtigkeit, Steigen und Fallen ersetzen ständig einander. Der Grund, auf dem sich die Puppen befinden, ist kein Grund der stabilen Erkenntnis, sondern ändert sich, mit dem Entfalten des Fächers. Die Aufgabe der Puppen ist es, das System zu erhalten, wenn sich die Prozesse der Selbsterstörung vollziehen. Ihre Aufgabe ist es, den Leser als den Spielenden und den Gespielten einzubeziehen. Die Puppen müssen dabei die unbewussten Strukturen des Kindesspieles (gr. *paidia*) bewahren, somit auch die Momente der Unlesbarkeit des spielerischen Textes.

⁶ Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, 227–228.

Das Spiel als der Wille des Schreibens

Das Sinn-Bild des Fächers bei Aichinger kann mit dem Symbol des Fächers bei Goethe in Verbindung gebracht werden. Für Goethe verkörpert der Gegenstand "Fächer" ein Wort, das zugleich verbergen und enthüllen vermag. Im Gedicht *Wink* aus dem Band *Westöstlicher Divan* bezeichnet Goethe den Fächer als "ein Wort" und "ein liebliches Flor", der imstande ist das Gesicht des Mädchens zu verbergen, aber nicht das Mädchen selbst.⁷ Der Wink ist bezüglich der Zeitlichkeit und der Vergänglichkeit, Tätigkeit des Augenblicks und Kommunikation, die das Geheimnis verrät, wichtig. Der Begriff "Wink" ist zweischneidig: er weist auf die Körpersprache hin (Wink mit dem Kopf, mit der Hand) und auf die verbale Sprache (Wink als sprachliche Andeutung, als Voraussagen, Hinweis, verhüllende Aussage).

Bei Aichinger erhält das Bild des Fächers eine andere Dimension. Das Sem der Erotik wird scheinbar aufgehoben. Das Winken als Spiel ist von einer infantilen Art: Eliza winkt nicht mit dem Fächer, sondern sie sitzt auf dem Fächer und bewegt kinderartig ihre Beine. Aber die Faltung des Textes gibt die Magie des Spiels nicht auf: Die Erotik steckt nicht in der Handlung, sondern im Text, in dem Spiel des Gesagten mit dem Verborgenen. Die Verkörperung dieses Spiels finden wir in der Figur

⁷ "Das Wort ist ein Fächer! Zwischen den Stäben / Blicken ein Paar schöne Augen hervor, / Der Fächer ist nur ein lieblicher Flor, / Er verdeckt mir zwar das Gesicht; / Aber das Mädchen verbirgt er nicht, / Weil das Schönste, was sie besitzt / das Auge, mir ins Auge blickt": Goethe Wolfgang, *Goethes Werke*, II, München: dtv, 1978, 25. Auch Bettina bezieht sich auf dieses Gedicht in ihrer Untersuchung "Der Text als Entfaltung des Namens. Ilse Aichingers Erzählung *Eliza Eliza*", wenn Sie das Sinnbild des Fächers erklärt.

Elizas als eines zusammengefalteten Papiermenschen.

“Die Dame ergriff die beiden mageren, feuchten Arme, die ihr geholfen hatten, und vielleicht ergriff sie sie zu fest. Die Arme falteten sich unter ihren Händen, der Hals faltete sich, Schultern, Kopf und Knie, und was sie schließlich hielt, war ein Zeitungsblatt, eingerrissen und brechend an den vielen Bügen, einige schwarze dicke Lettern zu Häupten, die schon ineinander flossen und außer ihrem eigenen Entsetzen nichts mehr mitteilten, und darunter drei eilige schräglauende Spalten, die mittlere etwas breiter, die der Schnee verwischte” (EE, S. 39).

Jacques Derrida bespricht das Symbol des Fächers in Mallarmes Gedicht *Fächer* und deutet es als Verkörperung der Textualität. Jede Spalte ist eine Spur des verborgenen Sinnmomentes. Die Spalten liquidieren das Subjekt und produzieren die Ganzheit der Verhältnisse. Unter den Verhältnissen sollte man an dieser Stelle die Schichten in einer Sphäre verstehen, in welcher die Grenzen vorhanden, aber nicht mehr feststellbar sind. Man könnte solche Schichten wie Magie, Psyche, Gesellschaft, Welt unterscheiden. Ihr Grund ist irrational, unbewusst, dabei spielten die auf Affekte beruhenden Strukturen der Textur eine enorme Rolle. Die Falten funktionieren als Supplement – als Ersatz und Ergänzung, indem sie nicht nur die Vieldeutigkeit umfassen, sondern auch selbst das Funktionieren der Schrift. In jeden Text wird ein anderer Text integriert und stirbt in ihm zugleich. Aus diesen Spalten des Textes entsteht die Möglichkeit der (Selbst-)Reflexion des Textes. In *Eliza Eliza* scheitert daher die Vorausahnung des Demiurgen, der alles in seinen Händen hält. Die Schrift als eine grenzlose Einheit negiert und ersetzt den Demiurgen und das Subjekt: “Ein Faltspiel” rief das ältere Mädchen und klat-

schte in die Hände, “Ich wusste es gleich” (EE, S. 39).

Laut Wolfgang Iser lässt das Spiel “Sein” gegen das “Nicht-Sein” spielen, entbirgt den Unterschied und spiegelt alles, was in ihm vorhanden ist, umgekehrt wider⁸. Eben solch ein sich zur Schau stellendes Spiel sehen wir in *Eliza Eliza*. Das Leuchten und Ausstrahlung des Fächers kompliziert das Lesen umso mehr – es umfasst die Spiegelung und den Spiegel, welcher dazu beiträgt, dass die Schrift ganz von sich selbst leuchtet: “Und sie hatte mit Freude bemerkt, wie gut ihr goldener Fächer (ja er war golden oder doch von einem leuchtendem Gelb) sich auf die Straße ausnahm” (EE, S. 29).

Die Haupteigenschaft des Spiegels besteht darin, auf der Oberfläche die Tiefe zu spiegeln. Im Gegensatz zu Falten des Fächers verfügt er über keine Tiefe. Die Tiefe wird nur noch simuliert. An dieser Stelle ist der Begriff *mise en abyme* essentiell (fr. *abyme* – Wappenfeld, *abîme* – Abgrund). Er bezeichnet einen Spiegeltext, Spiel im Spiel, Fallen des Textes in den Abgrund der Wiederholung.⁹ Die Struktur des Fächers ist dermaßen eine Spiegelstruktur. Der Fächer entspräche dem Wappenfeld (Bühne, Schauplatz, Spektrum) und dem Abgrund (der Spiegel ist flach, das Spiegelbild besitzt aber keinen Grund). Gold verweist auf Magie (magisches Metall in der Alchemie, die in mittelalterlicher Schrift vergoldeten Buchstaben usw.). In der Erzählung ist das Gold daran schuld, dass sich die Familie auf dem Fächer niedergelassen hat:

“Wäre er bemalt gewesen, [...] hätte er ein Muster auf sich gehabt wie andere, Spa-

⁸ Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 322.

⁹ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner, 2001, 525.

ziergänge, Bälle, freundliche Personen, aber er war nur hell. [...] Es muss das Gold sein, die Tagesfarbe, diese gottverlassene Helligkeit" (EE, S. 31).

Wie es aus dem Text hervorgeht, ist das Goldene nur eine Augentäuschung – der Fächer ist aus vergilbtem Zeitungspapier: "Altes Zeitungspapier, auf dem wir übten" (EE, S. 40). Ein Durchleuchten ist demzufolge möglich, insbesondere durch Risse und Falten, welche die Risse bzw. Lücken im Text artikulieren.

Das Motiv des Spiegels ist ebenso in Bezug auf die Vergangenheit wichtig. Die Erinnerung wird mit dem Salz-Motiv aktualisiert. Das Salz auf dem Fächer wird mit den "salzigen Dörfern" der Vergangenheit in Verbindung gebracht. Das Salz – Motiv dient auch zur Auswahl, Auslese – damit die "falschen", unpassenden Samen bzw. Seme unfruchtbar werden. Das Salz der Tränen Elizas hat eine besondere Rolle inne: die Schrift auf den Schläfen Elizas bedeutet das Sich-Ein-Schreiben ins Gedächtnis, das Salz bewegt den beginnenden Prozess der Löschung. Somit beginnt ein flimmerndes Spiel des Vorhanden- und Nicht-Vorhanden-Seins:

"Aber ihre Züge waren schwach und nur wie angedeutet und über ihre Schläfen liefen schwarze, etwas verwischte Streifen, als wären die Nachrichten noch zu erkennen, deren sie ihr Dasein verdankte" (EE, S. 34); "Das Mädchen begann wieder mit den Füßen die Luft zu bewegen, während der begonnene Spruch auf seiner Schläfe in dem sinkenden Licht noch klarer wurde" (EE, S. 35); "Lass die Tränen sein! Sie werden die Nachbarn wecken, sie werden die Nachrichten löschen, sie werden uns alles zu Trotz tun" (EE, S. 37).

Das Gemüt (die Schläfe) und die Gefühle (Herz) werden mit Hilfe der Schrift miteinander verknüpft (die Nachricht auf der Schläfen

Elizas, Anrede als Herzblatt). Sowohl das Herz als auch die Schläfe bedeuten metaphorisch ein Blatt, auf dem geschrieben werden kann. An dieser Stelle ist die Definition der Dichtung von Derrida ausschlaggebend: der Philosoph bezeichnet die Dichtung als Mnemotechnik, als einen Prozess des "Auswendig-Lernens" und des "Ins-Herz-Schließens" (fr. *apprendre par coeur*, engl. *to learn by heart*). Das deutsche "auswendig" bedeutet neben seiner herkömmlichen Bedeutung auch "nach außen gewendet", "nach außen gekehrt", "äußerlich"¹⁰. Das Gedächtnis, wie es die Idiome der unterschiedlichen Sprachen zeigen, umfassen die Äußerlichkeit und Innerlichkeit und verwechseln sie (die menschliche Erkenntnis *a priori* (Innigkeit) steht in einer wechselseitigen Beziehung zu der beim Auswendig-Lernen erworbenen Erkenntnis (Äußerlichkeit). Somit wird die Möglichkeit einer ursprünglich in menschliche Seele eingeschriebenen Erkenntnis mit der Tendenz der Zerstreuung des auswendig zu lernenden Textes vermischt. Auf solche Weise erhält die Schrift den Leib und das Herz des Lesers.

Der im Gedächtnis vorprogrammierte Tod (Erinnerungen der Dame) und die Brüche des Gedächtnisses (verwischte Buchstaben auf den Schläfen Elizas) führen den Text Aichingers von Wendung zu Wendung bis zur Katastrophe: von der Rückblendung in die Vergangenheit übergeht man zu der katastrophalen Reise in die Berge über:

"Sie [die Dame] nahm ihr Seidentuch um den Kopf, zog das Gestell, das auf den Rädern lief, mit dem Fächer und den Leuten in die Mitte der Straße und gab ihren Dienern ein Wink. Links und rechts öffneten sich die Fens-

¹⁰ Jacques Derrida, "Che cos'è la poesia? – Was ist Dichtung", Jacques Derrida *Auslassungspunkte*, Wien: Passagen, 1998, 300.

ter und die Türen, und Nachbarn, und Nachbarskinder sahen neugierig aus den lockeren Rahmen, während die Dame ihren Fächer durch die Schneewirbel und das neblige Licht zu den Hügeln zog” (EE, S. 38).

Die Dame, die ihren Fächer aufwärts zieht gleicht dem Sisyphos, und das Ziehen des Fächers – der Arbeit von Sisyphos. Dieses Bild verweist auf die Arbeit des Schreibens: die Schrift endet nie, sie hat keine räumlichen und zeitlichen Grenzen, sie vollzieht sich ständig und endlos. Dieses Geschehen kann abbrechen, aus den Fugen geraten, umstürzen, und die Katastrophe ist unausweichlich:

“Kurz vor der letzten Hügelkuppe fühlte die Dame ihren Fächer plötzlich schwer werden [...]. Sie zog an und hörte das Gestell hinter sich krachen und seine kleinen Räder über einen Stein hopfen. [...] Sie drehte sich hastig um. Aber dieser Drehung waren, da sie den schlangenförmigen Weg zum Gipfel schon betreten hatte, weder die Neigung des Weges noch ihre Kräfte gewachsen. Das Gestell geriet ins Rollen und riss sie mit” (EE, S. 38–39).

Der Text Aichingers funktioniert nach dem poetischen Prinzip Derridas, von welchem er als von einem Abenteuer eines Igels auf der Autobahn spricht. Die katastrophale Wendung nennt Derrida in seinem französischen Text mit einem deutschen Wort “Entgleisung”. Das bedeutet das Geraten aus den Fugen, Entglei-

sen von der Spur sowie das Niederlassen und Verwischen der eigenen Spur (man muss ganze Vielfalt der Bedeutungen des Wortes *Spur* beachten – hinterlassene Spur, Trasse, Eisenbahnspur). Mit der Metapher des Weges und der Bahnung verbindet Derrida auch die Frage der Übertragung (fr. translation) und somit auch die Unmöglichkeit des Übersetzens (engl. translation). Im Schreiben selbst steckt die Gefahr beim Reflektieren zu “entgleisen” (sich versprechen).

“Da löste sich der Fächer mit seiner Last von dem Gestell und wurde von einem Wirbel in die Höhe getragen. [...] Der Fächer schwankte fiel ein Stück, breitete sich aus und glitt gegen die Küste. [...] Tief unten sah man das weiße Blatt, das aufgelöste Faltenpiel, sich flatternd und rasch dem Wasser nähern. Die Dame beugte sich hinab und brachte alles noch einmal ins Schwanken” (EE, S. 39–40).

Der Versuch, den Weg zu finden oder den Fächer irgendwohin zu bringen, scheitert. Somit zeigt man, dass das simulierte Ziel überhaupt nicht existiert. Seit dem Auseinanderfallen des Fächers und auch der aus Papier gemachten Puppe Elizas bleibt nur eine flatternde Zeitung übrig, die allmählich ihre Materialität verliert. Es bleibt nur ein Spiegelbild der Zeitung auf der Wasseroberfläche, ein subjekt- und substanzloser Gegenstand, eine absolute Schrift, ein Geheimnis.

ŽAIDIMAS KAIP RAŠTO VALIA ILZĒS AICHINGER APSAKYME *ELIZA ELIZA*

Inga Bartkuviėnė

Santrauka

Straipsnyje analizuojama rašto koncepcijos sklaida austrų rašytojos Ilzės Aichinger apsakyme *Eliza Eliza*. Straipsnio išeities taškas yra rašto esmės sąsaja

su žaidimo principu, metodologinis pagrindas – Jacques'o Derrida sceniško tarsi žaidimas, rašto samprata.

Raštą apsakyme *Eliza Eliza* įkūnija vėduoklės vaidinys, ir raštas tampa sceniškas. Veikėjų paveiksluose išvelgiami aktorių, marionečių, režisieriaus vaidmenys. Besiplėtojantis novelės veiksmas prilygsta spektakliui. Ir raštą, ir jį fiksuojančią vėduoklę veikia sceniniai estetikos dėsniai – įtampos tarp priešingybių augimas ir slūgimas. Novelėje eksplikuojamas „netikėtumas“ išjudina iš anksto numatytą racionalią tvarką. Raštas – vaidinimas funkcionuoja kaip nesąmoningas ir nesibaigiantis žaidimas.

Žaidimo principas novelėje perteikiamas vėduoklės klosčių bangavimu. Svarbiausia vėduoklės savybė – paslėpti ir atskleisti – pritaikoma raštui, byloja apie

ženkliską žodžių materialumą, atsiveriančias bei užsiskleidžiančias reikšmes. Klosčių figūra šalina subjektą – jo vietą užima santykių visuma. Santykiai suvoktini kaip (rašto) sferos, kurios ribos yra, bet negali būti nusakomos, sluoksniai. Klosčių žaisma, „vėduoklės aukso spalva“ reikėtų suprasti kaip atvirkščiai atspindinčius, tai apibūdina rašto funkcionavimą, atveria refleksijos arba autorefleksijos galimybę. Veidrodžio figūros rasti teikia retrospektyvos galimybę. Atminties aktualinimas, apsakyme figūruojantys rašto atspaudai „ant smilkinių“ ir „širdyje“, remiantis Derrida poezijos sąvokos aiškinimu, leidžia daryti išvadą apie „rašto kūno“ atsiradimą ir to kūno žlugimą poetinės kalbos „katastrofoje“.

Gauta 2007-03-03

Priimta publikuoti 2007-03-21

Autorės adresas:

Germanų filologijos katedra
Kauno humanitarinis fakultetas

Vilniaus universitetas

Muitinės g. 8

LT-44280 Kaunas

El. paštas: inga_blazyte@yahoo.com