



Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer

Die Wand und Die Mansarde

Sylvie Arlaud / Marc Lacheny / Jacques Lajarrige /
Éric Leroy du Cardonnoy (Hg.)

Sylvie Arlaud / Marc Lacheny / Jacques Lajarrige /
Éric Leroy du Cardonnoy (Hg.)
Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer

Forum: Österreich, Band 9
Herausgegeben von Jacques Lajarrige und Helga Mitterbauer

Sylvie Arlaud / Marc Lachenay / Jacques Lajarrige /
Éric Leroy du Cardonnoy (Hg.)

Dekonstruktion
der symbolischen Ordnung
bei Marlen Haushofer

Die Wand und Die Mansarde

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE



LETTRES
SORBONNE
UNIVERSITÉ REIGENN



ISBN 978-3-7329-0529-4

ISBN E-Book 978-3-7329-9470-0

ISSN 2363-4855

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2019. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,

Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Inhaltsverzeichnis

Einführung7

Introduction11

ÜBER DIE NATUR UND FIGUREN DER ENTFREMDUNG

CÉCILE CHAMAYOU-KUHN

Grenz- und Fremdheitserfahrungen in *Die Wand*17

RÉGINE BATTISTON

Funktion der Landschaft in Marlen Haushofers Werk.....39

ELISABETH KARGL ET AURÉLIE LE NÉE

« Es stimmt nicht, daß ich nicht idyllisch sein *will*. »

Idylle et anti-idylle dans l'œuvre de Marlen Haushofer59

RALF ZSCHACHLITZ

Die Wand – Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns.....75

VALÉRIE CARRÉ

L'adaptation cinématographique du roman *Le Mur invisible*

de Marlen Haushofer.....93

WEIBLICHE STIMMEN

SYLVIE GRIMM-HAMEN

Voix de femmes : modalités et enjeux de l'écriture

dans *Die Wand* et *Die Mansarde* de Marlen Haushofer.....111

Inhaltsverzeichnis

SARAH NEELSEN

Zwei weibliche Robinsonaden? Eine vergleichende Lektüre
von Marlen Haushofers *Die Wand* und *Die Mansarde*..... 127

ULRIKE TANZER

Marie von Ebner-Eschenbachs *Das tägliche Leben* und
Marlen Haushofers *Die Mansarde*. Ein Vergleich..... 143

GESCHICHTE DENKEN

EVELYNE POLT-HEINZL

Marlen Haushofers *Die Mansarde*
als Roman des Wiederaufbaus nach 1945 159

SYLVIE ARLAUD

„Im Lauf der Zeit werde ich mir schon auf alle Schliche kommen.“
Das Verwischen als Aufdecken der Spuren in Marlen Haushofers Romanen
Die Wand und *Die Mansarde*..... 173

DANIELA STRIGL

„Es gibt keine vernünftigeren Regung als die Liebe.“ Zum Verhältnis von
Eros und Zeit in den Romanen *Die Mansarde* und *Die Wand*..... 191

JACQUES LAJARRIGE

De quelques mises en scène de l'histoire. Ce que cache et montre le musée.
Réflexions à propos de *Die Mansarde* 213

MARC LACHENY

Marlen Haushofer: Bibliographie..... 239

Die Autorinnen und Autoren 251

Einführung

„Man muß sich diese Bilder natürlich öfters anschauen.“
(*Die Mansarde*, S. 219)

Österreichs Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit gehört zu den grundlegenden, immer noch aktuellen Topoi seiner Literatur, Geschichte und Politik. Der Umgang mit den *Spuren*, Kern der literarischen und politischen Debatten in Österreich, bestimmt auch Marlen Haushofers Werk und besonders ihre Romane *Die Wand* und *Die Mansarde*: beide Erzählerinnen sehen sich mit der Frage konfrontiert, wie sie Spuren hinterlassen oder beseitigen können. Die Hinterfragung der Zeichen des verwendeten Mediums gehört zu den Grundkonstanten von Haushofers Schreibverfahren in beiden Romanen. Wie können sich die Protagonistinnen in die Natur, aber auch in den (sozialen und menschlichen) Körper einschreiben? Welcher könnte der dem Menschen eigentlich angemessene Platz in der Welt, mit Blick auf den ihn bestimmenden, zerstörerischen Anthropozentrismus sein? All diese Kämpfe gegen die reale und/oder erträumte Vergangenheit, gegen deren verhängnisvolle Auswirkungen auf die Protagonistinnen erzeugen Identitätsspaltungen, schmerzliche psychosomatische Erkrankungen und konfrontative Auseinandersetzungen mit ihrem unmittelbaren Umfeld.

Der vorliegende Sammelband hat mit Bedacht den Fokus auf das Spätwerk Marlen Haushofers gerichtet, um den beeindruckenden inneren Zusammenhang ihres literarischen Vorhabens in den Vordergrund zu rücken. Sie entwickelt zwei bezeichnende Dispositive, welche die Erzählerinnen ebenso wie die Leserinnen, nicht mit dem Verdrängen, wie zum Beispiel in Thomas Bernhards *Heldenplatz*,¹ sondern mit der Verdrängung, mit dem Vorgang des Verdrängens konfrontieren. Die unsichtbare Wand und die Mansarde sind mehrfach kodierte symbolische Räume, an denen sich die künstlerische Sublimie-

.....
1 Es sei daran erinnert, dass die Geheimnisse des Unbekannten, die zum schwarzen Kern des Verdrängten, ja Unerhörten in der *Mansarde* gehören, nie gelüftet werden, wohingegen das während des ganzen Stückes angekündigte österreichische Tabu am Ende von *Heldenplatz* aus dem Off ertönt: die Jubelschreie der Massen auf dem Heldenplatz von März 1938 erfüllen den Burgtheater-Raum des Jahres 1988.

rung *und* der existentielle Bezug des Menschen zur Welt ausloten und ablesen lassen. Es sind Kerker *und* Orte der Umgestaltung des Existierenden, in ihnen entfalten sich radikale Freiheit *und* absolute Bestimmung. Diese begrenzten Räume fordern einen jegliche Grenzen überschreitenden Erzählvorgang heraus und liefern somit als Vexierspiegel eine Entfaltungsfäche für Existenz- und Schreibexperimente. Diese Verbindung mit dem spielerischen Formalismus des Absurden mag verwundern, denn die Literaturkritik der 1960er Jahre hat ein ganz anderes Bild Haushofers produziert und später vor allem existentialistische oder feministische Aspekte in ihrem Werk beachtet. Die vermeintliche Einfachheit ihres Stils, der vertraute realistische Rahmen des Alltags oder ihrer ländlichen Kulissen haben den historischen und politischen Hintergrund der Romane, sowie das radikale ästhetische Vorhaben der Autorin und ihren absurden Humor oftmals verdrängt.

Dieser Band möchte Marlen Haushofers Aktualität hervorheben, heute, wo die Zukunft der Menschheit auf diesem Planeten zu einer immer dringenderen Frage wird, wo die Beziehungen der Geschlechter untereinander und das Verhältnis der Menschen zu ihrer Umwelt immer stärkeren Spannungen ausgesetzt sind und wo angesichts der Verschiebung des binneneuropäischen politischen Paradigmas neue ethische Fragestellungen aufkommen. Über neue epistemologische Ansatzpunkte werden beide Romane aus den 1960er Jahren ihrem unmittelbaren historischen Kontext gegenübergestellt, um zu einer neuen Lesart von Marlen Haushofers Werk zu gelangen, die drei Schwerpunkten folgt.

Der erste Teil dieses Bandes setzt sich mit den Natur-Diskursen und den Entfremdungs-Erscheinungen auseinander, die sich in den Romanen wiederfinden und die beide, auf „pessimistische“ Weise, die Beziehungen der Protagonistinnen zu ihrer Umwelt hinterfragen. Es geht darin um die Natur im Allgemeinen, ob belebt oder unbelebt, um die (anti)-idyllischen Vorstellungen der Natur (*Natura naturans/Natura naturata*), um die Aktualität dieser Fragen, die an ökokritische Auffassungen der Literatur heranreichen, in denen es nicht darum geht, eine Geschichte der Zivilisation nachzuzeichnen, sondern ihren Materialismus und dessen negative Auswirkungen (Stichwort: Kapitalismus) zu kritisieren, um die Eigenartigkeit als bestimmender menschlicher Wesenszug und zuletzt um die durch das verwendete Medium (Text/Binnentext/Film) reflektierten Kommunikationsschwierigkeiten.

Der zweite Teil widmet sich den „Frauenstimmen“. Marlen Haushofer schrieb zu einer Zeit, wo sich diese „Stimmen“, besonders in Österreich, nur langsam Gehör verschaffen konnten, was sich in den zahlreichen erörterten Fragen manifestiert. Wie lassen sich Genderfragen und „Frauenstimmen“ zusammendenken? Wie gehen die Texte mit den von der Gesellschaft auferlegten Rollenklischees um? Welche Ambivalenz spricht aus dem, als nötig oder überflüssig empfundenen, Aufbegehren gegen diese Ordnung? Und welches ist die besondere Stellung dieser Romane im österreichischen Kontext der Nachkriegszeit und des Wiederaufbaus mit Blick auf das Anprangern des herrschenden Androzentrismus und die Tradition des „weiblichen“ Schreibens in Österreich? Wie lassen sich in beiden Werken die quasi matriarchalische Daseinsform und die post-humane Utopie vereinbaren?

Der letzte Teil konfrontiert die Romane mit der Geschichte, als Hintergrund und als philosophische Fragestellung: Welchen Platz haben Geschichte und Geschichten im Leben der Menschen (die Geschichte und die Vergangenheit, die des Landes und der Figuren, die Frage der Darstellung der Wirklichkeit durch Texte und in Texten, das historische Schreiben und seine Lücken)? Die Vergangenheit sucht die Erzählerinnen in Form von Texten heim, in der *Mansarde* als Aufzeichnungen aus der Zeit ihrer Isolierung im Wald nach der plötzlichen Ertaubung. Die Erfahrungen und verdrängten Vorfälle auf dem Lebensweg der Erzählerinnen und des Landes veranschaulichen die für die österreichische Literatur der Nachkriegszeit so typische Darstellung der Gefährdung durch Erinnerungsprozesse. Die Publikation schließt mit einer aktualisierten Bibliographie zur Marlen Haushofer-Forschung.

Der Band dokumentiert die Ergebnisse einer Tagung zu Marlen Haushofers späten Romanen, an der österreichische und französische LiteraturwissenschaftlerInnen beteiligt waren. Die Tagung fand am 19. Januar 2019 im *Heinrich Heine Haus* (Paris) statt und ist aus der Zusammenarbeit der Forschungsgruppen aus den Universitäten Metz (CEGIL), Toulouse (CREG), Caen (ERLIS) und Paris (REIGENN, Sorbonne Université) entstanden. Für ihre freundliche Hilfe, Förderung und Unterstützung danken wir herzlichst dem Österreichischen Kulturforum, dem Heinrich Heine Haus und der Französischen Goethe-Gesellschaft.

Sylvie Arlaud, Marc Lacheney, Jacques Lajarrige & Éric Leroy du Cardonnoy

Introduction

„Man muß sich diese Bilder natürlich öfters anschauen.“
(*Die Mansarde*, S. 219)

L’Autriche, hier comme aujourd’hui, semble toujours hantée par son passé et tenter de prendre ses distances avec lui. La question des *traces* est ainsi au centre de sa vie littéraire et politique – telle est également l’interrogation fondamentale de Marlen Haushofer tout au long de sa carrière, et plus spécifiquement dans *Die Wand* et *Die Mansarde*, où les protagonistes s’interrogent sur les différentes manières de laisser ou faire disparaître des traces – ainsi la question des marques du média utilisé est-elle au cœur même de l’écriture de Marlen Haushofer, à défaut de l’être dans le film adapté du premier roman –, sur leur inscription dans la nature mais aussi dans le corps (social et humain) et finalement sur la place de l’homme dans le monde et son anthropocentrisme intrinsèque et fondamentalement destructeur. Ces luttes avec le passé, réel et/ou fantasmé, avec ses conséquences néfastes sur les protagonistes produisent des disjonctions de leur Moi, des manifestations psychosomatiques douloureuses, des affrontements avec leur environnement immédiat.

En recentrant la lecture sur ces deux romans tardifs de son œuvre, les études ici rassemblées montrent toute la force et la cohérence du projet de Marlen Haushofer. Elle y crée deux dispositifs forts qui mettent les narratrices, mais aussi le lecteur, non pas face au refoulé, comme le fera Thomas Bernhard en 1988 avec *Heldenplatz*, mais face à un processus, le refoulement.¹ Que ce soit le mur invisible ou la mansarde, tous deux se lisent comme des espaces symboliques de la sublimation artistique d’une part et de la condition humaine d’autre part. Ils sont prison et espace de reconstruction du réel, enfermement absolu et liberté radicale. Ce sont des espaces circonscrits que la narration ne cesse de transgresser et qui proposent de ce fait des surfaces de réflexion créatives et existentielles. De toute évidence, ce prisme n’a pas fait partie des grilles

.....

1 Rappelons que les secrets de l’inconnu, qui sont au centre du refoulé dans *Die Mansarde*, ne seront jamais explicités, alors que le hors-champ annoncé tout au long de *Heldenplatz* devient audible à la toute fin : les cris de la foule en liesse en mars 1938.

de lecture habituelles associées aux récits de Marlen Haushofer au moment où ils ont paru. L'apparente simplicité de son écriture, le cadre réaliste rassurant du quotidien ou du décor champêtre ont fait « oublier » le hors-champ historique et politique ainsi que le projet esthétique implacable de l'autrice.

Ce volume entend montrer, si besoin était, la modernité de Marlen Haushofer, en particulier à un moment de l'histoire où la question de l'avenir de l'humanité sur la planète se pose de manière de plus en plus aiguë, où les rapports des hommes et des femmes avec leur contemporains et le monde dans lequel ils évoluent sont soumis à de vives tensions et où des problématiques éthiques resurgissent à l'aune d'une situation politique intra-européenne nouvelle. Les trois sections de l'ouvrage proposent des relectures de l'œuvre de Marlen Haushofer en confrontant ces deux textes des années 1960 à leur contexte historique immédiat, mais aussi à de nouveaux outils épistémologiques.

Une première partie est ainsi consacrée au discours sur la nature et aux figures de l'aliénation présents dans les deux romans qui interrogent, chacun à son tour dans une vision relativement « pessimiste », les relations entre les protagonistes et leur environnement : la nature au sens large du terme, qu'il s'agisse de la nature animée ou non ; la vision (anti-) idyllique que les hommes se font de cette même nature (*natura naturans/natura naturata*) ; la modernité des questions posées dans une vision écocritique de la littérature pour laquelle il ne s'agit pas de recréer une histoire de la civilisation, mais plutôt de critiquer le matérialisme de la civilisation et ses méfaits, dont le capitalisme est une manifestation ; l'individualité comme catégorie intrinsèquement humaine et, enfin, les problèmes de communication soulevés, notamment par le média même utilisé – à ce sujet, l'adaptation filmique de *Die Wand* s'avère particulièrement révélatrice.

Une deuxième section s'intéresse aux voix de femmes, puisque Marlen Haushofer écrit à une période où cette « parole » prend de plus en plus d'ampleur, entre autres en Autriche : la question des « genres » et des voix féminines, les rôles prescrits par la société, la rébellion contre cet ordre imposé comme utile ou non, la position particulière dans le contexte de l'Autriche d'après-guerre et de la reconstruction, la mise au pilori d'un androcentrisme coercitif, la tradition de l'écriture féminine en Autriche. Ainsi semble se dégager dans les deux romans une certaine forme matriarcale particulière d'être au monde ou une forme d'utopie post-humaine.

Le volume se clôt par un ensemble de contributions sur ce que signifie penser l'histoire : quelle est la place de l'Histoire et des histoires dans la vie des êtres humains (l'histoire et le passé – du pays et des personnages –, la question de la représentation du monde par l'homme par et dans des textes, l'écriture de l'histoire et ses failles) ? Le passé revient hanter les narratrices sous forme de texte écrit, dans *Die Mansarde* sous forme de notes rédigées lors de son isolement dans la forêt suite à une crise de surdité subite ; les expériences et événements refoulés dans l'histoire des personnages et du pays disent la difficulté du rapport au souvenir et à la mémoire, trait caractéristique de la littérature autrichienne d'après-guerre. Une bibliographie actualisée sur Marlen Haushofer vient clore l'ouvrage.

Ce recueil réunit les interventions d'une journée d'étude qui a rassemblé des spécialistes autrichiens et français de la littérature autrichienne en général et de Marlen Haushofer en particulier. Elle a eu lieu à la Maison Heinrich Heine de Paris le samedi 19 janvier 2019 en coopération avec le Centre d'Études Germaniques Interculturelles de Lorraine (CEGIL, Metz), le Centre de Recherches et d'Études Germaniques (CREG, Toulouse), l'Équipe de Recherche sur les Littératures, les Imaginaires et les Sociétés (ERLIS, Caen) et Représentations et Identités. Espaces germanique, nordique et néerlandophone (REIGENN, Sorbonne Université), avec le soutien du Forum Culturel Autrichien, de la Maison Heinrich Heine et de la Société Goethe de France. Que toutes ces institutions soient ici vivement remerciées de leur participation et de leur soutien à cet événement.

Sylvie Arlaud, Marc Lacheny, Jacques Lajarrige & Éric Leroy du Cardonnoy

ÜBER DIE NATUR UND FIGUREN DER ENTFREMDUNG

Grenz- und Fremdheitserfahrungen in *Die Wand*

Die Topik der Grenze steht in Marlen Haushofers Werk an zentraler Stelle. Sowohl der 1963 veröffentlichte Roman *Die Wand* als auch weitere Texte, so etwa *Die Mansarde*, *Die Tapetentür*, *Himmel, der nirgendwo endet*, zeugen davon.¹ Dieser Umstand erhält umso mehr Brisanz, wenn man sich vor Augen führt, dass die Wand-Metapher in der Folge in weiteren Werken aus Frauenhand auftaucht, die ab den 1970er Jahren besonders aus feministischer Perspektive rezipiert wurden.² Hinsichtlich des hier untersuchten Romans *Die Wand* lässt sich dies insofern nachvollziehen, als dieser Topos eng mit einem Frauenschicksal in Verbindung gebracht wird: Eine Frau, die unbenannt bleibt, stößt eines Tages auf ein gläsernes, undurchlässiges Hindernis, das sich mitten im Gebirge der Voralpen aufgetürmt hat und ihr den Weg zur Zivilisation endgültig versperrt. Die Figur lebt zwei Jahre allein, umgeben von Tieren, bis zwei von ihnen – der Hund und der Stier – von einem verwilderten Fremden getötet werden, woraufhin sie diesen erschießt. Einige Monate später beginnt sie mit der Niederschrift ihrer Erlebnisse vor allem seit dem Auftauchen der Wand.

Anfangs ruft die Wand Unbehagen bei ihr hervor, denn diese trennt sie „von dem Unbegreiflichen“.³ Es wird somit deutlich, dass dieses Ereignis Grenzziehungen aller Art einleitet. Darunter lassen sich duale Themenkomplexe subsumieren, weil der „Ort der Grenze“ immer eine doppelte, ja binäre

.....
1 Vgl. Battiston 2010: 61–62.

2 In Monika Marons Roman *Die Überläuferin* (1986) entscheidet sich beispielsweise die Hauptfigur dazu, „mit dem Kopf durch die Wand zu gehen“, um gegen ihre Ausgrenzungssituation anzukämpfen. In Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971) wird diese Todessymbolik noch zugespitzt, da die Ich-Erzählerin in eine Wand geht und somit ermordet wird. Jahre später greift ihrerseits Elfriede Jelinek die Wand als Chiffre für eine weibliche Existenzkrise wieder auf, indem sie diese auf eine Metaebene hievt: Sie zeigt, wie die Schriftstellerinnen Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath an der eigens ausgedachten Glaswand verzweifeln. Maron 1997: 130, Bachmann 1980: 354, Jelinek 2004.
Zur Rezeption von Haushofers Werken, v. a. in feministischen Kreisen, vgl. u. a. Brüns 1999: 30, Venske 1986: 50.

3 Haushofer 2017: 21. Im Folgenden werden alle Belege aus dem Roman *Die Wand* mit der Bezeichnung W und der Seitenzahl in den Fließtext eingefügt.

Ordnung in sich birgt: „Als Demarkationslinie verbürgt [er] zwar die Identität zweier Bereiche, führt das Getrennte jedoch zugleich einander zu und lässt es in wechselseitiger Abhängigkeit erscheinen“.⁴

Genauer formuliert ist mit Blick auf *Die Wand* das Oppositionspaar „Vertrautheit vs. Fremdheit“ zu nennen.⁵ Als besonders signifikant gilt insofern letzterer Begriff, als er etymologisch nahelegt, dass Fremdes und Entferntes, also die negativ anmutende Erfahrung des Unbekannten und die Erfahrung einer geographischen Distanz, sich überlappen.⁶

In der Tat wird die Einsame aufgrund der Wand plötzlich in das Unvertraute hineingeworfen und muss sich damit auseinandersetzen. Das Prozesshafte, das Haushofers Grenzvorstellung und der damit einhergehenden Fremdheits-erfahrung anhaftet, tritt somit zutage. Folglich wird im vorliegenden Aufsatz die Grenze als performativer Akt verstanden.⁷ Es soll nämlich der Grundfrage nachgegangen werden, inwiefern die Wand als Paradigma unterschiedlicher Grenzsetzungen Sinnzusammenhänge erzeugt, welche sich mit Blick auf eine mögliche Identitätsstiftung auswirken: Welche Phänomene der Sinngebung, -stabilisierung bzw. -verschiebung löst die Wand aus?

Drei Themenfelder werden hier untersucht: Erstens soll das Augenmerk auf die Modalitäten des Liminalen gelenkt werden. Davon ausgehend sollen die Wirkungsmechanismen des inneren Zwiespalts bzw. des Außenseitertums der Ich-Erzählerin Eingang in die Analyse finden, um drittens und letztens auf die Bedeutungen einzugehen, die eine Ich-Entgrenzung mitgeneriert.

.....
4 Kleinschmidt 2011: 9.

5 Zur Phänomenologie des Fremden und zum Thema Grenze, vgl. Kurbacher 2011: 25–26.

6 Jostes 1997: 23.

7 Der Begriff des Performativen stammt aus J. L. Austins Sprechakttheorie. Demnach lösen performative Sprechakte ein gleichzeitiges Tun aus. Im Laufe des sogenannten *performativen Turns* wurde der Begriff in unterschiedliche Theorien übernommen, um bestehende Sinnzusammenhänge zu hinterfragen. Festzuhalten ist im Rahmen des vorliegenden Beitrages, dass Performativität sich auf die Ereignishaftigkeit und Wiederholbarkeit von Repräsentationen bzw. Symbolen, in dem Fall der Wand, bezieht. Vgl. Bachmann-Medick 2010: 104–143. Krämer 2004: 20. Dass die Verbindung zwischen Grenzen und Performativität seit einigen Jahren in der Forschung Hochkonjunktur hat, belegen zahlreiche Publikationen. Vgl. u.a. Auden/Welten 2007, Kleinschmidt/Hewel 2011. Zum Handlungspotential literarischer Texte, die Räume nicht nur darstellen, sondern auch konstituieren, vgl. Sasse 2012: 230–231.

1 Die Wand oder die Bildung eines liminalen Felds

Die Entstehung der undurchlässigen Wand führt dazu, dass ein nur schwer zu umreisendes Territorium geschaffen wird, welches mit einem Schwellenraum gleichzusetzen ist. Doch bevor dieses genauer ausgelegt wird, gilt es, den Fokus auf die dafür konstitutiven Raum- und Zeitvorstellungen zu richten.

1.1 Ausgegrenztes und eingegrenztes Dasein

Anzumerken ist zunächst, dass die Raumdarstellung auf antithetischen, aber dennoch voneinander untrennbaren Merkmalen aufbaut. Seit dem Einbruch des Phantastischen läuft das Leben der Protagonistin auf einen „eingeschlossenen Ausschluss“⁸ hinaus. Die Wand wird nämlich einerseits dadurch gekennzeichnet, dass sie ihre „räumliche und materielle Bewegungsfreiheit“⁹ einschränkt. Die Enge ihrer unmittelbaren Umgebung kommt besonders deutlich zum Vorschein, wenn die Erzählerin die Glaswand vorsichtig betastet, um deren Widerstandsfähigkeit zu überprüfen, ja es sogar für möglich hält, dass diese immer näher an das Haus heranrücken könnte (W 33). Diese Angst einflößende Präsenz wird durch die topographische Metapher des „Waldgefängnis[ses]“ (W 27) in Worte gefasst.

Andererseits erscheint die Wand auch in einem günstigeren Licht. Die Namenlose wohnt „auf einer kleinen warmen Insel in einem feuchten Nebelmeer“ (W 207–208). Dies ist dahingehend zu interpretieren, dass der begrenzte Raum, in dem sie sich aufhält, eine „Region“, ein „Terrain“¹⁰ eröffnet, welche ihr zugleich Überlebenschancen und Geborgenheit bieten.

Die doppelte Perspektive lässt darauf schließen, dass die Protagonistin sich in einem Raum bewegt, der widersprüchlich auf sie einwirkt. Genau dies setzt einen Entfremdungsprozess in Gang. Sie muss nunmehr die autarke Existenz einer Heimatlosen führen.¹¹ Ihre Ein- bzw. Ausgrenzungssituation wird zudem dadurch hervorgehoben, dass sie nach Anhaltspunkten im Unbekannten

8 Vgl. Brüns 1998: 24; vgl. auch Buck 1998: 219, Podgornik 1993: 52.

9 Von der Lühe 1986: 95.

10 Von der Lühe 1986: 96.

11 Somit erweist sich die Thematik der Heimatlosigkeit als mehrdimensionale Komponente im Roman. In der Tat konnte sie als Frau früher in der Gesellschaft nicht wirklich Fuß fassen, war sie doch paradoxerweise eingesperrt in einer Welt, die Frauen ausschloss (W 109). Auf die Kritik am Patriarchat, die dem Werk *Die Wand* zugrunde liegt, wird später ausführlicher eingegangen.

sucht. Der Wand entlang pflanzt sie Stöcke in den Boden, um ihrem neuen Territorium feste Grenzen zuzuordnen und schließlich die eigene Furcht zu bändigen. Dieses Thema wird an jener Stelle nochmals angeschnitten, an der sie die Tür der Jagdhütte ver- und sich selbst einsperrt, um „[s]ich vor Überfällen [zu] sichern“ (W 28).¹²

Somit wird eine doppelbödige Dimension in die Raumdarstellung eingeführt. Zum einen kann Gefahr nur von außerhalb dieser abgesteckten Zone liegenden Gebieten kommen. Der Mensch an sich wirkt bedrohlich, da er jederzeit den Weg zu ihr finden könnte, ist er doch allgemein „[d]er einzige Feind, den [sie] in [ihrem] Leben gekannt hatte“ (W 29). Das vollständige Abkapseln kommt einer Exil- und Asylsituation gleich.¹³

Zum anderen beschützt die Wand sie derart, dass sie sich einen Lebensraum errichten kann.¹⁴ Die Wand fungiert somit als Barriere gegenüber dem Unheimlichen und Grausamen, wofür Menschen stehen.¹⁵ Drängen Menschen in ihre neu erschaffene Sphäre ein, entstünden Verwirrung und gegenseitiges Misstrauen: „Ich bin noch lange nicht in Sicherheit. Sie können jeden Tag zurückkommen und mich holen. Es werden Fremde sein, die eine Fremde finden werden.“ (W 138).

1.2 Die Zeit als Grenzsituation

Mit der eben geschilderten ambivalenten Raumkonfiguration kann das diffuse Zeitbewusstsein der Ich-Erzählerin in Verbindung gebracht werden. Dieses ergibt sich wiederum aus einer zweiteiligen Zeit-Darstellung: Die Wand entspricht einer Zäsur, welche ein Vorher und ein Nachher zutage fördert und konkret durch ein bestimmtes „Auslöser-Moment“¹⁶ die Verletzungen des Hunds Luchs, eingeleitet wird. Seit dessen Tod wird die Erzählerin sogar mit der Aufhebung altbekannter Zeitordnungen konfrontiert. Die von da an geltende Zeit zeugt von bedrohlicher Omnipräsenz, die noch symbolisch durch den Verlust der Uhr und das Stehenbleiben des Weckers begleitet wird. Zudem

12 Dahinter ist ein intertextueller Bezug zu Daniel Defoes *Robinson Crusoe* zu vermuten. Die Titelfigur fürchtet sich davor, von Kannibalen überfallen zu werden. vgl. Defoe 1869: Kapitel 10.

13 Nolte 1992: 64.

14 Vgl. Stuhlfauth 2011: 24.

15 Vgl. Venske 1986: 111.

16 Brüns 1998: 57.

wird dieser Umstand durch anthropomorphisierende Bilder aus dem Insektenreich hervorgehoben:

Ich glaube, die Zeit steht ganz still und ich bewege mich in ihr, manchmal langsam und manchmal mit rasender Schnelligkeit. Seit Luchs tot ist, empfinde ich das deutlich. Ich sitze am Tisch, und die Zeit steht still. Ich kann sie nicht sehen, nicht riechen und nicht hören, aber sie umgibt mich von allen Seiten. Ihre Stille und Unbewegtheit ist schrecklich. Ich springe auf, laufe aus dem Fenster und versuche, ihr zu entinnen. [...] Ich werde mich an sie gewöhnen müssen, an ihre Gleichgültigkeit und Allgegenwart. Sie dehnt sich aus in die Unendlichkeit wie ein riesiges Spinnennetz. Milliarden winziger Kokons hängen an ihren Fäden eingesponnen, eine Eidechse, die in der Sonne liegt, ein brennendes Haus, ein sterbender Soldat, alles Tote und alles Lebende. Die Zeit ist groß, und immer noch gibt es Raum in ihr für neue Kokons. (W 318)

Raum- und Zeitstrukturen sind enthoben bzw. ineinander verwoben. Parallel dazu erscheinen Leben und Tod als Grenzsituationen.¹⁷

Dieser Aspekt kann außerdem narratologisch, d. h. über die sich überschneidenden Zeitebenen, analysiert werden. Wohlgermerkt verläuft die Handlung keineswegs linear. Die Figur erzählt aus der Retrospektive: Hielt sie seit der Katastrophe ihre Erlebnisse und Gedanken notizenhaft fest, so wird der retrospektive Bericht erst dann niedergeschrieben, als die eigentliche Geschichte bereits zu Ende ist. Er beginnt konkret mehr als zwei Jahre nach dem Wand-Ereignis bzw. spätestens am 5. November.¹⁸ Zudem sind Aspekte aus der Diegese in die Erzählung nicht chronologisch eingebaut. Somit werden „dynamische Beziehungen“ bzw. „Anachronien“¹⁹ eingewoben, welche zur Verschränkung der Zeitebenen führen. Analepsen dienen dazu, vergangene Lebensabschnitte z. T. kritisch zu beleuchten. Beispiele hierfür sind die Passagen, in denen die Erzählerin über die Phantasielosigkeit der Menschen klagt, die sie früher kannte (W 58, 176–177). Dadurch wird Distanz zum vorherigen Leben gewonnen: „Wenn ich an die Frau denke, die ich einmal war, ehe die Wand in

.....
17 Vgl. Buck 1988: 221.

18 Mit der Geschichte im eigentlichen Sinne ist das Geschehen ab dem Eintreffen im Gebirge mit der Cousine der Erzählerin Luise und deren Mann Hugo bis hin zum Mord am fremden Mann gemeint.

19 Genette 1972: 83.

mein Leben trat, erkenne ich mich nicht in ihr“ (W 57–58). Darüber hinaus deuten „repetitive Prolepsen“²⁰ nicht nur auf die Schluss- bzw. Mordszene, sondern auch auf eine mögliche Zukunft hin, der allerdings Fremdheit weiterhin anhaftet: „Wenn ich am Ende angelangt bin, werde ich [den Bericht] gut verstecken und ihn vergessen. Ich will nicht, dass das fremde Ding, in das ich mich verwandeln könnte, ihn eines Tages finden wird.“ (W 57) Aus den bisherigen Betrachtungen geht nun hervor, dass die Namenlose sich in einem Binnenraum bzw. Schwellenraum befindet.

1.3 Psychischer Innenraum als Schwellenzustand

Vor diesem Hintergrund gilt es nun, die Grenze von der Schwelle zu unterscheiden. Wie Walter Benjamin anführt, ist „[d]ie Schwelle scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ‚schwellen‘ [...]“.²¹ Demnach lässt sich eine Schwelle zwischen zwei aneinander grenzenden Bereichen verorten, wobei sie als Raum des Übergangs fungiert. Dies heißt aber auch, dass Grenzen zu Schwellen werden können, sobald sie Verbindungen zwischen zwei Gebieten herstellen.²² In Haushofers Roman wird deutlich, dass der liminale Raum direkt an der Schnittstelle zwischen Fremdheit und Vertrautem symbolisch entsteht, welche durch die Glaswand konkret versinnbildlicht wird.

Dass der Ort diesseits der Wand, genauer gesagt die „außerhalb der Zeit“ (W 244) liegende Alm, zu einem Zwischenraum avanciert, von dem aus Übergänge zwischen zwei Zeitordnungen denkbar werden, ist an der bereits genannten Insel-Metapher ersichtlich: „Vergangenheit und Zukunft umspülten eine kleine warme Insel des Jetzt und Hier. Ich wußte, daß es nicht so bleiben konnte, aber ich machte mir gar keine Sorgen“ (W 285). Dies deutet schließlich darauf hin, dass der Zwischenraum, von dem hier die Rede ist, die Gründung eines inneren Schwellenzustands hervorruft, der Vergangenes und Bedrückendes vorübergehend zum Erlöschen bringt. Alte Erinnerungen kommen dann mit dem Abstieg in den Wald wieder auf:

.....
20 Ebd.: 111.

21 Benjamin 1989: 618.

22 Vgl. Auden/Welten 2007: 14.

Wenn ich später, während der Heuernte, aus der Unterwelt der feuchten Schlucht zurückkehrte, schien mir dies die Rückkehr in ein Land, das auf geheimnisvolle Weise mich von mir selbst erlöste. Alle Befürchtungen und Erinnerungen blieben zurück unter den dunklen Fichten, um mich bei jedem Abstieg erneut zu befallen. (W 244)

In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass die hier entwickelte Herangehensweise Reflexionen über das gattungsspezifische Konzept der Utopie bzw. über das Thema der Utopie als „Nicht-Ort“ nicht ausschließt. Die Analyse stützt sich sogar auf in diesem Bereich gewonnene Erkenntnisse, allerdings mit dem besonderen Ziel, auf die Dynamik, die dem dargelegten Schwellenraum zugrunde liegt, hinzudeuten.²³

Auf einer anderen Ebene sind weitere Momente für einen Zustand des Übergangs bezeichnend. In Anlehnung an Benjamins Gedanken, dass das Einschlafen vielleicht die einzige uns in modernen Gesellschaften gebliebene Schwellenerfahrung sei,²⁴ soll hier auf ähnlich wirkende Motive bei Haushofer eingegangen werden. Denn wenn in *Die Wand* nicht vordergründig vom Einschlafen die Rede ist, so rufen öfters Stille und diverse Schlafzustände, seien sie z. T. auf andere Wesen bezogen, ein Oszillieren zwischen Bewusstsein und Bewusstlosigkeit hervor. Distanzierung zu den eigenen Erinnerungen bzw. Ängsten wird demnach topologisch dargestellt und appelliert an liminale Erfahrungen:

Es war jetzt viel stiller als in der Mondnacht, als läge der Wald schlafgelähmt unter der gelben Sonne. Ein Raubvogel zog hoch im Blauen seine Kreise, Luchs schlief mit zuckenden Ohren, und die große Stille senkte sich wie eine Glocke über mich. Ich wünschte, immer hier sitzen zu dürfen, in der Wärme, im Licht, den Hund zu Füßen und den kreisenden Vogel zu Häupten. Längst hatte ich aufgehört zu denken, als hätten meine Sorgen und Erinnerungen nichts mehr mit mir gemein. (W 81–82)

.....
 23 Wie später betont, ist genau diese Dynamik unter anderem in der Verwandlung anzusiedeln, die sich auf der Alm anbahnt. Vgl. dazu Teil 3.3 „Eine aufgeschlossene Sinnstruktur“ im vorliegenden Beitrag. Zu den Themen der idyllischen oder negativen Utopie, vgl. Fliedl 1986: 41, Abraham 1986: 75, Stuhlfauth 2011: 44–46, Torke 2011: 57ff, 191–193.

24 Benjamin 1989: 617.

Dies findet ein Echo nicht nur in der Gestalt der Traumwandlerin, in die sie sich manchmal zu verwandeln scheint, sondern auch in einigen Kindheitserinnerungen: „Vor dem Einschlafen war es mir oft, als läge ich in meinem Nußholzbett neben dem elterlichen Schlafzimmer und lauschte dem eintönigen Gemurmel, das durch die Wand zu mir drang und mich einschläferte“ (W 341).

Die Struktur des Romans zeichnet sich durch eine Dualität und Dynamik des Überganges aus, die ebenfalls bezüglich der Positionen zu deuten ist, welche die Ich-Erzählerin einnimmt.

2 Dynamik der Ambivalenz und Außenseitertum

Die Ich-Erzählerin stilisiert sich zum „Außenseiter“ (W 247), gerade wenn Grenz- und Fremdheitserfahrungen heraufbeschworen werden. Wie in der Forschung belegt, zeigt eine thematische Untersuchung des Romans *Die Wand*, dass „die Sprache auf elementare Dichotomien rückführbar ist, auf Grundwahrnehmungen wie hell/dunkel, warm/kalt, Freude und Trauer“.²⁵ Demnach werden hier zunächst zwei den Text durchziehende Diskrepanzen in den Blick genommen. Es wird nämlich postuliert, dass sie sich unmittelbar aus einer Ästhetik ergeben, die auf dem zuvor herausgearbeiteten Binnen- bzw. Schwellenraum aufbaut.

2.1 Das Kalte vs. das Warme

Mit dem Aufgreifen der leitmotivisch verwendeten Substantive „Stille“ und „Wärme“ soll an dieser Stelle das Thema der Vergangenheitsverarbeitung aus einer anderen Perspektive beleuchtet werden.

Festzuhalten ist, dass beide Begriffe, „Stille“ und „Wärme“, dann auftauchen, wenn das „kleine [...] kindische[...] Ich“ (W 341) der Erzählerin zutage tritt, d.h. wenn Kindheitserfahrungen wachgerufen werden:

Immer wieder sagte ich mir, daß ich endlich wieder stark und erwachsen werden müßte, aber in Wahrheit wollte ich zurück in die Stille und

.....
²⁵ Schiffermüller 1988: 141. Zu weiteren Widersprüchen in der Grundstruktur des Textes, vgl. Podgornik 1993: 63; Strigl 2000: 124.

Wärme des Kinderzimmers, oder noch weiter zurück in die Wärme und Stille, aus der man mich ans Licht gerissen hatte. Ich war mir der Gefahr undeutlich bewußt, aber die Verlockung, nach so vielen Jahren einmal sich sinken zu lassen, war zu stark, als daß ich hätte widerstehen können. (W 341)

Die isolierte Frau sehnt sich in Momenten der Verzweiflung nach der idyllischen Einheit „Ich-Welt“, die symbolisch sowohl auf die Bindung „Embryo-Mutterleib“ als auch auf ihre Beziehung zu ihren Eltern zurückzuführen ist. Als krasser Widerspruch dazu steht die glatte und kühle Wand. Dies findet zudem einen Niederschlag darin, dass alle Farben kälter und härter werden, wenn kühle Luft weht: „Inzwischen war es Abend geworden, und die kühle Luft wehte vom Berg herab in das Haus. Das Sonnenlicht lag noch auf der Lichtung, aber alle Farben wurden allmählich kälter und härter.“ (W 29). Daraus geht hervor, dass die Wetterlage als Widerspiegelung des Zwiespalts, der tief in ihrem psychischen Innenraum sitzt, fungiert. Sie bewegt sich zwischen der warmen Geborgenheit, in der jegliche Form von Beklommenheit aufgeboben wird, und der Wiederbelebung bedrückender Sorgen, die zu ihrem früheren Leben als Ehefrau und Mutter gehörten und nun wieder an die Oberfläche dringen. Parallel dazu werden Hassgefühle und Ängste durch das grausame Spiel der Katze mit einer Maus ausgelöst:

Ich fror im hellen Sonnenschein, und etwas wie Haß regte sich in mir. Ich streichelte die Katze ganz abwesend und spürte, wie der Haß wuchs. Es gab nichts und niemanden, den ich dafür hassen konnte. Ich wußte, ich würde nie begreifen, und ich wollte auch gar nicht begreifen. Ich hatte Furcht. Ich fürchte mich auch heute noch, weil ich weiß, daß ich nur leben kann, wenn ich gewisse Dinge nicht begreife. (W 145)

2.2 Erinnern vs. Vergessen

Haushofers Frauenfiguren entwickeln öfters zwei Strategien, um mit der Dialektik „Erinnern vs. Vergessen“ bzw. „mit ihrem Gedächtnis des Schreckens“ umzugehen. Einerseits avancieren Erinnerungen zur Gegenwelt, was im Falle der erwähnten Kindheitserinnerungen zutrifft. Andererseits wird das Vergessen

sen jener Erinnerungen durch Hoffnungen erzwungen.²⁶ Unter diesem Blickwinkel kommt nun die Funktion des Schreibens als Erinnerungsarbeit zum Vorschein: „Meine Sinne erinnern sich schlechter als mein Hirn, und eines Tages werden sie vielleicht ganz aufhören, sich zu erinnern. Ehe dies eintritt, muß ich alles niedergeschrieben haben.“ (W 285)

Dem ist sogar hinzuzufügen, dass die Autobiographie für das hier bearbeitete Konzept der Liminalität durchaus konstitutiv ist. Der Berichterstattung können dabei mehrere, miteinander verbundene Funktionen zugewiesen werden: Der Schreibprozess bringt Vergangenes und Künftiges, so undeutlich dies auch sein mag, in Korrelation, und zwar gerade in dem Moment, in dem dieser einsetzt. Das autobiographische Schreiben dient des Weiteren dazu, Erinnerungen vor allem an Zustände vor dem Mord am Fremden festzuhalten. Mit anderen Worten: Durch das Schreiben werden manche Erinnerungen vergegenwärtigt, d.h. performativ wieder erlebt. Infolgedessen wird Sinn und Kohärenz erzeugt, wo zuvor für die Erzählerin Gedächtnislücken und Bewusstlosigkeit vorherrschten. Dies wird deutlich, sobald verdrängte Gefühle zutage treten. Zu nennen ist beispielsweise der Schmerz, der durch die symbolische Trennung von ihren heranwachsenden, nicht mehr von ihr abhängigen Töchtern verursacht wurde. An diesem Zeitpunkt „hörte [sie] auf, wirklich zu leben“ (W 272), und eine Kluft tat sich in der Familie auf. Langeweile betäubte alle, allerdings mit dumpfem Unbehagen (W 146).

Überdies beginnt der Erinnerungsprozess überhaupt erst, weil es der Überlebenden in naher Verbindung mit der Natur gelingt,²⁷ sich von sich selbst zu lösen und zu erlösen. Die Person, die sie in der Gesellschaft einmal war, verschwindet nach und nach. Diese kennzeichnete sich dadurch, dass sie einerseits unfähig war, Bindungen aufzugeben, wohingegen sie andererseits dem Vergangenen ständig nachtrauerte. Nun aber verhilft ihr ihre entfremdete Existenz nach der Wand-Katastrophe dazu, mit den psychischen Abwehrmechanismen zu brechen: „Das wilde Verlangen überfiel mich nachzugeben und den Dingen ihren Lauf zu lassen. Ich war es müde geworden, immer weiterzueilen, und wollte mich stellen.“ (W 176). Festzuhalten ist, dass das Vergessen einer Befreiung gleichkommt, wobei sie „für Augenblicke ohne Erinnerung und Bewußtsein [...] den großen Glanz des Lebens“ erahnen kann (W 283).

.....
26 Frei Gerlach 2000: 323, 334. Zur Funktion der Erinnerungsthematik in der Robinsonade, vgl. Torke 2011: 201–202.

27 Vgl. Charbonneau 1989.