

Reduziertes Leben.
Untersuchungen zum erzählerischen Werk
Marlen Haushofers

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät
der Universität Passau

vorgelegt von
Sabine Seidel
Passau, im September 2005

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	4
1.1 FORSCHUNGSSITUATION	4
1.2 LITERARHISTORISCHE SITUIERUNG.....	12
1.3 ANMERKUNGEN ZUM BEGRIFF ‚FRAUENLITERATUR‘	15
1.4 DER LEBENSBEGRIFF IN DER FRÜHEN MODERNE	19
1.5 DIE UNLEBENDIGKEIT LITERARISCHER FRAUENEXISTENZ	22
1.6 ZIELSETZUNG UND TEXTKORPUS	25
1.7 DAS NARRATIVE GRUNDMODELL UND SEIN EXISTENTIALISTISCHES POTENTIAL	26
2. VARIANTEN DER REDUKTION.....	28
2.1 EXKURS ZUM VERNICHTETEN ROMAN.....	28
2.2 EINFÜHRUNG INS REDUZIERTER LEBEN: DER KURZROMAN <i>WIR TÖTEN STELLA</i>	29
2.2.1 <i>HISTOIRE</i>	29
2.2.2 ERZÄHLSITUATION	31
2.2.3 KOMPLEX ‚LEBEN‘: DER REDUZIERTER ZUSTAND	35
2.3 AUSBRUCHSROMAN: <i>EINE HANDVOLL LEBEN</i>	39
2.3.1 DER ROMANERSTLING ALS THEMATISCHER FUNDUS FÜR DAS ROMANWERK.....	39
2.3.2. HETEROGENE ERZÄHLSITUATION	40
2.3.3 ELLIPTISCHE ZEITSTRUKTUR	43
2.3.4. RAUMSTRUKTUR UND MOBILITÄT	45
2.3.5 KRITIK DER KATHOLISCHEN WELT	47
2.3.6 WEIBLICHE LEBENSMODELLE	48
2.3.6.1 AUSBRUCH ALS AUSLÖSCHUNG: MARGOTS RELIGIÖSER EIFER	49
2.3.6.2 MODELL FRAU-SEIN: KÄTHE UND DIE WEIBLICHKEIT	49
2.3.6.3 DAS MISCHMODELL: ELISABETH/BETTY ALS GESPALTENE FIGUR	50
2.3.7 AUSBRUCH AUS DEM BÜRGERLICHEN LEBEN	50
2.3.8 AUFBRUCH ZU NEUEM LEBEN ALS DEFIZIENZERFAHRUNG	53
2.3.9. KONSERVIERUNG DER ALTEN ORDNUNG	54
2.3.10 DAS VERMIEDENE SUJET	56
2.4 KRISENROMAN: <i>DIE TAPETENTÜR</i>.....	59
2.4.1 HETEROGENE ERZÄHLSITUATION	59
2.4.2 WEIBLICHE ERZÄHLINSTANZ	61
2.4.3 TOD UND VERLASSENWERDEN ALS KONSTITUTIVE ELEMENTE DER FAMILIENSTRUKTUR	62
2.4.4. KOMPLEX ‚LEBEN‘: ENTWICKLUNGSSTADIEN DER HAUPTFIGUR	63
2.4.4.1 DER AUSGANGSZUSTAND: EINE REDUZIERTER PERSON.....	64
2.4.4.2 DIE WIEDERBELEBUNG: EROTIK UND SEXUALITÄT	65
2.4.4.3 DER WARTEZUSTAND: EHE UND SCHWANGERSCHAFT	66
2.4.4.4 DER ENZZUSTAND: SCHMERZ UND LEBENDIGKEIT.....	68
2.4.5 TITEL-TEXT-RELATION	69
2.4.6 LOCKERUNG DER ZEITLICHEN RESTRIKTION	70
2.4.7 DAS OFFENE ENDE: VERHARREN IN DER KRISE.....	71
2.5 ÜBERLEBENSROMAN: <i>DIE WAND</i>.....	73
2.5.1 TITEL UND TITELGEBUNG	73
2.5.2 DIE ERZÄHLSITUATION	74
2.5.3 DER ERZÄHLVORGANG ALS SCHREIBAKT.....	76
2.5.4 RAUMSTRUKTUR	78

2.5.5 ZEITSTRUKTUR	79
2.5.6 KOMPLEX ‚LEBEN‘	81
2.5.6.1 DIE VORGESCHICHTE: DAS FRÜHERE LEBEN.....	81
2.5.6.2 ÜBERLEBEN IM WALD	83
2.5.7 SOZIALE ISOLATION UND EMOTIONALER BEZUG ZUR TIERFAMILIE	85
2.5.8 ÜBERLEBEN ALS VERLUSTGESCHICHTE.....	87
2.5.9 ÜBERLEBENSSTRATEGIEN	89
2.5.9.1 ANPASSUNG UND WANDLUNG	89
2.5.9.2 AUSHALTEN UND AUSHARREN.....	92
2.5.10 ÜBERLEBEN ALS AGONIE	94
2.6 ANPASSUNGSROMAN I: HIMMEL, DER NIRGENDWO ENDET	95
2.6.1 EXKURS ZU DEN KINDER- UND JUGENDBÜCHERN	95
2.6.2 ZUR ERZÄHLSITUATION	97
2.6.3 RAUMZEITLICHE UNSCHÄRFE	99
2.6.4 DIE LEBENSBEREICHE DER PROTAGONISTIN.....	101
2.6.4.1 DIE BEFREIENDE MÄRCHEN- UND PHANTASIEWELT.....	102
2.6.4.2 DIE STARRE ORDNUNG IN DER ERWACHSENENWELT	104
2.6.4.3 DAS LEBEN IN DER BÜCHERWELT.....	107
2.6.5 DIE IDENTITÄT DER PROTAGONISTIN	110
2.6.6 ERZIEHUNG ZUM BRAVSEIN	113
2.6.7 KINDHEIT UND REDUZIERTES LEBEN	115
2.7 ANPASSUNGSROMAN II: DIE MANSARDE.....	117
2.7.1 ZUR ERZÄHLSITUATION	117
2.7.2 DIE ORDNUNG DES TEXTES.....	119
2.7.3 ZUR FAMILIENSTRUKTUR.....	120
2.7.3.1 FAMILIE UND SCHEINFAMILIE	120
2.7.3.2 KRANKHEIT UND AUSGRENZUNG.....	122
2.7.4 KOMPLEX ‚LEBEN‘	125
2.7.4.1 EHE UND FAMILIELEBEN	127
2.7.4.2 SOZIALKONTAKTE	130
2.7.4.3 LEBEN ALS HAUSFRAU	133
2.7.5 RAUM UND RÜCKZUGSRAUM: DIE MANSARDE	135
2.7.6 EVASIVER UMGANG MIT VERGANGENHEIT	140
2.7.6.1 DIE INDIVIDUELLE VERGANGENHEIT	140
2.7.6.2 DIE KOLLEKTIVE VERGANGENHEIT	142
2.7.7 ORDNUNG ALS ZENTRALER WERT	144
2.7.8 DER ZAUBER DER TOTEN ORDNUNG	145
2.8 ZU DEN ERZÄHLUNGEN	147
2.8.1 VIELFÄLTIGES LEBEN IN DEN FRÜHEN ERZÄHLUNGEN	147
2.8.1.1 PHANTASTISCHES KRIEGSERLEBNIS: <i>DER HIRSCHKÄFER</i>	149
2.8.1.2 ABENTEUERLICHE FREUNDSCHAFT: <i>ROSUTTA</i>	152
2.8.1.3 BELEBUNG DES EHEALLTAGS: <i>DIE FRAU MIT DEN INTERESSANTEN TRÄUMEN</i>	154
2.8.2 REDUZIERTES LEBEN IN DEN SPÄTEN ERZÄHLUNGEN	156
2.8.2.1 VERLUST DER MÄRCHENWELT: <i>DER ERBE</i>	157
2.8.2.3 MONOLOGISCHE FREUNDSCHAFT: <i>FREUNDE</i>	163
2.8.2.4 INFERNALISCHE KOEXISTENZ: <i>DIE HÖLLE</i>	167
2.8.2.5 KRANKHEIT UND TODESSEHNSUCHT: <i>DIE RATTE</i>	171
2.8.2.6 UNERTRÄGLICHE EXISTENZ: <i>DIE STECHMÜCKE</i>	173
3. ERGEBNISSE	182
3.1 ENTWICKLUNG DER ERZÄHLSITUATION.....	182
3.2 REDUZIERTER MOBILITÄT: IMMOBILISIERUNG.....	184
3.3 ZEITLICHE RESTRIKTION: VERDRÄNGUNG.....	187
3.4 SOZIALER RÜCKZUG: ISOLIERUNG UND ENTFREMDUNG	190

3.5 REDUZIERTES LEBEN IM WERKINTERNEN WANDEL.....	193
3.6 REDUZIERTES LEBEN IM LITERARHISTORISCHEN KONTEXT.....	196
BIBLIOGRAPHIE.....	200
PRIMÄRLITERATUR	200
SEKUNDÄRLITERATUR.....	201
VERZEICHNIS DER SIGLEN	207

1. Einleitung

1.1 Forschungssituation

Die Texte der Marlen Haushofer wurden zur Zeit ihrer Entstehung sowie zu Lebzeiten der Autorin, die 1970 knapp fünfzigjährig verstarb, nur sehr verhalten rezipiert und rezensiert, wobei ihre Texte nicht selten als wenig innovativ abgeurteilt wurden.¹ Im Jahrzehnt nach dem Tod der Autorin setzt sich die geringe Beachtung ihrer Werke fort. So nimmt es nicht wunder, dass die Autorin etwa in den 1974 publizierten *Positionen im deutschen Roman der sechziger Jahre*² nicht aufgeführt wird. Auch in dem 1980 erschienenen Sammelband *Neue Literatur der Frauen*³ wird ihr Name an keiner Stelle erwähnt. Ab Mitte der achtziger Jahre setzt nach der erneuten Auflage von *Die Wand* eine breitere Rezeption der Haushoferschen Texte ein, die sich kontinuierlich fortgesetzt hat, wobei eingeräumt werden muss, dass ihre Würdigung in literarhistorischen Kompendien nur sehr zögerlich⁴ und oft beiläufig⁵ erfolgt.

Sehr häufig wird in den frühen Texten zu ihrem Werk vornehmlich biographisch gearbeitet. Dies gilt insbesondere für die erste Untersuchung größeren Umfangs zum Werk Marlen Haushofers von Lorenz, die in ihrer 1974 erschienenen Dissertation *Biographie und Chiffre*⁶ österreichische Nachkriegsprosa am Beispiel von Marlen Haushofer und Ilse Aichinger untersucht. Hier wird Marlen Haushofers Werk mit möglichst exaktem Bezug auf ihr Leben hin interpretiert und damit, gemäß der im Titel angekündigten Zweiteilung, dem Oberbegriff der Biographie unterstellt. Die Verfasserin recherchiert selbst vor Ort im Verwandten- und Bekanntenkreis der Autorin auf der Suche nach biographischen Parallelen zu den literarischen Texten, wobei sie eine große Ähnlichkeit zwischen der Schriftstellerin und den Protagonistin-

¹ Ihre ebenfalls schreibende Zeitgenossin Dorothea Zeemann resümiert: „Ich las Sartre und Camus, hatte Gelegenheit, Adorno im Konzept zu lesen und die aktuellen Ausländer im Kreise Doderers kurz zu sehen. Marlen Haushofer wurde von mir als provinziell und hausbacken abgelehnt. Vor allem: als eskapistisch!“ Zeemann 1986, S.67

² Arnold/Buck 1974: Der Sammelband berücksichtigt Literatur aus dem gesamten deutschen Sprachraum ohne Haushofer zu erwähnen.

³ Puknus 1980: Der Sammelband enthält Aufsätze über fünfundvierzig Autorinnen des deutschen Sprachraumes. Unter dem Anfangsbuchstaben H erscheint lediglich Margarete Hannsmann. In einem ausführlichen Anhang werden weitere achtundvierzig Autorinnen kurz charakterisiert, wobei für die Initiale H noch Geno Hartlaub, Birgit Heiderich und Jutta Heinrich aufgeführt werden. Haushofer wird auch im Ergänzungsteil nicht genannt.

⁴ Buck resümiert noch im Jahr 1988, dass Haushofer „die Anerkennung der Literaturkritik und des literarischen Marktes weitgehend versagt geblieben ist“ und die Autorin „in fast keinem Standardwerk gegenwärtiger Literaturgeschichtsschreibung erwähnt wird“. Buck 1988, S.219

⁵ In der umfänglichen *Geschichte der Literatur in Österreich* wird Haushofers Name zwar mehrfach genannt, aber nur in Aufzählungen, die sie etwa als Schützling Hans Weigels oder als Autorin des Zsolnay Verlages ausweisen. Ihre Texte finden keinerlei Berücksichtigung. Zeman 1999

⁶ Lorenz 1974

nen postuliert und auch zu demonstrieren versucht: „Ehe- und Familienprobleme in verschlüsselter und veränderter Form spiegeln die Krisen wider, die die Schriftstellerin selbst durchlebte.“⁷

Aus Lorenz' Perspektive erscheinen gerade die Texte und Textteile als besonders gelungen, in denen sie eine weitgehende Entsprechung vom Alltag der Autorin und dem ihrer Protagonistinnen auszumachen glaubt: „Die Werke, die diesem Hausfrauenalltag entstammen, und ihre Bezugspunkte kreisen immer wieder um eigene Erfahrungen und Gedanken. Haushofers eigentliche Stärke ist die Darstellung des real Vorhandenen.“⁸

Unter dieser Prämisse kann dem kreativen Potential der Autorin nur in sehr beschränktem Maße Rechnung getragen werden, da sie quasi schon vorab dazu verurteilt ist, an Schreibprojekten zu scheitern, die über die eigene Lebenswelt hinausgehen. Dies gilt etwa für *Die Wand*, wo Ehe- und Hausfrauenthematik nicht im Vordergrund stehen, oder für *Eine Handvoll Leben*, wo Lorenz den Grund für das weitgehend ausgesparte Leben der Protagonistin nach ihrem Ausbruch aus der bürgerlichen Kleinstadtfamilie in mangelnder Fingierfähigkeit der Autorin ersieht:

Die andere Möglichkeit, reine Fiktion zu schreiben, lag der Autorin fern, und jedesmal, wenn sie versuchte sich von dem ihr persönlich Nachprüfbareren zu entfernen, mißlang das Werk insofern, als es an Glaubwürdigkeit mangelte. [...] Es scheint sich hier nicht Absicht, sondern Mangel zu manifestieren, wenn das Leben der Heldin [gemeint ist hier Betty aus *Eine Handvoll Leben*, Anm. d. Verf.] in den USA mit ihrem amerikanischen Ehemann nicht erwähnt wird.⁹

Zwar ordnet Lorenz das Haushofersche Werk der Schreibkunst von Ilse Aichinger unter, deren Prosa sie dem komplexeren Chiffrebegriff unterstellt, aber immerhin ist ihr die erste ausführliche Untersuchung zu Marlen Haushofers Prosa zu verdanken. Vorreiterin ist sie auch, was den Rezeptionsversuch von Marlen Haushofer als präfeministische Schriftstellerin angeht, denn bereits fünf Jahre nach der biographiebezogenen Untersuchung beschäftigt sie sich unter der Überschrift „Eine Feministin aus Österreich“¹⁰ mit der Autorin. 1988 wird die Prosa Haushofers im Rahmen der Dissertation von Hoffmann untersucht, wobei diese die Lebensumstände der Autorin in die politisch-historische Situation einbindet und sie unter der Überschrift *Die Verrücktheit einer Generation. Schreibweisen von ‚Jungen Autorinnen‘ nach 1945 in den Romanen Marlen Haushofers*¹¹ ins Zentrum ihrer Arbeit stellt.

⁷ Lorenz 1974, S.30

⁸ Lorenz 1974, S.32

⁹ Lorenz 1974, S.117

¹⁰ Lorenz 1979

¹¹ Der Titel der Untersuchung verdankt sich im ersten Teil einem Satz aus Haushofers *Die Mansarde*. Im ersten Drittel ihrer Arbeit bietet Hoffmann unter der Überschrift „Junge Autorinnen“ im Spannungsfeld zwischen

Das Oszillieren zwischen biographiebezogenem Deutungsversuch einerseits, der frühe Untersuchungen dominiert, und mehr oder minder stark ausgeprägter präfeministischer Verortung andererseits, die in den neunziger Jahren vorherrscht, ist bestimmend für die Haushoferforschung. Stellvertretend für den geteilten Blick auf Werk einerseits und Leben andererseits kann der erste Sammelband mit Essays sowohl zum Leben als auch zum Werk der Marlen Haushofer genannt werden, der 1986 unter dem Titel „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“¹² von der Autorin Anne Duden herausgegeben wurde. Der Interpretationsstrang, welcher Marlen Haushofers Texte vor dem Hintergrund ihres eigenen biographischen Horizontes rezipiert, bemüht gerne Zeitzeugen, die sie als geduldige Hausfrau, fleißige Sprechstundenhilfe und liebevolle Mutter kennengelernt haben und beruft sich immer wieder auf bekenkende Worte der Autorin, wie sie etwa in einem Interview mit Elisabeth Pablé geäußert wurden:

Ich schreibe nie über etwas anderes als über eigene Erfahrungen. Alle meine Personen sind Teile von mir, sozusagen abgespaltene Persönlichkeiten, die ich gut kenne. Kommt einmal eine mir wesensfremde Figur vor, versuche ich nie in sie einzudringen, sondern begnüge mich mit einer Beschreibung ihrer Erscheinung und ihrer Wirkung auf die Umwelt. – Ich bin der Ansicht, daß im weiteren Sinne alles, was ein Schriftsteller schreibt, autobiographisch ist.¹³

Auch Roebing bezieht sich in ihrer ebenso biographie- wie geschichtsbezogenen Untersuchung zu den Romanen Haushofers auf das oben zitierte autobiographische Bekenntnis der Autorin.¹⁴

Dass die Kenntnis der Biographie eines Autors nicht verwendet werden kann für die Interpretation seiner Werke, weist Titzmann ebenso überzeugend nach wie die diesbezügliche Irrelevanz interpretierender Metatexte des Autors zu eigenen Werken.¹⁵

gesellschaftlichem Aufbruch und persönlichem Zurückweichen“ Einzelanalysen von sechs Autorinnen (Brigitte Kahr, Hertha Kräftner, Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Vera Ferra (-Mikura), Erika Danneberg) um sich dann im größeren Teil der Arbeit ausschließlich mit Haushofer zu befassen.

¹² Duden 1986

¹³ Pablé 1986, S.130

¹⁴ Sie geht von der stetigen Gebundenheit der Romaninhalte an die Biographie der Autorin aus, die im Laufe ihrer Romanproduktion auch zu sich selbst gefunden habe. „Auf geradezu unheimliche Weise scheint die an Knochenkrebs sterbende Autorin am Ende dieses Romans [gemeint ist hier der letzte Roman *Die Mansarde*] dialektisch bei sich selbst zu sein.“ Roebing 1989, S.321

¹⁵ Vgl. dazu insbesondere die Entwicklung der folgenden Interpretationsregeln:

„IR 35a: Eine aus einem „Metatext“ erschlossene Intention/Selbstdeutung des Autors eines „Textes“ kann die an seinem „Text“ nachweisbaren Bedeutungen weder bestätigen noch widerlegen.“

„IR 36: Kenntnis der Biographie des Autors im allgemeinen, der biographischen Umstände der Entstehung des „Textes im besonderen kann nicht als interpretatorisches Argument verwendet werden: sie kann am „Text“ nachweisbare Bedeutungen weder bestätigen noch widerlegen.“ Titzmann 1977, S.339

Dies schließt selbstverständlich nicht aus, dass sowohl Autorenbiographie als auch Selbstdeutungen wie Selbstäußerungen eines Autors im Rahmen anderer Kontexte als dem der Interpretation durchaus von Interesse sein können.

Zur Prosa der Autorin wurden seither noch eine ganze Reihe von kürzeren Einzeluntersuchungen und Rezensionen publiziert, wobei das Interesse an der Biographie der Autorin sich zunehmend mit feministischen Fragestellungen verbindet. In den neunziger Jahren erscheinen mehrere umfangreichere Abhandlungen, die einen Ansatz der feministisch ausgerichteten Literaturwissenschaft an einen ausgewählten Teil des Haushoferschen Prosawerks herantragen. Dies ist etwa Fall, wenn Nolte in ihrer Untersuchung über Marlen Haushofer¹⁶ Thürmer-Rohrs Mittäterschaftsansatz aus der sozialpädagogischen und psychologischen Frauenforschung an einige Texte der Autorin heranträgt. Nolte betont zwar, dass die Frage einer etwaigen Mittäterschaft der Autorin an patriarchalischen Strukturen nicht Gegenstand ihrer Untersuchung ist, nimmt jedoch ebenfalls einen engen Zusammenhang von Leben und Werk bei Marlen Haushofer an.

Die enge Bindung der Haushoferforschung an feministische Theorien mag darin begründet liegen, dass die stark verzögert einsetzende Rezeption von Haushofers Texten zeitgleich mit der Verbreitung der in den siebziger Jahren aufkommenden, so genannten Frauenliteratur¹⁷ erfolgte. Die Wahrnehmung und Würdigung dieser Literatur von Frauen, die angeregt durch die Frauenbewegung der siebziger Jahre mit dem Schreiben begonnen hatten, führte zu einer verstärkten Beschäftigung mit den spezifischen Bedingungen weiblichen Schreibens, die sich im Rahmen feministischer Theoriebildung niederschlug. Die Interpretation dieser Frauenliteratur erfolgte dann zumeist im Rahmen feministischer Theorie, wobei auch Texte potentieller Wegbereiterinnen der Frauenliteratur im Rahmen dieser Betrachtungsweise untersucht wurden. Weigel spricht angesichts zeitverzögerter Rezeption im Hinblick auf Haushofer, Bachmann als Romanschriftstellerin und Zürn von „verborgener Frauen-Literatur“¹⁸ und bedauert die Isolation der drei Autorinnen vor dem Aufkommen der Frauenliteratur der siebziger Jahre: „Für die betroffenen Autorinnen bedeutet diese Situation eine wohl kaum noch vorstellbare Isolation, die nicht wenig zu ihrem biographischen, je unterschiedlichen <Scheitern> beigetragen haben mag.“¹⁹

¹⁶ Nolte 1992

¹⁷ Der Begriff wird in der Sekundärliteratur und in der Literaturgeschichtsschreibung äußerst undifferenziert verwendet; siehe dazu Kap. 1.3 dieser Arbeit.

¹⁸ Weigel 1989, S.32-41

¹⁹ Weigel 1989,S.41

Bezeichnend ist auch hier wieder der Blick auf das Leben der Autorinnen, deren Produktion zwar literarische Würdigung erfährt, denen aber als Beigabe ein gescheiterter Lebensentwurf attestiert wird, wobei fraglich ist, an welchen Kriterien ein solch lebensweltliches Scheitern denn ausgemacht werden kann. Die Bedeutung weiblicher Erfahrung und Wahrnehmung war in der neu aufkommenden Frauenliteratur der siebziger Jahre nicht an eine herausragende Position oder Leistung gebunden, sondern zielte gerade auf die Darstellung alltäglichen und unspektakulären Frauenlebens ab.

Dem beklagten Mangel an weiblicher Geschichte und Subjektivität in der Literatur wird dadurch begegnet, daß die Autorinnen ihre eigene Entwicklung zum zentralen Thema machen. Erinnerungsarbeit beinhaltet hier in erster Linie den Versuch, die Prägungen der eigenen Lebensgeschichte durch familiäre und gesellschaftliche Erfahrungen zu untersuchen.²⁰

Zu einer Zeit, in der weibliche Subjektivität und weiblicher Alltag in Autobiographien von schreibenden Frauen vorgeführt und von der feministischen Literaturkritik gewürdigt wurden, lag es nahe, auch die zehn bis zwanzig Jahre älteren Texte der bereits verstorbenen Marlen Haushofer mit Bezug auf die neugewonnenen Werte zu rezipieren und zu interpretieren. Nolte benennt diese retrospektive Zuordnung ausdrücklich als Zielsetzung ihrer Untersuchung:

In historischer Hinsicht soll ein Beitrag zur Aufdeckung einer weiblichen Kulturgeschichte geleistet werden, indem mit einem feministischen Ansatz der 80er Jahre an eine Autorin, Marlen Haushofer, herangegangen wird, die in den 50er und 60er Jahren geschrieben hat, also zur vor-feministischen Literatur gehört. Dabei wird nicht einfach die Theorie durch einen literarischen Text belegt, sondern die Linien einer weiblichen Tradition aufgezeigt, in der die heutige feministische Theorie eingebettet ist.²¹

Fliedl weist zu Recht auf die Gefahr hin, dass bei einer solchen Vorgehensweise Haushofer-sche Texte zu „Dokumentationen einer späteren Bewußtseinslage vereindeutigt werden“²². In dieser retrospektiv diachronen Betrachtungsweise werden die Texte zur potentiellen Fundgrube für präfeministisches Gedankengut, was zu einer restringierten Lektüre führt, da Textdaten, die diesbezüglich nicht integrierbar sind, von vornherein keine Beachtung finden.

Das Bemühen der feministischen Literaturkritik, in den Haushoferschen Hauptfiguren mehr oder minder erfolgreiche Vorkämpferinnen weiblichen Autonomiestrebens zu ersehen, vernachlässigt neben Textelementen des je einzelnen Werkes den werkimmanent-diachronen Aspekt, die Frage nämlich, ob und wie sich ihre erzählten Welten vom ersten bis zum letzten Roman verändern. Schließlich gerät über der retrospektiv feministischen Perspektive die Zuordnung zur synchron erscheinenden Literatur zu kurz. Eine mögliche Rückbindung an die

²⁰ Weigel 1989, S.139/140

²¹ Nolte 1992, S.4

²² Fliedl 1986, S.35

vorgängige literarische Tradition wird völlig vernachlässigt. Haushofers Texte sind nicht nur alle „verstoßene Kinder“²³, wie die Autorin immer wieder gerne zitiert wird, wobei hier sofort der mütterlich-weibliche Gebäraspekt in den Vordergrund rückt, sondern sie sind Produkte des Literatursystems der fünfziger und sechziger Jahre, das in je autorenspezifisch unterschiedlicher Weise auf die vorgängige historische Katastrophe reagiert und sich angesichts dieser mehr oder minder deutlich vom Literatursystem der Vorkriegszeit abheben wird. In diesen beiden Dekaden schreiben etwa Autoren wie Max Frisch und Heinrich Böll Romane, veröffentlicht Luise Rinser, um auch eine zeitgleich schreibende Frau zu nennen, zahlreiche Erzählwerke. Zeitgleich zu Haushofers Eheroman *Die Tapetentür* wird 1957 Martin Walsers Romanerstling *Ehen in Philippsburg* publiziert. Während ihr österreichischer Landsmann Thomas Bernhard 1962 seinen ersten Roman *Frost* veröffentlicht, arbeitet sie an den verschiedenen Fassungen von *Die Wand*. Marlen Haushofer wird aber kaum je im Kontext zeitgleich schreibender männlicher Autoren, von denen viele zu Lebzeiten einen hohen Bekanntheitsgrad erreichen, rezensiert. Lieber sieht man sie als unzeitige und schüchterne Wegbereiterin der Frauenliteratur. Sehr überspitzt ausgedrückt: Man liest ihre Texte eher als bescheidene, wenn nicht gar gescheiterte Prä-Texte zu Büchern, wie etwa den 1975 erschienenen *Häutungen* von Verena Stefan, einem auch sprachlich sehr eigenwilligen Kultbuch der siebziger Jahre; es existiert aber keine Studie, die Haushofers *Eine Handvoll Leben* (1955) Max Frischs *Stiller* (1954) gegenüberstellt. Dabei liegt die Parallele von der Identitätsverweigerung des Protagonisten im Sinne des schon am Romananfang proklamierten „Ich bin nicht Stiller!“ zum Identitätswechsel von Elisabeth zu Betty gewiss näher, als der präfigurierende Bezug des Haushofererstlings zu den *Häutungen*, an deren Schluss die Protagonistin sich selbstbewußt in den Mittelpunkt ihres eigenen Lebens stellt: „Der mensch meines lebens bin ich.“

Das Dilemma der Haushofer-Forschung liegt über Jahrzehnte in einer sich gegenseitig verstärkenden Mischung aus biographistischen und feministischen Interpretationsansätzen. Indem im ersten Fall die Autorin ins Blickfeld rückt, steht im Zentrum ein weibliches Subjekt, das sich schreibend manifestiert. Darin liegt der Anknüpfungspunkt für feministische Interpretationsansätze, die spätestens am Ende der jeweiligen Textbetrachtung auf das weibliche Subjekt rekurrieren, das die Texte geschaffen hat und Verbindungen zwischen den Protagonistinnen und der Autorin aufzuzeigen versuchen.

Wenn moderne Untersuchungen im Rahmen der feministischen Literaturwissenschaft eine zumindest partielle Ähnlichkeitsrelation der Autorin mit ihren Protagonistinnen annehmen, so

²³ „Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder“ äußert Haushofer in einem Interview. Dunkl 1986, S.136

erfolgt die Übertragung der Biographie auf das Werk und *vice versa* stets in viel gemäßigerer Form als in Lorenz' Buch aus dem Jahr 1974 und es dominiert in der Regel der Bezug zur feministischen Theorie. So erscheinen nach Noltes Buch aus dem Jahre 1992 in den 90er Jahren noch drei größere Untersuchungen, in denen jeweils einige ausgewählte Romane der Marlen Haushofer zusammen mit Werken zweier anderer Autorinnen betrachtet werden. Im Mittelpunkt steht dabei eine gegebenenfalls auch gattungsübergreifende Fragestellung, die im Kontext feministischer Literaturkritik zu verorten ist und stets auch das Leben der jeweiligen Autorinnen mit berücksichtigt. Dies ist etwa der Fall, wenn Morrien *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*²⁴ beleuchtet. Sie nähert sich dem Schreiben der drei Autorinnen, mit einem Begriff Lacans, der die Funktion des Sprechens primär in der notwendigerweise unerfüllbaren Anerkennung des eigenen Begehrens durch die Instanz des Anderen sieht:

Textbegehren umfasst das, was nicht explizit gesagt werden kann, das Unsagbare (das Verbotene/Verdrängte), das aber doch gesagt werden muß, um die Existenz des Subjekts, seine Identität – wie imaginär auch immer diese sein mag - , zu garantieren. Ein Paradoxon, ein Verwirrspiel um die Begriffe des Sagens und Nicht-Sagens, das noch irritierender wird, sobald die Kategorie des Weiblichen hinzukommt. Gibt es ein spezifisch weibliches Textbegehren? Ist das Textbegehren einer Autorin automatisch ein *weibliches*?²⁵

Angesichts des Versuchs der Engführung des Begriffs auf ein ausgesprochen ‚weibliches‘ Textbegehren hin beschränkt sich ihr Interesse nicht auf die ausgewählten Texte, sondern gilt „auch den Hintergründen und Konsequenzen einer psychosozial determinierten Disposition, aufgrund derer schreibende Frauen ihre Arbeit und ihre Geschlechtsidentität permanent in Frage stellen müssen.“²⁶

Das Interesse an der jeweiligen Autorin wird bereits im Titel von Brüns' Untersuchung²⁷ manifest, die sich mit der psychosexuellen Autorposition bei Haushofer, Fleißer und Bachmann beschäftigt. Ausgehend von der Annahme, dass moderne Autorschaft an die männliche Subjektposition gebunden sei, konzentriert sie sich am Beispiel der drei oben genannten Autorinnen auf die Problematik weiblicher Autorschaft:

Welchen psychosexuellen Status nimmt das schreibende weibliche Subjekt ein? Gibt es angesichts des Konflikts von Autorschaft und Geschlecht immer nur eine Lösung, wie theoretische Überlegungen es

²⁴ Morrien 1996

²⁵ Morrien 1996, S.5

²⁶ Morrien, S.11

²⁷ Brüns 1998

nahelegen, oder gibt es in der ästhetischen Praxis nicht vielmehr unterschiedliche *Lösungsstrategien*, denen verschiedene psychosexuelle Autorpositionen zugrundeliegen?²⁸

Frei Gerlach bietet in ihrer umfangreichen Dissertation über *Schrift und Geschlecht*²⁹ einen ebenso umfassenden wie ausführlichen Überblick über den feministischen Diskurs um anschließend feministische Theorien als Erkenntnisinstrument für die Lektüre heranzuziehen. Im Zentrum stehen dabei die dargestellten Geschlechterverhältnisse sowie der problematische Ort, der in ihrem Rahmen jeweils dem Weiblichen zugewiesen wird. Die Verbindung von der Lektüre zur Autorin wird auch hier gesucht, wenn sie etwa den „doppelten Ort“, mit dem die feministische Theorie die Position der Frau im Patriarchat bezeichnet, im „krankmachenden Spagat der Hausfrau und Schriftstellerin“³⁰ Haushofer ebenso ersieht wie in den topographischen Konstellationen der betrachteten Haushoferschen Romane.

Schließlich ist im Jahr 2000 ein umfangreicher Sammelband³¹ mit Aufsätzen zum Werk der Autorin erschienen, der die überarbeiteten Beiträge eines Haushofer-Kolloquiums zusammenfasst, das 1998 anlässlich der österreichischen EU-Präsidentschaft an der Universität Namur in Belgien stattfand. Er vereinigt Aufsätze mit ganz unterschiedlichen Schwerpunkten, denen bereits im Rahmen der Einleitung sowie bei der Gestaltung des Inhaltsverzeichnisses Rechnung getragen wird: Neben Problemen der Geschlechterdifferenz werden auch editionsphilologische und philosophisch-anthropologische Aspekte untersucht sowie rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen geboten.

So versucht Strigl³² etwa, Spuren des französischen Existentialismus in der Haushoferschen Prosa aufzuzeigen und bildet mit dieser sowohl Sprach- als auch Geschlechtergrenzen überschreitenden Perspektive eine Rarität in der Haushoferforschung. Zwar war die Autorin wiederholt mit Bezug auf die französische feministische Theorie von Cixous, Irigaray oder Kristeva interpretiert worden, aber über der Konzentration auf die Ansätze der „écriture féminine“ war die Untersuchung des historisch naheliegenden Bezugs zum Existentialismus bisher ein Desiderat geblieben.

²⁸ Brüns 1998, S.22

²⁹ Frei Gerlach 1998

³⁰ Frei Gerlach 1998, S.158

³¹ Bosse/Ruthner 2000

³² Strigl 2000

Ferner enthält der Band Untersuchungen, im Rahmen derer Haushofers Schreiben im Vergleich zu anderen österreichischen Autorinnen wie Bachmann³³, Mayröcker³⁴ und Kern³⁵ betrachtet wird. Im Hinblick auf Haushofers *Wir töten Stella* bezieht der vergleichende Blick auch die beiden Fassungen von Goethes *Stella* mit ein und legt antike Motivkomplexe der *Ilias* im Text offen. Mithin wird der Kurzroman Haushofers im Kontext von Werken berühmter Autoren wie Homer oder Goethe rezipiert, was angesichts der gern vorgenommenen Platzzuweisung im „Ghetto der Frauenliteratur“³⁶ einen beträchtlichen Schritt in Richtung auf eine breiter angelegte Rezeption und Interpretation darstellt.

Wenn auch einzelne Aufsätze partiell auf die Haushoferschen Lebensumstände abheben oder sich kritisch-feministisch den dargestellten Geschlechterverhältnissen widmen, so bietet der Sammelband in seiner Vielfalt doch eine breite Palette von Reflexions- und Interpretationsangeboten zur Prosa der Marlen Haushofer. Er beschränkt sich weder auf den indiskreten, die Protagonistinnen mit der Autorin amalgamierenden Blick der auto(r)-biographischen Lesart noch auf die thematisch und methodisch gewiss verdienstvolle, aber nicht selten eindimensionale Vorgehensweise feministischer Literaturkritik. Man darf annehmen, dass die vornehmlich biographisch-feministisch ausgerichtete Haushoferforschung, die die bisherigen Untersuchungen dominierte, mit der Öffnung auf Fragestellungen, die den biographischen Hintergrund und die Geschlechterrollenproblematik transzendieren, langsam ihrem Ende entgegen geht.

1.2 Literarhistorische Situierung

In den fünfziger Jahren koexistieren, was die deutsche und österreichische Literatur betrifft, im Großen und Ganzen drei Gruppen von Autoren:

- konservative ältere Autoren, die sich in die innere Emigration begeben hatten; sie fahren in der Regel mit ihrer spezifischen, nicht selten ideologisch befrachteten Schreibweise fort oder erwirken eine Neuauflage ihrer älteren Werke;

³³ Dusar befasst sich mit der ganz unterschiedlichen Rezeption und Kanonisierung des Werks der beiden Österreicherinnen, zwischen denen kein Kontakt bezeugt ist und für deren mögliche reziproke Rezeption es keine Hinweise gibt. Dusar 2000, S.248

³⁴ Kunz 2000 vergleicht Erzähl- und Zeitstruktur von Haushofers *Eine Handvoll Leben* und Mayröckers *Das Herzereißende der Dinge*.

³⁵ Tanzer 2000 untersucht den Umgang mit Verwundung und Verletzung in Werken von Haushofer und Kern.

³⁶ Strigl 2000, S. 121

- ältere Autoren, die sich ins Exil begeben hatten; sie produzieren häufig innovative Literatur, die sich aber im deutschsprachigen Raum zur Zeit ihrer Entstehung nicht etablieren kann;
- jüngere Autoren, wie Heinrich Böll, Max Frisch, Martin Walser oder eben Marlen Haushofer, die nach Kriegsende mit dem Schreiben beginnen und für die sich die Frage stellt, an welcher Art von Literatur sie sich orientieren;

Diese jüngeren Autoren wollen in der Regel nicht an das Erbe der fortschreibenden Autoren der inneren Emigration anknüpfen und sie können sich angesichts ausgesprochen zögerlicher und widerständiger Verbreitung im deutschen Sprachraum nur in sehr eingeschränkter Weise etwa von den großen Alterswerken Döblins oder Brochs inspirieren lassen.

Zwar wäre es verlockend, in dieser Situation die Chance für einen radikalen literarischen Neubeginn ersehen zu wollen, aber einerseits legt der Blick auf die historische und gesellschaftliche Entwicklung der unmittelbaren Nachkriegszeit den Analogieschluss nahe, dass es sich bei der vermeintlichen Stunde Null nur um eine motivierende Fiktion zwecks Einleitung eines optimistischen Neuanfang gehandelt hat und andererseits wird der Literatur der fünfziger Jahre zumeist einhellig attestiert, dass sie wenig Innovatives zu bieten hat, vielmehr in eher lähmender Weise restaurativ ausgerichtet ist. Schlaffer spricht sogar von einem für die Mitte des 20. Jahrhundert angesetzten „unverkennbaren Niedergang der deutschen Literatur“³⁷.

Wenn man nun davon ausgeht, dass eine wie auch immer ausgeprägte partielle Rückbesinnung der neu erscheinenden Erzählwerke auf die vorangehende literarische Tradition unumgänglich ist, weil es eben keine Stunde Null in der Narrativik gegeben hat, so erscheint als nächstliegender Anknüpfungspunkt die der NS-Zeit vorgängige Literatur der Frühen Moderne. Allerdings ist die Rückbindung an diese bedeutende und innovative Literatur nicht ungebrochen vorstellbar. Transformiert durch katastrophale Erfahrungen in der NS-Diktatur, im Krieg und im Chaos der unmittelbaren Nachkriegszeit kann das Modell des frühmodernen Aufbruchs zu neuem Leben nur in sehr reduzierter Form von der Literatur der fünfziger Jahre reaktiviert werden. Marlen Haushofers erster Roman *Eine Handvoll Leben* erscheint 1955 und indiziert bereits im Titel solch eine eingeschränkte Rückbindung an den Lebensbegriff der Frühen Moderne.

Im gleichen Jahrzehnt erscheinen noch der Roman *Die Tapetentür* (1957) und der Kurzroman *Wir töten Stella* (1958). Sie schreibt von Anfang der fünfziger bis Ende der sechziger Jahre. In

³⁷ Schlaffer 2003, S.134

jeder der beiden Dekaden erscheinen drei Romane und eine größere Anzahl von Erzählungen. Darüber hinaus werden in den fünfziger Jahren zwei Hörspiele von ihr im Radio gesendet und in den sechziger Jahren verfasst sie neben den drei Romanen *Die Wand* (1963), *Himmel, der nirgendwo endet* (1966), *Die Mansarde* (1969) noch fünf Kinderbücher, deren jedes in etwa dem Umfang eines Romans entspricht.

Haushofer beginnt mit dem Schreiben in einem Klima größter gesellschaftlicher wie literarischer Verunsicherung mit potentiell retrospektiver Orientierung an der Vorkriegstradition, das sich gesellschaftlich wie literarisch mit dem Schlagwort der Restauration umreißen lässt. Die restaurative Tendenz mochte sich in Österreich noch viel ungehemmter entfalten, da die Distanzierung von der unmittelbaren Vergangenheit im Spannungsfeld der Ambivalenz von Anschluss oder Annexion wenigstens vordergründig nicht mit gleicher Eindeutigkeit zu erfolgen hatte wie in der Bundesrepublik. Sie stirbt 1970 in einer Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs, in der sich auch literarisch ein Aufbruch zu Neuem ankündigt. Ab Mitte der sechziger Jahre beginnt sich ein kultureller Wandlungsprozess abzuzeichnen, der die Ereignisse um 1968 vorbereitet und sich mit Beginn der siebziger Jahre auch in der Literatur manifestiert. Dort werden ökologische Themen bearbeitet, ein neuartiger, freier Umgang mit Sexualität wird als Schreibgegenstand freigegeben, die Geschlechterrollenproblematik wird von der so genannten Frauenliteratur polemisch vorgeführt.

Die Anfänge des Haushoferschen Erzählwerks liegen in einer historisch wie literarisch wenig experimentierfreudigen Phase. Mit der Katastrophe des Krieges im Rücken ist ein problemloses Anknüpfen an die literarische Tradition der Vorkriegszeit nicht mehr möglich. Als sich die Aufbruchsstimmung des Jahres 1968 langsam bemerkbar macht, bewegt sich die Autorin bereits auf das Ende ihres Lebens und Schreibens zu. In ihren erzählten Welten kann die Autorin somit auf zwar die Frühe Moderne rekurrieren, wobei für das je einzelne Werk auszuforschen sein wird, in welcher abgewandelten Form diese Rückbindung erfolgt, aber es liegt angesichts ihres frühen Krebstodes und der vorangehenden langen Krankheitsphase nicht unbedingt nahe, dass ihr Schreiben zukunftsorientiert weibliches Schreiben der siebziger Jahre vorbereitet.

In ihrer Prosa dominieren zweifelsohne weibliche Hauptfiguren, die sehr oft viel Energie darauf verwenden, dem Rollenbild der Hausfrau möglichst perfekt gerecht zu werden. Es will nicht scheinen, als ob im Laufe der Prosaproduktion das je präsentierte Frauenbild von den ersten zu den letzten Texten hin weiblicher Autonomie entgegensteuere. Betrachtet man insbesondere die Texte der ausgehenden sechziger Jahre, die ja dem feministischen Aufbruchdenken der siebziger Jahre zumindest zeitlich am nächsten kommen, so fällt auf, dass die Pro-

tagonistin des letzten Romans *Die Mansarde* (1969) quasi eingeschlossen in ihrem familiären Gefängnis lebt und dass gerade in den späten Erzählungen gehäuft alte Hauptfiguren beiderlei Geschlechts auftreten, die nur noch reflektieren und bemüht sind ihren Lebenszustand zu ertragen. Der Aktionsradius der Figuren in den späten Texten ist gering, ihre Stimmung depressiv und todessüchtig.

Abschließend für dieses Kapitel sei ein vielzitiertes Satz aus *Die Wand* als Arbeitshypothese zur vorläufigen Charakterisierung des literarhistorischen Standortes der Autorin verwandt: „Ich hatte das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen, [...]“³⁸ Zwar verliert sich sukzessive das frühmoderne Substrat, doch bedeutet dies noch lange nicht, dass deswegen sogleich feministisches Aufbruchdenken im Sinne der siebziger Jahre in den späten Texten zum Tragen kommt.

1.3 Anmerkungen zum Begriff ‚Frauenliteratur‘

Der Begriff ‚Frauenliteratur‘ wird ebenso häufig wie unspezifisch verwendet und für die verschiedensten Arten von Texten in Anspruch genommen. Die weiteste Auslegung erfährt der Terminus, wenn Texte mit dominant weiblichem Figureninventar bereits als Frauenliteratur betitelt werden. Eine sehr großzügige Verwendung erfährt der Begriff auch in seiner produktionsbezogenen Auslegung, wenn nämlich jeder von einem weiblichen Autor verfasste Text schon als Frauenliteratur angesehen wird:

Als *Frauenliteratur* bezeichnen wir alle von Frauen geschriebenen Texte, auch wenn sie von ihren Verfasserinnen nicht als solche intendiert waren.³⁹

Auch andere Definitionen führen zur kontradiktorischen Verwendung des Begriffs, wie Häntzschel im Handbuch *Moderne Literatur in Grundbegriffen* darlegt:

Bis heute werden mit F. zwei gegensätzliche Literaturtypen bezeichnet: einmal eine von Frauen wie von Männern verfaßte, überwiegend belletristische Literatur, die für ein weibliches Publikum konzipiert wird und das bestehende Weltbild, insbesondere die Ideologie des patriarchalischen Gesellschaftssystems nicht etwa in Frage stellt, sondern reproduziert; [...]. Zum anderen benennt F. diejenige Literatur, fiktionale, wie expositorische, die bewußt Partei für die Interessen der Frau nimmt, gegen weibliche

³⁸ Venske überschreibt mit einer verkürzten Form dieses Zitats aus WA, S.122 ihr Haushoferporträt in dem Sammelband *Frauenliteratur ohne Tradition?* Venske 1987b, S.99-129

³⁹ Stephan/Weigel 1983, S.9

Diskriminierung und Sexismus opponiert, auf die Emanzipation von patriarchalischen Zwängen zielt und konsequenterweise von Frauen geschrieben ist.⁴⁰

Schließlich scheint eine - keinesfalls konsensfähige - zeitliche Eingrenzung des Begriff ‚Frauenliteratur‘ für bestimmte Texte schreibender Frauen vorzuliegen, die in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts autobiographisches Schreiben und emanzipatorischen Anspruch zu kombinieren versuchen. Auffällig ist, dass diesem Begriff von Frauenliteratur oft stillschweigend ein Epitheton beigegeben wird, mittels dessen sie zur neuen Frauenliteratur erklärt wird, ohne dass auf eine alte oder wenigstens ältere Frauenliteratur Bezug genommen wird. Vorspel weist in ihrer Untersuchung der Rowohlt Taschenbuchreihe *neue Frau* darauf hin, dass der Begriff ‚Neue Frau‘ keine Schöpfung des 20. Jahrhunderts ist, sondern dass in den USA „New Woman“ schon im ausgehenden 18. Jahrhundert als Bezeichnung für Frauen verwendet wurde, die versuchten, soziale und künstlerische Selbständigkeit zu verbinden.⁴¹ Die Begriffe ‚Frauenliteratur‘ und ‚neue Frauenliteratur‘ koexistieren demnach partiell als Synonyma, was wiederum zur Unschärfe des Begriffs beiträgt. Der Begriff kann ferner pejorativ verwendet werden im Sinne der Abwertung zur Trivalliteratur. Gürtler sieht unter ‚Frauenliteratur‘ einerseits „systemstabilisierende Trivalliteratur für Frauen von Hedwig Courths-Mahler bis Sandra Piretti“ subsumiert, geht aber andererseits davon aus, dass der Begriff in den siebziger Jahren eine Neubestimmung erfährt, im Rahmen derer die abwertende Konnotation zurücktritt.⁴² Schmid-Bortenschlager schließlich schlägt angesichts des uneinheitlichen Wortgebrauchs vor, man möge den Begriff mittels einer Ergänzung spezifizieren, die dem jeweils betrachteten Textkorpus gerecht wird, um auf diesem Wege den nötigen Differenzierungsgrad zu garantieren:

Vielleicht ist das Material, das wir bearbeiten, inzwischen schon so umfangreich, sowohl auf der Ebene der wiederentdeckten literarischen Texte als auch auf der Ebene der Theoriebildungen, die sich an das Phänomen Frauenliteratur geknüpft haben, daß wir nicht mehr von EINER Mißverständnisse provozierenden „Frauenliteratur“ ausgehen können, sondern von einer „Frauenliteratur im Zusammenhang mit der ersten Frauenbewegung“, einer „Selbsterfahrungsliteratur der siebziger Jahre“, einer „romantischen weiblichen Briefkultur“ etc. sprechen müssen.⁴³

Der diffuse Begriff wird überdies nicht selten vermieden, wobei dann mehr oder minder umfangliche Oberbegriffe, wie etwa „Weibliche Existenz und die Beziehungen zwischen den

⁴⁰ Häntzschel in Borchmeyer/ Zmegac 1987, S.145 unter dem Stichwort ‚Frauenliteratur‘

⁴¹ Vorspel 1990

⁴² Gürtler 1983, S.11

⁴³ Schmid-Bortenschlager 1989, S.52

Geschlechtern⁴⁴ oder „Erzählerinnen weiblicher Emanzipation“⁴⁵, an seine Stelle treten können, die den darunter subsumierten Werken entweder nur partiell gerecht werden oder aber gleichfalls sehr weit gefasst sind, wie beispielsweise „Weibliches Schreiben“⁴⁶.

So nimmt es nicht wunder, dass Autorinnen bisweilen ein sehr kritisches Verhältnis zur Klassifizierung ihrer Werke als ‚Frauenliteratur‘ an den Tag legen. Irmtraud Morgner weist diese Etikettierung vehement zurück: „Bisher wurde Literatur überwiegend von Männern gemacht, würde man deshalb sagen, diese Literatur sei eine <Männerliteratur?>“⁴⁷

Jutta Heinrich steht dem Begriff ambivalent gegenüber. Sie verfasste von 1969 bis 1971 einen Text mit dem Titel *Messer im Kopf*, den sie schließlich 1977 unter der Überschrift *Das Geschlecht der Gedanken* beim Verlag Frauenoffensive⁴⁸ platzieren konnte, wobei sie den erfolgreichen Vertragsabschluss mit sehr gemischten Gefühlen kommentiert:

1977 machten wir den Vertrag, und mein allergrößter Wunsch war nun in Erfüllung gegangen. Ich weiß aber noch wie heute, daß ich danach einen regelrechten Weinkrampf bekam, weil mir klar war, daß ich mit dieser Veröffentlichung in eine reduzierte Ecke geraten war, d. h. einer für mich zwar herausragenden und notwendigen Literatur zugeordnet wurde, die aber von Anbeginn an einen Erlaubnischarakter im Abseits hatte. Denn meine Liebe und meine ganze Besessenheit waren viel höher.⁴⁹

Diese kurzen und keinesfalls erschöpfenden Ausführungen mögen genügen um darzulegen, dass die weitgefaste, widersprüchliche, koextensive und abwertende Verwendung des Begriffs ein terminologisches Desaster darstellt, das hier nur konstatiert, nicht aber behoben werden kann.

Da Marlen Haushofer immer wieder in den Kontext einer sogenannten Frauenliteratur gestellt wird, und die Arbeit im Ergebnisteil zur Berechtigung dieser Situierung Stellung nehmen möchte, scheint es ein Gebot der terminologischen Hygiene, eingangs einzugrenzen, was im Rahmen dieser Arbeit darunter verstanden werden soll, ohne dass die folgende Definition deswegen einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt.

Frauenliteratur soll hier als Neue Frauenliteratur spezifiziert werden. Sie bezeichnet einen Ausschnitt der deutschsprachigen Literaturproduktion der siebziger Jahre, in deren Rahmen weibliches In-der-Welt-Sein kritisch dargestellt wird. Es handelt sich dabei um Texte, die angesichts eines als defizitär empfundenen Lebensmodus‘ eine Veränderung hin zu einem

⁴⁴ Forster/Riegel 1998, S.127

⁴⁵ Nürnberger 1992, S.480

⁴⁶ Balzer/Mertens 1990, S.458

⁴⁷ Morgner 1980, S.55

⁴⁸ Der Frauenoffensive Verlag wurde von einem Kollektiv von Frauen gegründet und geführt, die in der Frauenbewegung aktiv waren. In seinem Programm wurden ausschließlich Texte von Frauen, literarische wie auch theoretische, publiziert.

⁴⁹ Jelinek/Heinrich/Meyer 1995, S.77

neuem Lebensmodus wünschenswert erscheinen lassen. Dieses neue Leben wird entweder implizit durch besondere Trostlosigkeit des Gegebenen heraufbeschworen oder explizit über neue Entwicklungen und Lösungsmöglichkeiten angestrebt, im positiven Falle wird ein Aufbruch zu neuem Leben vorgeführt. Da der Aspekt der Erneuerung, sei diese nur intendiert, schon in Angriff genommen oder gar ausgeführt, für diese Art von Literatur wesentlich ist, erscheint die Beifügung des Adjektivs ‚neu‘ gerechtfertigt, das bei der weiter oben erwähnten quasi synonymen Verwendung von ‚Frauenliteratur‘ und ‚Neuer Frauenliteratur‘ nur über ein sehr schwaches semantisches Potential verfügt. Die zeitliche Situierung ist rein approximativ zu verstehen, auch früher oder später abgefasste Texte können der Neuen Frauenliteratur zugehören, die siebziger Jahre weisen lediglich eine quantitative Häufung derartiger Texte auf. Das Geschlecht des Autors wird als irrelevant für die Produktion von Frauenliteratur erachtet. Nach der obigen Definition kann beispielsweise Peter Handkes Roman *Wunschloses Unglück* aus dem Jahr 1972, in welchem der Autor das schwierige Leben seiner Mutter bis zu ihrem Selbstmord fiktiv nachzuzeichnen versucht, durchaus als Neue Frauenliteratur angesehen werden, während etwa Karin Strucks *Die Mutter* aus dem Jahr 1975, ein Text der Schwangerschaft und Mütterlichkeit als glückhafte Bestimmung und Erfüllung für die Frau preist, sich nicht darunter subsumieren ließe.

Als irrelevant für die Zugehörigkeit zur Neuen Frauenliteratur wird der autobiographische Bezug erachtet, der häufig für weibliche Textproduktionen der siebziger Jahre in Anspruch genommen wird.⁵⁰ Er entzieht sich grundsätzlich der Überprüfbarkeit, und selbst wo er aufrichtig intendiert wird, mag er ohne Absicht und Schaden im Laufe der Literarisierung des subjektiven Erfahrungssubstrates in den Hintergrund treten. Für die Klassifizierung des oben genannten Romans *Wunschloses Unglück* von Peter Handke als Frauenliteratur ist es somit gegenstandslos, dass es sich bei dem beschriebenen Frauenleben um das der Mutter des Dichters handeln soll. Ausschlaggebend ist vielmehr die Darstellung der weiblichen Existenz in zwar wechselnden Lebensstadien, aber unverändert problematischer Befindlichkeit bis hin zur Situationsveränderung in der Lebensbeendigung. Das Geschlecht des vom Verfasser oder vom Verlagsmarketing intendierten Lesers wird ebenfalls als gegenstandslos für die Verwendung des Begriffs angesehen. Hätte, dies nur als Hypothese, Peter Handke den Text ausdrücklich für männliche Rezipienten abgefasst und ein Verlag es in einer fiktiven Reihe „Für dank-

⁵⁰ Vgl. dazu etwa Richter-Schröder 1986, S. 4: „Diese Verquickung von emanzipatorischer Intention und autobiografischer Schreibweise trifft vor allem auf die Anfänge der neuen Frauenliteratur zu Beginn der siebziger Jahre zu.“

bare Söhne“ publiziert, so wäre dies ohne Belang für die Zuordnung zu Neuer Frauenliteratur im hier zu verstehenden Sinne.

1.4 Der Lebensbegriff in der Frühen Moderne

Für Teilphänomene der Literatur des Zeitraums von 1890 bis 1930 bedient sich die Sekundärliteratur zu Klassifikationszwecken zahlreicher, teils ganz unterschiedlich verwendeter Bezeichnungen, wie etwa Naturalismus, Expressionismus, Neue Sachlichkeit, um nur einige wenige als Beispiel anzuführen. Was den Zeitraum als Ganzes betrifft, so herrscht in der Forschung, zumindest was die Narrativik betrifft und bei aller gebotenen Rücksicht auf unvermeidliche begriffliche Divergenzen, weitgehend Konsens darüber, dass es sich um eine Epoche handelt. Die Eckdaten der Epoche sind dabei approximativ zu verstehen. Ebenso wie späte Texte der vorangehenden Epoche des Realismus noch nach 1890 erscheinen können, werden Texte, die unter die Frühe Moderne zu subsumieren sind, noch nach 1890 veröffentlicht.

In seiner Arbeit zur deutschen Literatur der Jahrhundertwende weist Rasch nachdrücklich auf die zentrale Bedeutung des Begriffs für die Epoche hin: „Leben ist das Grundwort der Epoche, ihr Zentralbegriff, vielleicht noch ausschließlicher geltend als der Begriff Vernunft für die Aufklärungszeit oder der Begriff Natur für das spätere 18. Jahrhundert.“⁵¹

In ihrer Studie über „Das Modell der <Wiedergeburt> zu <neuem Leben> in erzählender Literatur 1890-1930“⁵² veranschaulicht Wunsch am Beispiel von Stefan Zweigs Erzählung *Phantastische Nacht* ihren Begriff vom „gesteigerten Leben“⁵³. Der biologisch intakte Protagonist mit sozialem Renommee empfindet seinen Lebenszustand trotz dieser Privilegien als ein metaphorisches Nicht-Leben, beklagt „eine Unlebendigkeit im Leben selbst“⁵⁴. Er leidet „an einer seelischen Impotenz, einer Unfähigkeit zur leidenschaftlichen Besitznahme des Lebens“⁵⁵, die auch beim Tod eines guten Freundes oder bei der Trennung von einer geliebten Frau, die sich anderweitig zu verheiraten gedenkt, nicht aufgebrochen wird. Nach einem Normverstoß, der bis dahin stets korrekte Baron behält unrechtmäßig ein Wetteticket ein und handelt damit quasi wie ein Dieb, verwandelt sich sein Zustand plötzlich bei gleichbleibenden äußeren Be-

⁵¹ Rasch 1967, S.17

⁵² Wunsch 1983

⁵³ Wunsch 1983, S.385

⁵⁴ Zweig 2002, S.178

⁵⁵ Zweig 2002, S.178

dingungen zu einem „neuen“ Leben hin. Er spricht vom „Wunder [s]einer Erweckung“⁵⁶ und fürchtet angesichts der glückhaften Verwandlung weder den biologischen Tod noch die Publikwerdung seines Deliktes: „Und sollte mitten in dies mein lebendiges Leben der Tod fahren und diese Zeilen je in eines anderen Hände fallen, so schreckt und quält mich diese Möglichkeit durchaus nicht.“⁵⁷

Die positiv bewerteten Varianten von metaphorischem Leben bezeichnet Wünsch als <emphatisches Leben>, das *ex negativo* charakterisiert wird durch intensive emotionale Mobilisierung für ein Objekt, die vom Subjekt als Selbstfindung und als Antwort auf die Sinnfrage erfahren wird, wobei es gilt, eine Habitualisierung der intensiven Erfahrung durch möglichst stetige Erneuerung zu verhindern.

Wünsch unterscheidet insbesondere drei Varianten⁵⁸ des gesteigerten Lebens:

Bei der erotisch-partnerbezogenen Variante führt eine erotische Beziehung zum gesteigerten Leben, wobei dieser Versuch nur potentiell erotikfähigen Altersklassen vorbehalten ist und zudem physische Gesundheit voraussetzt. Bei der asketisch-altruistischen Variante widmet sich das Individuum als Helferfigur anderen Menschen oder dem kollektiven Wohlergehen, während die mystisch-narzisstische Variante vornehmlich im Rahmen der fantastischen Literatur vorgeführt wird.

Ausgangsstadium für frühmoderne Aufbrüche ist stets ein individuelles Leben, das vom Subjekt als metaphorisches Nicht-Leben erfahren wird. Der Eintritt einer Krise und der Wunsch nach radikaler Veränderung können bei den Figuren der Frühen Moderne zu einem neuen, emphatischen Leben führen. Besonders häufig führt der Weg dahin über einen Normverstoß. Dabei handelt es sich oft um Zuwiderhandlungen gegen die bürgerliche Ehe- und Sexualmoral, ein Weg, der prinzipiell Figuren beiderlei Geschlechts offensteht und als männliche, seltener weibliche Selbstverwirklichung vorgeführt werden kann.

Lindner⁵⁹ rekurriert auf Wünschs Modell, akzentuiert allerdings das Moment der Krise und weist daraufhin, dass „neues Leben“ und „gesteigertes Leben“ nur im „postulierten Idealfall“⁶⁰ tatsächlich zur Deckung kommen. Die Hoffnung auf Erlangung eines neuen Lebens bleibt im Modell vom „Leben in der Krise“ erhalten, nur verlagert sich der Schwerpunkt vom potentiell erreichbaren Endstadium auf die unabdingbar vorher zu durchleidende Krise, am

⁵⁶ Zweig 2002, S.243

⁵⁷ Zweig 2002, S.243

⁵⁸ Wünsch 1983, S.386

⁵⁹ Lindner 1994

⁶⁰ Lindner 1994, S.36

Ende derer, wie bei der medizinischen Bedeutung des Begriffs, ein neues Leben, aber eben auch der Tod sich einstellen kann.

Das allgemeinste Kennwort der Lebensideologie ist nicht <Leben>, sondern <Krise> -[...] der eigentliche Ausgangspunkt lebensideologischen Denkens ist nicht die metaphysische Annahme von Kräften, die <hinter> allem Geschehen wirken, sondern die Erfahrung der sich selbst entfremdeten menschlichen Existenz als Resultat eines Bruches zwischen kultureller Lebensform und Lebensinhalt.⁶¹

Während Wünschs Modell von der „Wiedergeburt zu neuem Leben“ für die Zeitspanne der Frühen Moderne konzipiert ist, überschreitet Lindners Denkfigur des „Lebens in der Krise“ die Epoche und ist für die Zeit von 1890 bis 1955 angesetzt. Er nimmt dabei eine Unterteilung in fünf aufeinanderfolgende Phasen der lebensideologischen Epoche vor⁶², wobei die letzte Phase von 1945-1960 angesetzt wird. Die optimistische Hoffnung auf ein „neues Leben“ und damit verbunden der Mut und die Motivation sich im Hinblick auf ein solches einer potentiell existenzbedrohenden Krise auszusetzen, schwindet in dieser letzten Phase. Lindner umreißt für die fünf Phasen „vier Typen des Lebensgefühls und der Lebenshaltung“, die sukzessive vorherrschen. Die Skizze des letzten Typus sei hier *in toto* wiedergegeben:

Existenzphilosophisch-pessimistischer Unterton, realitätsabgewandt: die Lebensferne des modernen Subjekts wird als metahistorisches, oft noch ontologisch unterbautes Verhängnis gedeutet. Lebensnähe ist dann nur noch sehr indirekt in der reinen Kritik des hellstichtigen, aber wurzellosen Außenseiters (etwa im Sinne der negativen Dialektik Adornos) oder konkret im resignativ-asketischen Rückzug auf letzte Lebensreservate realisierbar. Die Utopie bleibt ausgesprochen oder unausgesprochen präsent, erscheint aber auf unabsehbare Zeit nicht zu verwirklichen: Das Pathos des gesteigerten „Lebens“ im Rausch oder Kampf wird tendenziell durch ein Pathos des Überlebens ersetzt.⁶³

Im Hinblick auf die Entwicklung der Haushoferschen Romanwelten ist sowohl das Modell von der Wiedergeburt zu neuem Leben als auch das Modell vom Leben in der Krise relevant. Das erste, exklusiv frühmoderne Modell realisiert sich in ereignishaften Texten: selbst wenn die Entwicklung nicht zum intendierten Ergebnis führt, so gibt es doch eine Ausgangsphase, eine Übergangsphase und eine Endphase.

Das zweite, zeitlich partiell auch die Literaturproduktion der Nachkriegszeit erfassende Modell nutzt Möglichkeiten, die dem ersten Modell inhärent sind. Mit seiner Akzentuierung der Krise als Schwerpunkt erweitert und destabilisiert es zugleich das dreiphasige Aufbruchmodell: Zwar ist es möglich, dass über eine Krise neues, gar emphatisches Leben erreicht wird. Ist dies der Fall, so verhält es sich jedoch angesichts zumeist nur kurzlebigen Reüssierens so, dass der Endzustand sich verflacht in einen neuen, unbefriedigenden Ausgangszustand, den zu

⁶¹ Lindner 1994, S.9

⁶² Lindner 1994, S.142ff.

⁶³ Lindner 1994, S.143

überwinden es wiederum einer Krise bedarf. Angesichts häufigen Krisenbedarfs lässt die utopische Lockung auf neues Leben nach.

Es ist jedoch auch möglich, dass das Subjekt die Krise nicht überwindet, sich also der Wunsch nach neuem Leben nicht realisieren lässt. Heroische, kampfesfreudige Subjekte werden selbst angesichts stetig steigender Krisenextension weiter nach einem neuen Existenzmodus streben. Weniger Wagemutige und vor allen Dingen pessimistischere Subjekte werden sowohl Aufbruchswillen als auch Krisenresistenz nur in schwindendem Umfang aufbringen wollen oder können und es angesichts fruchtloser Veränderungsbemühungen in letzter Konsequenz vorziehen, aktionslos in einem unbefriedigenden Ausgangszustand zu verharren, der damit zum Dauerzustand erhoben wird.

1.5 Die Unlebendigkeit literarischer Frauenexistenz

Die komplexe Verbindung von literarischer Weiblichkeit und Tod realisiert sich über viele und vielbesprochene Facetten. Im Vorfeld des Todes als Endzustand stehen hinführende Prozesse wie Sterben oder Töten. Dass weibliches Sterben wie auch der tote weibliche Körper ein beliebtes und hochfrequentes Sujet für die künstlerische Produktion darstellen, untersucht Bronfen in ihrer Habilitationsschrift anhand zahlreicher Beispiele aus Literatur und bildender Kunst⁶⁴:

Representations of death in art are so pleasing, it seems, because they occur in a realm clearly delineated as not life, or not real, even as they refer to the basic fact of life we know but choose not to acknowledge too overtly. They delight because we are confronted with death, yet it is the death of the other. We experience death by proxy.⁶⁵

So groß der ästhetische Genuss am weiblichen Dahinscheiden oder an der „schönen Leiche“⁶⁶ auch sein mag, so selten ist die Darstellung der Frau als Subjekt einer Tötung. Frauen fungieren in der Regel als Objekte von Sterbeprozessen und Tötungsvorgängen, sind also zumeist Opfer, manchmal auch nur Beobachterin⁶⁷, aber nur äußerst selten Täterin.

Neben der hochfrequent präsentierten toten Frau und der nur selten imaginierten tötenden Frau existiert eine weitere Variante von literarisch dargestellter Weiblichkeit, die den Figuren

⁶⁴ Bronfen 1992

⁶⁵ Bronfen 1992, S.X

⁶⁶ Bronfen 1987 bearbeitet diesbezüglich literarische Beispiele vom 18.Jahrhundert bis in die Moderne.

⁶⁷ Als Urbild der wissenden Beobachterin, die Unheil voraussieht ohne es abwenden zu können, gilt die Seherin Cassandra.

zwar ein zumeist intaktes biologische Leben belässt, dieses aber qualitativ einem Nicht-Leben gleichsetzt. Bossinade charakterisiert solch eine Mischform im Titel ihres Aufsatzes äußerst prägnant als „[n]ichtlebend, untot“:

Die Frau ist weder die große Tote, Tötende oder Getötete noch die große Lebende der Literatur, sondern sie ist von ihren generellen sprachlichen und ästhetischen Voraussetzungen her weder noch: weder tot noch lebendig. Als Nichtlebende/Untote verfügt sie über die Grenzexistenz eines Zombies, der alle Erscheinungsformen durchläuft, ohne um ihren Anfang und ihr Ende zu wissen, mal in der Reizmaske strahlender Schönheit, mal mit der abstoßenden Fratze des Morbiden, von den Zwischenstufen gar nicht zu reden, sucht sie die Welt der Sterblichen heim. Das ewige Leben der Frau? Hier ist es.⁶⁸

Während das Begriffspaar ‚lebend/tot‘ scheinbar eine Opposition verspricht, reduziert sich die klare Gegensätzlichkeit bei Voranstellung eines negierenden Präfix. Weder ist ‚nichtlebend‘ ein Synonym für ‚tot‘, noch ‚untot‘ eines für ‚lebend‘. Stattdessen ergeben sich zahlreiche Zwischenbefindlichkeiten von reduzierter Vitalität, die ein unerfreuliches Dahinvegetieren zwischen Leben und Tod bezeichnen. Hier findet sich eine deutliche Parallele zum Lebensbegriff in der frühmodernen Literatur. Auch dort wird in vielen Texten die Basisopposition der Begriffe ‚Leben‘ und ‚Tod‘ aufgebrochen. Eine Figur kann ihr biologisches Leben metaphorisch als Nicht-Leben oder aber, in die Gegenrichtung ausdifferenziert, als gesteigertes Leben wahrnehmen, wie im vorangehenden Kapitel ausgeführt wurde. Eine Relativierung und Skalierung des Gegensatzpaares Leben/Tod findet sich nicht nur vermehrt in der Literatur der Frühen Moderne, sondern sie durchzieht geschlechtsspezifisch und epochenübergreifend die Repräsentationsformen von weiblicher Textexistenz.⁶⁹ Der Schwerpunkt liegt hier allerdings nicht auf einem verheißungsvollen, gesteigerten Leben, sondern eher auf dem defizitären, reduzierten Leben. Dass Frauenfiguren trotz intakten biologischen Lebens als nicht wirklich lebendig imaginiert werden oder ihre Existenz einem metaphorischen Tod gleichgesetzt wird, ist ein Phänomen, das sich nicht auf einen bestimmten Produktionszeitraum eingrenzen lässt. Bossinade sieht schon im Antigonemotiv eine frühe, zentrale Metapher für den hybriden Status der Frau zwischen Leben und Tod:

Mit der antigoneischen Metapher des „Lebend-begraben-[S]eins“ scheint mit ein Hauptnerv der weiblichen Existenz, so wie sie in unserer Kultur jahrhundertlang inszeniert worden ist, getroffen zu sein. Gibt es ein prägnanteres Bild? Brennpunktartig ziehen sich in Antigones Untergang, ihrem ausgewogenen Abstieg in die unterirdische Kammer, die paralysierenden Widersprüche des klassischen Frau-Seins zu-

⁶⁸ Bossinade 1987, S.222

⁶⁹ Im Vorwort ihres Buches *The Madwoman in the Attic*, das sich auf weibliches Schreiben und beschriebene Weiblichkeit im 19. Jahrhundert konzentriert, beschreiben Gilbert und Gubar eingesperrte und eingeeengte Weiblichkeit als traditionelles Phänomen: “Images of enclosure and escape, fantasies in which maddened doubles functioned as asocial surrogates for docile selves, metaphors of physical discomfort manifested in frozen land-

sammen. Die Unzugehörigkeit und Unentschiedenheit ihres Verbleibs, ihr andauerndes Oszillieren zwischen Oben und Unten, Anfang und Ende, Leben und Tod, all das kennzeichnet die antike Heldin wie zahllose Frauengestalten nach ihr als einen existentiellen Zwitter.⁷⁰

Diese am Beispiel Antigone⁷¹ festgemachte existentielle Zwitterhaftigkeit literarischer Frauenexistenz untersucht Bossinade in ihrem Aufsatz am Beispiel der Protagonistin von Bölls *Gruppenbild mit Dame*, wobei sie zu der Erkenntnis gelangt, dass der Nobelpreisträger des Jahres 1972 in seinem 1971 erschienenen Roman mit der Hauptfigur Leni letztlich eine Figur weiblichen Nicht-Lebens gestaltet hat:

Die Verlebendigung einer mortifizierten Existenz wird auf der Bild- und Handlungsebene des Romans zum Programm gemacht, von seiner Beschreibungsästhetik und seinen konfigurativen Einstellungen jedoch nicht oder nur teilweise nachvollzogen, was summa summarum die Todesstruktur - unter dem Anschein des Gegenteils - konsolidiert.⁷²

Die Darstellung eines solcherart quasi vor dem Tod eingetretenen Todes wirkt im Gegensatz zur ästhetisch genussvollen Abbildung einer schönen Toten eher beklemmend und verstörend. Dass literarische Frauenexistenz auch dynamisch und hoffnungsvoll auf das Leben hin orientiert sein könnte, formuliert Christa Wolf in ihrem Buch über die Seherin Cassandra als Desiderat: „Zwischen Töten und Sterben ist ein Drittes: Leben.“⁷³ In welcher Weise sich die Haushoferschen Protagonistinnen auf der Skala vom Leben als lebendigem Existenzmodus einerseits und vom Leben als Tod vor dem Tod andererseits positionieren, wird unter der Formel vom „reduzierten Leben“⁷⁴ zu untersuchen sein.

Dass der Begriff, der wiederholt in Haushofers Werken verwendet wird, ganz unterschiedliche Grade von Reduktion bezeichnen kann, macht ihn heuristisch brauchbar für die Analyse des je einzelnen Werks. Dass er trotz seiner Flexibilität in klarer Opposition steht zum „gesteigerten Leben“ ermöglicht den Rückbezug zur Frühen Moderne und die Positionierung im Hinblick auf diese Epoche.

scapes and fiery interiors - such patterns recurred throughout this tradition, along with obsessive depictions of diseases like anorexia, agoraphobia, and claustrophobia.“ Gilbert/Gubar 1979, S.XI

⁷⁰ Bossinade 1987, S.225

⁷¹ Bossinade 1990 weitet die Untersuchungen zum Antigonemotiv auf ein größeres Textkorpus aus.

⁷² Bossinade 1987, S.238

⁷³ Wolf 1983, S.134

⁷⁴ Die Ähnlichkeit mit dem Ende der siebziger Jahre in der ehemaligen DDR als Parodie auf das Ideal von der „allseitig verwirklichten sozialistischen Persönlichkeit“ geprägten Begriff von der „allseitig reduzierten Persönlichkeit“, provokativ abgekürzt als „Redupers“, hat im Kontext der Arbeit keine Bedeutung.

1.6 Zielsetzung und Textkorpus

Entgegen der oft bereits initial vorgenommenen Justierung von Haushofers Werken zur Frauenliteratur hin wird in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass eine je werkspezifisch auszulotende Rückbindung an die Aufbrüche der Literatur der Frühen Moderne vorliegt. Das lebensideologische Denken kann auch dann noch relevanter Bezugspunkt sein, wenn im Lauf der Textproduktion bis zum Ende der sechziger Jahre die erzählten Lebensentwürfe zunehmend statisch und handlungsarm verlaufen, so dass nur noch reduziertes Leben vorgeführt werden kann von je unterschiedlichem Ausmaß; graduelle Divergenz also, was das die einzelnen Werke betrifft, graduelle Steigerung, was die Reihenfolge der Texte betrifft und dieses ganze stets reduzierte Leben dadurch noch verstärkt, dass es sich vorzugsweise um weibliche Protagonisten handelt, denen über die konservative Kodierung der Frauenrolle schon vorab ein geringeres Aktionspotential zuerkannt wird, wenn es darum geht, Leben nicht nur innerhalb der Mutterrolle in Bezug auf den Nachwuchs, sondern in Bezug auf die eigene Person zu verwirklichen.

Die vorliegende Arbeit will zeigen, wie das alte, frühmoderne Substrat im Lauf der Romanproduktion sukzessive zurücktritt und verloren geht. Was dann im Spätwerk vorgeführt wird, sind keine Aufbruchsgestalten mehr im Sinne der frühen Moderne, aber auch noch keine weiblichen Individuen, die aus einengenden Strukturen ausbrechen, sondern erstarrte, handlungs- und bewegungsabstinente Figuren, die allenfalls zu Aktivität im Sinne zwanghafter, ritueller Verrichtungen in der Lage sind. Das spezifische Gepräge der Haushoferschen Texte ergibt sich maßgeblich dadurch, so die These der Arbeit, dass sich zwei Tendenzen überkreuzen. Einerseits liegt der Versuch einer Rückbesinnung auf die Tradition der Frühen Moderne vor, näherhin auf deren emphatischen Lebensbegriff. Andererseits arbeitet sich die Autorin ab an der Modellierung weiblichen In-der-Welt-Seins als tendenzielles Nicht-Leben. Der epochenspezifische Aspekt wird mit dem geschlechtsspezifischen kombiniert.

Was sich dabei stets ergibt, ist ein Existenzmodus, der hier summarisch als reduziertes Leben bezeichnet wird, dessen Reduktionsgrad jedoch von Werk zu Werk differiert. Das reduzierte Leben ergibt sich aus einer textspezifisch variablen Mischung von eingeschränkter Mobilität, problematischem Umgang mit der Zeit und gescheiterter Intersubjektivität.

Am Beginn der Einzelanalysen steht jeweils eine Untersuchung der Erzählsituation, der als „hierarchisch ranghöchster Textstruktur“⁷⁵ ganz besondere Bedeutung beigemessen wird, so dass ihre divergente Ausgestaltung vom Früh- zum Spätwerk hin auch im Schlussteil gebührend berücksichtigt werden soll.

Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich unter der pessimistischen Prämisse des reduzierten Lebens auf das Haushofersche Erzählwerk und zeigt dabei vorwiegend weibliche Lebensmodelle vom Früh- bis zum Spätwerk auf. Textgrundlage für die Arbeit sind in erster Linie die fünf Romane inklusive des Kurzromans *Wir töten Stella*, deren Untersuchung den Großteil des Hauptteils ausmacht. Am Ende des Hauptteils wird ein kleiner Teil von frühen Erzählungen und ein größerer Teil von späten Erzählungen berücksichtigt, auf weitere Erzählungen wird in der Einführung zu den Erzähltexten oder in Anmerkungen Bezug genommen. Die für die Untersuchung nötige Selektion aus dem Gesamtkorpus der Erzählungen erfolgte nach zwei Kriterien: Der jeweils ausgewählte Text sollte einerseits möglichst repräsentativ für eine bestimmte Textgruppe innerhalb der Erzählungen sein und andererseits relevant in Bezug auf das Thema der Arbeit.

Die Kinder- und Jugendbücher der Autorin bleiben ausgespart, da sie für den Nachweis reduzierten Lebens unergiebig sind. Dies hindert nicht, dass gelegentlich ein vergleichender Ausblick auf diese Produktionssparte der Autorin erfolgt. Das disproportionale Verhältnis von nur drei frühen Erzählungen gegenüber sechs späten Erzählungen ergibt sich daraus, dass unter den frühen Erzählungen auch eine ganze Reihe von Erzählungen für Kinder figurieren, die wiederum nicht Gegenstand der Untersuchung sind. Die Betrachtung einer größeren Anzahl von Erzählungen oder die Auswahl von anderen Texten hätte im Ergebnis keine Änderung ergeben.

1.7 Das narrative Grundmodell und sein existentialistisches Potential

Ausgangspunkt für das Thema ist die Beobachtung, dass im Zentrum der Haushoferschen Erzählwelten in der Regel ein Individuum steht, das seine Existenz in dem ihm zugeordneten Raum als entfremdet und defizient erlebt. Dabei handelt es sich nicht um eine materielle, sondern existentielle Fremdheit. Von einer derartigen Grundbefindlichkeit geht auch der ab Ende

⁷⁵ Titzmann 1992, S.239. Zur kapitalen Bedeutung der Sprechsituation und damit der Erzählsituation in narrativen Texten, siehe Titzmann 1992, S.235-238.

der dreißiger Jahre in Frankreich formulierte atheistische Existentialismus Sartrescher Prägung⁷⁶ aus, wobei hier die defizitäre Ausgangssituation als Chance zur Realisierung der eigenen *essence* begriffen wird, gemäß der bekannten Formel *L'existence précède l'essence*⁷⁷. Das reine Vakuum, welches die *existence* in der Sartreschen Konzeption darstellt, zwingt zur Nutzung einer Handlungsfreiheit, die Sartre nicht von soziologischen, psychologischen oder geschlechtsspezifischen Faktoren abhängig macht. Er konzediert zwar, dass das Individuum angesichts eines solch unhintergehbaren Freiheitsbegriffes bisweilen von Angst- und Verlassenheitszuständen überkommen werden mag, hält aber daran fest, dass es die Aufgabe des Menschen sei, die individuelle *essence* über sein Leben zu realisieren. Entlastend kommt hinzu, dass die bei Sartre stets konstitutive Freiheit immer auch situativ zu begreifen ist. Das Individuum kann in jeder Situation neu wählen und ist nicht gehalten, einmal getroffene Entscheidungen aus Gründen einer Konsequenz, die der Freiheit ja zuwiderliefe, immer wieder aufs Neue zu bekräftigen.⁷⁸

In Haushofers Erzählwelten befindet sich die zumeist weibliche Hauptfigur initial in einem semantischen Raum, in welchem sie ihr Leben als defizient erlebt. Sie hat sich den Regeln, die in dem besagten Raum gültig sind, sowie den mit ihr den Raum bewohnenden Individuen entfremdet. Der unbefriedigende Ausgangszustand könnte theoretisch durch eine ganze Reihe von Operationen transformiert werden. Der Raum könnte von außen her verändert werden, er könnte von innen heraus umgestaltet werden. Im Extremfall könnte er zerstört werden. Das Individuum könnte den Raum verlassen oder versuchen ihn umzustrukturieren; es könnte sich mit den herrschenden Regeln anfreunden, es könnte mittels geglückter Intersubjektivität in dem Raum heimisch werden. Schließlich könnte es sich selbst auslöschen.

Denkbar ist ferner, dass eine oder mehrere dieser Operationen, Zerstörung oder Selbstmord einmal ausgenommen, zwar durchgeführt werden, aber nicht zum intendierten Ergebnis führen. Eine solche Erfolglosigkeit könnte wiederum zu vermehrter Anstrengung, aber auch im Gegenteil zu Apathie und Handlungsabstinenz führen.

Im Sinne von Sartres Existentialismus lädt die unbefriedigende Grundbefindlichkeit zum Gebrauch der Handlungsfreiheit ein. Das Subjekt hat Entscheidungen zu treffen, die, so die mo-

⁷⁶ Sartre distanziert sich ausdrücklich von einem Existentialismus christlicher Prägung, als dessen Vertreter er Gabriel Marcel oder Karl Jaspers anführt. Sartre 1996, S.26

⁷⁷ Im Gegensatz dazu führt Sartre Philosophen des 17. Jahrhunderts an, die von der Existenz eines Schöpfergottes ausgehen, der den einzelnen Menschen zur Realisation eines allgemeinen Entwurfs der menschlichen Natur geschaffen haben soll. Sartre 1996, S.27ff.

⁷⁸ Ein anschauliches lebenspraktisches Beispiel für die situative Gebundenheit der Freiheit bietet Sartre selbst mit seiner Haltung gegenüber dem Nobelpreis für Literatur: 1964 lehnt er den Preis aus politischen Gründen ab.

ralische Fundierung des Sartreschen Freiheitsbegriffes, ohne Schaden für die Menschheit verallgemeinerbar sein müssen, wodurch destruktive Handlungen ausgeschlossen sind. Tritt kein Erfolg ein, so obliegt es dem zur Handlungsfreiheit verdamnten Subjekt, weiter um Gestaltung seiner *essence* zu ringen. Es darf sich nicht in eine frustrierte, inaktive Ruheposition begeben, die der Philosoph seinem Existentialismus negativ als Quietismus explizit gegenüberstellt:

Le quietisme, c'est l'attitude des gens qui disent: les autres peuvent faire ce que je ne peux pas faire. La doctrine que je vous présente est justement à l'opposé du quiétisme, puisqu'elle déclare: il n'y a de réalité que dans l'action; elle va plus loin d'ailleurs, puisqu'elle ajoute: L'homme n'est rien d'autre que son projet, il n'existe que dans la mesure où il se réalise, il n'est donc rien d'autre que l'ensemble de ses actes, rien d'autre que sa vie.⁷⁹

Die Haushoferschen Texte bearbeiten alle eine ähnliche Grundbefindlichkeit, wobei sie unterschiedliche Reaktionsweisen erproben und es wird im Ergebnis zu überblicken sein, inwieweit Transformationen des Ausgangsstatus erzielt werden, die der Gestaltung individueller *essence* gemäß der Sartreschen Philosophie gerecht werden können.

2. Varianten der Reduktion

2.1 Exkurs zum vernichteten Roman

Am Anfang des Analyseteils soll ein Roman Erwähnung finden, der zwar zweifelsohne existiert hat, der aber nicht den Weg zur Leserschaft finden konnte, weil er im Vorfeld wegzensiert wurde. Marlen Haushofer hatte sich Hans Weigel⁸⁰, der viele junge österreichische Schriftsteller beriet und förderte, zum literarischen Mentor erwählt, legte ihm Manuskripte vor und bat um fachkundige Beurteilung derselben. Weigel weiß von einem Roman zu berichten, von dessen Publikation er entschieden abriet:

Er war großartig geschrieben, er war lebendig, plastisch, er hatte alles, was ein Roman haben soll. Aber er erzählte, daß irgendwo einige Frauen sind und es auf sorgsam ausgeklügelte Manier schließlich dazu bringen, daß ein Mann von ihnen umgebracht wird, ohne daß sie als Täterinnen belastet sind. Ende des

Anfang der siebziger Jahre bemüht er sich angesichts pekuniärer Probleme um die verspätete Auszahlung des Preisgeldes, was von der Akademie in Stockholm allerdings abgelehnt wird.

⁷⁹ Sartre 1996, S.51

⁸⁰ Weigel (1908-91) gab neben seiner beratenden Tätigkeit auch Anthologiebände heraus, trat aber als Autor weniger in Erscheinung. Bekannt wurde er durch den Schlager „Gebundene Hände, das ist das Ende jeder verliebten Passion“, der von Zarah Leander in dem Musikfilm „Axel an der Himmelstür“ zu einer Melodie von R. Benatzky gesungen wird. Siehe dazu Zeman 1996, S.470

Romans. Der klassische ungesühnte Mord. Vielleicht war ich zu vorsichtig, zu altmodisch: Ich riet ihr, dieses Buch nicht zu publizieren. Und da sie sich auf mich verließ, hat sie das Manuskript keinem Verleger vorgelegt. Ich möchte es wieder lesen, aber ich glaube bis heute, daß ich recht hatte.⁸¹

Der Text ist verschwunden und kann demzufolge nicht als Untersuchungsgegenstand dienen. Es scheint aber nicht uninteressant, sich im Vorfeld des Untersuchungsteils zu vergegenwärtigen, dass am Beginn der Haushoferschen Romanproduktion – wenn auch nur als verlorener Text - ein Roman steht, in dessen Verlauf einige Frauen gemeinsam einen gravierenden Normverstoß begehen. Die Gruppe tötet vorsätzlich einen Mann und geht dabei so geschickt vor, dass keine Bestrafung erfolgen kann. Es ist müßig zu spekulieren, wieso Weigel, der dem Roman auch eine Reihe von Qualitäten attestiert, so radikal von der Publikation abriet und nicht etwa nur eine Überarbeitung oder partielle Abänderung vorschlug. Ungeklärt muss auch bleiben, ob die Täterinnen durch den Vollzug ihres gemeinschaftlichen Deliktes ein gesteigertes Lebensgefühl erzielten.

Immerhin steht dank Weigels Auskunft außer Zweifel, dass Haushofer in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre weibliche Individuen dargestellt hat, die sich gemeinschaftlich zu einer Tat zusammenfinden und ebenso kraftvoll wie normverletzend außerhalb ihrer häuslichen Sphäre agieren; das Opfer, so eines der wenigen Details, das Weigel noch erinnert, wird von den Täterinnen in eine Schlucht gestoßen. Der ungesühnte Mord bleibt unpubliziert und als Haushofer einige Jahre später in einem von der Öffentlichkeit gewürdigten Prosastück ein Tötungsdelikt zum Titel erhebt, existiert das Verbrechen nurmehr in der subjektiven Vorstellung der Erzählerin.

2.2 Einführung ins reduzierte Leben: Der Kurzroman *Wir töten Stella*

2.2.1 *Histoire*

Der 1958 publizierte Text *Wir töten Stella* (künftig nur noch *WS*) stellt formal eine Zwischenstufe innerhalb der Haushoferschen Prosaproduktion dar. Mit seiner Länge von knapp fünfzig Seiten überschreitet er erheblich den Umfang auch der längeren Erzählungen, ist aber entschieden kürzer als jeder der Romane und wird in der Forschung deswegen zumeist als Novelle oder als Kurzroman bezeichnet. In die vorliegende Arbeit soll er als Kurzroman aufge-

⁸¹ H. Weigel 1986, S.175

nommen werden: Der Begriff ‚Novelle‘ verweist handlungsmäßig auf die Entfaltung einer unerhörten Begebenheit, die als solche auch intersubjektiv wahrnehmbar und mitteilbar ist. Die Abgründigkeit des Haushoferschen Textes besteht aber gerade darin, dass die von der Erzählerin als Verbrechen interpretierten Ereignisse außenperspektivisch lediglich als tödlicher Unfall ohne Fremdverschulden wahrgenommen und besprochen werden.

Die im Titel benannte gemeinschaftliche begangene Tötung bezieht sich auf einen Sterbefall, der sich innerhalb einer Familie ereignet. Die Erzählerin Anna, eine vierzigjährige Hausfrau nimmt vorübergehend Stella, die zwanzigjährige Tochter einer Schulfreundin, bei sich auf, damit diese zehn Monate lang eine Handelsschule besuchen kann. Stella hat eine unglückliche Kindheit hinter sich, im Verlaufe derer sie von ihrer Mutter Luise, die sich zumeist mit jüngeren Männern befasst hat, so oft als möglich abgeschoben wurde. Anna bedauert Stella zwar ob ihres unglücklichen Heranwachsens, nimmt sie aber nur widerwillig in ihren Haushalt auf, da sie durch die Aufnahme des Mädchens eine Störung des Gleichgewichts innerhalb ihrer Familienkonstellation befürchtet:

So kam Stella zu uns, wieder einmal von ihrer Mutter zur Seite geschoben und auch von uns nicht freudig erwartet.

Unser Haushalt ist nämlich so beschaffen, daß er einen Eindringling oder selbst einen Gast nicht trägt. (WS, S.63)

Annas Ehemann Richard ist ein erfolgreicher Anwalt, der seine Frau regelmäßig mit wechselnden Partnerinnen betrügt. Die außerehelichen Beziehungen des Ehemannes gefährden den Fortbestand der Ehe nicht, sondern werden von ihm parallel zum Ehe- und Familienleben geführt.

Keine seiner Geliebten wird ihn je dazu bringen, seine Familie, das heißt seinen Besitz aufzugeben, und wenn es mir eines Tages einfallen sollte, ihn zu verlassen, wird er hartnäckig und rachsüchtig mein Leben zerstören. Aber Richard gehört zu den Männern, die ihren Frauen den Geschmack an Liebhabern verderben. (WS, S.77)

Das Paar lebt in einem geräumigen Haus und hat zwei Kinder, einen fünfzehnjährigen Sohn, der Anna ungewöhnlich nahe steht, und eine achtjährige Tochter, die ihr sehr fremd ist und die sie als weibliche Miniaturausgabe ihres Mannes beschreibt:

Die beiden, Annette und ihr Vater, sind die geborenen Lockvögel. Fallen, die Gott, oder wer immer, den anderen gestellt hat, den Schwere, Treuen, Phantasie- und Gefühlvollen. [...] Dieses Kind wird immer alles erreichen, was es sich wünscht, und nie etwas Unerreichbares wünschen. Sie ist gradeso schwach und hilflos wie ein junger Tiger oder eine fleischfressende Pflanze. (WS, S.64)

Richard beginnt nach Ansicht der Erzählerin eine kurze Affaire mit Stella, die er, wie sie vermeint, nur deswegen rasch beendet, weil das Mädchen ihn langweilt. Stella verfällt schließlich in einen Zustand der Verwirrung und Verstörung, den die Erzählerin als Liebes-

kummer wegen der vermeintlichen Zurückweisung des Mädchens durch ihren Gatten interpretiert. In dieser Phase kommt Stella beim Überqueren einer Straße unter den Rädern eines Lastwagens zu Tode. Da ihr Innenleben nicht Gegenstand des Textes ist, bleibt offen⁸², ob sie sich tatsächlich aus enttäuschter Liebe zu Richard absichtlich vor den Lastwagen geworfen hat. Ihr Tod wird offiziell als bedauerlicher Unfall behandelt, wie etwa in einer Kondolenzszenen zwischen dem Gastgeberpaar und der nurmehr kinderlosen Luise.

Von außen gesehen waren wir ein Ehepaar in mittleren Jahren, das versuchte, eine schmerzgebeugte Mutter zu trösten. Nur ist Luise keine schmerzgebeugte Mutter. Stellas Tod kam ihr sehr gelegen. Das wußten wir, und sie wußte, daß wir es wußten, aber sie seufzte und weinte, wie es ihre Rolle verlangte. (WS, S.58)

Dass der Tod Stellas, wiewohl es sich im juristischen Sinn um kein Tötungsdelikt unter Mitwirkung der Erzählerin handelt, dennoch konsequent als Verbrechen vorgeführt werden kann, ist maßgeblich eine Funktion der Erzählsituation.

2.2.2 Erzählsituation

Was die Erzählsituation betrifft, so unterscheidet sich *WS* von den vorangegangenen Romanen der fünfziger Jahre dadurch, dass der Kurzroman wie die großen Romane der sechziger Jahre, *Die Wand* und *Die Mansarde*, in der Ich-Form abgefasst ist, die die streng monoperspektivische Darstellung und Interpretation der Vorgänge erst ermöglicht. Die Erzählerin Anna nutzt kurz nach Stellas Beerdigung ein Wochenende, das sie ohne Mann und Kinder allein im Haus verbringt, um aus ihrer Sicht die Entwicklung der Vorgänge von Stellas Eintreffen im Haus bis zu ihrem Tod schriftlich zu fixieren. Ebenso gering wie die zeitliche Distanz zwischen Erzählakt und erzählter Geschichte ist die kognitive Distanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich. Die Anna der Niederschrift wie auch die Anna der Geschichte gehen durchgängig und ohne den geringsten Zweifel davon aus, dass es sich bei Stellas Tod nicht um einen Unfall gehandelt hat, sondern dass sie durch die Lieb- und Rücksichtslosigkeit ihrer Umgebung in den Selbstmord getrieben worden ist, wobei sie noch über das Zartgefühl verfügt habe, den Suizid als Unfall zu kaschieren:

⁸² In der Sekundärliteratur wird Stellas Tod wiederholt als Selbstmord angesehen. Siehe dazu etwa Venske 1987a, S.211. Da Stella genauso aus Unachtsamkeit gestürzt sein kann, ist diese Lesart am Text nicht festzumachen. Sie dürfte allerdings ein Beweis dafür sein, dass die Selbstbeichtigungsstrategie der Protagonistin ausgesprochen wirkungsvoll angelegt ist.

Es war so rücksichtsvoll von Stella, wie zufällig vom Gehsteig zu treten, so daß man ein Unglück annehmen konnte. [...] Wir haben Ursache zur Dankbarkeit. Wie peinlich wäre es gewesen, hätte sie Schlafpulver genommen oder sich aus einem Fenster gestürzt. Ihre Vornehmheit, die eine Vornehmheit des Herzens war, zeigte sich in der Art, in der sie starb, uns allen die Möglichkeit schenkend, an ein sinnloses Unglück zu glauben. (WS, S.59/60)

Die Erzählerin verfasst mit ihrem Text eine Art Anklageschrift für das aus ihrer Sicht gemeinschaftlich begangene Verbrechen. Sich selbst inkriminiert sie sehr massiv als Mittäterin⁸³, weil sie nicht in die vermeintlichen Abläufe eingegriffen hat. Synchron zu ihrer Niederschrift vollzieht sich im Garten vor ihren Augen das Sterben eines kleinen Vogels, der aus dem Nest gefallen ist und jämmerlich nach seiner Mutter schreit: „Zwei Tage liegen nun vor mir, zwei Tage Zeit, um niederzuschreiben, was ich zu schreiben habe. Aber ich kann mich schlecht sammeln, seit dieser Vogel in der Linde schreit. Es wäre mir lieber, ich hätte ihn heute früh nicht entdeckt.“ (WS, S.53)

Das Sterben des kleinen Tieres, das vergeblich nach der Mutter schreit und schließlich langsam verendet, drängt sich als akustische Störkulisse immer wieder in die Wahrnehmung der Erzählerin:

Es ist lächerlich, daß dieser winzige Vogel mich so irritiert – ein Zeichen für den schlechten Zustand meiner Nerven. Schon seit einigen Wochen sind meine Nerven in diesem elenden Zustand. Ich kann keinen Lärm hören, und manchmal, wenn ich einkaufen gehe, fangen plötzlich meine Knie zu zittern an und der Schweiß bricht mir aus. Ich spüre, wie er in Tropfen über Brust und Schenkel rinnt, kalt und klebrig, und ich fürchte mich. (WS, S.53)

Die Erzählerin befindet sich in psychisch und physisch angegriffenem Zustand und ihre Konzentration wird zusätzlich durch die Hilfeschreie des verendenden Vogels massiv beeinträchtigt. Weil sie Rettungsmaßnahmen schon vorab als vergeblich erachtet, kommt sie ihm nicht zu Hilfe und zwingt sich stattdessen ihn zu vergessen, was ihr aber bis zum Schluss des Textes nicht gelingt. Es fällt es ihr sehr schwer, Stellas letzte Lebensmonate wiederzugeben. Motiviert ist ihr Schreiben durch den paradoxen Wunsch einerseits zu schreiben, bevor sie vergisst, andererseits aber auch schriftlich darzulegen, um anschließend zu vergessen und wieder in Ruhe leben zu können:

Ich wollte ja auch gar nicht über diesen unglückseligen Vogel schreiben, sondern über Stella. Ich muß über sie schreiben, ehe ich anfangen werde, sie zu vergessen. Denn ich werde sie vergessen müssen, wenn ich mein altes ruhiges Leben wieder aufnehmen will. (WS, S.54)

⁸³ Die obsessive Selbstbeschuldigungstaktik der Protagonistin wird in der Forschung wiederholt als Beweis für schuldhaftes Unterlassen akzeptiert und im Rahmen der weiblichen Mittäterschaftstheorie rezipiert. So interpretiert Nolte 1992 Annas Verhalten in doppelter Hinsicht als schuldhaft, nämlich als „Schuld durch ‚Unterlassen‘“ und als „Schuld durch ‚vorsätzliche Hilfeleistung‘“. Nolte 1992, S.28-34

Es handelt sich um einen ebenso individuellen wie einsamen Bewältigungsversuch mit dem Ziel wenigstens den Status quo erhalten zu können. Auf der Ebene des Erzählens wie auch auf der Ebene des Erzählten wird damit das Sterben eines jungen Lebewesen thematisiert, dem keine mütterliche Instanz zu Hilfe kommt. Die erzählende Anna führt angesichts des Vogels eben jenes handlungsabstinente Voyeurverhalten vor, das sie sich selbst im Hinblick auf Stellas letzte Monate zum Vorwurf macht. Während die Erzählerin der Ansicht ist, dass dem Vogel nicht geholfen werden kann, ist sie im Nachhinein überzeugt davon, dass es ihre Aufgabe gewesen wäre, Stella beizustehen:

Es ist nicht meine Sache, Richard anzuklagen. Meine Aufgabe wäre es gewesen, das Leben zu behüten und vor mörderischen Zugriffen zu schützen. Und was habe ich getan? Ich habe das Leben einer Frau in guten Verhältnissen geführt, bin am Fenster gelehnt und habe den Duft der Jahreszeiten geatmet, während rings um mich getötet und verletzt wurde. (WS, S.71)

Der Vorgang der Verschriftlichung ist die einzige Handlung im Rahmen derer Anna das, was sie denkt, auch tatsächlich äußert. In ihrem Verhalten und ihrer Rede partizipiert sie wider ihre Überzeugung an der Version vom ‚bedauerlichen Unfall‘. Wiewohl sie Richard als ‚Ungeheuer‘ (WS, S.68) und sogar wiederholt als ‚Mörder‘ (WS, S.68 und S.101) bezeichnet, macht sie ihm keine Vorwürfe und konzentriert sich ganz auf ihre eigenen Handlungen, die sie sämtlich als Fehlverhalten interpretiert. Sie fühlt sich schuldig, weil sie Stella überhaupt aufgenommen hat, weil sie dem unscheinbaren Mädchen mit kleidsamer Garderobe zu einer gewissen Attraktivität verholfen hat und weil sie Richard ermuntert hat, mit Stella auszugehen.

Es fing mit den verwünschten neuen Kleidern an, nein, nicht mit den Kleidern, es fing damit an, daß ich sie in unser Haus aufnahm. Ich hätte wissen müssen, daß es für Richard keine Grenzen gibt, daß er nichts respektiert und daß ein großes, einfaches Kind eine sehr reizvolle Abwechslung sein kann für einen Mann, der von jeder Art Liebe übersättigt ist. Man darf das Lamm nicht in die Höhle des Löwen bringen, und genau das hab' ich getan. (WS, S.71)

In ihrer masochistischen Selbstbewertung ist sie unfähig eine andere Perspektive einzunehmen, dergestalt etwa, dass die Aufnahme des Mädchens als Akt der Hilfsbereitschaft, die Schenkung neuer Kleider als freundliche Geste gewertet werden könnte. Als erlebendes Ich ist Anna eine passive Figur, die nicht interveniert, wenn sie Vorgänge in ihrer Umgebung missbilligt oder gar ein Unglück heraufziehen sieht. Als erzählendes Ich ist sie passiv geblieben, was nach außen gerichtete Handlungen betrifft. Sie agiert im Rahmen des Erzählvorganges nur gewissermaßen gegen sich selbst, indem sie sich massiv mit Schuld belädt, so dass sie unter der Last ihrer Selbstvorwürfe kaum noch in der Lage ist den Erfordernissen ihres Alltags gerecht zu werden. Am Ende des Erzählaktes zeichnet sich ab, dass sie zwanghaft weiter

ihren Grübeleien ausgeliefert sein wird, so dass das ursprüngliche Projekt qua Niederschrift auch Ruhe und Vergessen zu erzielen, gescheitert ist:

Erschöpft und zitternd setze ich mich wieder auf den Diwan, und meine Gedanken fangen an fortzulau-
fen, und alles fängt wieder von vorne an. Luise tritt ins Zimmer und fragt mich, ob ich Stella für ein
Schuljahr zu mir nehmen könnte, und ich wage nicht nein zu sagen, in ihr kleines, böses Frettchenge-
sicht. (WS, S.100)

Mit der Wahl der ersten Person Plural für die Überschrift wird Stellas Tod als Kollektiv-
verbrechen eingeführt. Dabei handelt es sich aber nicht mehr, wie im verschwundenen Ro-
man, um die gemeinschaftlich ausgeführte Tat einer Gruppe, sondern um ein Bündel von sub-
jektiven Schuldzuweisungen der Erzählerin. Diese betreffen im allerweitesten Sinne sogar
Stellas verstorbenen Vater, dem die Rücksichtslosigkeit vorgeworfen wird, seinem Kind eine
so egoistische Mutter wie Luise zugemutet zu haben, und indirekt auch Annas geliebten Sohn
Wolfgang:

Annette ist die einzige von uns, die an Stellas Tod unschuldig ist. Wolfgang war, ohne es zu ahnen, ein
Werkzeug dazu. Ihm zuliebe, um ihn in der Illusion zu erhalten, er wachse in einer geordneten Familie
auf, habe ich zu allem geschwiegen. Aber nicht nur Wolfgang zuliebe, sondern auch einfach aus Feig-
heit und Bequemlichkeit. (WS, S.75)

Das erzählende Ich sieht sich nicht aufgehoben und partiell entlastet in einem Verbund von
Mitschuldigen, wie es angesichts des Titels denkbar wäre, sondern fokussiert immer wieder
das eigene Verhalten als schuldhafte Unterlassung. Diese Selbstbeziehung erleichtert sie aber
nicht im Sinn einer christlichen Beichte, die letztlich zur Vergebung der Sünden führt:

Ich weiß, es wird nichts besser davon, daß ich meine Schuld bekenne. Es wird mich nicht einmal er-
leichtern. Nie hab' ich die Wohltat der Beichte begriffen. sie mag es für andere sein, und ich hoffe, daß
sie es ist, aber die Mächte, denen ich unterstehe, vergessen und verzeihen nicht. (WS, S.72)

An die Stelle von Vergebung tritt die Notwendigkeit von Rache, die die Erzählerin an sich
selbst ausagiert. In diesem Sinne interpretiert sie den kurz nach Stellas Tod formulierten
Wunsch ihres Sohnes ein Internat auf dem Land zu besuchen als angemessene Strafe für ihr
vermeintliches Fehlverhalten:

Stella rächt sich an mir und nimmt mir das einzige, an dem mein Herz noch hängt. Aber das ist Unsinn.
Stella kann sich ja gar nicht rächen, sie war schon als Lebende so hilflos, wie hilflos muß sie erst jetzt
sein. Ich selber räche Stella an mir, das ist die Wahrheit, und es ist auch ganz in Ordnung so, so sehr ich
mich dagegen sträube. (WS, S.55)

Dieser Interpretation wird von der Ich-Erzählerin konsequent beibehalten, wiewohl die tat-
sächliche Sichtweise des Sohnes offen bleibt und sie verstandesmäßig durchaus realisiert,
dass auch ohne Stellas kurzen Aufenthalt die enge Mutter-Sohn-Bindung irgendwann ein En-
de gefunden hätte. Offensichtlich muss sie das subjektive Delikt wenigstens mit einer ganz
subjektiven Strafe sanktioniert wissen, damit ihrem wiederum ganz subjektiven Rechtsemp-

finden Genüge getan ist. Die Instrumentalisierung des Schulwechsels als Strafe ist ein Gedankenkonstrukt der Erzählerin und ebensowenig intersubjektiv nachweisbar wie die gesamte Konstruktion von Stellas Ende als Resultat gemeinschaftlicher Tötung.

Trotz Niederschrift, Selbstbezeichnung und Selbstbestrafung bleibt das erzählende Ich am Ende des Textes der rückwärts gewandten Grübeleien verhaftet. Es registriert als äußere Entwicklungen den Tod des Vogels und die eigene Müdigkeit zum Abschluss der Niederschrift, fühlt sich aber nicht entlastet, sondern muss sich mit beschwörenden Imperativen der ersten Person zu ordentlicher Pflichterfüllung als Hausfrau und Mutter vielfach ermahnen:

Ich fürchte mich. Jeden Tag rufe ich mich hundertmal zurecht und sage mir: Hör auf zu denken, geh weg vom Fenster, gib deine erbärmlichen Gewohnheiten auf, dieses In-den-Garten-Starren und von einem Zimmer ins andere zu gehen. Es gibt nichts zu sehen im Garten für dich.

Kümmere dich um das Haus, um Annette, und denk an deine Pflichten. (WS, S.100)

Nur über die Verwendung der Ich-Erzählsituation ist es möglich, die mutmaßlichen Vorgänge so konsequent als Verbrechen darzustellen. Der Text präsentiert Annas Sicht der Dinge, die möglicherweise wahr ist, genauso aber nur partiell richtig oder aber auch gänzlich falsch sein könnte. Da die Ich-Erzählerin eine monologische Existenz führt und sich mit keinem der Beteiligten über die Abläufe auch nur ansatzweise ausgetauscht hat und damit keine allwissende oder wenigstens vielwissende Instanz existiert, die die Vorgänge um Stellas Tod erhellen oder auch nur objektiv beleuchten könnte, verbleibt der Leser reduziert auf die einseitige, selbstakusatorische Perspektive der Hauptfigur. Der tatsächliche Hergang entzieht sich der Sicht Annas und verbleibt als *Blanc*. Dass im Rahmen der Rezeption die Sicht der Ich-Erzählerin so fraglos übernommen und nicht wenigstens partiell als einseitig, reduktiv und damit potentiell irreführend erachtet wird, spricht für die überzeugende Ausgestaltung der Ich-Erzählsituation, in deren Bannkreis eben ein Verbrechen postuliert und nicht etwa nur Mutmaßungen über einen Unglücksfall angestellt werden.⁸⁴

2.2.3 Komplex ‚Leben‘: Der reduzierte Zustand

Die Beurteilung subjektexterner Vorgänge durch die Ich-Erzählerin ist mit gebotener Reserve zu rezipieren angesichts der monoperspektivischen Begrenztheit der Erzählinstanz. Diese er-

⁸⁴ Wenn man die einseitige Vermitteltheit der Präsentation über die Ich-Erzählsituation vernachlässigt, wird Stella zum Opfer Richards, die Erzählerin zur schweigenden Mittäterin und Stellas Tod zum Verbrechen. Roebing nimmt auf dieser Basis dann eine historisch-politische Lektüre vor, im Rahmen derer mit Stella wegen ihres Namens, der den Judenstern evoziere, und der gelben Farbe des Lastwagens, der sie überfährt „eine poeti-

zählperspektivisch motivierte Skepsis erstreckt sich nicht in gleicher Weise auf die Beurteilung subjektinterner Vorgänge durch die Erzählerin. Während sie sich nicht kompetent, sondern lediglich ichbezogen zu den möglichen Vorgängen und Motivationen um Stella äußern kann, sind ihre Äußerung zur eigenen Person zwar auch ichbezogen, aber deswegen durchaus nicht notwendigerweise inkompetent.

Die Erzählerin von *WS* stellt ihre aktuelle Befindlichkeit wie auch ihre Existenzform als erlebendes Ich als Zustand mangelnder Lebendigkeit dar⁸⁵, der nicht ursächlich durch die Ereignisse um Stellas Tod hervorgerufen wird, sondern schon lange vorher eingetreten ist:

Vor Jahren war mir etwas geschehen, das mich in einem reduzierten Zustand zurückgelassen hatte, als einen Automaten, der seine Arbeit verrichtet, kaum noch leidet und nur für Sekunden zurückverwandelt wird in die lebendige junge Frau, die er einmal war. (*WS*, S.67)

Chronologie und Ätiologie des Übergang in den „reduzierten Zustand“ werden als Teil der Vorgeschichte nur ganz vage angedeutet. Anhand der Geburten, die, wenn auch nur sehr ungenau, historisch verortet werden können, ist es möglich, auch die relationale Chronologie zwar nicht auf eine absolute umzulegen, aber doch zeitlich einzugrenzen.

Während des Zweiten Weltkrieges kommt der zum Zeitpunkt des Erzählens fünfzehnjährige Sohn zur Welt. Seine ersten Lebensjahre vollziehen sich in prekärer historischer Situation, aber die Protagonistin genießt das junges Familienleben trotz massiver Bedrohung für die biologische Existenz ihrer Familie.

Vielleicht hänge ich zu sehr an diesem Kind, weil ich es in ungezählten Kriegstagen und-nächten in den Keller geschleppt habe, eng an mich gepresst, um ihm die nötige Wärme zu geben, nichts in mir als den Gedanken, diesen kleinen Lebenskeim zu retten. Damals glaubte ich auch noch an die Liebe und an Richard, was für mich ein und dasselbe bedeutete. Aber Wolfgang ist mir geblieben, [...] (*WS*, S.86/87)

Als die sieben Jahre jüngere Tochter zur Welt kommt, hat sich die existentielle Not der unmittelbaren Nachkriegszeit so weit gelegt, dass die Protagonistin ohne äußere Bedrängnis in bequemem Klinikambiente entbinden kann. Sie findet aber keinen emotionalen Bezug mehr zu dem Lebewesen, das sie in die Welt gesetzt hat, da sie sich offensichtlich trotz angenehmer äußerer Existenzbedingungen in einem Zustand defizitärer Lebendigkeit befindet.

Wie leicht war dagegen alles mit Annette, die Geburt in einer sauberen ruhigen Klinik, das Stillen bei guter Ernährung, alles so mühelos und fast nebenbei, als hätte man sich eine kleine Katze angeschafft,

sche Konkretisierung sowohl des Schicksals der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft wie des Juden im faschistischen Regime dargestellt“ werde. Roebing 89, S.295

⁸⁵ Lorenzen verwendet den Begriff „unwirkliche‘ Persönlichkeit“ zur Charakterisierung dieses Zustandes. Lorenzen 2000, S.263

die anfang, durch die Zimmer zu krabbeln und bald auf eigenen Beinen stand. Annette hätte ebensogut das Kind einer Bekannten sein können, das zu Besuch bei mir war, ... (WS, S.87)

Setzt man Annettes Geburt angesichts des verbesserten Lebensstandards frühestens auf das Jahr 1950 an, spätestens aber auf 1952⁸⁶ so ergibt sich, dass die Transformation in den reduzierten Zustand in der unmittelbaren Nachkriegszeit zwischen 1945 und 1950 stattgefunden haben muss. Er besteht zum Zeitpunkt des Erzählens seit zirka zehn Jahren und scheint korreliert mit dem Verlust von Richards Liebe, die von der Protagonistin als Liebe schlechthin absolut gesetzt wird. Offensichtlich war es ihr im Rahmen der leidenschaftlichen Liebesbeziehung noch möglich, sich lebendig zu fühlen. Die Ursache für das Ende der Liebe wird vom Text nicht benannt; zwar wird Richard als notorischer Ehebrecher dargestellt, aber dass seine außerehelichen Abenteuer den reduzierten Zustand der betrogenen Gattin herbeigeführt haben, kann am Text nicht belegt werden. Denkbar wäre auch, dass leidenschaftliche Liebe und Ehe inklusive Familiengründung sich auf Dauer als inkompatibel erwiesen haben, so dass auch eheliche Treue des Gatten das Abgleiten Annas ins reduzierte Leben nicht hätte verhindern können. Der Text führt trotz beendigter Liebesbeziehung eine äußerlich scheinbar intakte Eheverbindung vor im Rahmen derer der Ehemann beruflich und erotisch vielfach reüssiert, während sich die Protagonistin zurückgezogen hat auf den Haushalt und ihr einziges Überbleibsel aus der Zeit der Liebe, den Sohn Wolfgang.

Während sich im historischen Umfeld ein bedeutender Aufschwung des wirtschaftlichen Lebens vollzieht, konstatiert die Erzählerin umgekehrt einen empfindlichen Schwund ihrer Vitalität. Zur Symptomatik dieser Reduktion gehört neben weitgehender emotionaler Abgestorbenheit, die nur den geliebten Sohn nicht erfasst, vor allem Handlungsunfähigkeit jenseits der häuslichen Routine. Der individuelle Aktionsradius neben der notwendigen Hausbesorgung beschränkt sich auf zwanghafte Gewohnheiten, die von den anderen Familienmitgliedern nicht als solche wahrgenommen werden: „Alles tat ich mit Routine, die Wirklichkeit war das In-den-Garten-Starren, das ruhelose Umherwandern im Haus und die Wärme in der Brust bei Wolfgangs Anblick.“ (WS, S.66)

Das emotionale Engagement für den Sohn, dem um jeden Preis eine intakte Familie erhalten werden soll, sowie die Unfähigkeit ihre Befürchtungen mitzuteilen und gegebenenfalls zu intervenieren, bestimmen das Verhalten der Protagonistin. Angesichts der selbst diagnostizierten und bemängelten Unfähigkeit zu handeln und einzugreifen erweist sich eine Beendigung des reduzierten Zustands als Unmöglichkeit, wie das erzählende Ich für die Gegenwart aus

⁸⁶ Da der sieben Jahre ältere Bruder noch ein Kriegskind ist, kann Annettes Geburt nicht nach 1952 erfolgt sein.

führt und retrospektiv auf die Vergangenheit hin erweitert: „Früher dachte ich, ich könnte noch einmal von vorne anfangen, aber dazu ist es jetzt viel zu spät, dazu war es eigentlich immer zu spät, nur wollte ich das nicht zur Kenntnis nehmen.“ (WS, S.55)

Die Erzählerin reflektiert sehr pessimistisch die Erfolgchancen von Ausbruchsversuchen, die sie als sukzessive scheiternde und damit letztlich in die Inaktivität mündende Unternehmungen darstellt:

Wenn wir in ein gewisses Alter kommen, befällt uns Angst und wir versuchen etwas dagegen zu tun. Wir ahnen, daß wir auf verlorenem Posten stehen, und unternehmen verzweifelte kleine Ausbruchsversuche.

Wenn der erste dieser Versuche mißlingt, und er tut es in der Regel, ergeben wir uns bis zum nächsten, der schon schwächer ist und uns noch elender und geschlagener zurückwirft. (WS, S.55/56)

Der biologische Tod wird als gelungene Ausbruchsvariante aus diesem Misserfolgsschema betrachtet, so daß die Erzählerin konsequenterweise die tote Stella beneidet und sich an ihre Stelle wünscht:

Stella, dieser dummen jungen Person ist gleich der erste Ausbruchsversuch geglückt.

Es wäre mir lieber, ich könnte mit ihr tauschen und müßte nicht hier sitzen und ihre jämmerliche Geschichte schreiben, die auch meine jämmerliche Geschichte ist. Viel lieber wäre ich tot wie sie und müßte den kleinen Vogel nicht mehr schreien hören. (WS, S.56)

Der eigene reduzierte Zustand erscheint der Protagonistin in einem Mortifikationsgrad, dessen Non-Vitalität die des rein biologischen Todes so weit übertrifft, dass jener sich als vergleichsweise lebendiger Status ausnimmt. Die Erzählerin apostrophiert eine tote Stella, die noch als Leiche Zugang zur Erde als kreatürlicher und bergender Heimstatt findet: „Stella, noch in der feuchten Erde geliebt und gehalten von hundert kleinen Wurzelfingern, um wieviel endgültiger bin ich tot als du!“ (WS, S.72)

Zur Beschreibung ihrer eigenen Befindlichkeit hingegen versucht sie eine Steigerung des Adjektivs *tot* und imaginiert, dass sie auf Grund ihrer vermeintlichen Schuld von Natur und Kreatur zurückgewiesen werde:

Es darf mich nicht wundern, wenn der Garten anfängt, mich zu verstoßen. [...] Die Linde weiß von meinem Verrat, auch der sterbende Vogel weiß es. Sie wollen mich nicht mehr. Ich lese es in den Augen der Kinder, ich spüre es, wenn ich fremde Hunde und Katzen streichle und wenn ich mich der Hyazinthe auf meinem Tischchen nähere, erstarrt sie in Abwehr und Furcht. Verrätern wird nicht verziehen, sagen mir ihre glänzenden Blüten, und ihr Duft erinnert mich an den süßlichen Geruch, der von Stellas Bahre aufstieg. (WS, S.70/71)

Hier kommt die Subjektivität der Erzählerinnenperspektive wieder deutlich zum Tragen, wenn die Protagonistin Abweisung und Ablehnung ihrer Person sogar dem eigenen Garten und ihrer Zimmerpflanze attribuiert, die als immobile Entitäten objektiv gar nicht über solch ein Reaktionspotential verfügen können.

Am Schluss des Textes, quasi als Minimalvariante eines Ausbruchsversuchs, wird eine konkrete Handlungskette angedacht, aber im Folgesatz sofort verworfen im Sinne der weiter oben zitierten radikalen Skepsis gegenüber jeglicher Situationsveränderung:

Der Gedanke überfiel mich, meine Koffer zu packen und mit Wolfgang zu verreisen. Ich könnte in einer anderen Stadt zwei Zimmer mieten, für mich und die Kinder, und noch einmal von vorne anfangen.

Aber ich wußte natürlich, daß es unmöglich war. (WS, S.100)

Dazu kommt eine generelle Skepsis gegenüber der Zukunft, die die Erzählerin sogar gedanklich meidet. Indem sie die Zukunft als böse Macht fürchtet, die das Individuum stets mehr sich selbst entfremdet und Entwicklungen zeitigt, die seinen Interessen entgegengesetzt sind, werden die Handlungsscheu und der notwendige Verbleib im reduzierten Zustand noch bekräftigt. Das Menschenbild der Erzählerin in WS nimmt dem Individuum jegliche Gestaltungsmöglichkeit für sein Leben und schließt mit einem Bild, im Rahmen dessen der Mensch passiv einer Zukunft harret, die sich unerbittlich auf das starre Wesen zubewegt um ausschließlich unheilvolle Veränderungen zu bewirken.

Natürlich könnte ich auch an die Zukunft denken, aber das tue ich nie. Sie wird ganz ohne mein Zutun kommen und uns auf unheimliche Weise zu dem machen, was wir nie sein wollten. Jede Minute, jede Sekunde verwandelt uns weiter von uns fort. (WS, S.101)

Somit ist das reduzierte Leben, wie es die Ich-Erzählerin des Kurzromans befallen hat, ein zwar in Nuancen variierender, insgesamt aber auf Dauer und Ausweglosigkeit angelegter Zustand. Ausbruchsversuche aus dieser negativen Befindlichkeit werden bereits im Vorhinein als aussichtslos beurteilt.

2.3 Ausbruchsroman: Eine Handvoll Leben

2.3.1 Der Romanerstling als thematischer Fundus für das Romanwerk

Eine Handvoll Leben (künftig nur noch *HV*), der Romanerstling von Marlen Haushofer, erschien zehn Jahre nach Kriegsende. Der Roman präfiguriert in einzelnen Segmenten mehr oder minder ausführlich die jeweilige Hauptthematik aller nachfolgenden Romane.⁸⁷

Das den Kindheitssommer beinhaltende Zeitsegment aus *HV* deutet in nuce den desillusionierenden Kindheitsroman *Himmel, der nirgendwo endet* an. Elisabeth in *HV* hätte am liebsten

⁸⁷ Für Roebing ist *HV* wegen dieser inhaltlichen Fülle „ein schwieriger Roman“. Roebing 1989, S.278

eine Gartenbauschule besucht, um einen Großteil ihrer Zeit mit Arbeiten in der freien Natur zu verbringen. Während sie ihrer Neigung nicht nachgehen darf, lebt die Protagonistin in *Die Wand* gezwungenermaßen in der Natur und die Hauptfigur aus *Die Mansarde* wird von ihrer Familie zwei Jahre lang zu Genesungszwecken in eine Waldeinöde verfrachtet. Der stark gerafft dargestellte Zeitabschnitt über Elisabeths Zeit als junge Ehefrau wird in *Die Tapetentür* ausgestaltet, wo neben der Schwangerschaft die Zeit unmittelbar vor und nach der Eheschließung fokussiert wird. *Die Mansarde* und *Wir töten Stella* zeigen die bürgerliche Ehe in einer fortgeschrittenen Phase, die in *HV* nicht mehr vorgeführt wird, da sich die Protagonistin sehr früh aus der Familie entfernt, die sie mit ihrem Mann gegründet hat.

Relativ breit angelegt erfolgt in *HV* eine sehr kritische Bewertung der katholischen Ideologie in dem Segment über die Internatszeit. Diese Kritik wird minder ausführlich am Ende des Kindheitsromans *Himmel, der nirgendwo endet* wieder aufgenommen.

Singulär innerhalb des Haushoferschen Romanwerks ist der von der *HV*-Protagonistin bewusst geplante und autonom durchgeführte Ausbruch aus dem Sicherheit garantierenden bürgerlichen Umfeld.

2.3.2. Heterogene Erzählsituation

In *HV* wird der Rückblick einer Mitvierzigerin auf ihr Leben als Fünf- bis Fünfundzwanzigjährige dargestellt. Dies geschieht nicht als Ich-Roman im Wechselspiel von erzählendem und erlebendem Ich, sondern in der Kombination von latent auktorialem Rahmen (*HV*, S.7-14 sowie *HV*, S.190/1) und personalem Hauptteil (*HV*, S.15-190), in dem eine erinnernde Sie mit der jeweils erinnerten Sie alterniert.

Die Einführung in die Familienverhältnisse der Pflugers wird von einer Erzählinstanz arrangiert, die sich nicht über Pronomina der ersten Person Singular präsentiert, deren latente Präsenz sich jedoch in Passagen zeigt, die nicht mit der Figurenperspektive verrechnet werden können. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn über Käthe Pflugers Präferenz für den Stiefsohn Mutmaßungen angestellt werden: „Aus irgendeinem Grund hatte Frau Käthe immer den Stiefsohn ihrer Tochter vorgezogen. Sei es, daß sie, wie viele Frauen, Mädchen nicht mochte oder daß sie in ihm ihre tote Freundin weiterliebte.“ (*HV*, S.8)

Auch dann, wenn das Innenleben einer Figur offengelegt und negativ beurteilt wird, muss es sich um Erzählerrede handeln: „Sie [Käthe Pfluger, Anm. d. Verf.] wußte nicht, daß das Ge-

fühl, das sich in ihr regte, einfach Heimweh war, und da sie nie denken gelernt hatte, und einen einmal gefaßten Gedanken sofort wieder vergaß, kam sie auch nie dahinter. (HV, S.9)

Die Präsenz des latenten Erzählers wird darüber hinaus deutlich in distanzierenden und ironischen Wendungen wie etwa „[e]in gewisser Anton Pfluger“ (HV, S.7) oder „[d]er gute Toni (HV, S.10). Mit der Beifügung „ein gewisser [...]“ rückt die Erzählinstanz von der beschriebenen Figur ab, mit dem Attribut „gut“ wird nicht etwa eine moralische Würdigung Tonis vorgenommen, sondern eine leicht spöttische und herablassende Beurteilung des jungen Mannes erzielt. Letztere wird in der abschließenden Rahmensequenz wieder aufgenommen, wenn es in ironischer Distanz zur Figur über Toni heißt: „Er war zweiundzwanzig Jahre und saß im Mittelpunkt der Welt.“ (HV, S.191)

Wiewohl der Erzähler Gedanken und Gefühle von Käthe und Toni Pfluger wiederzugeben weiß, bleibt seine Darstellung der Pflugerschen Familienverhältnisse insgesamt an der Oberfläche. Anton Pflugers Todesart wird nicht erhellt, obwohl die Umstände erklärungsbedürftig sind. Anton Pflugers erster Frau wird ein Unfalltod attribuiert, obwohl dieser nur fingiert ist, wie in der Folge im personalen Teil deutlich wird. Durch die Nichtaufdeckung problematischer Sachverhalte, wie dem fingierten Unfalltod von Pflugers erster Frau und möglicherweise problematischer Ereignisse, wie dem tödlichen Autounfall Anton Pflugers, gerät die Einführung trotz Todesfall zu einem kleinstädtischen Familienidyll, das durch geordnete und harmonische Verhältnisse gekennzeichnet ist.

Ähnlich harmonisierend fungiert der auktoriale Rahmen im Schlussteil (HV, S.190/191): Wiederum führt die Erzählinstanz eine behagliche Familienszene vor. Toni und Stiefmutter genießen rauchend, respektive bonbonschleckend und romanlesend den gelungenen Geschäftsabschluss, wobei sie Reflexionen über die mysteriöse Mrs. Russel und deren möglicherweise problematische Biographie ganz bewusst vermeiden.

So nimmt das latent auktoriale Schlussarrangement quasi einen Rückzug an die Oberfläche vor, deren restaurativ-bourgeois Klima ironisiert wird, während in Betty Russels nächtlichen Erinnerungen die Tiefen der Familiengeschichte offengelegt werden.

Mit Beginn des personal gehaltenen Hauptteils wird Betty Russel zur Perspektivträgerin des Romans:

Sie ist aus dem anglophonen Raum in eine österreichische Kleinstadt gereist, um, entsprechend auktorialer Information im ersten Kapitel, das Landhaus der Familie Pfluger zu kaufen. Im Einleitungskapitel wurde erläutert, dass der fünfzigjährige Besitzer, Nägelfabrikant Anton Pfluger, bei einem Verkehrsunfall ums Leben gekommen sei. Betty Russel trifft auf die Hin-

terbliebenen, den Sohn Toni aus der ersten Ehe des Verstorbenen, die zweite Ehefrau und offizielle Witwe Käthe und Frau Salvera, die Mutter der ersten Ehefrau des Toten.

Die Kaufinteressentin nächtigt im Hause Pfluger und stöbert in Schubladen ihres Schlafzimmers, wobei angesichts von Postkarten und Photos Erinnerungsprozesse in ihr ausgelöst werden, aus denen rasch erhellt, dass es sich bei Betty Russel um die erste Ehefrau des toten Unternehmers handelt, die offensichtlich nicht, gemäß der auktorialen Information im Einleitungskapitel, als Fünfundzwanzigjährige im Fluss ertrunken ist, sondern unter mysteriösen Umständen im Ausland ein neues Leben begonnen hat. Die auktoriale Einführung hat somit nur die Fassade präsentiert, tatsächlich ist Betty in den Raum ihrer Vergangenheit zurückgekehrt und hat inkognito ihren eigenen Sohn, ihre Freundin Käthe und ihre Mutter getroffen.

Nächtens erinnert die Protagonistin in der Sie-Form eine Reihe von Stationen ihres Lebens in Österreich: einen Sommer ihrer Kindheit, den sie bei Verwandten auf dem Land verbracht hatte, ihre Schulzeit in einem katholischen Mädcheninternat, ein ausgesprochen langweiliges Jahr bei den Eltern und ihr Leben als junge Ehefrau und Mutter bis hin zu ihrem abrupten Verschwinden aus Heimat und Familie.

Innerhalb des Hauptteils alternieren Passagen, bei denen die erinnerte oder die erinnernde Protagonistin im Vordergrund steht, wobei die erinnernde Betty für unterschiedliche Phasen ihres Lebens auch unterschiedliche Namensbezeichnungen verwendet. In der Kindheitsepisode heißt sie Lieserl, innerhalb der anderen erinnerten Abschnitte wird sie als Elisabeth bezeichnet. Diese besondere Ausgestaltung der personalen Erzählsituation erweckt zwar den Eindruck problematischer diachroner Identität der Hauptperson, gleichwohl handelt es sich aber um Formen, die alle auf einen Namen rückführbar sind und die tatsächlich Rufnamen Bettys waren. Auch funktioniert die Erinnerung unproblematisch und die erinnerte Vergangenheit ist Betty nicht fremd geworden, sondern ist ihr äußerst gewärtig. Es scheint sich um eine eher äußerliche Distanzierung von der Vergangenheit zu handeln. Betty verfügt zwar über ihre Vergangenheit, aber durch die Beibehaltung ihres Inkognito bekräftigt sie den Ausbruch der Elisabeth. Dieser „Gespaltenheit“⁸⁸ entsprechen auf sprachlicher Ebene hybride Konstruktionen, innerhalb derer das erinnernde Subjekt dort, wo man normalerweise ein Subjektpronomen erwarten würde, mit dem Rufnamen der Vergangenheit auf sich selbst referiert, wodurch ein Verhältnis der Fremdheit und Nicht-Identität zum erinnerten Subjekt nahegelegt wird: „Sie [Betty, Anm.d.Verf.] erinnerte sich deutlich, wie unbehaglich sich Elisabeth ge-

⁸⁸ Roebing sieht in „ein vereinigendes Moment der sonst unbewältigten Stofffülle“ von *HV* in der „Erfahrung von Gespaltenheit“. Roebing 1989, S.279

fühlt hatte in den wallenden Gewändern, die immerfort dorthin rutschten, wo sie nichts zu suchen hatten.“ (HV, S.56)

Im Wechselspiel von Identifikation einerseits und Dissoziierung andererseits werden innerhalb der personalen Teile Sachverhalte aufgedeckt, die im Rahmen der auktorial präsentierten Ordnung am Anfang und am Ende des Textes unterschlagen werden. Die Erzählinstanz ist also keineswegs allwissend, sondern entweder unwissend oder „unreliable“⁸⁹ indem sie zugunsten einer harmonischen Oberfläche Chaos und Unordnung unterschlägt. Betty liefert erinnernd einen biographischen Abriss ihres Lebens als Elisabeth, von dem sie sich distanziert hat. Ihr Leben als Betty Russel bleibt weitgehend eine Leerstelle.

2.3.3 Elliptische Zeitstruktur

Betty Russels Erinnerung an ihr früheres Leben geht vom Frühsommer 1951 aus und fokussiert vornehmlich Privathandlungen.

Erste erinnerte Phase ist der Sommer 1912, den die Fünfjährige bei Verwandten verbracht hat. Darauf folgt die Rekapitulation der 1918 beginnenden Internatszeit. Nach Beendigung der Schulzeit 1927 findet ein längerer Besuch bei Verwandten in Wien statt. Daran schließt sich ein ungefähr einjähriger Aufenthalt im Elternhaus an, der durch die Eheschließung mit Anton Pfluger im Juni 1928 beendet wird. Die Rückschau auf die Jahre als junge Ehefrau und Mutter endet im Sommer 1933. Der Leser erhält kaum Informationen, was die Biographie der Protagonistin von 1933 bis 1951 betrifft. Ausgespart werden ferner die Jahre von 1912 bis 1918. Historische Entwicklungen und Ereignisse werden nur ganz peripher berührt. So findet Betty eine Karte aus dem Jahr 1918, die darüber informiert, dass sie täglich um die glückliche Rückkehr ihres Vaters gebetet hat (HV, S.34), der offensichtlich als Soldat im Ersten Weltkrieg eingezogen war. Die Kleinstadt, in deren Umkreis Bettys frühere Existenz verlief, hat die historischen Umwälzungen relativ unbeschadet überstanden und befindet sich auf dem Weg in die Restauration: „Alles kommt langsam ins alte Geleise, die Witwen heiraten wieder, neue Kinder werden geboren, und was aufgewacht war, schlummert leise wieder ein. Die große Trägheit schlägt wieder über dem Städtchen zusammen.“ (HV, S.182)

⁸⁹ Das Kriterium der Verlässlichkeit des Erzählers hat Booth in die Erzähltheorie eingebracht. Er unterscheidet zwischen „reliable“ und „unreliable narrators“. Booth 1961, S.158f.

Betty weiß, dass die Familie Pfluger ihren Besitzstand wahren konnte, und vermutet, dass die zurückgelassene Familie nicht sonderlich unter materiellen Einbußen zu leiden hatte: „Und dann gibt es plötzlich Krieg, aber die Familie ist nicht wirklich betroffen, man muß nicht hungern, das Land ist zu nahe, und Käthe hat ihre Bauern.“ (HV, S.181)

Den Tod ihres ehemaligen Geliebten Lenart, der in Frankreich gefallen war, registriert sie mit innerer Genugtuung. Politische Namen fallen nicht und Bettys Leben wird durch politische Ereignisse scheinbar nicht maßgeblich bestimmt. Auffällig ist allerdings, dass ihr Weggang aus der Familie und aus Österreich gerade im Laufe eines historisch ebenso bedeutsamen wie unheilvollen Jahres stattfindet. Sie verlässt ihre Familie im Sommer 1933, dem Jahr von Hitlers Machtergreifung, in dem durch Staatsstreich die austrofaschistische Diktatur von Dollfuß in Österreich errichtet wurde. Im Frühjahr 1933 widerfährt ihr das bedrohliche „Erlebnis mit dem großen Hund“ (HV, S.159): Vor einem Treffen mit ihrem Liebhaber verirrt sie sich in einem fremden Stadtteil und sieht sich plötzlich einem schwarz-gelb gefleckten Wolfshund gegenüber, dessen Anblick ihr große Furcht einflößt, der sie aber nicht direkt belästigt oder verfolgt. Die Parallelisierung dieser bedrohlich, aber glimpflich verlaufenden Tierkonfrontation mit der Expansion der NS-Herrschaft in Österreich lässt sich nicht anhand textueller Daten belegen.⁹⁰ Bemerkenswert ist vielmehr, dass eben diese Lesart, die angesichts der Jahreszahl 1933 so nahe läge, vom Text, der auffällig unpolitisch gehalten ist, nicht bekräftigt wird. Wenn der Text auch keine offenen Hinweise auf die politischen Ereignisse des Jahres 1933 anbietet und erst recht keinen Kausalzusammenhang zwischen dem privaten Ausbruch und der politischen Etablierung diktatorischer Systeme in Österreich und Deutschland herstellt, so verbleibt die Synchronisierung der beiden Vorgänge doch als auffällige Koinzidenz.⁹¹ Die geographische Radikalität von Bettys Ausbruch ist privat-familiär nicht ausreichend motiviert. Durch die zusätzliche Annahme eines unerträglichen politischen Klimas in ihrem Herkunftsland könnte die Flucht hinreichend motiviert werden. Dass das individuelle Leben der Protagonistin nicht maßgeblich von historischen Entwicklungen beeinflusst wurde, schließt nicht aus, dass die Betroffenheit durch die heraufziehende historische Katastrophe so groß ist, dass das Individuum sich nicht daran erinnern kann oder will. Die Betroffenheit muss sich

⁹⁰ Roebbling nimmt eine solche Übertragung vor: „Die Wolfsvision erinnert den Leser an den Schäferhund- und Werwolfkult der Nazis und daran, daß Adolf Hitler sich selbst gern Wolf nannte. Das Tödliche dieser Begegnung, die durch die Datierung zugleich die Faschisierung Österreichs mitbedeutet, erhellt im Roman aus der Fiktion, daß Elisabeth bald nach diesem Erlebnis aus dem Leben verschwindet.“ Roebbling 1989, S.288

⁹¹ Nicht haltbar ist Roebblings Verquickung von Elisabeths, Hitlers und Marlen Haushofers Lebenslauf: „Es scheint, als versuche die Autorin, die wie Hitler aus Oberösterreich stammt, wie Hitler in Linz zur Schule ging, wie Hitler in Steyr gelebt hat, wie Hitler in Wien ihr Studium aufgenommen und abgebrochen hat, an einer

auch nicht unbedingt konkret nach außen hin manifestieren, sondern könnte in innerer Anteilnahme, wie Entsetzen, Abscheu, Angst und anderen negativen Emotionen bestehen, die sich einer Versprachlichung widersetzen. Allerdings kommt auch dieser Möglichkeit der sprachlosen Involviertheit der Protagonistin lediglich der Status einer Vermutung zu, die am Text nicht bewiesen werden kann.

Dass Betty der Kriegszeit womöglich nicht ganz auskommt, wird textintern ausgesprochen vage angedeutet, wenn sie „die Nächte im Keller“ (*HV*, S.174) erinnert. Natürlich könnte sie aus Gründen der Armut vorübergehend im Keller gehaust haben; sollte es sich um Luftschutzkeller in Bombennächten handeln, so fehlt zur Konkretisierung ein Hinweis auf ihren Aufenthaltsort oder das attackierende Land.⁹²

Abgesehen von dem Hinweis auf restaurative Tendenzen in ihrer Heimatstadt, wird auch die Nachkriegszeit nicht thematisch. So unternimmt die Heimgekehrte den ungewöhnlichen Versuch einer Art Vergangenheitsbewältigung unter Ausklammerung ihrer Vita außerhalb Österreichs und unter quasi vollständiger Ausblendung historisch bedeutsamer und einschneidender Entwicklungen.

2.3.4. Raumstruktur und Mobilität

Die im Text genannten Räume sind hauptsächlich mehr oder minder enge Innenräume. Dies gilt auch für das Zimmer, in dem Betty ihre Geschichte erinnert. Was sich für die Protagonistin ändert, ist das Ausmaß ihrer Mobilität, das nach mäßiger Freizügigkeit in der Vorschulzeit massiv abnimmt und durch ihre Flucht aus der Familie wieder gesteigert wird.

Während des Kindheitsurlaubs bei Verwandten befindet sie sich zwar in der „fremden Gewalt der blauen Schürzen“ (*HV*, S.19), kann sich aber zwischen dem Bauernhaus und der Umgebung immerhin so frei bewegen, dass es ihr möglich ist gefangene Krebse zu befreien.

Das Leben im Kloster, wo sie sich im Internat und in der Schule nur nach strengen Regeln bewegen darf, bedeutet eine massive Einschränkung gegenüber der Kindheitswelt. Es ist ihr nicht gestattet, eigenständig einen Außenraum aufzusuchen oder sich alleine in einen Innenraum zurückzuziehen. Angesichts strenger Reglementierung und vieler Verbote gibt es keine

Stellvertreterfigur die Nazifizierung der Heimat aktiv und passiv, d.h. als Agierende und als Verführte zu rekonstruieren.“ Roebing 1989, S.289

⁹² Lediglich Gürtler klärt in einer Fußnote darüber auf, dass die Hauptfigur keinesweg in die USA abgewandert sein muss, worüber in der Sekundärliteratur ansonsten stillschweigender und unbegründeter Konsens besteht. Gürtler 1991, S.169

Evasionsmöglichkeit im konkreten Sinn, lediglich ein psychosomatisches Fieber stellt sie kurzzeitig vom Klosterbetrieb frei, fesselt sie dafür aber ans Krankenbett.

Der Aufenthalt der Schulabgängerin bei Verwandten und bei den Eltern bringt keine räumliche Erweiterung. Das Leben spielt sich weitgehend in der Wohnung ab, und während die Schule wenigstens geistige Beweglichkeit verlangte, verfällt die Protagonistin bei den Eltern, die ihr jeden Handgriff abnehmen, in einen regressiven Lähmungszustand, der sie bettlägerig werden lässt:

Es fing damit an, daß sie am Morgen erwachte und kein Glied regen konnte. Von Angst befallen, verbrachte sie Minuten, die ihr wie Stunden schienen, mit dem Versuch, ein Lid zu heben oder einen Finger zu rühren. Von nebenan vernahm sie die Stimmen ihrer Eltern, schlief mitten in ihren Bemühungen wieder ein und erwachte unter demselben Alpdruck. So lag sie manchmal bis in den Vormittag hinein, von Angstträumen gequält und nicht fähig, sich zu rühren. Ihre Mutter sagte, das komme von der Blutarmut und sie möge sich nur ausschlafen, dann werde es besser werden. Es wurde aber immer schlimmer. (HV, S.116)

Dem bedrohlichen Lähmungszustand kann sie durch Initiierung einer Fortbildungsmaßnahme entkommen. Es wird ihr gestattet sich an einer Handelsschule einzuschreiben um sich für eine Sekretariatstätigkeit zu qualifizieren. Tatsächlich hätte sie gerne eine Gartenbauschule besucht um einen Beruf zu erlernen, der Beweglichkeit im Außenraum erfordert und Umgang mit der Natur zulässt, aber der Vater untersagt diesen Plan.

Im Anschluss an die Handelsschule nimmt die Protagonistin eine Bürotätigkeit auf, der sie gewissenhaft und ohne Begeisterung nachgeht. Ihre eigentliche Neigung ist nach wie vor auf körperliche Betätigung im Freien hin gerichtet: „Elisabeth fing an, in ihrer Freizeit mit Leidenschaft den Garten zu bearbeiten, dürre Stauden zu zerhacken und in der feuchten Erde zu wühlen, ganz besessen von dem Verlangen, etwas Wirkliches zu tun.“ (HV, S.120)

Durch die Eheschließung mit ihrem Chef entgeht sie zwar der Enge des elterlichen Hauswesens und der sitzenden Tätigkeit im Vorzimmer, nicht aber der ungeliebten Bindung an häusliche Innenräume. Dank glücklicher wirtschaftlicher Verhältnisse obliegt es ihr „das behagliche Bürgerhaus“ (HV, S.130) zu repräsentieren und so reduziert sich ihr Tätigkeitsfeld auf zugleich standesgemäße und frauentypische Verrichtungen innerhalb des Hauses. Sie wird vom Ehemann gezwungen sich der geschätzten Gartenarbeit aus gesellschaftlicher Rücksicht zu enthalten. Durch die Beschäftigung eines eigens zu diesem Zweck eingestellten Versehrten kombiniert der Gatte die Sorge um armen Mitbürger mit der Pflege seines Status als erfolgreicher Unternehmer:

Selbst die Gartenarbeit, die ihr früher einmal so viel Freude gemacht hatte, überließ sie jetzt einem Invaliden, auf Tonis ausdrücklichen Wunsch, der der Ansicht war, sie dürfe dem armen Menschen seine ein-

zige Verdienstmöglichkeit nicht schmälern. Außerdem hätte man es ihm als Geiz ausgelegt, wenn sie selbst den Garten umgegraben hätte. (HV, S.133)

Nach ihrem Verschwinden aus der durch Interiorität und geringe Mobilität gekennzeichneten Welt des Hausfrauendaseins bleibt offen, an welchem Ort und in welchen Verhältnissen sie nach ihrem Ausbruch lebt. Der Text liefert keinen Hinweis auf Weite und Geräumigkeit in Bettys Existenz. In Momentaufnahmen werden sogar eher enge und bedrückende Ortsangaben aufgeführt, wie „eisernes Bettgestell“, „Operationstisch“, „fünf Stiegen in den vierten Stock“, „Keller“ (HV, S.174).

Der Speisewagen, eine enge und zugleich mobile Räumlichkeit, entzieht sie zwar dem Herkunftsraum, aber der Zielraum ist ganz vage nur dadurch bestimmt, dass es sich um ein anglophones Gebiet handelt. Betty hat offensichtlich Mobilität großen Ausmaßes erreicht, mittels derer sie sich auch die unerkannte Rückkehr gestatten kann, aber sie verfügt nicht über einen positiven Zielraum, der der Enge der österreichischen Kleinstadt gegenübergestellt werden kann.

2.3.5 Kritik der katholischen Welt

Den längsten erinnerten Zeitabschnitt, der auch die meiste Erzählzeit beansprucht, stellt die Internatszeit im Kloster dar. Während Elisabeth den Schulbesuch und die damit verbundene Horizonterweiterung genießt, plagen sie die Zwänge des katholischen Internats.

Die Weisungen der Nonnen sind sehr körperfeindlich; so leidet Elisabeth häufig unter Kälte und strikten Kleidungsverordnungen. Sie darf selbst in der Badewanne ihr Unterhemd nicht ablegen um keinen Blick auf ihren nackten Körper werfen zu können. Ferner richten sich eine Reihe von Regeln, die zur Vermeidung so genannter sündhafter Verhaltensweisen aufrecht erhalten werden, gegen die Privatsphäre der Heranwachsenden: Es ist beispielsweise verboten, sich alleine in ein Zimmer zurückzuziehen. Da Elisabeth keinen Sinn hinter vielen Anordnungen erkennen kann, befolgt sie sie nicht. Deswegen leidet sie unter Schuldgefühlen, von denen sie sich anfangs durch häufigen Gang zur Beichte befreien möchte. Schließlich akzeptiert sie, dass sie ihre Gedanken und ihr Verhalten nicht immer klosterkonform ausrichten kann, wobei das schlechte Gewissen durch eine „gewisse Freudlosigkeit“ (HV, S.41) ersetzt wird. Insgesamt bewirken die zahlreichen Verbote und Repressalien bei der Klosterschülerin eine heuchlerische Haltung:

Sie fing an zu lügen und zu betrügen und wurde fast eine Meisterin darin. Jetzt begriff sie nicht mehr, warum sie sich so lange gegen die Macht der Regeln und Gesetze gewehrt hatte. Sie waren doch so

leicht zu umgehen, jedermann umging sie, ja, es schien ihr manchmal, als seien sie nur aufgestellt, um umgangen zu werden. (HV, S.62)

Nach mehrjährigem Aufenthalt in der katholischen Internatsschule hat Elisabeth eine sehr distanzierte und desillusionierte Haltung zum katholischen Glauben gewonnen, den sie als Häufung sinnschwacher Rituale abqualifiziert: „Aufstehen, hinknien, sich bekreuzigen, wieder aufstehen, es war nicht zu glauben, woran der liebe Gott seine Freude hatte.“ (HV, S.78)

Die Kritik richtet sich nicht gegen die Nonnen, sondern gegen das klerikale System, das jene vertreten: „Verhältnismäßig bald kam sie dahinter, daß die meisten Schikanen, denen sie ausgesetzt war, gar nicht von den Nonnen ausgingen, sondern von einer unsichtbaren Macht, die hinter ihnen stand, den Regeln und Gesetzen.“ (HV, S.58)

Der Besuch des katholischen Internats ist in Elisabeths Kindheitsgeschichte ein notwendiges Übel um den Schulbesuch zu ermöglichen. Den Normen des Katholizismus wird an keiner Stelle eine positive Wirkung zuerkannt. Weder sind sie erzieherisch von Nutzen, noch fördern sie das Wohlbefinden oder können moralischen Trost und Orientierung in Krisensituationen bieten. Nachdem Rückhalt somit weder von den absenten Eltern noch vom ideologischen Angebot der katholischen Kirche geboten wird, bleibt nur der Kontakt zu den weiblichen Mitzöglingen als Orientierungshilfe, wobei sich Elisabeth mit zwei ganz unterschiedlichen Mädchen anfreundet.

2.3.6 Weibliche Lebensmodelle

Im Zentrum des Romans steht eine weibliche Hauptfigur, die versucht hat durch den ebenso abrupten wie definitiven Ausbruch aus der Familie ihr Leben radikal zu verändern. Daneben werden am Beispiel zweier Internatsfreundinnen zwei andere weibliche Lebensmodelle mit weitaus geringerer Ausführlichkeit dargestellt. Prägend für alle drei ist die Erziehung und Schulzeit in einem katholischen Mädcheninternat mit den dort herrschenden Vorschriften und Zwängen. Während Margot dem Intellekt und dem Glauben zugeordnet wird, ist Käthe auf ihren Körper und ihre Weiblichkeit fixiert. Die Protagonistin zeichnet sich aus durch eine vermittelnde Position zwischen den beiden anhand der Freundinnen vorgeführten Extremformen. Alle drei Lebensmodelle, wiewohl stark divergent, führen Varianten mehr oder minder reduzierten Lebens vor, das in der Welt der Klosterschule herangebildet wurde.

2.3.6.1 Ausbruch als Auslöschung: Margots religiöser Eifer

Margot zeichnen intellektuelle Qualitäten aus, sie ist klug und phantasievoll. Durch ihre geistige Überlegenheit ist sie innerhalb des Internats eine Außenseiterin, die nur zur geistig ebenfalls beweglichen Elisabeth Kontakt findet. Ihre physische Konstitution ist schwächlich und kränklich, ihr Körper wenig anziehend. Sie wird im Laufe der Internatszeit immer mehr von religiösem Eifer gepackt, den sie, asketisch bis hin zum Masochismus, am eigenen Körper auslässt und mittels dessen sie sich auch geistig kasteit. Durch ihre fanatische Religiosität isoliert sie sich noch mehr von ihren Mitschülerinnen und lebt in einem Zustand, der ausgesprochen negativ als „tragische Erstarrung“ (HV, S.94) beschrieben wird und aus welchem sie nur durch das Gespräch mit Elisabeth kurzzeitig befreit werden kann.

Margots brillante geistige Anlagen und ihre religiöse Leidenschaft verhelfen ihr nicht zu einem gelungenen Leben, sondern zum konkreten Nicht-Leben: Sie ertränkt sich im April 1927 im Alter von ungefähr zwanzig Jahren im Fluss. Die näheren Umstände, Gründe und Auslöser für ihren Suizid bleiben offen. Allerdings kann ihr Selbstmord als implizite Kritik an der katholischen Ideologie aufgefasst werden, der sie sich ganz verschrieben hatte. Schon kurz nach dem Verlassen des katholischen Internat kann ihr die religiöse Erziehung nicht mehr bei der Bewältigung ihrer Lebensprobleme helfen. Auch die Tragfähigkeit der Jugendfreundschaft wird negiert, denn der Text führt aus, dass die Lebensmüde kurz vor ihrem Freitod zwei verzweifelte Briefe an ihre Internatsfreundin Elisabeth gerichtet hat, die unbeantwortet blieben.

2.3.6.2. Modell Frau-Sein: Käthe und die Weiblichkeit

Käthe verkörpert das Gegenbild von Margot. Sie ist geistig träge, kann nicht denken, erfreut sich jedoch einer robusten Gesundheit „[...] und ihr voller, weißer Mädchenleib strömte ein Behagen aus, an dem man sich sanft erwärmen konnte“ (HV, S.64). Sehr bald wird sie ihrer weiblichen Erscheinung auch in ihrem Verhalten gerecht und verlobt sich noch als Schülerin heimlich. Im Gegensatz zur asketischen Margot ist sie genussfreudig und dem katholischen Glauben nur so weit zugewandt, als es für das Internatsleben unumgänglich ist.

Die schon als Schülerin ausgesprochen fraulich wirkende Käthe wird im auktorialen Rahmen des Textes stets ironisch als „Frau Käthe“ titulierte und als bequem und naschsüchtig beschrieben. Käthe substituiert Elisabeth nach deren Flucht aus der Familie und wird ihrer Rolle als Hausfrau, Ehefrau und Stiefmutter ausgezeichnet gerecht. Besonders zufrieden ist sie als

wohlhabende Witwe, da sie als solche weniger Pflichten zu erfüllen hat als im Ehestand, was ihrer Bequemlichkeit entgegenkommt. Da neben ihrer plakativen Weiblichkeit hauptsächlich ihre geistige Beschränktheit und ihre Trägheit hervorgehoben werden, vermittelt die Textperspektive mit Käthe ein lebenspraktisch gut funktionierendes, aber wenig imponierendes Modell Frau-sein, das Bequemlichkeit in allen Bereichen mit dürftigem intellektuellem Niveau korreliert und sich optimal im geruhsamen Witwenstand entfaltet.

2.3.6.3. Das Mischmodell: Elisabeth/Betty als gespaltene Figur

Die Hauptfigur erscheint als Zwitterfigur, die Eigenschaften beider Jugendfreundinnen in sich vereint und biographische Elemente mit allen beiden teilt. Während der Internatszeit kann sie sich nicht, wie von ihr erwartet wird, für eine Freundin entscheiden. Margots intellektueller Anspruch überfordert sie auf Dauer, Käthes banale Konversation langweilt sie sehr schnell. Von Margots religiösen Übungen distanziert sie sich ebenso, wie von Käthes frühem Engagement für das andere Geschlecht. Beide Freundinnen nähern sich ihr zeitweise mit erotischem Interesse und werden zurückgewiesen. Sie ist nicht so knabenhaft und kränklich wie Margot, aber auch nicht so gesund und betont weiblich wie Käthe. Während Margot sich tatsächlich im Fluss ertränkt, fingiert Elisabeth ihren Tod im Wasser. Im Gegensatz zur ledigen, kinderlosen Margot, teilt sie mit Käthe die Erfahrungen der Ehe und Mutterschaft. Allerdings füllt Elisabeth die Rolle als Ehefrau und Mutter nur einige Jahre aus, während Käthe in dieser Konstellation Jahrzehnte zufrieden lebt. Wie Käthe ist Betty schließlich verwitwet und wohlhabend. Im Gegensatz zur trägen und bequemen Käthe ist sie jedoch aktiv und beweglich.

2.3.7 Ausbruch aus dem bürgerlichen Leben

In ihrer Person vereinigt Elisabeth zwar Anteile von Käthe und von Margot, aber sie realisiert diese Anteile sukzessive und in abgemilderter Form im Rahmen ihrer Lebensgestaltung. Aus der Lebensphase als wohl situierte Hausfrau und junge Mutter Elisabeth katapultiert sie sich in ein neues Leben als beruflich erfolgreiche Nicht-Mutter Betty. Die große Diskrepanz zwischen den beiden Lebensabschnitten wird über einen radikalen Bruch erreicht, der sich über ganz massive Normverstöße vollzieht, die allerdings sämtlich unbemerkt bleiben, beziehungsweise nach außen hin so präsentiert werden, dass sie weder sanktioniert werden können noch die potentiell sanktionierende Norm in Frage stellen. Im Folgenden soll dargestellt wer-

den wie radikal und zugleich rücksichtsvoll Elisabeth den Ausbruch aus ihrer bürgerlichen Existenz vornimmt:

Ihr abruptes Verschwinden inszeniert Elisabeth vor dem Hintergrund allseits geordneter, scheinbar harmonischer Familienverhältnisse. Der Ehemann genießt die friedliche Häuslichkeit, der Sohn gedeiht prächtig, das Haus ist ordentlich bestellt. Allerdings fühlt sich die Protagonistin durch die Existenzform als Hausfrau und Mutter nicht ausgelastet und sieht im Rahmen des Systems, in das sie eingebettet ist, keine Möglichkeit ihr Leben aktiv und sinnvoll zu gestalten:

Elisabeths Leben verlief also zwar sehr beschäftigt, aber ganz ohne befriedigende Arbeit. Einigemal versuchte sie mit Toni darüber zu reden, aber er sagte nur, es gäbe ja genug zu tun im Haus und sie solle im übrigen froh sein, daß sie sich nicht so plagen müsse wie andere Frauen. (HV, S.133)

Für die Ehefrau eines erfolgreichen Unternehmers verbietet sich die Ausübung eines Berufes, die Möglichkeit einer Ehescheidung und einer anschließenden selbständigen Existenz als berufstätige, alleinerziehende Mutter wird nicht erwogen. Diese Existenzform, die Witwen, insbesondere Kriegerwitwen mit Kindern oder ledige Mütter notwendig führten, scheint als selbstgewählte Entscheidung einer gut versorgten Ehefrau offensichtlich abwegiger als ein völliger Ausbruch aus der Gesellschaft. Elisabeth leidet nicht unter unglücklichen Familienverhältnissen, sondern unter Langeweile, Nutzlosigkeit und dem Verdikt, ihre persönlichen Fähigkeiten nicht entfalten zu dürfen. Eine aus dieser unbefriedigenden Situation heraus eingegangene außereheliche Beziehung katalysiert ihren Ausbruch aus dem gesicherten Familienleben.

[...], und Betty war fast sicher, daß sie eines Tages angefangen hätte, wieder ihr eigenes Leben zu führen, das sie aus Liebe aufgegeben hatte. Lenart hatte nichts getan als diese Entwicklung beschleunigt, vielleicht um viele Jahre, vielleicht nur um kurze Zeit. (HV, S.135)

Retrospektiv geht die erinnernde Betty davon aus, dass sie den Weg in die ihr eigene Existenzform mit zeitlicher Verzögerung auch ohne das Verhältnis zu Lenart eingeschlagen hätte. Die diskret über mehr als ein Jahr aufrecht erhaltene Affaire verläuft beiderseits ohne emotionales Engagement: „Mit Liebe jedenfalls hatte das gar nichts zu tun. [...] Sie wußte jetzt endlich, wie einer Ehebrecherin zumute war, nämlich nicht anders als vor dem großen Ereignis, abgesehen von einer gewissen natürlichen Zerschlagenheit.“ (HV, S.140)

Die Verunsicherung darüber, dass nicht einmal das Wagnis des Ehebruchs eine Lebensveränderung nach sich zieht, sondern sich im Gegenteil völlig problemlos mit ihrem Familienleben vereinbaren lässt, steigert Elisabeths bereits bestehende Unzufriedenheit. Nachdem die hauswirtschaftlich beschlagene Käthe bei einem längeren Besuch die Verpflichtungen der Enttäuschten zu aller Zufriedenheit weitgehend übernommen hat, fasst Elisabeth den Plan ihren

Tod bei einem Badeunfall zu fingieren um allein in einem anderen Land ein neues Leben zu beginnen. Die Beziehungen der Protagonistin zu Anderen bedürfen anscheinend räumlicher Nähe, um zu bestehen und werden durch räumliche Distanzierung getilgt: „Das Wesentliche an ihren Beziehungen zu anderen Menschen wurde durch die räumliche Entfernung zerstört. Diese Tatsache hatte sie zeitlebens betrübt und empört, denn sie stellte den Wert aller menschlichen Beziehungen in Frage.“ (HV, S.94)

Der fingierte Unfall trennt Elisabeth von ihrem sozialen Umfeld und den Menschen, denen sie emotional verbunden war. Damit negiert sie scheinbar eine Reihe von Werten und Normen der bürgerlichen Kleinfamilie, in die sie hineingeboren wurde und deren sie selbst eine mit gegründet hat. Sie lässt ihren Eheann zurück und verlässt das Hauswesen, das sie besorgen sollte. Insbesondere lässt sie den angeblich naturgegebenen Mutterinstinkt vermissen, da sie ihren vierjährigen Sohn zurücklässt.⁹³ Ferner lässt sie ihre verwitwete Mutter allein, für die ein einsames Altenteil in Aussicht steht, da sie keine weiteren Kinder hat. Tatsächlich aber trifft sie durch die geschickte Einführung Käthes in ihren Hausstand alle Vorbereitungen für eine komplette Substitution ihrer selbst in der Rolle als Hausfrau, Ehefrau, Mutter und Tochter, so dass die scheinbar verlassenen Angehörigen optimal versorgt werden. Auch den Bedürfnissen und Fähigkeiten ihrer Freundin Käthe, von der sie sich nicht verabschiedet, wird durch die Integration in den Pflugerschen Haushalt Rechnung getragen. Inwieweit diese funktionale Übernahme von Elisabeths Rolle auch emotional reibungslos verlaufen ist, bleibt offen. Der auktoriale Rahmen präsentiert jedenfalls ein harmonisches Bild der Familie Pfluger mit Käthe als Ersatz für Elisabeth.

Auffällig ist, dass die Protagonistin ihren Ausbruch zwar ungemein gründlich vorbereitet, was die Versorgung der im Ausgangsraum verbleibenden Figuren betrifft, dass sie jedoch keine Maßnahmen in die Wege leitet, was die Gestaltung ihrer eigenen Zukunft im unbekanntem Zielraum betrifft. Durch den Ausbruch selbst wird zwar der saturierte bürgerliche Existenzmodus im Pflugerschen Haushalt negiert, durch die umsichtige und prophylaktische Art, wie die Protagonistin ihren Weggang für die Verbliebenen arrangiert, wird eben jener verweigerte Existenzmodus allerdings in geradezu vorbildlicher Weise konserviert. Der dargestellte Ausbruch schont die Verlassenen, die als Hinterbliebene gut versorgt werden, aber er vernachlässigt

⁹³ Dass die Mutterliebe nicht naturgegeben, sondern im Rahmen eines traditionellen Frauenbildes gesellschaftlich gefordert und gefördert wird, zeigt Beauvoir schon 1949 im Rahmen ihrer großen Untersuchung zur Geschlechterdifferenz auf (Beauvoir 2001, insbesondere Kap.IV: La Mère). Badinter widmet dem Thema mit *L'amour en plus* eine eigene Untersuchung, in der sie die Mutterliebe als Sozialverhalten aufzeigt, das sich mit der Zeit und den gesellschaftlichen Verhältnissen wandelt. Vinken 2001 untersucht die Entwicklung des Mythos von der deutschen Mutter, wobei sie überzeugend darlegt, dass der Mutterinstinkt in Deutschland im Vergleich zu anderen europäischen Ländern besonders heftig und einhellig eingefordert wird.

sigt die prospektive Komponente des Ausbrechens im Sinne eines Aufbruchs in ein neues Leben⁹⁴.

2.3.8 Aufbruch zu neuem Leben als Defizienzerfahrung

Betty ist im Gegensatz zu anderen Haushoferschen Protagonistinnen recht aktiv und beweglich, wobei sich die Mobilität hauptsächlich in der definitiven Bewegung aus dem Herkunftsland heraus und in der passageren Rückkehr dorthin äußert.

Das neue Leben der Elisabeth als Betty Russel bleibt ausgesprochen vage. Konkretisiert wird nur, dass sie sehr viel gearbeitet hat und dass es ihr gelungen ist, sich in die männlich dominierte Geschäftswelt zu integrieren, worin ein deutlicher Unterschied zu Elisabeths häuslicher Existenz besteht. Allerdings wird nicht angedeutet, in welchem Bereich sie arbeitet und wie sie dort Fuß fassen konnte. Sie ist verwitwet und vermögend, wobei unklar bleibt, ob sich ihr Vermögen aus eigener Arbeit, aus dem Erbe oder aus beidem zusammensetzt.

Es wird nicht angegeben, wo sie genau gelebt hat, beziehungsweise wo sie ihren Wohnsitz eingerichtet hat. Völlig ungeklärt bleibt ihre Bindung an den neu gewonnenen Lebensraum. Es bleibt offen, ob Betty Russel die österreichische Kleinstadt wieder verlässt, weil sie dort nicht bleiben möchte oder ob sie abreist, weil sie in ihren neuen Lebensraum zurückkehren möchte. Bedeutsam ist jedoch, wie wenig das neue Leben der Betty Russel Gegenstand des Romans ist und wie sehr doch die Vergangenheit als Elisabeth im Vordergrund steht. Im Zentrum des Romans, dessen Arbeitstitel die „Die Reise der Bette Russel“ lautete⁹⁵, steht damit, wiewohl der Aufbruch ins unbekannte Neue konstitutiv ist für die Zwitterfigur Elisabeth/Betty, eine Reise zurück in die Vergangenheit⁹⁶, mit der sich Betty zwar nicht mehr identifizieren will, von der sie sich aber auch nicht lösen kann:⁹⁷ „In den Mond blickend, erkannte Betty die entsetzliche Treue, die sie ihrer Vergangenheit bewahrt hatte.“ (HV, S.175)

⁹⁴ Venske hebt auf die vergangenheitstilgende und nicht zukunftsorientierte Komponente des Arrangements ab, wenn sie von einem „sozialen Freitod“ Elisabeths spricht: Venske 1987a, S.202

⁹⁵ Schmidjell nennt diesen vorläufigen Titel als Bestandteil des Vertrages zwischen der Autorin und dem Zsolnay Verlag vom 31. März 1954. Schmidjell 1990, S.32

⁹⁶ In einem Brief vom 16. September 1954 an ihren Lektor schlägt die Autorin neben „Schlaflose Nacht“ auch noch „Der Weg zurück“ als Überschrift vor. Schmidjell 2000, S.32

⁹⁷ In einer späten Erzählung wird das Problem der massiven Bindung an eine längst vergangene Lebensphase unter dem Titel *Schreckliche Treue* bearbeitet. Das neue Leben kann dabei nicht gelingen, weil die Figur sich innerlich nicht von ihrer früheren Lebensform gelöst hat.

Rückblickend wird der Ausbruch als unvermeidlich gewertet und durch die nochmalige Abreise unter Wahrung des *Inkognito* bekräftigt. Der Aufbruch in das neue Leben wird retrospektiv aber nicht als Erfolg erachtet, sondern als Irrweg abqualifiziert: „Ergeben legte sie den Kopf auf die Knie und blieb sitzen, müde und hoffnungslos, mit dem bitteren Verdacht im Herzen, den falschen Weg gegangen zu sein.“ (HV, S.185)

Betty bedauert oder bereut nichts, vermittelt aber eine Prognose von unvermeidlicher Vergeblichkeit, was die Realisierungsbemühungen um ein positives Lebensmodell betrifft: „Wie immer sie ihr Leben gelebt hätte, heute würde sie auf diesem Stein sitzen, mit dem Verdacht im Herzen, den falschen Weg gegangen zu sein. Das Leben war einfach zu stark, um bewältigt zu werden.“ (HV, S.186)

Eine Würdigung des aufwändigen Neubeginns erfolgt weder aus der Text- noch aus der Protagonistinnenperspektive. Ein Verbleiben im Ausgangsraum war Elisabeth nicht möglich, eine definitive Rückkehr dorthin wird von Betty nicht gewünscht. Bettys neue Existenz wird im Text nicht als positives Lebensmodell vorgeführt und auch als Elisabeth konnte sie keine konkrete Vorstellung über das Ziel ihres Ausbruchs vermitteln. So gelingt zwar der Ausbruch aus dem metaphorischen Nicht-Leben, aber die Erreichbarkeit eines wenigstens partiell emphatischen Zielzustandes wird nicht nur nicht demonstriert, sondern von der Protagonistin auch als Möglichkeit prinzipiell negiert.

2.3.9. Konservierung der alten Ordnung

Auf der Handlungsebene wird nicht so sehr die prinzipielle Unmöglichkeit der Erzielung emphatischen Lebens vorgeführt, als vielmehr eine gewisse Halbheit bei der Durchführung einer Lebensänderung, die sich aus großer Rücksichtnahme auf das Gewesene in Kombination mit fehlender Zukunftsvision ergibt.

Die vorsichtige Zweigleisigkeit, mittels derer aus Text- wie auch aus Protagonistinnenperspektive Unordnung und Störung im Herkunftsraum so weit als möglich vermieden werden, scheint einem emphatischen Neubeginn abträglich zu sein. Schon im gewählten Titel wird die Einschränkung einer primär kraftvollen Setzung vorgeführt. Zwar erscheint der Terminus ‚Leben‘ als zentrales Lexem der Überschrift, aber durch die vorangestellte einschränkende

Mengenangabe ‚[e]ine Handvoll‘ wird er quasi schon im Vorfeld so weit abgeschwächt und reduziert, dass er letztlich nur als Schrumpfform im Titel figuriert.⁹⁸

Ein skeptisches Geleitwort stellt auch das aus einem Gedicht von Robert Frost entlehnte Motto dar:

„Und sie lebten, da sie ja nicht der Tote waren, ihr Leben weiter.“

Die Opposition Leben versus Tod erscheint hier stark abgewandelt und abgeschwächt. Der normalsprachlich dem Tod vorgängigen primären Phase des Lebens wird keine eigenständige Qualität zugesprochen, sondern sie wird sozusagen sekundär als unvermeidliche Folge des Nicht-Tot-Seins präsentiert. Titel wie auch Motto unterminieren damit schon im Vorfeld das lebensverheißende Potential des von Elisabeth/Betty realisierten Ausbruchs.

Die Protagonistin legt ein ausgesprochen schockierendes Verhalten an den Tag, was die Einhaltung des Werte- und Normensystems der fünfziger Jahre betrifft. Sie verstößt massiv sowohl gegen die Regeln ihrer Geschlechterrolle als Frau wie auch gegen die ihrer Sozialrolle als Ehefrau und Mutter. Dazu kommen verbrecherische Delikte wie die Vorspiegelung eines Unfalls mit tödlichem Ausgang und Bigamie bei ihrer zweiten Eheschließung.

Umso erstaunlicher ist es, dass trotz dieser zahlreichen mehr oder minder gravierenden Normverstöße die Protagonistin nicht zum Gegenstand öffentlichen oder auch nur privaten Ärgernisses wird. Dies scheint daran zu liegen, dass die Protagonistin, wie auch die anderen Figuren, stets bemüht ist, die bestehende Ordnung zu bewahren und keinesfalls auch nur geringfügig anzutasten.

Elisabeth bereitet ihre Substitution durch die für die Hausfrauenrolle hervorragend geeignete Käthe so perfekt vor, dass die Familie reibungslos weiter funktionieren kann. Die vorgegebenen gesellschaftlichen Strukturen und Ordnungen werden durch den Ausbruch Elisabeths nicht erschüttert oder in Frage gestellt. Es findet keine Konfrontation mit dem Ehemann statt und keine Kritik an den gesellschaftlichen Regeln, die ihr eine Rolle zuweisen, die ihrem Wunsch nach Bewegung und sinnvoller Tätigkeit nicht gerecht wird. Durch die Art ihres Verschwindens vermeidet sie jegliche Konfrontation und lädt zur beruhigenden Unfallhypothese ein. Die durchaus plausible, aber weitaus beunruhigendere Annahme, dass es sich um Flucht oder Selbstmord gehandelt haben könnte, wird von den Angehörigen nicht erwogen. Sämtliche Normverstöße, die Elisabeth im Zusammenhang mit ihrem Ausbruch vornimmt, vollziehen sich still und ohne kritische Auseinandersetzung. Lieber verlässt sie die vorgefundene

⁹⁸Gürtler dankt Schmidjell für den Hinweis auf die Parallelität des Titels von *HV* zu Evelyn Waugh's Roman *A handful of dust*, in welchem der Protagonist ebenfalls sein Verschwinden fingiert, um andernorts unerkannt ein neues Leben zu beginnen. Gürtler 1991, S.169

Ordnung, als sich gegen diese zu wenden, und so löst sie das Problem mit dem Unbehagen an der Rolle als Ehefrau und Mutter auf individuelle und unentdeckt kriminelle Weise. Das Bemühen, möglichst keine Brüche und Veränderungen zuzulassen, scheint auch eine Kollektives zu sein, denn Betty findet 1951 eine Welt vor, die sich kaum von der unterscheidet, die sie 1933 verlassen hat, was angesichts der geschichtlichen Ereignisse erstaunlich ist.

Die Genese der restaurativen Nachkriegstendenzen wird aber nicht untersucht, wie überhaupt politische oder sozialgeschichtliche Überlegungen vermieden werden zu Gunsten der Beschränkung auf Privathandlungen. Offen bleibt, wieso sich Betty nicht zu erkennen gibt, aus welchem Grund sie überhaupt das Haus erstehen will, warum Käthe ihre ehemalige Freundin nicht erkennt, obwohl sie Ähnlichkeit feststellt. Die Aufrechterhaltung zahlreicher und drastischer Nullpositionen auf Handlungs- und Motivationsebene, deren Auflösung Unordnung und Aufruhr in die beschauliche dargestellte Welt bringen könnte, fördert den Erhalt der alten Ordnung. Die potentielle Konfrontationsfigur Betty bleibt *inkognito* und stört somit die Ruhe genausowenig wie sie es seinerzeit als Elisabeth getan hat.

Dem entspricht, dass der auktoriale Rahmen am Ende eine bonbonschleckende Käthe und einen zufriedenen Toni junior präsentiert, die sich ihres Erbes freuen können, da das Haus eine Käuferin gefunden hat. Beide hinterfragen nicht die Todesart von Toni senior, der „[...] ohne jeden ersichtlichen Grund gegen einen Alleebaum“ (HV, S.7) gefahren war. Als Alternative zum Autounfall wegen plötzlicher Unpässlichkeit hätte man Suizid oder eine böswillige Manipulation am Motor als Todesursache zumindest in Erwägung ziehen können. Ein ausführliches Gespräch über die Wesensart der abgereisten Käuferin wird in der Befürchtung vermieden, dass sich eine problematische Biographie auftun könnte, um die es sich ja tatsächlich handelt, wie der Leser erfahren hat:

[Käthe Pfluger:], „Vielleicht hat sie ein besonders trauriges Leben hinter sich. Heutzutage kommt ja so viel vor.“

Toni, alarmiert, beschloß das Gespräch zu beenden, ehe seine Stiefmutter sich weiteren Vermutungen über Mrs. Russels bitteres Leben hingeben könne. (HV, S.191)

Das Bedürfnis nach Konservierung der alten Ordnung ist so stark, dass auch naheliegende Beobachtungen und Überlegungen zu Gunsten harmonistischen Verbleibens an einer heilen Oberfläche unterdrückt werden.

2.3.10 Das vermiedene Sujet

Das Sujet ist eine Kategorie der Histoire, die von Lotman über drei Elemente beschrieben wird: zweigeteilter Raum, Grenze und Held. Durch die in der Grenze konkretisierte räumliche

Trennung wird eine Ordnung markiert, die der Held entweder respektieren oder durch Grenzüberschreitung verletzen kann. Dem Sujet als makrostruktureller Einheit liegen Ereignisse als mikrostrukturelle Einheiten der Histoire zu Grunde: „Das Ereignis wird gedacht als etwas, was geschehen ist, obwohl es auch nicht hätte zu geschehen brauchen.“⁹⁹

Liegen keine Ereignisse vor, so handelt es sich um einen sujetlosen Text, dem Lotman klassifikatorischen Charakter zuschreibt. Demgegenüber muss der sujethafte Text mindestens ein Ereignis beinhalten. Ein Ereignis liegt nur dann vor, wenn der Held so beweglich ist, dass er die Grenze überschreitet, und damit die ursprüngliche Ordnung zumindest kurzzeitig außer Kraft setzt. Bewegt sich der Held nur innerhalb eines Teilraumes ohne eine Grenzüberschreitung zu vollziehen, so liegt kein Ereignis im Sinne Lotmans vor, sondern lediglich eine Verschiebung im Raum.

Wenn eine Figur, aktiv oder passiv, die Grenze überschreitet, so kann dies lediglich eine passagere und reversible Störung der gegebenen Ordnung der Welt bedeuten. Es kann diese Ordnung aber auch dauerhaft transformiert werden. Titzmann spricht in diesem Falle von einem Metaereignis:

Ein *Metaereignis* liegt vor, wenn eine Entität die Grenze zweier semantischer Räume (aktiv oder passiv) überschreitet und wenn dadurch und infolgedessen das System der semantischen Räume in der gegebenen Welt selbst in der Zeit transformiert wird; nicht nur der Zustand einer Entität ändert sich, sondern infolge dieser Veränderung verändert sich auch die Weltordnung.¹⁰⁰

Auf den ersten Blick liegt es nahe für den Romanerstling *HV* angesichts der großen räumlichen Mobilität der Heldin anzunehmen, dass sich hier über mehrfache Grenzüberschreitung ein massiv sujethafter Text konstituiert. Dieser Schluss ist jedoch nur vordergründig gerechtfertigt, denn tatsächlich handelt es sich um eine unerkannt vollzogene Bewegung im Raum, die allenfalls eine Art von latenter Ereignishaftigkeit produziert: Elisabeth fingiert ihren Tod und existiert als Betty weiter. Als Betty kommt sie *incognito* zurück, kauft das Haus (welches sie als Elisabeth zumindest teilweise geerbt hätte) und reist ab, ohne das Geheimnis um ihre Identität zu lüften. Ein Ereignis, so scheint es angesichts dieses Textes erforderlich zu spezifizieren, wird erst dadurch wirklich zum Ereignis, dass es von mindestens einer Figur neben dem Grenzüberschreiter selbst, als solches wahrgenommen wird. In *HV* bleiben die Ereignisse aber fiktionsextern Geheimnisse, an denen nur der fiktionsexterne Rezipient teilhat. Da sie sich in der erzählten Welt intersubjektiv nicht erschließen, liegt bei aller Kühnheit des inszenierten Identitätswechsels der Hauptfigur von Elisabeth zu Betty offiziell weder eine Grenz-

⁹⁹ Lotman 1972, S.336

¹⁰⁰ Titzmann 1992, S.248

überschreitung noch eine Normverletzung vor, so dass allenfalls von reduzierter, weil nur dem Leser offengelegter Ereignishaftigkeit die Rede sein kann. Die Ordnung der erzählten Welt wird im Zuge des latenten Ereignisses nicht einmal kurzzeitig in Frage gestellt. Die potentielle Sprengkraft, die sich noch bei Bettys Wiederkehr aus der Enthüllung des Identitätswechsels ergäbe, würde die Ordnung der Pflugerschen Restfamilie so nachhaltig stören, dass der Offenbarung sogar die revolutionäre Kraft eines Metaereignisses im oben zitierten Sinne innewohnen könnte. Die Geschichte ist aber so konstruiert, dass die Protagonistin ihr massives Störpotential ungenutzt lässt, indem sie sich zu keiner Zeit zu ihrer Identität bekennt und stattdessen stets unter der Prämisse agiert, dass die vorhandene Ordnung um jeden Preis zu konservieren sei. So ergibt sich die paradoxe Situation, dass trotz handlungsorientierter und grenzüberschreitender Protagonistin im Roman letztlich nur ein potentielles Sujet gestaltet wird, das dem Rezipienten als sorgsam unterdrücktes Sujet präsentiert wird.

Eine ganz andere, vielfach perspektivisch gebrochene Gestaltung der Identitätsproblematik bei vergleichbarer Ausgangslage hat Max Frisch in *Stiller* vorgeführt: Einer verschollenen Figur namens Stiller, die in der Vorgeschichte aus ihrer sozialen Integration ausgebrochen und spurlos verschwunden ist, stellt der Textbeginn einen Mr. White gegenüber, der von den Behörden bei der Einreise in die Schweiz aufgegriffen wird, weil es sich bei ihm allem Anschein nach um den verschwundenen Stiller handelt. Die eingereiste Figur widerspricht vehement, wird aber behördlicherseits wie auch von der sozialen Umwelt des Verschwundenen dazu verurteilt mit Stiller identisch zu sein und verbleibt als Stiller in der Schweiz, ohne sich als Stiller in der wiederaufgenommenen Rolle zu akzeptieren.

Der Hauptunterschied zwischen den jeweiligen Protagonisten Mrs. Russel und Mr. White dürfte darin liegen, dass der vormalige Stiller namens White in der Schweiz verbleibt und öffentlich auf seiner Nicht-Identität mit Stiller insistiert. Er scheut weder die Konfrontation mit den Schweizer Behörden noch die Auseinandersetzung mit dem sozialen Umfeld der Person, mit der er, gemäß seiner eigenen Beteuerung, nicht identisch ist. Die vormalige Elisabeth namens Betty Russel dagegen verbleibt nur sehr kurz in Österreich und ihr Auftritt trägt gespenstische Züge, insofern als ein tot geglaubtes Wesen zurückkehrt und sich nochmalig entfernt, ohne sich mit den Figuren der Herkunftswelt einzulassen. Wiewohl im Ergebnis White/Stiller gegen seinen Willen als Stiller fortexistieren muss, während Betty ihre selbst konstruierte Identität bewahrt, erscheint das Verhalten der Protagonistin im Vergleich zur männlichen Parallelfigur doch eher ängstlich und präventiv. Konfrontationsscheu flüchtet sie zum zweiten Mal und bekräftigt damit zwar ihre damalige Entscheidung zum Ausbruch, konser-

viert aber noch einmal die Regeln und die Ordnung des Ausgangsraumes, die ihr weder erträglich waren noch sind.

2.4 Krisenroman: Die Tapentür

2.4.1 Heterogene Erzählsituation

Auch *Die Tapentür* (künftig nur noch *TAP*) bedient sich der Kombination zweier Erzählsituationen. Während in *HV* eine harmonisierende Panoramaperspektive die nächtlichen Erinnerungen der Betty Russel einrahmt, alternieren in *TAP* Erzählpassagen in der Sie-Form mit Segmenten von Tagebucheinträgen in der Ich-Form. Die nur selten täglich, zumeist nur jeden zweiten oder dritten Tag erfolgenden Tagebucheinträge werden von der ungefähr dreißigjährigen Annette vorgenommen, die in der Sie-Form gehaltenen Erzählsequenzen befassen sich mit der Tagebuchschreiberin Annette und sind latent auktorial erzählt. Eine Erzählinstanz manifestiert sich zwar nicht über Pronomina der ersten Person Singular, aber durch zahlreiche außenperspektivische Passagen wird offensichtlich, dass es sich nicht um eine rein personale Sie-Form handelt. Beispielsweise kann sich die schlafende Annette nicht selbst beobachten und ihren Anblick kommentieren: „Aber Annette schlief, und mit der Tiefe des Schlafes verwandelte sich ihr Gesicht in eine Maske der Verlassenheit und Leere.“ (*TAP*, S.28)

Diese für eine auktoriale Erzählinstanz durchaus gängige Möglichkeit des außenperspektivischen Kommentars wird ergänzt durch eine für *TAP* spezifische, zeitlich differenzierende Ausgestaltung der Erzählsituation. Die Tagebuchpassagen befassen sich ausschließlich mit der Gegenwart der Protagonistin und ihren Reflexionen darüber. Sie vermeiden weitgehend Hinweise auf die Vergangenheit, mit der sich die Hauptperson offensichtlich nicht beschäftigen möchte. Die Teile in der Sie-Form gehen zwar auch vom gegenwärtigen Leben der Protagonistin aus, liefern aber bedeutende Informationen zu ihrem Vorleben, das reich an traumatischen Ereignissen ist. Die Kenntnis der vorgängigen Katastrophen ist hilfreich um gegenwärtige Verhaltens- und Denkmuster der Protagonistin zu verstehen. So wird dem Rezipienten über die Einschübe der Vergangenheitssequenzen in der Sie-Form eine individualpsychologische Lesart nahegelegt. Das Tagebuch-Ich hingegen hat gerade die Gewohnheit, vom Gegenwärtigen und Persönlichen ins allgemein Menschliche abzudriften und sich nicht mit der eigenen Person und deren Geschichte zu konfrontieren. Während die Erzählsequenzen immer wieder vom Gegenwärtigen ausgehend auf die Vergangenheit der Protagonistin zu sprechen

kommen, bleibt die Tagebuchschreiberin bei der Gegenwart. Häufig kommt es vor, dass sie ihre individuellen Beobachtungen ausweitet und verallgemeinert, so dass die Tagebucheinträge reich sind an Sentenzen und aphoristischen Einlassungen, die aber von ihrer individuellen Geschichte wegführen.

Ein Beispiel dafür ist etwa die Reflexionskette, die sie ausgehend von der Person ihres ehemaligen Liebhabers, des zu Forschungszwecken in Paris weilenden Romanisten Alexander, in der Tagebucheintragung vom 25. September entwickelt:

Seit Alexander in Paris ist, denke ich mit mehr Freundlichkeit an ihn. Ich möchte ihn nur nicht wieder in meiner Wohnung sitzen haben, oder wenn, dann nicht als Liebhaber. Diese Funktion paßt nicht zu ihm, sie paßt überhaupt zu den wenigsten Männern und nur ganz selten zu einem Intellektuellen. Die Vorstellung, daß alle diese ernsthaften, dezent gekleideten Männer manchmal die Kleider ablegen und, bleich wie Kartoffeltriebe, darangehen, sich eine Stunde mit Liebe zu beschäftigen, hat etwas Obszönes und Lächerliches an sich. Man kann eben nicht ungestraft durch Generationen das Fleisch verachten und mit dem Hirn allein leben. Eines Tages rächt sich das Fleisch. (*TAP*, S.30)

Erleichtert über Alexanders Abwesenheit, dies der konkrete Anlass, stellt die Protagonistin fest, dass sie ihn nicht mehr als Liebhaber in ihrer Wohnung empfangen möchte. Daran schließt sich die immer noch Alexander betreffende Überlegung an, dass die Funktion ‚Liebhaber‘ nicht zu ihm passe. Diese Erkenntnis weitet sie in einem ersten Schritt tentativ auf eine unbestimmte Mehrheit der Männer aus, um sie dann in einem zweiten Schritt gezielt auf intellektuelle Männer hin zu spezifizieren. Der Tagebucheintrag schließt dann mit einem Satz im gnomischen Präsens, der die Unvereinbarkeit von Liebhaber- und Geistesqualitäten bei Männern zum Inhalt hat und sich damit sehr weit vom Ausgangspunkt des Eintrags, der erfreulichen Abwesenheit des Ex-Liebhabers nämlich, entfernt hat.

Mitunter verbleibt die einzelne Tagebucheintragung von Beginn an im Allgemeinen und stützt sich nicht auf persönlich Erlebtes als Ausgangspunkt. So hat etwa die Notiz vom 8. Februar Annettes Reflexionen über das Reisen zum Inhalt, ohne dass bei ihr selbst eine Ortsveränderung erfolgt wäre oder in Aussicht stünde:

Wenn man Reisebeschreibungen liest, hört sich alles so verlockend an. In Wahrheit ist Reisen etwas Entsetzliches. Erst nachträglich, in der Erinnerung, kann man es genießen. Der Markusplatz ist erst schön, gereinigt von den brüllenden Touristen, den üblen Gerüchen und den eigenen schmerzenden Füßen. (*TAP*, S.66)

Quantitativ dominieren die Erzählsequenzen in der Sie-Form, die mit ungefähr einhundert Seiten die insgesamt etwa fünfundfünfzig Tagebuchseiten weit übertreffen und die stellungs- mäßig bedeutende Anfangs- und Schlussposition einnehmen. Schon diese rein formalen Kriterien legen nahe, dass es sich bei den vergangenen und verdrängten Katastrophen in der Biographie der Protagonistin um Ereignisse handelt, die für ihre Gegenwart äußerst relevant sind.

Was die Protagonistin im Rahmen einer erfolgreichen Analyse an Verdrängtem erinnern könnte, bieten die Erzählsequenzen dem Leser sukzessive zum Verständnis der Hauptfigur an. Damit wird über die Gestaltung der Erzählsituation dem Leser Material für eine psychopathologische Fallstudie angeboten, ohne dass auf Geschichtsebene ein therapeutischer Prozess tatsächlich vorgeführt würde. Lediglich am Höhepunkt der Geschichte erinnert die Protagonistin selbst einen kritischen Ausschnitt ihrer Biographie.

Bei der Verdrängenden und dem Verdrängtes rapportierenden Bewusstsein handelt es sich dank der spezifischen Ausgestaltung der Erzählsituation um zwei verschiedene fiktive Subjekte. Die latente Erzählinstanz informiert den Rezipienten, die Protagonistin ist auf sich selbst gestellt, was ihre Erkenntnisfähigkeit von Wiederholungsmustern innerhalb ihrer eigenen Geschichte angeht.

2.4.2 Weibliche Erzählinstanz

Für den geschlechtsneutralen Terminus Erzählinstanz wird in aller Regel das Wort Erzähler als synonymem Begriff verwendet. Ob dies lediglich aus Gründen der Buchstabenökonomie geschieht und der kürzere *Erzähler* die um zwei Buchstaben reichere *ErzählerIN* stets impliziert oder ob darin eine Ausgrenzung des Weiblichen aus einer zweifelsohne wichtigen und oft auch mächtigen Position im Text zu ersehen ist, kann in diesem Rahmen nicht umfassend ergründet werden, scheint aber in der Erzähltheorie insgesamt noch kaum Beachtung gefunden zu haben.¹⁰¹

Was *TAP* betrifft, so erscheinen einige Überlegungen zu diesem Thema angebracht, da die die Geschlechtsungleichheit von schreibendem und beschriebenem Subjekt, sowie der Entwurf weiblicher Romanfiguren durch männliche Schöpfer innerhalb des Romans thematisiert und dabei als „Unding“ zwiefach verworfen wird:

Sie mußte sich nur davor hüten, in ihren Träumen mit einem Gregor zu leben, den es nicht gab und nicht geben konnte, der einfach ein Unding war, denn was anderes konnte ein Mann schon sein, der dem Hirn einer Frau entsprungen war.

¹⁰¹ Weigel weist auf diesen Mangel explizit hin: „Die Erzählforschung als Teildisziplin, die sich mit der Instanz des Erzählers und mit der Erzählperspektive, der räumlichen, zeitlichen und personellen Dimensionierung des erzählten Geschehens beschäftigt, hat zwar differenzierteste Beschreibungstypen in der Kombination dieser Dimensionen entwickelt, das Geschlecht des Erzählers aber nicht als relevante Unterscheidung eingeführt.“ Weigel 1990, S.241

Auch jede Frau in den von Männern geschriebenen Romanen war ein Unding, und das hatte sie beim Lesen noch immer geärgert und verstimmt; derartige Romane waren anmaßend und unwahr. (*TAP*, S.74)

Innerhalb von *TAP* kommen eine Reihe von Figuren beiderlei Geschlechts vor, doch was die Darstellung der Innenperspektive angeht, so beschränkt sich die Erzählinstanz auf die weibliche Hauptfigur. Sie prätendiert an keiner Stelle, sich in eine männliche Figur hineinversetzen zu können, sondern verbleibt monoperspektivisch bei der Protagonistin.

Das obige Zitat bedient sich alltagssprachlicher Termini und nimmt auch keine klare Trennung zwischen Autor und Erzählinstanz vor. So handelt es sich nicht um einen erzähltheoretischen Exkurs, aber immerhin doch um eine klare, wenn auch nur fiktionsinterne Unmutsäußerung, was die in der Regel wie selbstverständlich angenommene Darstellung weiblicher Figuren durch ein männliches Bewusstsein betrifft. Selbstverständlich kann ein Autor oder eine Autorin beliebige Figuren entwerfen und - vermittelt durch Erzählinstanzen jedweder Beschaffenheit - präsentieren.¹⁰² Da aber textintern die Geschlechtsidentität von Erzähler und Figur so deutlich eingefordert wird, scheint es angebracht, dem Rechnung zu tragen und für den vorliegenden Roman mit einer weiblichen Hauptfigur auch eine weibliche Erzählinstanz anzusetzen.

Diese von *TAP* ausgehenden und für *TAP* angestellten Überlegungen sind nicht auf sämtliche Haushoferschen Erzählinstanzen hin zu generalisieren. So besteht etwa bei *HV* keine Veranlassung, die Erzählinstanz, die die harmonistische Rahmgebung inszeniert, dem Geschlecht der Protagonistin anzugleichen. Weder thematisiert der Text eine solche Unterscheidung, noch wäre sie für den Text relevant.

2.4.3 Tod und Verlassenwerden als konstitutive Elemente der Familienstruktur

Der Tod fungiert wie in *HV* als Auslöser für den Erzählbeginn. Die Protagonistin ist über ein Notarbüro vom Tod ihres Vater in Südamerika benachrichtigt worden, wo dieser dreiundzwanzig Jahre lang gelebt hatte. Annettes kränkelnde Mutter war zwei Jahre nach ihrer Geburt gestorben und der Vater war fünf Jahre später ausgewandert, ohne den Kontakt zur Tochter aufrecht zu erhalten. Die quasi elternlose Halbweise wird von ihrer Tante Johanne, einer Schwester der Mutter, nach strengsten Grundsätzen erzogen. Die rigorose Erziehung wird

¹⁰² Man denke beispielsweise an Gustave Flauberts Protagonistin in *Madame Bovary* oder Virginia Woolfs androgyne Hauptfigur des Romans *Orlando*.

anfänglich durch zeitweiliges Erscheinen des gütigen und lebenslustigen Onkels Eugen gemildert, der sie aber auch verlässt um eine mehrjährige Reise zu unternehmen, so dass sie auf Jahre ausschließlich der Tante ausgeliefert ist:

Und wer weiß, wie alles gekommen wäre hätte er [Onkel Eugen] nicht endlich diese jahrelange Reise unternommen, die es Tante Johanne möglich machte, ungestört an jener Modell-Annette zu basteln, die sie sich nun einmal in den Kopf gesetzt hatte. (TAP, S.7)

Annette heiratet als Zwanzigjährige einen jungen Mann, der vier Wochen später im Krieg fällt. Als Resultat dieser Kurzehe besorgt die junge Witwe noch zwei Jahre lang den Haushalt der Schwiegereltern, bis sie es wagt, das freudlose Dienstmädchenasein hinter sich zu lassen. Diese vergangenen Katastrophen, zu denen man auch ein Lebendig-Begraben-Sein Annettes im Luftschutzkeller rechnen muss, werden sämtlich über die Erzählsegmente in den Roman eingeschoben und sind nicht Gegenstand von Annettes Tagebuchaufzeichnungen. Der letzte Erzählabschnitt benennt die aktuelle Katastrophe: das Baby aus Annettes Ehe mit Gregor erstickt bei der Geburt und kommt tot zur Welt, da zu spät ein Kaiserschnitt eingeleitet wird.¹⁰³ Angesichts der Totgeburt erachtet Annette eine Fortsetzung der Ehe für unmöglich. Da sie nicht wie erwartet in die Mutterrolle überwechseln kann, hält sie es für geboten, ihren Mann zu verlassen. Der in Erwägung gezogene Freitod, für dessen Durchführung Annette im Krankenhaus Schlaftabletten gesammelt hatte, wird aus Rücksicht auf Gregor und Onkel Eugen nicht ausgeführt.

Tod und Verlassenwerden spielen in Annettes Geschichte eine große Rolle und es wird zu untersuchen sein, welche Art von Existenz sie aus ihrer speziellen biographischen Konstellation heraus entwickelt.

2.4.4. Komplex ‚Leben‘: Entwicklungsstadien der Hauptfigur

Der Zeitraum, den die Tagebucheinträge abdecken, umfasst ein knappes Jahr im Leben der Bibliothekarin Annette. Sie beginnen an einem zweiten September und enden am elften August des Folgejahres. Unmittelbar vor dem ersten Eintrag liegt die Bekanntschaft mit dem Notar Gregor Xanthner, der Annette vom Tod ihres Vaters in Kenntnis setzt und den dürftigen Nachlass regelt. Im Herbst beginnt eine Liebesbeziehung zwischen Xanthner und Annette. Im

¹⁰³ Gürtler übernimmt hier die Perspektive der Protagonistin, wenn sie feststellt: „... die Aneignung von Leben gelingt nicht, denn Scheintote gebären keine Kinder, und so erstickt der Sohn bei der Geburt.“ Gürtler 1991, S.166. Tatsächlich wird der Tod des gesunden und lebensfähigen Säuglings durch ärztliches Fehlverhalten ausreichend motiviert: „Das Kind war also tot, man hatte eine Spur zu lange mit dem Schneiden gezögert. Die

Dezember stellt sie fest, dass sie schwanger ist, im Januar des neuen Jahres erfolgt die Eheschließung. In einem traditionellen Drehbuch für einen Film der fünfziger Jahre würde die Geschichte mit dem Heiratsversprechen oder einem fröhlichen Hochzeitsschnapsschuss ihr Happy-End gefunden haben. Der Roman hingegen zeichnet das ganz und gar nicht glückhafte Leben der jungen Ehefrau und werdenden Mutter im gemeinsamem Hausstand auf.

Die Tagebucheinträge befassen sich noch mit der Zeit des jungen Ehestandes bis unmittelbar vor der Niederkunft. Der Zustand der Protagonistin nach Kaiserschnittoperation und Totgeburt wird nicht von der stark in Mitleidenschaft gezogenen Annette im Tagebuch sondern in einer Erzählsequenz wiedergegeben.

Im Laufe des Jahres durchläuft die Hauptperson eine bedeutende Entwicklung, die im Wesentlichen aus vier Phasen besteht.

2.4.4.1 Der Ausgangszustand: Eine reduzierte Person

Der Beginn des Buches thematisiert vielfach die Befindlichkeit der Protagonistin und konstatiert dabei einen Zustand des Nicht-Lebendig-Seins bei gleichzeitiger physischer Unversehrtheit. Die Tagebuchschreiberin bezweifelt, dass ihre Seiten jemals einen anschaulichen Eindruck des Niedergeschriebenen vermitteln können, weil sie sich selbst nicht als lebendig erachtet: „Aber ich zweifle daran, daß ein Toter Totes erwecken kann“. (*TAP*, S.12). Von der Außenwelt, der Natur, wie auch dem menschlichen Umfeld, fühlt sie sich abgeschnitten und unwiderruflich abgetrennt: „Ich weiß nicht, wann ich angefangen habe, in diese Entfremdung zu fallen.“ (*TAP*, S.11). Friedhöfe, die Stätte der Toten, sind ihr bevorzugtes Terrain für Spaziergänge: „Ich wüßte keinen Ort, der mich ruhiger und heiterer stimmen könnte.“ (*TAP*, S.14). Sie notiert einen aufschlussreichen Traum, der für sie auch bei Tag den Eindruck starker Realität beibehält: Die Teegesellschaft einer Gräfin wird durch altertümliche Geistererscheinungen gestört, woraufhin die im Traum ebenfalls zum Tee geladene Annette rät, „[...] es komme jetzt nur darauf an, möglichst viel <Leben> zur Hilfe zu holen.“ (*TAP*, S.13)

Die Figur ist sich ihrer mangelnden Lebendigkeit bewusst, und meidet den Kontakt zu Anderen, soweit dies möglich ist ohne sozial auffällig zu erscheinen. Am wohlsten fühlt sie sich allein in ihrer kleinen Wohnung:

Schwester sagte, es sei ein schöner, großer Knabe gewesen. Er war erstickt. Ein böser Zufall, die ganze Klinik war darüber in Aufregung.“ (*TAP*, S. 148)

Sie wußte, es war nicht das wirkliche Glück, aber doch der beste Glückersatz, diese kleine Höhle, die nun ihr gehörte und die sie mit Zähnen und Nägeln verteidigen würde (so lächerlich diese Vorstellung auch sein mochte).

Eine Tür hinter sich zusperrern, was konnte es schon Besseres geben? (*TAP*, S.25)

Sie wundert sich, dass Gregor sich in sie verliebt: „[...] und ich kann gar nicht verstehen, was er an einer so reduzierten Person findet.“ (*TAP*, S.53) Die Beziehung mit ihm bringt sie in Kontakt mit einem als Kind gekannten Gefühl von Lebendigkeit („[...] aber er gibt mir das Gefühl, dass ich lebe.“(*TAP*, S.51)), welches sie so hochrangig bewertet, dass sie bereit ist, „[...] alles hinnehmen zu müssen um nicht in den alten Zustand der Erstarrung zu verfallen.“ (*TAP*, S.52)

Die Annette vor der Beziehung zu Gregor wird als eine Art lebendig Begrabene vorgeführt, die ihren Zustand zwar kennt, aber nicht die eigene Geschichte nach Gründen für ihren reduzierten Zustand hinterfragt. Die Erzählinstanz bestätigt den Eindruck einer zwar physisch lebendigen, aber metaphorisch quasi abgestorbenen Erscheinung und ergänzt, dass Annette den Zustand des Lebendig-Begrabenseins unter Trümmern verschüttet auch konkret erfahren hat. Zu diesem Zeitpunkt sei sie aber bereits nicht mehr lebendig gewesen:

Selbst wenn die Mauertrümmer sie damals erstickt hätten, es wäre gar nicht ihr richtiger Tod gewesen, sondern ein dummer und schmutziger Zufall. Der wirkliche Tod mußte schon früher eingetreten sein. (*TAP*, S.39)

Der „wirkliche Tod“ ist also nicht der biologische Tod und er ist nicht erst als Folge der traumatischen Erfahrung des Begrabenseins unter Kriegstrümmern eingetreten, sondern muss die Protagonistin schon als sehr jungen Menschen ereilt haben.

2.4.4.2 Die Wiederbelebung: Erotik und Sexualität

Im Spätherbst erfährt die Hauptfigur durch den Beginn der Liebesbeziehung zu Notar Xanthner eine Art von Reanimation. Wenn Annette im Eintrag vom fünften Dezember beglückt feststellt: „Ich bin lebendig“ (*TAP*, S.55), wird damit nochmalig implizit auf ihren vorherigen Zustand des Lebendig-tot-Seins verwiesen. Die Wesensunterschiede zwischen Xanthner und Annette sind bedeutend, aber offensichtlich findet zwischen ihnen eine für beide Teile gelungene Erotik und Sexualität statt.

Da Annette eine kurze Ehe und eine größere Anzahl sexuell-erotischer Beziehungen hinter sich hat, fragt sich, wieso eine derartige Wiedererweckung zu neuem Leben nicht schon früher stattgefunden hat. Ferner ist auffällig, dass das Verhältnis zu Gregor so rasch zu einer Schwangerschaft führt, obwohl bei Annette kein Kinderwunsch vorliegt und ihre vorangegan-

genen sexuellen Kontakte mit anderen Männern nicht zu einer Empfängnis geführt haben. Der Gedanke daran, dass sie im Begriff ist neues Leben in die Welt zu setzen, erfüllt sie mit tiefer Skepsis, welche aber jederzeit durch Gregors physische Präsenz, die mit dem Beginn des „wirklichen Lebens“ gleichgesetzt wird, außer Kraft gesetzt werden kann: „Alle diese Bedenken erlöschen mit einem Schlag, sobald Gregor das Zimmer betritt und das wirkliche Leben beginnt.“ (TAP, S.66)

Der wesentliche Unterschied zwischen früheren Beziehungen und derjenigen zu Gregor liegt darin, dass der Kontakt zu Gregor von Anfang an mit der Beziehung Annettes zu ihrem Vater korreliert ist. Gregor übermittelt die Nachricht vom Tod des Emigranten und er wird zum ersten Erotikpartner Annettes nach dem Tod des Vaters, der im Gegensatz zur verlassenen Tochter „immer sehr intensiv gelebt [hat]“ (TAP, S.9). Das volle Ausmaß der Verbindung Vater/Gregor in Annettes Leben wird deutlich, als sie die beiden Figuren während und nach der Niederkunft parallelisiert.

2.4.4.3 Der Wartzustand: Ehe und Schwangerschaft

Die im Dezember festgestellte Schwangerschaft führt zur Eheschließung am zweiten Januar mit anschließender Hochzeitsreise nach Tirol. Diese nach bürgerlichen Maßstäben glückhafte Entwicklung der Beziehung verursacht eine Verschlechterung der Lebenssituation der Protagonistin, was ihre räumliche, berufliche, soziale und sexuell-erotische Situation betrifft:

Die Eheschließung bedingt einen gemeinsamen Hausstand. Sie muss als Ehefrau eines wohlhabenden Mannes ihre bescheidene Junggesellinnenwohnung verlassen und richtet sich ein einziges Zimmer in Gregors Wohnung ein. Da es ihr schwerfällt die eigene Wohnung aufzugeben, überlässt sie sie anfangs nur zur Untermiete einer Freundin, sieht aber angesichts fortschreitender Schwangerschaft keine Möglichkeit der Rückkehr. Schließlich gibt sie ihre Wohnung ganz auf, ohne allerdings in der ehelichen Wohnung heimisch geworden zu sein. Ebenfalls sukzessive vollzieht sich die Aufgabe der Berufstätigkeit, an der sie anfangs gegen Gregors Willen noch festhält.

Gregor scheint zu glauben, daß ich aus purem Eigensinn meine Arbeit nicht aufgebe, und ich kann ihm nicht begreiflich machen, wie wichtig es für mich ist, zu arbeiten. Wenn ich den ganzen Tag daheim auf ihn warten müßte, würde ich den Verstand verlieren. (TAP, S.67)

Sie übt ihren Beruf aus, solange dies gesundheitlich möglich ist, verspricht ihrem Mann aber, als Mutter nicht berufstätig zu sein: „Versprach Gregor, nachher die Arbeit aufzugeben. Das Kind wird mich ja dann beschäftigen, und später einmal wird man sehen.“ (TAP, S.103)

Mit dem Arbeitsplatz verzichtet sie neben der finanziellen Unabhängigkeit auch auf einen außerhäuslichen Raum und auf die Annehmlichkeit unverbindlicher und regelmäßiger Sozialkontakte.

Die Schwangerschaft wird durchgängig als negativer Zustand dargestellt, was gängigen Klischees von der Befindlichkeit im Zustand *guter Hoffnung* zuwiderläuft, wie die Protagonistin selbst bemerkt. Sie erlebt die Schwangerschaft als schwere Beeinträchtigung ihres körperlichen Wohlbefindens:

Das so oft beschriebene Glücksgefühl der werdenden Mutter will sich nicht einstellen... Ich fühle mich vergiftet, wie bei einer Gelbsucht Wie kommt es, daß dieses winzige Kind mir ein so abscheuliches Gefühl von Klebrigkeit und Unsauberkeit macht? Ich möchte mich den ganzen Tag waschen. (TAP, S.64/65)

Die Schwangerschaft verursacht der Protagonistin nicht nur körperliche Übelkeit, sondern auch ein psychisches Unbehagen. Die Mutterschaft erzwingt in ihren Befürchtungen einen totalen Autonomieverlust: „Eine Frau, die ein Kind hatte, hörte auf ein freier Mensch zu sein.“ (TAP, S.113)

Darüber hinaus erscheint ihr die Welt in einem so desolaten Zustand, dass sie als Ort für neues Leben nicht geeignet ist: „Ich bedauere sehr, daß ich im Begriff bin ein neues Kind in diese Welt zu setzen.“ (TAP, S. 105) Schließlich kann sie sich gar nicht vorstellen, der klassischen Hausfrauen- und Mutterrolle gerecht zu werden:

Sie sah sich das Leben einer guten Hausfrau führen, einkaufen, kochen, das Baby pflegen und ihr Leben lang auf den Augenblick warten, in dem Gregor zur Tür hereinkommen würde. Sie wußte mit dumpfer Verzweiflung, daß sie nicht dazu fähig sein würde. Ihre Leidenschaft für Gregor war kein Gefühl, das man in das sanfte, gleichgültige Bett einer normalen Ehe lenken konnte. (TAP, S.112)

Insbesondere antizipiert sie, dass sich Ehe und Familie auf Dauer als inkompatibel mit ihrer Leidenschaft zu Gregor erweisen werden, was sich nach kurzer Frist bestätigt. In den ersten Monaten der Schwangerschaft und des Zusammenlebens genießt Annette nächtens noch den Lebendigkeit verheißenden sexuell-erotischen Kontakt zu ihrem Ehemann: „Das wirkliche Leben vollzieht sich nachts, der Tag ist nur eine Zeit der Anfechtung, die man hinter sich bringen muss.“ (TAP, S.64)

Die Tage verbringt sie in einer quälenden Wartehaltung, die sie durch nützliche Erledigungen abzumildern versucht: „Also Zahnarzt und Schneiderin, sagte sie sich, und nur nicht in der Wohnung sitzen bleiben und warten wie ein Hund auf seinen Herrn.“ (TAP, S.76)

Im weiteren Verlauf zieht sich Gregor als Liebhaber immer mehr zurück. Als Ehemann und werdender Vater begehrt er Annette nicht mehr, sondern geht abends alleine aus und beginnt außereheliche Affären, die ihn bis zum Morgengrauen beschäftigen. Annette verliert die Position der Geliebten und findet sich stattdessen in der Rolle der wartenden Ehefrau wieder.

Der Zustand des Wartens wird als unerträglich bewertet, da sie in Erwartung von Gregors Heimkehr weder Ruhe finden kann, noch zur Konzentration auf irgend eine Tätigkeit fähig ist:

Sie konnte nichts tun als liegen und warten. Es schien ihr, als sei dieses Warten ihr eigentliches Leben geworden, die Wirklichkeit, der sie nicht entrinnen konnte und die sie langsam auffraß. War schon jemand an zu langem Warten gestorben? Sie konnte sich nicht erinnern, etwas Derartiges gehört zu haben, es mußte wohl ein so unmerkliches und langsames Sterben sein, daß kein anderer Mensch es bemerkte, denn auf den Totenscheinen stand nichts davon zu lesen. (TAP, S.120)

Im Warten ist sie Grübeleien ausgeliefert und gerät in kurze tranceähnliche Zustände, während derer sie Elemente ihrer Kindheitsgeschichte erträumt, die sie im Wachzustand verdrängt. Die kurzzeitig über Erotik und Sexualität gewonnene Lebendigkeit verliert sich in einem peinvollen Wartezustand, der sich für die Protagonistin quälender gestaltet, als der eingangs beschriebene Erstarrungszustand.

2.4.4.4 Der Endzustand: Schmerz und Lebendigkeit

In dem Maße, wie die Niederkunft herannaht, erweist sich das Warten immer häufiger als vergeblich. Der Zustand des Wartens geht damit über in einen Eindruck der Verlassenheit. Über diese Erfahrung findet sie mittels der imaginierten Tapetentür Zugang zu einem bedeutenden und lange verdrängten Teil ihrer Kindheitsgeschichte, dem Verlassenwerden durch den Vater. Zeitgleich mit dem Schmerz über kindliches wie gegenwärtiges Zurückgelassensein, setzen die Wehen ein:

Die ganzen Monate hindurch hatte sie, ohne es zu wissen, davor gezittert, von ihm verlassen und enttäuscht zu werden, weil Liebe und Verlassenwerden für sie eine Erfahrung bedeutete, die ihr in Fleisch und Blut saß. Während Annette, die Hand auf den Leib gepreßt, zum Telefon ging, um die Klinik anzurufen, erschrak sie über das leise Triumphgefühl darüber, daß alles so gekommen war, wie es hatte kommen müsse. Es war genau dasselbe Gefühl, das ihr von ihrer Schulzeit her vertraut war. Die Unbekannten waren gefunden und die Gleichung ging auf. (TAP, S.148)

Auch was das Kind betrifft, bestätigen sich die dunklen Vorahnungen der Protagonistin, die eine weitere schmerzvolle Erfahrung macht: Das Kind erstickt im Mutterleib und kommt tot zur Welt, weil zu spät ein Kaiserschnitt eingeleitet wird. Nach den physischen Schmerzen der Wehen und der Operation, läßt die Protagonistin auch den Schmerz über erlittene Verluste zu:

Immer wieder war sie plötzlichen Überfällen aus dem Hinterhalt ausgeliefert, die sie für Minuten in ein Bündel zuckendes Fleisch verwandelten und sie zwangen, die Hände vor den Mund zu pressen um nicht

zu schreien. Dagegen war die erste Zeit nach der Entlassung aus der Klinik gnädig gewesen, eine Zeit, in der sie viel zu betäubt gewesen war, um irgend etwas empfinden zu können. (TAP, S.157)

Der Textschluss thematisiert in pathetischer Mütterlichkeitsmetaphorik ihre Entwicklung hin zur Bereitschaft, den Schmerz anzunehmen: „Und sie wollte auch den Schmerz lieben und an ihr Herz nehmen. Jeder floh vor ihm und jeder haßte ihn; bei ihr sollte er seine Wiege und Heimstatt finden.“ (TAP, S.159)

Damit liegt zwar kein positiver Seinszustand, aber doch eine vitale Befindlichkeit vor. Der Schmerz über Verluste wird personifiziert zu einem Neugeborenen, das von der vormals Schmerz verdrängenden Protagonistin anstelle des toten Babys wie ein eigenes Kind liebevoll aufgenommen wird.

2.4.5 Titel-Text-Relation

Der Titel bezeichnet keine intersubjektiv wahrnehmbare Realität, sondern eine fiktive Tür in der Wand, die von Annette im Dämmerzustand zwischen Wachen und Einschlafen wahrgenommen wird. Es handelt sich dabei um eine singuläre Erscheinung, die sie überkommt, als sie hochschwanger die letzte Nacht allein in der ehelichen Wohnung verbringt, bevor sie in die Klinik kommt. Mit der Vision von der Tapentür öffnet sich für die Protagonistin der Weg zurück in den Raum ihrer Kindheit:

Sie wird abgeholt von ihrem großen Hund Pluto, der sie aufsitzen lässt und mit ihr durch vertraute Naturschauplätze der Kindheit trabt. Ziel der Reise ist das Elternhaus, näherhin das Büro des Vaters. Der Vater ist Förster von Beruf und wird von der Tochter sehr geliebt. Der Status überdimensionaler Wichtigkeit des Vaters wird nicht nur verbal, sondern auch formal hervorgehoben: Das Personalpronomen der dritten Person Singular steht stets in spitzen Klammern, wenn es auf den Vater referiert. Beim Betreten des Zimmers konstatiert die Traumreisende die dauerhafte Abwesenheit des Gesuchten:

Die Gewehre glänzten im Schrank, aber <er> war nicht hier. <Er>war fortgegangen, nicht in den Wald, nicht ins Dorf, sondern fort für immer. <Er> hatte sie zurückgelassen und vergessen, wie man einen Gegenstand vergißt, den man nicht mehr benötigt. (TAP, S.147)

Die Möglichkeit kurzzeitiger Abwesenheit mit baldiger Wiederkehr wird gar nicht erwogen, sondern sie erachtet sich sofort als radikal verlassen und vergessen. Mit diesem traumatischen Gefühl hat die Erscheinung zugleich ihren Höhepunkt und ihr Ende erreicht. Annette erwacht, die Wehen setzen ein und sie parallelisiert den abwesenden Gregor mit dem abwesenden Vater.

Nach der Niederkunft erinnert sie sich noch an die halluzinierte Tür in der Wand und sucht im Wachzustand vergeblich nach einem Zugang zu ihrer Kindheitswelt. Nur den Eindruck des definitiven Ausgeschlossenenseins aus der Welt des Vaters und Gregors sowie ihren Schmerz darüber hat sie als bleibenden Eindruck im Bewusstsein behalten.

Hinter der verschlossenen Eichentür saß <er> mit Gregor und sie tranken Wein, lachten und spielten mit den Hunden und dachten nicht daran, den Schlüssel herumzudrehen. In alle Ewigkeit würden sie dort sitzen und sie in Kälte und Dunkelheit stehen lassen. (TAP, S.150)

Das titelgebende Lexem hat im Text keinen objektiven Realitätsstatus inne. Die Tür in der Wand erscheint der Protagonistin nur in halb-bewusstem Zustand zu einem kritischen Zeitpunkt ihres Lebens. Über die Verräumlichung des Zugangs zur Erinnerung gerät die erinnerungsunwillige Protagonistin in Kontakt zu ihrer Kindheitswelt. Indem der raumgewordene Zugang zu dem verdrängten Zeitabschnitt als Titel figuriert, wird die Bedeutung des Erinnerns aus der Textperspektive stark hervorgehoben. Dass sich der Zugang zur Vergangenheit in einem traumähnlichen Zustand über die imaginierte Tapetentür eröffnet, verweist auf die Bedeutung und die entlastende Funktion, die dem Irrealen in diesem frühen Roman der Autorin noch zukommt.

2.4.6 Lockerung der zeitlichen Restriktion

Zentral für den Roman ist das problematische Verhältnis der Protagonistin zu ihrer Vergangenheit. Erinnern möchte sie sich nicht, ums Vergessen bemüht sie sich, die Zukunft sieht sie blockiert. Wenn Erinnerungen aufsteigen, so geschieht dies gegen den Willen der Person, die sich solchen Reminszenzen machtlos ausgeliefert sieht:

Wenn ich an die Zukunft denke, sehe ich ein schwarzes Brett vor mir. Ich hab nie die Leute verstanden, die immer mit einem Fuß voraus leben. Was wir haben, ist die Erinnerung, oder vielmehr, wir werden von ihr besessen, ob es uns gefällt oder nicht. (TAP, S.32)

Als Gegenmaßnahme werden Gedanken an die Kindheit bewusst unterdrückt, wobei sie wiederum das Bild von einer Tür verwendet, die als potentielle Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart angebracht ist, und die sie zuschlägt, um sich von vergangenen Lebensabschnitten zu distanzieren: „Sie hatte beschlossen, jene alten Gegenden nicht mehr zu betreten, eine Tür zuzuschlagen und ein Mensch ohne Vergangenheit zu sein.“ (TAP, S.26/27) Wenn die Vergangenheit in konkreter Form in die Gegenwart hineindrängt, wie etwa in Gestalt von alten Briefen oder Photos, so handelt sie prompt: „Habe alles verbrannt. Man sollte dieses alte Zeug nicht aufheben, es liegt etwas Morbides und Widerwärtiges darin.“ (TAP, S.96)

Der Roman führt mit dem Bild von der Tapetentür die Aufhebung einer Verdrängung vor: Die Protagonistin lässt die Erinnerung an ihr Verlassenwerden durch den Vater zu und ist willig, diese in ihr aktuelles Leben zu integrieren. Damit hat sich ihre zeitliche Perspektive um eine bedeutende Phase der Vergangenheit erweitert. Von völliger Verfügung über ihre bisheriges Leben kann allerdings nicht die Rede sein, da sich ihre Bewältigungsbereitschaft auf die zentrale Vatergeschichte beschränkt. Weitere hochgradig kritische Elemente ihrer Biographie, wie etwa der plötzliche frühe Tod der Mutter oder die Erfahrung des Verschlüsselt-Seins unter Kriegstrümmern, werden nicht bearbeitet.

Was die Zukunft betrifft, so ist die Hochschwangere auch kurz vor der Niederkunft noch pessimistisch und blendet Künftiges genauso konsequent aus, wie vor ihrer Bekanntschaft mit Gregor: „Ich kann mir kein Später vorstellen. Noch immer lebe ich in meinem Zimmer wie auf einer Insel in dieser großen, fremden Wohnung.“ (TAP, S.103)

Nach den kritischen Ereignissen von Erinnerung und Totgeburt zeichnet sich eine ebenso unscharfe wie triste Zukunftsperspektive im Zeichen von Trauerarbeit und Leidensbereitschaft ab. Die konsequent in die Vergangenheit wie in die Zukunft hin reduzierte zeitliche Extension der Protagonistin hat sich somit insgesamt gelockert, da Erinnerung wenigstens partiell zugelassen und Weiterexistenz projiziert wird.

2.4.7 Das offene Ende: Verharren in der Krise

Am Höhepunkt des Romans wird die Protagonistin mit ihrem kindlichen Verlassenheitstrauma konfrontiert. Der Weg in die Vergangenheit, der im Bild der Tapetentür als Titel figuriert, ist relevant für den Lebendigkeitsgrad der vormalig erstarrten Person. Über die qualvolle und ungewollte Konfrontation mit dem verdrängten Kindheitsschmerz wird die Protagonistin insgesamt bereit, Gefühle zuzulassen, wobei es sich zunächst um die negativen Gefühle des Schmerzes und der Trauer handelt. Sie befindet sich am Ende des Textes in einer Krise, deren Ausgang ungewiss bleibt. Potentiell stellt eine Krise immer auch einen Ausgangspunkt für Heilung oder Neubeginn dar. Was die Zukunft der Protagonistin betrifft, so enthält sich der Text konkreter Hinweise, schließt allerdings unter Erwähnung einer düsteren Begebenheit. Annette schenkt am italienischen Urlaubsstrand dem freundlichen Fischer Antonio Zigaretten. Dieser gibt ihr zu verstehen, dass seine Frau am Vortag verrückt geworden und in eine psychiatrische Klinik eingeliefert worden sei. Sie bewundert ihn daraufhin für seinen Gleichmut ob dieser Tragödie. Vom Schicksal der hospitalisierten Frau am Textende darf kein Analogieschluss auf Annettes Zukunft hin gezogen werden, da man diesen ja nicht mehr am Text bele-

gen könnte. Allerdings stellt der Schluss eine ausgesprochen prominente Textposition dar, an der hier scheinbar unmotiviert eine weibliche Krankengeschichte Erwähnung findet, der mit Einweisung in die Psychiatrie begegnet wird. Als Möglichkeit, nicht als Gewissheit, ist damit eine unheilvolle Entwicklung Annettes von der Krise in die psychische Krankheit angedacht, aber nicht bestätigt.

Die Möglichkeit der primär medikamentösen Behandlung in der Psychiatrie steht überdies in deutlichem Gegensatz zur Auflösung neurotischer Störungen im Rahmen schmerzhafter Erinnerungsarbeit, wie sie von der Protagonistin ja immerhin ansatzweise geleistet wird. Auch wird sich Annette aus der Ehe lösen, während die Hospitalisierte in der Ehe verbleibt.

Annettes Zukunft wird perspektivlos offengelassen. Fest steht lediglich, dass sie ihr bisheriges Leben nicht wieder aufnehmen wird. Die Fortsetzung der Ehe mit Gregor, im Rahmen derer erneute Schwangerschaften erfolgen könnten, die ihr eine bürgerliche Existenz als Hausfrau und Mutter sichern würden, wird ohne schlüssige Motivation als unmöglich erachtet. Ein alternatives Lebensmodell zu Ehe und Mutterschaft steht nicht bereit. Arbeitsplatz und eigene Wohnung hat die Protagonistin aufgegeben. Der Verbleib unter der Obhut des alten Onkels Eugen stellt keine längerfristige Lösung dar. Dem psychischen Schmerz gesellen sich ganz praktische Verluste zu, ohne dass Bewältigungsmöglichkeiten erwogen würden. Annette verharrt erst einmal in der Krise, wie sie vormals in der Erstarrung sich eingerichtet hatte. Allerdings scheint sie trotz aller Verluste am Textende über mehr Aktionspotential zu verfügen als im Verlauf des Textes. Durch den Kontakt mit der unliebsamen Vergangenheit hat sie die Bereitschaft entwickelt, das Vergangene zuzulassen und in die Gegenwart zu integrieren. Es zeichnet sich eine Bereitschaft zum Leben ab, die nicht nur in dem unmittelbar nach der Totgeburt konzidierten Verzicht auf Selbstmord besteht, sondern erst einmal in gewiss nicht risikoloser Schmerzbereitschaft.

Damit aber ist, nunmehr auch ohne männlich-erotischen Katalysator, die im Tagebuch stets mit Entsetzen beschriebene Erstarrung gelöst, und der Schluss ist, in dieser Hinsicht wenigstens, sogar halbwegs positiv. Die Heldin hat zwar keinerlei bürgerliche Sicherheiten oder konkrete Pläne, aber sie ist – und dies nicht nur im biologischen Sinne – lebendig und damit eine Rarität innerhalb der Haushoferschen Protagonistinnen.

2.5 Überlebensroman: Die Wand

2.5.1 Titel und Titelgebung

Die Wand (künftig nur noch *WA*), das wohl bekannteste Buch der Marlen Haushofer, war bei der Erstveröffentlichung im Jahr 1963 kein Erfolg. Erst nach der Neuauflage 1983¹⁰⁴ erfährt der Roman im Kontext von Diskussionen um die Rüstungsproblematik in einem Klima der Angst vor menscheninduzierten Katastrophen durch atomare oder chemische Waffen viel Beachtung.¹⁰⁵ Als im Laufe der achtziger Jahre über die mit *WA* beginnende Neuedition auch eine breitere Rezeption einsetzt, ist die Autorin längst verstorben.

Angeblich hat sie den Titel nicht selbst gewählt, sondern diese Aufgabe ihrem Mentor Hans Weigel überlassen. Dieser berichtet, sie habe ihm das Manuskript des Romans mit den Worten übergeben: „Der wird dir nicht g’fallen – es ist eine Katzensgeschichte“.¹⁰⁶ Seine Aufgabe war es dann, Absätze zu markieren und Satzzeichen einzusetzen sowie den Roman mit einer Überschrift zu versehen. Mit der Wand wird ein zu Beginn des Textes auftretendes ungeklärtes Phänomen zum Titel erkoren, das das bisherige Leben der Protagonistin radikal verändert. Ein über Nacht aufgetretenes „unsichtbares Hindernis“ (*WA*, S. 15), hat die Protagonistin von der Welt abgetrennt und wird von ihr als Wand bezeichnet:

Auf der anderen Seite der Wand, ich habe mir angewöhnt, das Ding die Wand zu nennen, denn irgendeinen Namen mußte ich ihm ja geben, da es nun einmal da war – auf der anderen Seite also lag das Bachbett eine kleine Strecke fast trocken, und dann floß das Wasser in einem Rinnsal weiter. (*WA*, S. 15)

Die Wand trennt die Biographie der überlebenden Frau in zwei große Abschnitte: Nach vierzig Jahren unter Menschen beginnt eine Existenzform als Alleinversorgerin ohne die menschliche Gesellschaft. Die Wand setzt zwar durch ihr zerstörerisches und trennendes Potential die Geschichte in Gang, ist aber selbst nicht eigentlich Gegenstand der Geschichte. Genese und Konsistenz der unsichtbaren Wand werden ebensowenig erläutert wie das Schicksal der mutmaßlich in einem Status der Erstarrung zu Tode gekommenen Individuen jenseits der Wand. Die Textperspektive konzentriert sich auf ein Einzelschicksal nach dem Einfall der Wand. Die

¹⁰⁴ Von der Thüsen sieht es als geschickten Schachzug des Verlages an, „... die Neuausgabe von Marlen Haushofers Werk gerade mit diesem Roman zu beginnen, denn der Herbst 1983 stand im Zeichen des Raketenprotests: Endzeitvisionen lieferten den Medien und auch der Frankfurter Buchmesse ihr Thema. So fand Marlen Haushofers Buch vom Ende der Welt seine Leserschaft.“ Von der Thüsen 1987, S.157

¹⁰⁵ Zu Recht missbilligt Stromberg 1987 die Reduzierung des Textes auf ein warnendes Weltuntergangsszenario: „Es geschieht leicht, daß ein Autor bei seiner Wiederentdeckung nach aktuellen Bedürfnissen zurechtgeformt und ausgelegt wird.“

¹⁰⁶ H. Weigel 1986, S. 169

Protagonistin ist weit mehr mit der Kunst des Überlebens als mit der Beschaffenheit der Wand befasst:

Ein Wissenschaftler, ein Spezialist für Vernichtungswaffen, hätte wahrscheinlich mehr herausgefunden als ich, aber es hätte ihm wenig genützt. Mit all seinem Wissen könnte er nichts anderes tun als ich, warten und versuchen, am Leben zu bleiben. (WA, S.38)

Zum provisorischen Titel ‚Katzengeschichte‘, mit dem die Autorin ihr Buch dem Berater übergeben hat, sei angemerkt, dass die misstrauische, zähe und einzelgängerische Katze gemeinhin als Überlebenskünstlerin gilt. Insofern als der Text die Beschreibung der Katastrophe quasi ausspart und stattdessen das postkatastrophale Überleben fokussiert, hat der vorläufige Titel ‚Katzengeschichte‘, im Sinne eines gar nicht possierlichen, sondern vielmehr schwierigen Überlebens durchaus seine Berechtigung.

2.5.2 Die Erzählsituation

Der endgültigen Fassung von WA gehen zwei handschriftliche Fassungen voraus.¹⁰⁷ Die Entscheidung für die Ich-Erzählsituation fällt die Autorin, nachdem fünfundzwanzig Seiten der ersten handschriftlichen Fassung in personaler Erzählsituation abgefasst sind.¹⁰⁸ Eine Frau namens Isa unternimmt mit einem befreundeten Ehepaar einen Ausflug in die Jagdhütte des Paares. Dann verschwindet der Eigename der Protagonistin und die Autorin wechselt durchgängig zur Ich-Form. Die vorliegende Arbeit befasst sich ausschließlich mit der publizierten Endfassung des Romans.¹⁰⁹ Angesichts der Tatsache, dass sich die Autorin im Laufe der Textgenese explizit für die Ich-Form entschieden hat, scheint es angebracht, der Funktionalisierung der gewählten Erzählsituation besondere Beachtung zu schenken.¹¹⁰

Konstituierend für den Ich-Roman ist das Zusammenspiel von erzählendem und erlebendem Ich, das vielfältig ausgestaltet sein kann. Stanzel nennt beispielsweise das für die quasi-autobiographische Ausgestaltung der Ich-Erzählsituation typische „Spannungsgefüge zwischen dem älteren, gereiften, einsichtigeren Ich als Erzähler und dem noch völlig in seiner

¹⁰⁷ Eine gründliche Auswertung der beiden Manuskripte leistet Schmidjell 2000.

¹⁰⁸ Schmidjell 2000, S.49

¹⁰⁹ Ausführliche Informationen zum inhaltlichen Vergleich der verschiedenen Fassungen bietet Polt-Heinzl 2000.

¹¹⁰ Die Wahl der Ich-Form hat Interpreten ganz besonders zu Missdeutungen des Romans als verkappte Autobiographie der Autorin verlockt. So geht Venske etwa davon aus, dass es sich bei der Protagonistin „um eine literarische Projektionsfigur für Marlen Haushofers autobiographische Einsamkeit handelt, die eine doppelte war: Einsamkeit einer bürgerlichen Ehefrau, deren Leiden am Geschlechterverhältnis sich vor der modernen Frauenbewegung nur individuell äußern konnte, und darüber hinaus die Einsamkeit einer schreibenden Frau.“ Venske 1987b, S.113

existentiellen Situation befangenen Ich als Helden“¹¹¹, wo einem souveränen Erzähler die eigene Geschichte nachgerade verfügbar und transparent ist. Im Gegensatz zu solch glückhafter Identitätsgewinnung zeigen moderne Ausgestaltungen der Ich-Form, wie etwa Becketts Romantrilogie *Molloy/Malone meurt/L’Innommable* verschiedene Reduktionsstufen eines Ich, das über die eigene Geschichte oft nur Vermutungen anstellen kann. So ist Molloy schon zu Beginn des ersten Bandes der Trilogie nicht mehr in der Lage sich autonom zu bewegen und hat keine Erinnerung daran, wie er an seinen Aufenthaltsort gelangt ist, in welchem er das Zimmer seiner Mutter zu erkennen glaubt:

Je suis dans la chambre de ma mère. C’est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment j’y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement. On m’a aidé. Seul je ne serais pas arrivé.¹¹²

Die Ich-Erzählsituation in *WA* ist gekennzeichnet durch eine relativ geringe zeitliche Differenz zwischen erzählendem und erlebendem Ich. Im Zentrum der Geschichte steht die zweieinhalbjährige Einsiedlerexistenz der Protagonistin nach dem Einfall der Wand. Der Erzählakt beginnt in unmittelbarem Anschluss an die dreißig vergangenen Monate und erstreckt sich über vier Monate. Dem geringen Altersunterschied zwischen erzählendem und erlebendem Ich entspricht eine ebenso geringe kognitive Distanz. Das erzählende Ich kann zwar über das erlebte Auskunft geben und seine aktuelle Lebenssituation dokumentieren, verfügt aber über kein erlösendes Mehrwissen, das die prekäre Situation der Protagonistin wie auch der Erzählerin erhellt oder entlastet. Die Existenzbedingungen der Erzählerin unterscheiden sich nur graduell von denen der Protagonistin: sie hat noch mehr Verluste erlitten und führt trotzdem das beschwerliche Waldleben weiter.

Erst diese besondere Ausgestaltung der monoperspektivischen Ich-Erzählsituation, bei welcher die Erzählerin am Ende des Romans im gleichen Dilemma verbleibt wie die Überlebende am Textbeginn, verleiht dem Text seine radikale Ausweglosigkeit und Trostlosigkeit. Eine auktoriale Erzählinstanz hätte im Einpersonenroman mit Protagonistin und Tierpersonal eine weitere Stimme ausgemacht. Sie hätte ferner suggeriert, dass jenseits der Welt der Protagonistin erzählt, gesprochen und womöglich gar gelesen wird. Durch die Personalunion von Protagonistin und Erzählerin in der Ich-Form reduziert und vereinsamt sich die entvölkerte Welt des Romans auch auf der Ebene der Erzählsituation.

¹¹¹ Stanzel 1985, S.112

¹¹² Beckett 1951, S.7

2.5.3 Der Erzählvorgang als Schreibakt

Bei dem Erzählprozess im Text handelt es sich näherhin um eine Niederschrift, die schon auf der ersten Seite des Romans als selbstverordnete Beschäftigungstherapie gegen Angst und Wahnsinn bezeichnet wird:

Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muß, wenn ich nicht den Verstand verlieren will. [...] Ich habe diese Aufgabe auf mich genommen, weil sie mich davor bewahren soll, in die Dämmerung zu starren und mich zu fürchten. Denn ich fürchte mich. Von allen Seiten kriecht die Angst auf mich zu, und ich will nicht warten, bis sie mich erreicht und überwältigt. (WA, S.7)

Das erzählende Ich ist also auch ein schreibendes Ich, die Erzählerin auch eine Schreiberin. Sie stützt sich dabei auf Kalendernotizen, die sie im Laufe ihrer zweieinhalbjährigen Einsiedlerexistenz sporadisch angefertigt hat und widmet sich der Niederschrift von November bis Februar jeweils am Nachmittag bis die Dunkelheit hereingebrochen ist. Den kargen Lichtverhältnissen der Jahreszeit entsprechen sehr spärliche Schreibmedien: drei Bleistifte und ein fast ausgetrockneter Kugelschreiber, sowie eine begrenzte Menge von Briefbögen und die Rückseite alter Kalender. Das Ende des Textes koinzidiert mit dem Ende der Papiervorräte. Der Schreibakt dient einerseits als Präventionsversuch gegen Angst und Wahnsinn, andererseits fungiert der schriftliche Monolog auch als Ersatz, dem sich die Protagonistin in Ermangelung von Gesprächsmöglichkeiten zuwendet:

Es kommt nur darauf an zu schreiben, und da es keine anderen Gespräche mehr gibt, muß ich das endlose Selbstgespräch in Gang halten. Es wird der einzige Bericht sein, den ich je schreiben werde, denn wenn er geschrieben ist, wird es im Haus kein Stückchen Papier mehr geben, auf das man schreiben könnte. (WA, S.193)

Das schreibende Ich insistiert vielfach darauf, dass es einen ‚Bericht‘¹¹³ anfertigt, prätendiert also größtmögliche Exaktheit, Objektivität und Neutralität. Die massive Präsenz der Erzählerin im Text läuft diesem Dokumentationsanspruch allerdings zuwider.¹¹⁴

Sie manifestiert sich direkt in zahlreichen, teilweise mehrseitigen Kommentaren. Diese können ihr Durchhaltevermögen beim Einfall der Wand reflektieren: „Ich weiß nicht, wie ich es fertigbrachte, diese Zeit zu überstehen. Ich weiß es wirklich nicht; [...].“ (WA, S.51). Sie können ihr Leben vor der Katastrophe zum Inhalt haben, wie etwa die zwei Seiten lange Einlassung über ihre Gestaltung des Weihnachtsfestes als Hausfrau und Mutter (WA, S.121/122)

¹¹³ Das Wort „Bericht“ wird bereits auf der ersten Textseite vierfach für den geplanten Text in Anspruch genommen und rekurriert durchgängig, wie etwa in dem oben zitierten Passus.

¹¹⁴ Bunzel problematisiert den mit dem Bericht verbundenen Objektivitätsanspruch nicht, sondern sieht im Rekurs auf das Schreiben den „kulturstiftenden Akt par excellence“. Bunzel 2000, S.117

oder Zukunftsängste formulieren: „Zweieinhalb Jahre werden vergehen, und dann wird mein Feuer erlöschen, und alles Holz um mich herum wird mich nicht vor dem Verhungern oder Erfrieren retten können.“ (WA, S.70)

Dazu kommen pessimistische Aphorismen über den Menschen und die Welt im Allgemeinen, die im gnomischen Präsens abgefasst sind:

Um unsere Freiheit ist es sehr traurig bestellt. Wahrscheinlich hat es sie nie anderswo als auf dem Papier gegeben. Von äußerer Freiheit konnte wohl nie die Rede sein, aber ich habe auch nie einen Menschen gekannt, der innerlich frei gewesen wäre. (WA, S.69)

Neben diesen Kommentaren stehen zahlreiche temporale Vor- und Rückgriffe auf die Historie. Ausgesprochen massiv und äußerst frequent ist dabei der Vorgriff auf Luchs' Tod¹¹⁵, mit dem bereits sehr bald im Text („Seit Luchs tot ist“ (WA, S.26)) auf die Katastrophe am Ende hingewiesen wird.

In der Regel können für jeden Monat einige Aktivitäten benannt und mehr oder minder ausführlich erzählt werden, aber auch diese scheinbare Genauigkeit wird unterlaufen zu Gunsten von Mutmaßungen des schreibenden Ich: „Der Februar des ersten Jahres ist auf meinem Kalender ganz leer. Ich erinnere mich aber noch einigermaßen an ihn. Ich glaube, er war eher warm und feucht als kühl.“ (WA, S.138)

Indirekt manifestiert sich die Erzählerin durch Ungleichgewichtungen von Zeitabschnitten. Der Zeitraum von Anfang Mai bis zum zwanzigsten Juli des ersten Jahres wird auf neunundfünfzig Seiten¹¹⁶ erzählt, dasselbe Zeitsegment des Folgejahres nimmt nur sechsundzwanzig Seiten¹¹⁷ in Anspruch.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Erzählerin durchgängig den Anspruch auf objektive Berichterstattung erhebt, dass dieser aber konfligiert mit der Absicht, ihre ausweglose Lage durch das Schreiben erträglich zu machen. Die dokumentarische Intention des Niedergeschriebenen wird von der therapeutischen, sich nämlich vor Furcht und Wahnsinn ins Schreiben zu retten, dominiert. Die Schreibende ist nicht primär Chronistin, die sich emotional zurücknimmt, sondern Trauernde, die schriftlich ihre Verluste beklagt, ihren Ängsten auf dem Papier Raum gibt und darüber den Verstand eben gerade nicht verliert: „Vielleicht wäre die einzig normale Reaktion auf alles, was geschehen ist, der Wahnsinn.“ (WA, S.170)

¹¹⁵ „Seit Luchs tot ist“ siehe wörtlich z.B. auch auf den Seiten 42, 47, 70; dazu kommen zahlreiche weitere Hinweise auf den Tod des Tieres; z.B. „Luchs liegt auf der Alm begraben“ (WA, S.165) oder „Manchmal, wenn ich jetzt allein unterwegs bin im winterlichen Wald, rede ich wie früher zu Luchs“ (WA, S.107)

¹¹⁶ Auf S.12 wird das Erwachen der Protagonistin am 1. Mai erwähnt, auf S.71 wird der Beginn der Heuernte am 20. Juli genannt.

¹¹⁷ Auf S.152 wird der Beginn des Monats Mai erwähnt, auf S.178 der 20. Juli.

2.5.4 Raumstruktur

Die dargestellte Welt besteht aus zwei Großräumen (G1 und G2), die durch den Einfall der Wand entstanden sind. Jenseits der Wand (G1) sind alle Lebewesen tot und erstarrt, diesseits der Wand (G2) hat die Protagonistin mit einigen Tieren überlebt. Am Textende stellt sich heraus, dass es mindestens einen weiteren Überlebenden in G2 gibt, der Tiere der Protagonistin tötet und deswegen von ihr erschossen wird. Innerhalb von G2 wird von der Protagonistin nur ein Teilbereich (g2) erschlossen, in welchem sie begrenzt mobil ist. Sie haust in einem Jagdhaus, in dessen unmittelbarer Nähe eine Blockhütte mit einer Holzgarage steht. Haus und Hütte liegen etwas erhöht in einem Wald. Unterhalb führt eine Schlucht in ein Dorf. Das Dorf und der untere Teil der Schlucht liegen in G1, sind also unzugänglich, aber sichtbar. Der Text enthält kein Indiz, mittels dessen eine realgeographische Festlegung möglich wäre. Die Protagonistin sieht sich durch den Einfall der Wand in ein „Waldgefängnis“ (WA, S.21) eingesperrt, das in unmittelbarer Nähe zu G1, dem Raum der Erstarrten liegt. Als sie eine Kuh findet und dieser die Blockhütte als Stall einrichtet, restringiert dies ihr Raumverhalten innerhalb von G2. Sie sieht sich an den Raum um die Jagdhütte gebunden:

So ein Tier will gefüttert und gemolken werden und verlangt einen sesshaften Herrn. Ich war der Besitzer und der Gefangene einer Kuh. Aber selbst wenn ich die Kuh gar nicht gewollt hätte, wäre es mir unmöglich gewesen, sie zurückzulassen. Sie war auf mich angewiesen. (WA, S.31)

Mehrtägige Erkundungsgänge oder gar ein definitives Verlassen des Gebietes um die Jagdhütte unterbleiben. Zum Wohle der Kuh und ihres Stierkalbes unternimmt sie allerdings für die Dauer der Sommermonate den Aufstieg zu einer Alm, die gute Weidemöglichkeiten bietet. Diese zu Gunsten der Tiere praktizierte Mobilität führt beim zweiten Almaufenthalt zur Schlusskatastrophe. Stier und Luchs werden getötet, sie tötet einen Menschen. Die Alm als Schauplatz verheerender Ereignisse wird nie mehr aufgesucht und die im Vertrauen auf Luchs' Orientierungssinn unternommenen Wanderungen im Bereich von G2 unterbleiben, so dass sich ihr ohnehin enger Bewegungsradius noch mehr reduziert hat: „[...] ohne Luchs bin ich eine Gefangene des Kessels geworden.“ (WA, S.114)

Die eingangs durch den Wandeinfall provozierte räumliche Reduktion hat sich zum Textende hin verstärkt. Die maximale Mobilitätsanstrengung der Protagonistin, der Almaufstieg, ist extrem mühevoll. Sie schafft über mehrere Tage hin Hausrat zur Alm, wandert schließlich mit allen Tieren - die Katzen in einer Pappschachtel auf dem Rücken - zur Almhütte. Dieser Aufwand wird nicht belohnt, sondern letztlich sanktioniert durch schwere Verluste. Dass Mobilität keine positive Situationsveränderung zeitigt, gilt nicht nur für die Protagonistin. Die offensichtlich große Mobilität des herumstreifenden Mannes, der auf der Alm erscheint, bewährt

sich nicht; er kommt zu Tode. Die Gastgeber der Protagonistin verdanken ihr Erstarrungsende ebenfalls räumlicher Flexibilität. Wären sie nicht ins Dorf spaziert, hätten sie vermutlich mit ihrem Gast überlebt.

Die rekurrierenden Metaphern des Eingeschlossen- und Angebundenseins charakterisieren das Raumverhalten der Protagonistin im Sinne reduzierter und sich weiter reduzierender Mobilität. Ihr beharrliches Festhalten am Standort scheint aber auch einer grundsätzlichen Neigung zu entsprechen. Sie bezeichnet sich schon zu Anfang als häusliches Wesen, das Ortswechsel meidet:

Ich war schon immer eine seßhafte Natur gewesen und fühlte mich zu Hause am wohlsten. Nur Luises Einladung schlug ich selten aus. Ich liebte das Jagdhaus und den Wald und nahm gerne die dreistündige Autofahrt auf mich.“ (WA, S.10)

2.5.5 Zeitstruktur

Die temporale Strukturierung der dargestellten Welt erfolgt chronologisch, indem Kalendermonate und die Sukzession der Tage innerhalb eines Monats als Zeitangaben dienen. Das erlebende Ich ist um den Erhalt der kalendarischen Ordnung bemüht:

Ich nahm mir auch fest vor, täglich die Uhren aufzuziehen und einen Tag vom Kalender abzustreichen. Das schien mir damals sehr wichtig, ich klammerte mich geradezu an die spärlichen Reste menschlicher Ordnung, die mir geblieben waren. (WA, S.40)

Allerdings existiert keine Jahresangabe, so dass man die nummerierten Monatsangaben nicht wirklich verorten kann. Die Histoire beginnt an einem dreißigsten April. Das Jahr wird nur vage indiziert mit dem Hinweis: „Damals war immerzu die Rede von Atomkriegen und ihren Folgen, [...]“ (WA, S.9/10). So kann man grundsätzlich auf ein beliebiges Jahr im Laufe der Ära des Kalten Krieges schließen, wegen des verstärkenden „immerzu“ vermuten, dass es sich möglicherweise um ein besonders kritisches Jahr in jener Zeit handelt, wie etwa 1961 wegen des Baus der Berliner Mauer oder 1962 wegen der Kubakrise, aber eine derartige Festlegung auf eine Jahreszahl ist schon nicht mehr am Text belegbar. Von Anfang an basieren Datumsangaben somit auf einer nur sehr unspezifischen absoluten Chronologisierung. Die unscharfe Verortung der Histoire auf Jahresebene erfasst im zweiten Winter auch die Tageszählung. Motiviert durch eine heftige fieberhafte Erkrankung der Protagonistin, im Laufe derer sie zeitweise das Bewusstsein verliert und halluziniert, gerät ihre zeitliche Ordnung aus den Fugen. Die letzte Zeitangabe vor dem Ausbruch der Krankheit lautet: „Am vierundzwanzigsten Jänner krank geworden.“ (WA, S.223). Da sie auf die kalendarische Ordnung der Tage nicht verzichten will, schätzt sie die verstrichenen Tage nach der Genesung nach eigenem

Ermessen ein: „Ich wußte nicht, wie lange ich krank gewesen war, und strich, nach langer Überlegung, eine Woche vom Kalender ab. Seither stimmt auch der Kalender nicht mehr.“ (WA, S.227)

Da sie ihre Uhr während des Krankenstandes nicht aufziehen konnte, beschließt die Protagonistin auch bezüglich der Uhrzeit eine neue, subjektive Zeitmessung einzuführen, die sich an der Gewohnheit der Krähen orientiert: „Die Krähen fielen schreiend in die Lichtung ein und ich richtete meine Uhr auf neun. Seither zeigte sie Krähenzeit an.“ (WA, S.227)

Sämtliche folgenden Zeitangaben der Histoire wie auch diejenigen über den Schreibakt unterliegen der subjektiven Zeitfestsetzung der „Krähenzeit“.

Schreibbeginn am fünften November wie auch Schreibende am fünfundzwanzigsten Februar sind krähenzeitgemäße Datierungen und als solche nicht kalenderkonform, was die Erzählerin zu Beginn des Textes mit widerspruchsvollen Worten andeutet:

Heute, am fünften November, beginne ich mit meinem Bericht. Ich werde alles so genau aufschreiben, wie es mir möglich ist. Aber ich weiß nicht einmal, ob heute wirklich der fünfte November ist. Im Lauf des vergangenen Winters sind mir einige Tage abhanden gekommen. Auch den Wochentag kann ich nicht angeben. Ich glaube aber, daß dies nicht sehr wichtig ist. (WA, S.7)

Während chronologiegetreue Kalendernotizen und das krampfhaftes Festhalten an der Kalenderterminologie für die Überlebende der Geschichtebene hilfreiche Stützen darstellen, bricht die Erzählerin das Bemühen um Chronologie und Exaktheit auf. Die chronologische Ordnung wird im letzten Satz des obigen Zitates als irrelevant bezeichnet. Dass die Ebene des Sprechens durch Ungleichgewichtungen von Zeitabschnitten wie auch durch temporale Rück- und insbesondere Vorgriffe auf Luchs' Tod und die Schlusskatastrophe charakterisiert ist, und damit einer rein chronologischen Ordnung nicht gehorcht, wurde bereits im Kapitel über die schreibende Erzählerin an Hand von Textbeispielen aufgezeigt. Signifikant ist in diesem Zusammenhang auch die Verschleierung des Kalenderjahres. Die streng monoperspektivische Ich-Erzählsituation hätte eine konkrete zeitliche Festlegung auf eine Jahreszahl durchaus gestattet, denn die Erzählerin hat ihr Gedächtnis nicht verloren und kann sich an ihr Leben vor dem Einfall der Wand erinnern. Somit handelt es sich um eine intendierte Unschärfe, die den Text aus der gängigen Zeitrechnung heraushebt und entrealisiert. Während das erlebende Ich krampfhaft pseudoexakte Zeitmessung perpetuiert, wird auf der Ebene des Discours die Zeit als vernichtendes Konstrukt für den Menschen kritisiert. Das schreibende Ich setzt sie einem riesigen Spinnennetz gleich, in dem alles Existierende gefangen wird, ohne dass ein Ende der Gefangenschaft in Aussicht steht.

Die Zeit ist groß, und immer noch gibt es Raum in ihr für neue Kokons. Ein graues, unerbittliches Netz, in dem jede Sekunde meines Lebens festgehalten liegt. Vielleicht erscheint sie mir deshalb so schrecklich, weil sie alles aufbewahrt und nichts wirklich enden läßt. (WA, S.216)

Dem Eingengtsein im Raum, das immerhin noch partielle Bewegungsfreiheit belässt, steht in dieser Zeitreflexion der Erzählerin ein Bild von permanenter Gefangenschaft im Zeitgefängnis gegenüber. Sie tröstet sich mit einem Gedankenspiel, im Rahmen dessen sie selbst das Gefangensein in der Zeit aufbricht, allerdings um den Preis der eigenen Existenz. Sollte die Zeit nur in ihrer subjektiven Vorstellung existieren und sie ferner der letzte Mensch sein, so hätte das Elend der Existenz in den Fängen der Zeit mit ihrem Tod ein Ende.

Wenn die Zeit aber nur in meinem Kopf existiert und ich der letzte Mensch bin, wird sie mit meinem Tod enden. Der Gedanke stimmt mich heiter. Ich habe es vielleicht in der Hand, die Zeit zu ermorden. Das große Netz wird reißen und mit seinem traurigen Inhalt in das Vergessen stürzen. (WA, S.216)

Dabei handelt es sich nur um Hypothesen, die die Situation der Erzählerin nicht entlasten können. Die Aggressivität des Bildes von der Ermordung der Zeit, die sich über den Tod der Protagonistin realisiert, verdeutlicht allerdings die latente Lebensmüdigkeit der mühselig Überlebenden.

2.5.6 Komplex ‚Leben‘

2.5.6.1 Die Vorgeschichte: Das frühere Leben

Der prätendierte Bericht des schreibenden Ich soll über die Zeit nach dem Einfall der Wand Rechenschaft ablegen. Das vorherige Leben der Protagonistin ist als Gegenstand der Niederschrift nicht intendiert, wird aber in seltenen und sparsamen Rückgriffen der Erzählerin dennoch thematisch und dabei als „früheres Leben“ (WA, S.56, S.57, S.170, S.201 und S.240) bezeichnet. Die Existenz im „ersten Leben“ (WA, S.77) wird nicht nur von der Erzählerin retrospektiv als „in jeder Hinsicht ungenügend“ (WA, S.56) abqualifiziert, sondern schon vom erlebenden Ich als mangelhaft empfunden: „Manchmal erkannte ich meinen Zustand und den Zustand unserer Welt ganz klar, aber ich war nicht fähig, aus diesem ungunen Leben auszubrechen.“ (WA, S.201/202)

Als konkrete Gesellschaftskritik wird von der Erzählerin auf die Unumgänglichkeit des Lügens im menschlichen Zusammenleben verwiesen:

Die Umstände meines früheren Lebens hatten mich oft gezwungen zu lügen; jetzt war jeder Anlaß und jede Entschuldigung für eine Lüge weggefallen. Ich lebte ja nicht mehr unter Menschen. (WA, S.240)

Angesichts ihrer skeptischen Anthropologie hat sich die unzufriedene Protagonistin von den Menschen im Allgemeinen möglichst zurückgezogen und sich stattdessen im Besonderen auf ihre Familie konzentriert:

Wahrscheinlich konnte ich überhaupt nur leben, weil ich mich immer in meine Familie flüchten konnte. In den letzten Jahren schien es mir allerdings oft, als wären auch meine engsten Angehörigen zum Feind übergelaufen, und das Leben wurde wirklich grau und trübe. (WA, S.202)

Der Rückzug auf die Rolle als Ehefrau und Mutter ist nur bis zur Einschulung der beiden Töchter glückhaft verlaufen. Dann setzt auch in der Konzentration auf die Familie ein Zustand metaphorischen Nicht-Lebens für die Protagonistin ein:

Meine Kinder waren fortgegangen; Hand in Hand, die Schultaschen auf dem Rücken, mit wehendem Haar, und ich hatte nicht gewußt, dass das der Anfang vom Ende war. Oder vielleicht hatte ich es geahnt. Später war ich nie mehr glücklich gewesen. Alles veränderte sich auf eine trostlose Weise, und ich hörte auf, wirklich zu leben. (WA, S.185)

Das schreibende Ich bestätigt das frühe Ende glücklichen Aufgehens in der Mutterrolle: „Wenn ich heute an meine Kinder denke, sehe ich sie immer als Fünfjährige, und es ist mir, als wären sie schon damals aus meinem Leben gegangen.“ (WA, S.37)

Der Text liefert keine genauen Altersangaben über die Töchter. Zum Zeitpunkt des Einfalls der Wand werden sie als „fast erwachsen“ (WA, S.10) und als „eher unangenehme, lieblose und streitsüchtige Halberwachsene“ (WA, S.37) charakterisiert. Setzt man ihr Alter dementsprechend auf ungefähr zwanzig Jahre an, so ergibt sich für die Protagonistin ein zirka fünfzehn Jahre andauernder Zeitraum metaphorischen Nicht-Lebens vor dem Auftreten der Wand. Die Erzählerin hat sich der früheren Lebensform massiv entfremdet, was sie nicht nur inhaltlich bekundet, sondern auch formal demonstriert. In einigen Reflexionen über die Zeit vor der Wand wird die Verwendung der ersten Person Singular für das frühere Ich zurückgenommen: „Wenn ich jetzt an die Frau denke, die ich einmal war, ehe die Wand in mein Leben trat, erkenne ich mich nicht in ihr.“ (WA, S.41)

Nach einer überleitenden Paraphrase wird in der folgenden Passage die Identität von Erzählerin und Ich des früheren Lebens mehr als eine halbe Seite lang dissoziiert mittels Verwendung der distanzierenden Sie-Form für die Protagonistin der früheren Lebensphase:

Wenn ich heute an die Frau denke, die ich einmal war, die Frau mit dem kleinen Doppelkinn, die sich sehr bemühte, jünger auszusehen, als sie war, empfinde ich wenig Sympathie für sie. Ich möchte aber nicht zu hart über sie urteilen. Sie hatte ja nie eine Möglichkeit, ihr Leben bewußt zu gestalten. [...] Nur eines möchte ich ihr zugute halten: sie spürte immer ein dumpfes Unbehagen und wußte, dass dies alles viel zu wenig war. (WA, S.76)

Das Leben vor dem Einfall der Wand ist aus der Perspektive von erlebendem sowie schreibendem Ich ein metaphorisches Nicht-Leben, dessen Mangelhaftigkeit sich aus einer für die

Protagonistin unbefriedigenden Gesellschafts- und Familienstruktur ergibt. Ein Verlassen oder Verändern der bemängelten Lebenssituation wird weder intendiert noch für möglich erachtet.

2.5.6.2 Überleben im Wald

Das frühere Leben der Protagonistin findet ohne ihr Zutun ein abruptes Ende. Sie bricht nicht aus, sondern wird durch eine kollektive Katastrophe quasi hinauskatapultiert aus der bürgerlichen Existenz. Damit ist sie der ihr eigenen Form metaphorischen Nicht-Lebens initiativlos enthoben worden. Was ihr - im Gegensatz zu den versteinerten Opfern - bleibt, ist das biologische Leben. Sie hat überlebt und der Text ist nun ganz wesentlich damit befasst zu demonstrieren, wie es ihr gelingt, ihr biologisches Leben unter den völlig veränderten Existenzbedingungen zu erhalten, also weiter zu überleben.

Dass sie den Einfall der Wand völlig unversehrt in der Jagdhütte verschlafen hat, verdankt die Protagonistin dem Zufall. Sie befindet sich beim Einfall der Wand an einem hochgelegenen Ort, der nicht vom tödlichen Erstarren betroffen ist.

Dass sie an diesem Ort mittelfristig überleben kann, verdankt sie der vorausschauenden Fürsorge eines Mannes: Ihr wohlhabender Gastgeber, der Kesselfabrikant Hugo Rüttlinger, leistete sich die Jagd als Statussymbol und hat sich dort aus Angst vor den Folgen eines Atomkrieges einen Vorrat an Lebensmitteln und Utensilien, die ihm lebenswichtig erschienen, wie Medikamente und Werkzeuge, angelegt. Hugo, der die materiellen Voraussetzungen für das Überleben der Protagonistin geliefert hat, ist die einzige menschliche Gestalt, die im Text nicht nur kurz erwähnt, sondern als ihr prophylaktischer Versorger etwas ausführlicher beschrieben wird. Er ist von „Sammelwut und Hypochondrie“ (WA, S.8) befallen, findet bei seiner Ehefrau kein Verständnis für seine Ängste und Bedürfnisse und kann seinen beruflichen Erfolg nicht genießen, „[...] - ein riesengroßer, dicker Mann, von dunklen Ängsten geplagt und von allen Seiten überfordert.“ (WA, S.9). Der Tod hat ihn vermutlich in dem Gasthaus ereilt, in welches der Ruhebedürftige seine Frau nach der Ankunft im Jagdhaus begleiten musste. Hugo wird als sehr verletzte Figur beschrieben, die ein sorgenvolles Leben geführt hat. Die Erzählerin gedenkt seiner in Dankbarkeit und sieht ihn als Erstarren befreit von den Kümernissen seiner Existenz:

Der gute Hugo, Gott segne ihn, sicherlich sitzt er noch immer am Wirtshaustisch vor einem Glas Limonade, endlich ohne Furcht vor Krankheit und Tod. Und es gibt keinen mehr, der ihn von Konferenz zu Konferenz jagen könnte. (WA, S.33)

Neben der Grundausrüstung in der Jagdhütte sind zahlreiche Kenntnisse und Fertigkeiten erforderlich um im Wald überleben zu können. Die Erzählerin bewertet die erfolgreiche autonome Existenz in der Natur als „wirkliches Leben“, dem sie kaum gewachsen ist, weil sie in ihrem bürgerlichen ersten Leben nicht darauf vorbereitet wurde: „Ich habe zweieinhalb Jahre darunter gelitten, daß diese Frau so schlecht ausgerüstet war für das wirkliche Leben.“ (WA, S.76)

Überlebensrelevante Informationen, die innerhalb der schulischen Ausbildung gerade nicht vermittelt wurden, hat sie nur als Kind in den Sommerferien auf dem Land spielerisch aufnehmen können.

Es war ja damals noch nicht üblich, die Ferien an der Riviera zu verbringen. Wenn ich diese Sommer auf dem Land auch immer wie im Spiel verbrachte, blieb doch manches, was ich hörte, hängen und erleichtert mir das Leben, das ich jetzt führen muß. (WA, S.50)

Dazu kommen nützliche Angaben aus alten Bauernkalendern, die Hugo in der Hütte platziert hatte. Insgesamt ist sie dennoch auf viele Tätigkeiten gar nicht oder allenfalls schlecht vorbereitet, wie beispielsweise auf die erforderliche Geburtshilfe bei Bellas Niederkunft und die körperliche Anstrengung beim Bestellen des lebenswichtigen Kartoffelackers. Die große physische Beanspruchung bei gleichzeitig karger Kost zeitigt passagere wie chronische körperliche Beschwerden. Auch richtige Krankheitszustände müssen ausgehalten werden, wie etwa das winterliche Fieber, das zur ungenauen Chronologie führt, und immer wieder brutale Zahnschmerzen:

Manchmal erwache ich um drei Uhr morgens, und der Gedanke an diese sechsundzwanzig Zähne hüllt mich in kalte Hoffnungslosigkeit. Wie Zeitbomben sitzen sie in meinem Kiefer fest, und ich glaube nicht, daß ich jemals imstande sein werde, mir selbst einen Zahn zu ziehen. Wenn Schmerzen kommen, werde ich sie ertragen müssen. Es wäre zum Lachen, wenn ich schließlich nach jahrelangen unendlichen Mühen im Wald an Zahneiterung sterben sollte. (WA, S.63)

Dass das Überleben im Wald ausgesprochen mühselig ist, wird implizit durch Tätigkeitsbeschreibungen oder explizit durch Hinweise auf die Beschwerlichkeit deutlich gemacht, wie etwa im obigen Zitat, wo im letzten Satz von „jahrelangen, unendlichen Mühen“ die Rede ist. Die Heldin entscheidet sich trotz aller Rückschläge immer wieder zur Fortführung der Überlebensarbeit. Ihr Existenzmodus, der quasi beherrscht wird von Verrichtungen zum Erhalt ihres biologischen Lebens, wird zwar nicht als emphatische Lebensform empfunden, aber er wird auch nicht, wie die frühere Existenz unter den Menschen, als metaphorisches Nicht-Leben bezeichnet. Das Überleben im Wald bedeutet somit zwar eine Verbesserung relativ zum früheren Leben, stellt aber keine Lebensform dar, die auch absolut als positiv verbucht werden könnte.

2.5.7 Soziale Isolation und emotionaler Bezug zur Tierfamilie

Mit dem Einfall der Wand gerät die Protagonistin in einen Zustand totaler sozialer Isolierung. Hypothetisch setzt sie sich mit denkbarer Gesellschaft im Wald auseinander, wobei sie diverse Konstellationen der Koexistenz verwirft. Der Jäger hätte sie kraft seiner körperlichen Überlegenheit möglicherweise ausgebeutet, mit Hugo und Luise hätten sich voraussichtlich zahllose lästige Streitereien ergeben, aber auch ein deutlich unterlegener Mensch wäre kein geeignetes Gegenüber, weil sie ihn mit ihrer Fürsorge erdrücken würde:

Es wäre auch nicht gut für mich, mit einem schwächeren Partner zusammen zu sein, ich würde einen Schatten aus ihm machen und ihn zu Tode versorgen. So bin ich eben, und daran hat auch der Wald nichts geändert. Vielleicht können mich überhaupt nur Tiere ertragen. (WA, S.60/61)

Als lebendige Gefährten im Überlebenskampf bleiben ihr nach dem Einfall der Wand der Hund Luchs, die Kuh Bella und die Katze. Bella gebiert ein Stierkalb und die Katze bringt mehrmals Junge zur Welt, die nicht lange überleben. Besonders eng ist die Zuneigung zu Luchs, der zum Freund und Tröster personalisiert wird:

Luchs stand mir am nächsten, er war bald nicht nur mein Hund, sondern mein Freund, mein einziger Freund in einer Welt der Mühen und Einsamkeit. Er verstand alles, was ich sagte, wußte, ob ich traurig oder heiter war, und versuchte auf seine einfache Art, mich zu trösten. (WA, S.47)

Die Kuh bedarf aufwändiger Versorgung, wird aber von der Protagonistin nicht nur wegen ihres Nutzens als Milchproduzentin sehr schnell geschätzt:

Die Sorge für Bella machte mir viel Arbeit. Ich hatte jetzt reichlich Milch für mich und Luchs, aber selbst wenn Bella keine Milch gegeben hätte, wäre es mir unmöglich gewesen, nicht ebensogut für sie zu sorgen. Sehr bald war sie mir mehr geworden, als ein Stück Vieh, das ich zu meinem Nutzen hielt. Vielleicht war diese Einstellung unvernünftig; ich konnte und wollte aber nicht dagegen ankämpfen. Ich hatte ja nur noch die Tiere, und ich fing an, mich als Oberhaupt unserer merkwürdigen Familie zu fühlen. (WA, S.44)

Mit dem Hund und der Kuh sieht sich die Protagonistin bereits als Verantwortliche für eine Art Familie. Dazu kommt noch die Katze, die sich zwar gemäß ihrer Natur viel Unabhängigkeit und Misstrauen bewahrt, aber dennoch relativ rasch als „richtige Hauskatze“ (WA, S.45) im Jagdhaus regelmäßig versorgt wird. Die anfangs gefasste Zuneigung zu den Tieren intensiviert sich im Laufe des Waldlebens. Bella wird von der Erzählerin zur schwesterlichen Gefährtin erhoben, für deren potentielle Nachkommenschaft sie bereit ist, Sorge zu tragen:

Nach allem, was wir gemeinsam erlebt haben, ist Bella mehr als meine Kuh geworden, eine arme geduldige Schwester, die ihr Los mit mehr Würde trägt als ich. Wirklich, ich wünsche ihr ein Kalb. Es würde die Zeit meiner Gefangenschaft verlängern und mir neue Sorgen aufbürden, aber Bella soll ihr Kalb haben und glücklich sein, und ich werde nicht fragen, ob es in meine Pläne passt. (WA, S.213/214)

Die unabhängige Katze hat im Laufe der Jahre so viel Vertrauen zu ihrer Versorgerin gefasst, dass sie nach Luchs' Tod dessen Rolle als Freund und Tröster partiell übernehmen kann:

Seit Luchs tot ist, hat sich die Katze enger an mich angeschlossen. [...] In Wahrheit bin ich mehr auf sie angewiesen, als sie auf mich. Ich kann zu ihr reden, sie streicheln und ihre Wärme sickert über meine Handflächen in meinen Leib und tröstet mich. Ich glaube nicht, daß die Katze mich so nötig braucht wie ich sie. (WA, S.47)

In der Literatur wird die bedingungslose Sorge für die Tiere zumeist sehr kritisch bewertet, beispielsweise als „Rückfall in eine einengende Frauenrolle“¹¹⁸. Dem kann entgegengehalten werden, dass der Status als Familienoberhaupt immerhin eine Beförderung aus der traditionell untergeordneten Frauenrolle darstellt und als solche auch von der Protagonistin in Kontrast zu ihrer früheren untergeordneten Hausfrauenexistenz gesehen wird. Ferner übertreibt sie die Fürsorge nicht, im Sinne eines glückhaften überprotektiven Verhaltens, wie sie es bei einem schwächeren Gegenüber befürchtet hatte. Die Kuh ist auf ihre Pflege angewiesen, der Hund ist vom Jäger auf einen Menschen abgerichtet worden und damit „einfach menschen-süchtig“ (WA, S.107) und die misstrauische Ungebundenheit der Katze bleibt von Domestikationsversuchen verschont. Die emotional zugewandte Sorge der Protagonistin für die Tiere ist vor allem Zeichen einer Aufwertung des Tieres, dessen prekäre Situation in der Menschenwelt mit zivilisationskritischen Einlassungen vielfach angeprangert wird. Die gesellschaftlich akzeptierte Rücksichtslosigkeit gegenüber Tieren, die entweder für nutzlos erachtet und vernachlässigt oder ausgenutzt und qualvoll eingepfercht gehalten werden, um dann als Fleischgericht angerichtet zu werden, wird im Roman ersetzt durch einen menschlichen Umgang mit den Tieren, die nicht ausgebeutet, sondern als Gefährten geschätzt werden:

Es soll Gefangene geben, die Ratten, Spinnen und Fliegen zähmt und anfangen, sie zu lieben. Ich glaube, sie verhielten sich ihrer Lage angemessen. Die Schranken zwischen Tier und Mensch fallen sehr leicht. Wir sind von einer einzigen großen Familie, und wenn wir einsam und unglücklich sind, nehmen wir auch die Freundschaft unserer entfernten Vettern gern entgegen. (WA, S.214)

Angesichts der Aufwertung der nahestehenden Tiere ist es folgerichtig, dass die Protagonistin den Mann, den Stier und Luchs ganz unmotiviert abschlachtet, und den sie auf frischer Tat ertappt, nicht als Bereicherung ihres schmalen sozialen Umfeldes begrüßen kann. Ihre Motivation den Eindringling zu erschießen liegt in Notwehr begründet, die sie leisten muss, um sich selbst und ihren Tiergefährten das Überleben zu sichern.¹¹⁹ Die Tötung des Mannes ist

¹¹⁸ Hofmann 2000, S.203

¹¹⁹ Hier stimme ich Venske bei, die ebenfalls die Notwehroperspektive hervorhebt und darauf hinweist, dass harsche Kritik am Roman wegen der Tötung des Mannes eine ausgesprochen handlungslähmende weibliche Sozialisation zur Voraussetzung hat: „Es sei furchtbar, daß die Frau am Schluß einen Mann tötet, das könne ja wohl keine Frauenutopie sein. Wiederholt war <überlesen> worden, daß der Eindringling zuvor die Tiere der Frau

ein reaktiver Akt, der zur Verhütung weiterer Verluste wie auch zur Selbstverteidigung unumgänglich ist, der jedoch angesichts prinzipieller Vorbehalte gegenüber tötender literarischer Weiblichkeit gerne als Akt männerfeindlicher Aggressivität überbewertet und missdeutet wird.¹²⁰

2.5.8 Überleben als Verlustgeschichte

Mit der Initialkatastrophe, dem Einfall der Wand, wird die zufällig Überlebende radikal von menschlichem Kontakt getrennt. Dies betrifft ihr individuelles soziales Umfeld wie ihre Gastgeber in der Jagdhütte oder ihre Töchter aber auch die Menschheit im Allgemeinen. Verloren geht auch der materielle Komfort, den die Gesellschaft geboten hat, und die Teilhabe an kulturellen Errungenschaften. Beispielhaft für ihre zwiespältige Haltung angesichts der erzwungenen *Dekulturation* steht ihr Verhältnis zu Hugos schwarzem Mercedes inklusive Autoradio. Die Protagonistin würde zwar gerne Musik aus dem Radio hören, steht der Autoindustrie und ihren Erzeugnissen aber insgesamt ablehnend gegenüber: „Und damals hatte man sie [die Autos, Anm. d. Verf.] zu Götzen gemacht anstatt zu Gebrauchsgegenständen.“ (WA, S.202)

Neben dieser durch den Wandeinfall schlagartig erfolgten Abtrennung von ihrem sozialen und kulturellen Umfeld, der die Protagonistin teilweise ambivalent gegenübersteht, denn sie war in ihrer vormaligen Existenz bereits zivilisationskritisch eingestellt und hatte sehr zurückgezogen gelebt, kommt es im Verlauf der Waldexistenz zu weiteren Verlusten.

Diese betreffen naturgemäß Vorräte, die sich erschöpfen und mit denen die Protagonistin dauerhaft auf ein Geschmackserlebnis verzichten muss. So sind beispielsweise die Zuckervorräte nach zwei Monaten aufgebraucht. Da die Protagonistin im Krieg bereits gelernt hatte auf Geschmackserlebnisse zu verzichten, bezwingt sie aufkommende Lebensmittelgelüste im Laufe ihres Waldlebens recht schnell:

Zum Glück dauerte dieser Zustand nicht allzulange. Ich kannte ihn schon aus der Kriegszeit, aber ich hatte vergessen, wie schrecklich es ist, von einem unzufriedenen Körper abhängig zu sein. Ganz plötzlich als die ersten Erdäpfel da waren, verließen mich meine wilden Begierden, und ich fing an zu vergessen, wie frisches Obst, Schokolade und Eiskaffee geschmeckt hatten. (WA, S.50/51)

niedermetzelt, und die Entschuldigung der Notwehr wollte man für sie nicht gelten lassen. Dann sei der Roman eben von der Autorin schlecht konstruiert, wenn die Frau ihre „Utopie mit einem Totschlag verteidigen müsse. Die Vehemenz der Abwehr hängt meiner Meinung nach zusammen mit der weiblichen Sozialisation, die nicht nur die eigenen Aggressionen tabuisiert, sondern selbst Verteidigungsimpulse hemmt – an Rache, die in jedem Befreiungskampf eine Rolle spielt, ist dann schon gar nicht mehr zu denken.“ Venske 1987a, S.213

¹²⁰ So betrachtet etwa Tabah die Notwehrtötung als „Geschlechterkampf und Männermord“ und die sich selbst verteidigende Protagonistin erscheint ihr als „eine rasende Megäre“. Tabah 2000, S. 190

Dank großer Verzichtsbereitschaft und Selbstdisziplin kann sie sich mit stets kärglicheren Lebensgrundlagen abfinden und den Schwund der sinnlichen Geschmackserfahrungen ertragen. Weitaus schwieriger gestaltet sich der Umgang mit Verlusten, wenn es sich um ihre Tiergefährten handelt. Der plötzliche Auftritt des überlebenden Mannes, der Stier und Luchs erschlägt, stellt eine finale Katastrophe dar, die den emotionalen Bezugsrahmen der Protagonistin drastisch reduziert. Mit Luchs' Tod hat sie ihren engsten Gefährten und Ansprechpartner verloren:

Jetzt ist Luchs nicht mehr, mein Freund und Wächter, und das Verlangen, in die weiße Stille einzugehen, ist manchmal sehr groß. [...] Seit er tot ist, fühle ich mich wie ein Amputierter. Etwas fehlt mir und wird mir immer fehlen. [...] Das schlimmste ist, daß ich mich ohne Luchs wirklich allein fühle. (WA, S.136)

Die Vorgriffe auf die Schlusskatastrophe von Luchs' Ermordung durchziehen gleichsam wie Phantomschmerzen des schreibenden Ich den ganzen Roman. Dieser schmerzlichste aller Verluste trägt massiv zur Motivation des fiktionsinternen Schreibaktes bei, der nach Erledigung aller anfallenden Arbeiten knapp zwei Monate später zu Beginn der schlechten Jahreszeit in Angriff genommen wird.¹²¹ Erst ohne Luchs fühlt sich die Protagonistin so einsam, dass sie nach zweieinhalb Jahren Waldexistenz das schriftliche Selbstgespräch sucht.

Sein Tod ist nur der schwerste, nicht aber der erste Verlust, den sie bei ihren Tieren zu beklagen hat. Die Katze hat mehrfach Junge zur Welt gebracht und die Protagonistin hat die Katzenkinder jeweils sehr lieb gewonnen. Das erste Katzenkind, das in der Jagdhütte geboren wird, ist eine besondere Schönheit, die von der Protagonistin Perle genannt wird:

Perle war ein kleines Wunder, aber schon damals wußte ich, daß sie am unrechten Ort geboren war. Eine langhaarige weiße Katze, mitten im Wald, ist zum frühen Tod verurteilt. Sie hatte gar keine Chancen. Vielleicht hatte ich sie deshalb so gern. Eine neue Sorgenlast war mir auferlegt worden. Ich zitterte vor dem Tag, an dem sie ins Freie gehen würde. (WA, S.68)

Die große Zuneigung zur kleinen Katze ist von Anbeginn mit Sorge und Verlustangst verbunden. Perle überlebt nur vier Monate. Dann kommt sie entsetzlich verstümmelt zum Sterben in die Jagdhütte zurück. Ihr grässliches Ende im November des ersten Jahres stellt den ersten Verlust unter den Tiergefährten dar und verfolgt die Protagonistin in der Erinnerung:

Ich habe Perle nicht vergessen. Ihr Tod war der erste Verlust, den ich im Wald erlitt. Wenn ich an sie denke, sehe ich sie selten in ihrer weißen Pracht auf der Bank sitzen und den kleinen blauen Schmetter-

¹²¹ Gemäß der textinternen Krähenzeitmessung findet das Gemetzel auf der Alm an einem zehnten September statt (S.247), Schreibbeginn ist am darauffolgenden fünften November (S.7). Ungeachtet der nicht kalenderkonformen Datumsangaben ist die Differenz beider Zeitangaben durchaus korrekt auf knappe zwei Monate zu bemessen.

lingen nachstarren. Meistens sehe ich sie als armseligen blutbefleckten Balg, die Augen halb offen und gebrochen, die rosige Zunge zwischen die Zähne geklemmt. (WA, S.112/113)

Im Frühjahr darauf fasst die Protagonistin besondere Zuneigung zu einem Sohn der Katze, den sie Tiger nennt. Die Erzählerin antizipiert den Tod des kleinen Katers, noch bevor sie über Phasen seines Lebens berichtet: „Tiger wird in meinem Bericht noch oft vorkommen. Ich durfte ihn nicht einmal ein Jahr lang behalten. Es fällt mir noch jetzt schwer zu begreifen, daß ein so lebendiges Geschöpf tot sein soll.“ (WA, S.146/147)

Während sie Perles Sterben begleitet hat und die kleine Katze beerdigen konnte, muss die Protagonistin ertragen, dass Tiger an einem Dezembertag spurlos und ohne Wiederkehr verschwindet. Auch die schreibende Erzählerin weiß nichts über seinen Verbleib, hat aber ihr fruchtloses Warten auf den Kater eingestellt. Sie erinnert sich an ihn in einer Reihe mit den anderen verlorenen Tiergefährten:

Endlich hörte ich auf, jeden Abend auf Tiger zu warten. Aber ich vergaß ihn nicht. Noch heute huscht sein grauer Schatten im Traum über meine Wege. Luchs und Stier haben sich zu ihm gesellt, und Perle war ihm vorausgegangen. Sie haben mich alle verlassen, ungern sind sie fortgegangen, sie hätten so gern ihr kurzes schuldloses Leben zu Ende gelebt. Aber ich konnte sie nicht beschützen. (WA, S.221)

Die emotionale Verbundenheit mit einem Lebewesen schafft für das erlebende wie auch das schreibende Ich immer schmerzliche Verlustmöglichkeiten, die letztlich zum Wunsch nach Vermeidung jeglicher neuen Bindung führen. Da die Protagonistin weiß, wie innig sie sich kleinen Katzen attachiert, registriert sie Totgeburten der Katze mit einer gewissen Erleichterung. Die Erzählerin resümiert ihre Existenz als unabänderliche emotionale Verlustgeschichte. Sie ist des Verlierens von Liebgewonnenem überdrüssig, weiß aber, dass sie sich der liebevollen Sorge für ein lebendiges Wesen nicht entziehen kann:

Ich bin müde davon, daß mir doch alles wieder genommen wird. Es gibt keinen Ausweg, denn solange es im Wald ein Geschöpf gibt, das ich lieben könnte, werde ich es tun; und wenn es einmal wirklich nichts mehr gibt, werde ich aufhören zu leben. (WA, S.147)

2.5.9 Überlebensstrategien

2.5.9.1 Anpassung und Wandlung

Die große Diskrepanz zwischen früherem Leben und Waldexistenz leitet bei der Protagonistin Veränderungen ein, mittels derer sie sich den Erfordernissen des Lebens in der Natur besser anpasst. Das zeigt sich konkret in Lernprozessen, wie der zunehmenden handwerklichen Geschicklichkeit:

Natürlich gibt es immer noch eine Menge Arbeiten, mit denen ich nicht fertig werde, aber ich bin ja auch erst mit vierzig darauf gekommen, daß ich Hände besitze. Man darf nicht zuviel von mir verlangen. (WA, S.125)

Deutliche Hinweise für eine Veränderung liegen im Verschwinden von Attributen der Weiblichkeit aus ihrer äußeren Erscheinung:

Die Fraulichkeit der Vierzigerjahre war von mir abgefallen, mit den Locken, dem kleinen Doppelkinn und den gerundeten Hüften. Gleichzeitig kam mir das Bewußtsein abhanden, eine Frau zu sein. Mein Körper, gescheiter als ich, hatte sich angepaßt und die Beschwerden meiner Weiblichkeit auf ein Mindestmaß eingeschränkt. Ich konnte ruhig vergessen, daß ich eine Frau war. (WA, S.75)

Diese Reduktion der Weiblichkeit wird nicht bedauert und auch nicht auf klimakterielle Veränderungen zurückgeführt, wie sie das Alter der Protagonistin rechtfertigen könnte. Ein flexibles, nicht mehr weibliches Erscheinungsbild ist praktisch für das Leben im Wald, weil es sich der jeweilig erforderlichen Tätigkeit anpassen kann:

Manchmal war ich ein Kind, das Erdbeeren suchte, dann wieder ein junger Mann, der Holz zersägte, oder, wenn ich Perle auf den mageren Knien haltend auf der Bank saß und der sinkenden Sonne nachsah, ein sehr altes, geschlechtsloses Wesen. (WA, S.75)

Zu diesem relativ frühen Zeitpunkt der Geschichte (Perle verendet bereits im November des ersten Jahres) beschreibt sich die Protagonistin schon als geschlechtsneutrales Wesen, dessen äußere Erscheinung sie aber immer noch als menschliches Wesen erkennen lässt. Die Erzählerin sieht sich auf einer fortgeschritteneren Stufe ihres individuellen Wandlungsprozesses angelangt:

Ich bin noch immer mager, aber muskulös, und mein Gesicht ist von winzigen Fältchen durchzogen. Ich bin nicht häßlich, aber auch nicht reizvoll, einem Baum ähnlicher als einem Menschen, einem zähen braunen Stämmchen, das seine ganze Kraft braucht, um zu überleben. (WA, S.75/76)

Sie sieht sich auf dem Weg der Mutation vom Menschlichen weg in die Pflanzenwelt hinein, als ob die Waldexistenz auch eine Art *Verforstung* ihrer Gestalt zeitigen würde. Zwar attribuiert sie sich noch ein Gesicht, aber ihr wettergegerbtes Äußeres situiert sie auf einer Skala vom Menschen hin zum Baum näher auf Seiten der Vegetation.

Durch den Überlebenskampf im Wald werden bei der Protagonistin zwar Wandlungsprozesse in Gang gesetzt, die der besseren Anpassung an ihre Lebensweise dienen, der Text führt aber kein Endstadium vor, das als gelungene oder auch misslungene Transformation gewertet werden könnte. Es wird nicht vorgeführt, dass die Erzählerin gänzlich in die Pflanzenwelt integriert wird, wie Hugos vormalig schwarzer Mercedes, der auf seinem Dauerparkplatz im Wald zum grünüberwucherten Nest für Mäuse und Vögel mutiert ist: „Ein herrliches Heim ist Hugos Mercedes geworden, warm und windgeschützt. Man müßte mehr Autos in den Wäldern abstellen, sie gäben gute Nistplätze ab.“ (WA, S. 202)

Der Wald ist allerdings insgesamt auf dem Vormarsch und er ist nicht darauf angewiesen ein menschliches Wesen zu integrieren, wie die Erzählerin in einer Vision vom Wald nach dem Ende ihres Lebens ausmalt:

Einmal werde ich nicht mehr sein, und keiner wird die Wiese mähen, das Unterholz wird in sie einwachsen, und später wird der Wald bis zur Wand vordringen und sich das Land zurückerobern, das ihm der Mensch geraubt hat. Manchmal verwirren sich meine Gedanken, und es ist, als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten, ewigen Gedanken zu denken. Und der Wald will nicht, daß die Menschen zurückkommen. (WA, S.168/169)

Vielmehr ist das menschliche Wesen gezwungen sich optimal anzupassen, solange es im Wald überleben will. Das obige Zitat legt in einem Vergleich nahe, dass der Wald anfängt Wurzeln in der Protagonistin zu schlagen. Wie man sich eine perfekte Mimikry der Protagonistin vorzustellen habe, wird mit diesem Bild nicht deutlich gemacht. Allerdings versprachlicht es eine sehr feste Bindung an ihren Aufenthaltsort, wenn dieser sie mit seinen Wurzeln festhält. Im Gegensatz zu dieser Verwurzelungstendenz sieht sich die Protagonistin während des ersten Waldwinters auch in Erwartung einer Neuorientierung:

Etwas ganz Neues wartete hinter allen Dingen, nur konnte ich es nicht sehen, weil mein Hirn mit altem Zeug vollgestopft war und meine Augen nicht mehr umlernen konnten. Ich hatte das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen, es verschloß sich vor mir, aber ich wußte, dass es vorhanden war. Ich weiß nicht, warum mich dieser Gedanke mit einer ganz schwachen und schüchternen Freude erfüllte. (WA, S.122/123)

Das Neue bleibt unsichtbar, immerhin wird bescheidene Vorfreude geäußert. Diesem positiven Blick auf die Zukunft widersprechen die definitive Feststellung, dass ihre Augen keine neue Perspektive einnehmen können und die Vermeidung der prospektiven Partikel „noch“ in dem Ausdruck „das Neue nicht gewonnen“. Die ungefähr zwei Jahre ältere, schreibende Erzählerin sieht sich immer noch ohne klare Zielvorstellung in einem Entwicklungsprozess begriffen, dessen erfolgreichen Abschluss sie bezweifelt:

Wahrscheinlich werde ich nicht lange genug leben, um so weit verwandelt zu sein. Vielleicht könnte es ein Genie, aber ich bin nur ein einfacher Mensch, der seine Welt verloren hat, und auf dem Weg ist, eine neue Welt zu finden. Dieser Weg ist schmerzlich und noch lange nicht zu Ende. (WA, S.214)

Definitiv ist lediglich, dass es ein mühsamer Weg ist, und dass sie zum Schreibzeitpunkt noch sehr weit vom nicht weiter konkretisierten Endpunkt der Strecke entfernt ist. Angesichts dessen, dass der Weg für so weit erachtet wird, das erwartbare Ende ihres biologischen Lebens aber durch den „Tag des letzten Zündholzes“ (WA, S.70) in ganz berechenbare Nähe gerückt ist, scheint es recht fraglich, ob sie lange genug überleben wird, um den metaphorischen Weg in ein neues Leben bis zum Ziel gehen zu können.

Die initiierten Wandlungsprozesse sind als Anpassung an Lebensbedingungen interpretierbar, die der Protagonistin durch das Waldleben aufoktroiert wurden. Ob dabei auch Veränderun-

gen in Gang gesetzt wurden, die eine vom Subjekt intendierte Wandlung inaugrieren, kann am Text nicht festgemacht werden. Die Orientierung auf ein unbekanntes, aber vorfreudig erahntes und ersehntes Ziel hin bleibt sowohl was den Wandlungsmodus als auch was die Zielvorstellung betrifft ohne jegliche Konkretisierung.

2.5.9.2 Aushalten und Ausharren

Die im vorangehenden Kapitel aufgezeigten Bilder der wechselseitigen Verwurzelung von Wald und Mensch deuten auf stark reduzierte Mobilität im Raumverhalten hin. Die Protagonistin verharrt nach dem Einfall der Wand relativ immobil im „Waldgefängnis“ (WA, S.21). Rein hypothetisch reflektiert sie sehr früh im Text die Möglichkeit des Selbstmordes oder der Flucht um der schwierigen Lage zu entkommen:

Ich konnte mich umbringen oder versuchen, mich unter der Wand durchzugraben, was wahrscheinlich nur eine mühevollere Art des Selbstmords gewesen wäre. Und natürlich konnte ich hier bleiben und versuchen, am Leben zu bleiben. (WA, S.37)

Fluchtgedanken tauchen immer wieder auf, werden aber nicht in einen Plan umgesetzt, da sie bei ihrem Weggang nicht alle Mitglieder der Tierfamilie weiter versorgen könnten.

Ich konnte nicht flüchten und meine Tiere im Stich lassen. Dieser Entschluß entsprang keiner Überlegung und keinem Gefühl. Etwas war mir eingepflanzt, das es mir unmöglich machte, Anvertrautes im Stich zu lassen. (WA, S.182/183)

Der Sorgeinstinkt betrifft nicht nur ihre Tierfamilie im engeren Sinne, sondern bezieht einen weiteren Kreis von Tieren mit ein. Die Erzählerin verwirft den Gedanken an einen Tunnelbau zwar nicht, aber angesichts dessen, dass sie selbst dem Wild gegebenenfalls einen deutlich erkennbaren Zutritt zum unterirdischen Gang sichern möchte, erscheint die Realisierung ihrer Fluchtphantasie ganz utopisch für eine Einzelperson:

Eines Tages, wenn nicht ein unmäßig strenger Winter kam, würde der Wald von Wild überquollen. Ich kann heute noch nicht sagen, wie sich die Dinge weiterentwickeln werden; sollte ich mich aber unter der Wand durchgraben, werde ich diese letzte Arbeit sehr gründlich erledigen und ein richtiges Tor aus Erde und Steinen bauen. Ich darf meinem Wild diese letzte Möglichkeit nicht vorenthalten. (WA, S.199/200)

Selbst wenn der Tunnelbau prinzipiell keine unmögliche oder gar selbstmörderische Aktion sein sollte, so wird er doch durch die Größenverhältnisse, die die fürsorgliche Protagonistin als nötig erachtet, zur Unmöglichkeit. Der Selbstmord wird vordergründig aus Altersgründen verworfen: „Um ernstlich an Selbstmord zu denken, war ich nicht mehr jung genug.“ (WA, S.37) Hinzu käme noch, dass im Suizidfall die Tiere alleine zurückblieben. Also bleibt es beim Überlebensversuch, der zwar keine bequeme Entscheidung darstellt, aber immerhin

auch keinen Brachialakt bedeutet, wie der Selbstmord und keinen aufwändigen Aktionismus erfordert, wie der unterirdische Tunnelbau. Das klaglose, weitgehend passive Ausharren, zu welchem sich die Protagonistin bereits unmittelbar nach dem Auftreten der Wand entschließt, ist eine vertraute Überlebensstrategie:

Plötzlich schien es mir ganz unmöglich, diesen strahlenden Maitag zu überleben. Gleichzeitig wußte ich, daß ich ihn überleben mußte und daß es für mich keinen Fluchtweg gab. Ich mußte mich ganz still verhalten und ihn einfach überstehen. Es war ja nicht der erste Tag in meinem Leben, den ich auf diese Weise überleben mußte. (WA, S.25)

Diese Durchhaltementalität wird im Textverlauf wiederholt bekräftigt, sowohl im Hinblick auf die Sorge für die Tiere, als auch, unter größter Alltags- und Überlebensbelastung, ohne bestimmtes Ziel:

Ich war zu sehr in diese Mühsal verstrickt, als daß ich meine Lage hätte klar überblicken können. Da ich beschlossen hatte durchzuhalten, hielt ich durch, aber ich hatte vergessen, warum das wichtig war, und ich lebte nur von einem Tag zum andern. (WA, S.51)

Auch das schreibende Ich, das am Ende seiner Ausführungen angelangt ist, versichert sich des weiteren Durchhaltens an seinem Überlebensort, wobei die potentielle Geburt eines Kalbes als Zukunftsperspektive fungiert:

Alles geht weiter. Seit heute früh bin ich ganz sicher, daß Bella ein Kalb haben wird. Und wer weiß, vielleicht wird es doch wieder junge Katzen geben. Stier, Perle, Tiger und Luchs wird es nie wieder geben, aber etwas Neues kommt heran, und ich kann mich ihm nicht entziehen. (WA, S. 250/251)

Hoffnungsträger ist auch gegen Textende ein undefiniertes Neues, das die Erzählerin bezeichnenderweise auf sich zukommen sieht. Mittels ihrer Überlebensstrategie des Ausharens wird es ihr nicht möglich sein, sich selbst in Bewegung zu setzen und in Richtung auf das vermeintliche Ziel hin zu aktivieren.

Im Laufe der Zeit hat sie eine gewisse Zuneigung zu den Krähen gefasst, die in Erwartung von Abfällen regelmäßig einfallen und sie bewundert besonders deren Fähigkeit geduldig abzuwarten:

Die Krähen saßen stundenlang regungslos auf den Fichten und warteten. Ihre dunklen, dickschnäbligen Umrisse vor dem graurosa Himmel hatten etwas an sich, was mich rührte. Fremdes und doch so vertrautes Leben, rotes Blut unter schwarzem Gefieder, waren sie mir ein Sinnbild der stoischen Geduld. Einer Geduld, die wenig zu erhoffen hat und einfach wartet, bereit, das Gute wie das Böse hinzunehmen. (WA, S.217/218)

Die Heldin findet bei den Krähen nicht nur ein Bild für ihre Strategie des Ausharens und Aushaltens wieder, sondern auch ein weiteres Objekt ihrer Zuwendung. Sie versorgt eine weiße Krähe mit Nahrung, die wegen ihrer Andersartigkeit vom Schwarm verachtet und ausgegrenzt wird. Mit einem solchen Bild der Fürsorge, die der Sorgenden auch Existenzberechtigung ist, schließt der Text.

Die Krähen haben sich erhoben und kreisen schreiend über dem Wald. Wenn sie nicht mehr zu sehen sind, werde ich auf die Lichtung gehen und die weiße Krähe füttern. Sie wartet schon auf mich. (WA, S.251)

Auch jenseits der Tierfamilie im engeren Sinne findet sich immer ein Wesen, dem zuliebe die Protagonistin an ihrem Platz ausharrt, so dass sich jedweder Aufbruchversuch aus ihrer Überlebensexistenz verbietet.

2.5.10 Überleben als Agonie

Der Text situiert sich zwischen zwei Großereignissen, einer kollektiven Vernichtungskatastrophe und einer individuellen Tötungskatastrophe. Die Protagonistin überlebt in jeweils stärker beschnittenem Umfeld, reagiert aber in vertrauter Weise. Sie verhält sich stets reaktiv angesichts dessen, was von außen an sie herantritt. Unter ganz neuen Existenzbedingungen perpetuiert sie alte Verhaltensmuster und wartet wiederum auf neue Entwicklungen, ohne selbst Neues zu initiieren.

Die Tötung des Mannes ist reaktivem Verhalten zuzuschreiben und beruht nicht auf einer Initiative der Protagonistin. Auch dem Großereignis des Wandefalls begegnet sie dauerhaft defensiv. Der Einfall der Wand hat die Protagonistin von der Welt, sofern diese überhaupt noch existiert, abgetrennt. Ätiologie und Konsistenz des Phänomens werden von ihr nicht weiter hinterfragt und sie nimmt die Trennwand sehr rasch als *Fait accompli* hin. Die tierver sorgende Protagonistin beschränkt sich früh auf das Überleben in einem relativ kleinen Bereich und engagiert sich insbesondere nach den Tötungen am Textende nicht mehr für Unternehmungen, die der Grenzüberwindung, Bereichserweiterung oder auch nur Raumerkundung dienen könnten. Die Schlusskatastrophe engt sie noch mehr ein, schmälert ihre bescheidene Bewegungsfreiheit und beraubt sie eines bedeutenden Teils ihrer Gefährten. Der Text bietet Handlung damit nur im Sinne einer Verschlimmerung der ohnehin schon sehr stark restringierten Lebenssituation.¹²² Der Reduktion des Figureninventars entspricht in materieller Hinsicht die zunehmende Verknappung der Vorräte.

So wird in WA nicht eigentlich ein Überleben vorgeführt, das zum Leben führt, sondern eines, das in absehbarer Zeit zum Tod führt. Der vordergründig mühsame Überlebenskampf ist aus dieser Sicht nichts anderes als eine lange Agonie oder präagonisierende Plackerei, der die

¹²² Roebing bezeichnet das Buch denn auch als „eine Untergangphantasie“. Roebing 1989, S.75

Protagonistin über die Flucht ins Symbolische nur befristet entkommen kann, denn die Medien zur Vertextung sind schließlich erschöpft, als der Text abbricht.

Eine wundersame Veränderung nach Märchenart kündigt sich in der Waldeinsamkeit nicht an. Der Text bietet zahlreiche aggravierende Entwicklungen, aber keine Aussicht auf eine grundsätzliche Wendung der Lage zum Guten. Eine bedrohlich befristete und weitgehend solitäre Initialsituation verschlimmert sich, was der ebenso düsteren wie monotonen Entwicklung eines Überlebens zum langsamen Tod hin gleichkommt.

Um die untergangsorientierte Modellierung der Überlebenssituation in *WA* besonders deutlich zu machen, sei abschließend auf die ganz andere Ausgestaltung einer vergleichbaren Initialsituation in Arno Schmidts Text *Schwarze Spiegel*¹²³ aus dem Jahr 1951 verwiesen: Die Tage des Überlebenden werden hier durch abwechslungsreiche Unternehmungen angefüllt. Der Protagonist, der sich ebenso wie Haushofers Überlebende gut mit dem Verlust der Menschenwelt arrangieren kann, durchquert mit dem Fahrrad das flache Land, wobei er sich mit Lebensmittelvorräten und Lesestoff ausgezeichnet versorgt. Sein munteres Überleben wird kurzzeitig durch Erotikfreuden bereichert, die ihm eine durchreisende Dame vermittelt, die offensichtlich auch überlebt hat. Das Lebensgefühl des Schmidtschen Protagonisten ist nicht ängstlich, tragisch und unausweichlich negativ, wie das bei Haushofers am Rande der Verzweiflung schreibender Protagonistin der Fall ist, sondern offen, experimentell und mit positiver Neugierde auf die Zukunft hin gerichtet. Die weibliche Figur in Schmidts Text zeichnet sich durch ganz besondere Unternehmungslust aus. Sie verlässt die einigermaßen komfortable Bleibe des Protagonisten und macht sich auf die Suche nach neuen Begegnungen.

2.6 Anpassungsroman I: *Himmel, der nirgendwo endet*

2.6.1 Exkurs zu den Kinder- und Jugendbüchern

Nachdem der Roman *Die Wand* zur Zeit der Erstveröffentlichung 1963 wenig begeistert aufgenommen wurde, begann die Autorin mit der Produktion von Kinder- und Jugendbüchern.¹²⁴ Im Jahr 1964 erscheint das Katzenbuch *Bartls Abenteuer*, in welchem die Höhen und

¹²³ Schmidt 2001, S.41-141

¹²⁴ Die Trennung in Kinder- und Erwachsenenliteratur ist nicht umstritten. So ebnet Pape 1981 die Differenz zwischen den beiden Sparten ein, indem er die These vertritt, dass ein literarisches Kinderbuch nur dann gelungen ist, wenn es auch Erwachsene anspricht, während Dahrendorf 1990 die Beibehaltung der Aufteilung für die literarische Moderne favorisiert und strukturell begründet.

Tiefen eines Katerlebens erzählt werden. Dem pelzigen Protagonisten widerfahren zwar allerlei Unbilden, aber da er das Glück hat von seiner verständnisvollen Menschenfamilie geliebt, verwöhnt und nötigenfalls auch zum Tierarzt gebracht zu werden, übersteht er letztlich alle Fährnisse und kann sein abenteuerliches Katerleben genießen. Als nächstes Werk publiziert die Autorin 1965 das Jugendbuch *Brav sein ist schwer*. Im Jahr 1968 erscheinen gleich zwei Bücher für jugendliche Rezipienten, in denen Tiere eine tragende Rolle spielen. Es handelt sich dabei um die Titel *Müssen Tiere draußen bleiben?* und *Wohin mit dem Dackel?* Inmitten dieser üppigen Kinder- und Jugendbuchproduktion¹²⁵ erscheint 1966 der Roman *Himmel, der nirgendwo endet* (künftig nur noch *HI*). Als Hauptfigur figuriert hier zwar wieder ein Kind, aber der Roman unterscheidet sich ganz wesentlich von für jugendliche Leser abgefassten Texten: Während die beiden vorgängigen, wie auch die beiden nachfolgenden Jugendbücher eine freundliche Anthropologie vorführen, im Rahmen derer ein glückhaftes Leben möglich ist für das Kind oder das Tier oder das Kind mit seinem Tier, zeigt *HI*, wie dem Mädchen Meta im Laufe des ersten Lebensjahrzehnts im Rahmen der Sozialisation die märchenhafte und beglückende Kindheitswelt gründlich ausgetrieben wird. Am Ende der Vorschulzeit ist das lebendige Kind auf Grund vornehmlich mütterlicher Erziehungsbemühung bereits weitgehend domestiziert. Nach einigen frei verlebten Grundschuljahren vollendet die Verbringung in ein katholisches Internat die Entwicklung zu angepasstem Wohlverhalten.

Die kindliche Protagonistin fügt sich ein in die Reihe der älteren Haushoferschen Romanheldinnen¹²⁶ und steht im Gegensatz zu den Hauptfiguren der Kinder- und Jugendbücher, deren befreiendes Potential Denneler aufgezeigt hat:

Die zwei großen Komplexe, Tiergeschichten und Kindergeschichten, konvergieren: sie sind im Grunde utopische Emanzipationsgestalten. Ihre Botschaft liegt in der Distanz zu den Normen und Werten der Gesellschaft, wobei der Schluß durchaus naheliegt, daß, so wie die Tiere neue Eltern finden müssen, auch die Kinder bessere Entwicklungschancen bei den Ersatzeltern und –autoritäten haben, weil die Familie, als Spiegel des gesellschaftlichen Draußen, eine falsche Welt verkörpert; eine Welt der nicht gelebten Entwicklungsmöglichkeiten, der Vor- und Rücksichten, der unwürdigen Kompromisse.¹²⁷

HI ist ein Text über früh verordnete Einschränkung und Einsperrung, dessen Lektüre junge Leser desillusionieren oder frustrieren könnte, was gewiss nicht im Sinne der Kinder- und Jugendliteratur wäre.

¹²⁵ Einen Überblick und eine Auswertung der Haushoferschen Kinderbuchproduktion leistet Denneler 2000.

¹²⁶ Der Kindheitsroman wird in besonders hohem Maße biographisch vereinnahmt, was zumeist damit begründet wird, dass ihn die Autorin in einem Interview als „Autobiographie ihrer Kindheit“ (Dunkl 1986, S.136) bezeichnet hat. So informiert Fuld 1986 darüber, dass Haushofers „Erinnerungsbuch an jene Jahre“ in der Dorfkirche des Geburtsortes der Autorin zum Kauf angeboten wird. Für die folgende Untersuchung ist Haushofers autobiographisches Bekenntnis gegenstandslos.

¹²⁷ Denneler 2000, S.91

2.6.2 Zur Erzählsituation

Im Roman wird die Geschichte eines kleinen Mädchens aus der Perspektive des Kindes erzählt, wobei die Autorin zur Darstellung die personale Erzählsituation gewählt hat. Der Text ist somit in der Sie-Form abgefasst, und das Personalpronomen referiert auf die kleine Meta, die am Beginn des Textes noch keine drei Jahre alt ist.

Nun entspricht es den Regularitäten des frühkindlichen Spracherwerbs, dass Kinder zuerst von sich selbst in der dritten Person sprechen. Bei normaler Entwicklung der Verbalisierungsfähigkeit lernen sie bald darauf, von sich selbst in der ersten Person zu sprechen. Der Text hält jedoch trotz sprachlich ausgesprochen frühreifer Protagonistin an der Sie-Form fest und wechselt nicht zur Ich-Erzählsituation über. Die Sie-Form spiegelt nicht den Sprachstand des Kindes wider, vielmehr ergibt sich die spezifische und höchst eigenwillige Ausprägung der personalen Erzählsituation vornehmlich aus der grundlegenden Spannung zwischen den Verbalisierungsmöglichkeiten eines kleinen Kindes und der großen Versprachlichungsanstrengung, die ein mehr als zweihundertseitiger Roman erforderlich macht. Zwar manifestiert sich keine persönliche Erzählinstanz, aber angesichts der eingeschränkten Möglichkeiten, die dem Kind zugerechnet werden können, muss eine, wenn auch latente Versprachlichungsinstanz vorausgesetzt werden, die für die Vertextung verantwortlich ist, selbst wenn der Text größtmögliche Unmittelbarkeit des kindlichen Erlebens suggerieren möchte.

Das auffälligste Verfahren zur Erzielung von Unmittelbarkeit ist die durchgängige Verwendung des Präsens als Erzähltempus im ganzen Roman. Entwicklungsgeschichtlich ist die Gegenwart das erste Tempus, das ein Kind im Laufe des Spracherwerbs anzuwenden und zu beherrschen lernt, wobei es jedoch im Regelfall im Anschluss daran auch die Fähigkeit erwirbt, sich in wenigstens einem Vergangenheitstempus auszudrücken. Die exklusive Verwendung des Präsens als Erzähltempus entspricht somit nur initial dem zeitlichen Ausdrucksvermögen der Hauptfigur. Darüber hinaus hat es die Funktion, die jeweils gegenwärtige Situation als scheinbar zeitlosen Zustand darzustellen, da der Moment nicht in seiner Abfolge und Vergänglichkeit gesehen, sondern in seiner Dauer quasi verewigt wird. Mit der Wahl des Präsens als Erzähltempus wird versucht, die Geschichte so intensiv und unmittelbar darzubieten, wie man es sich für das kindliche Erleben vorstellt. Das Bewusstsein des Erwachsenen wird durch den Rekurs auf die Erinnerung, im Rahmen derer das Gegenwärtige mit dem Rückblick auf Vergangenes verrechnet wird, immer auch vom Erleben des aktuellen Momentes mehr oder minder stark abgelenkt. Die Beibehaltung des Präsens als Erzähltempus für den ganzen Roman deutet den Versuch an, die frühkindliche Phase der exklusiven Präsensverwendung zu

perpetuieren um der Kindheitswelt, dem Fortschreiten der Zeit zum Trotz, einen möglichst langen Bestand zu sichern.

Weiterhin fungieren als Verfahren zur möglichst altersgetreuen Darstellung der Kindheitswelt eine bisweilen sehr einfache, aber anschauliche Wortwahl sowie ein häufig wenig komplexer Satzbau. Diese werden jedoch immer wieder von komplexerer Lexik und hypotaktischem Satzbau unterhöhlt, so dass hinter dem Kind stets auch die Erzählinstanz latent manifest wird.

Dies gilt schon für die initiale Einsperrungsszene:

Meta sitzt strafweise im Regenfaß. Sie hat die Großen bei der Heuernte gestört und geärgert. Sie ist zweieinhalb Jahre und kann nicht über den Faßrand blicken; eingefangen, festgehalten und eingesperrt zu werden ist das Schlimmste, was es gibt. Sie würgt an einem Brocken aus Schmerz und Wut, der immer wieder vom Magen in die Kehle steigt und sich nicht schlucken lässt. (HI, S.7)

Das Präsens ist vortrefflich geeignet um die Strafmaßnahme in ihrer Dauer darzustellen: Das Kind fühlt sich ausgestoßen und leidet, es kann sich nicht damit trösten, dass es nach der Heuernte wieder aus dem Faß geholt wird, sondern leidet an der aktuellen Klausur. Die Sätze sind anfangs kurz und schlicht gebaut, gewinnen aber in der zweiten Hälfte der zitierten Passage an Komplexität. Die verwendete Lexik übersteigt zwar grundsätzlich die Möglichkeiten einer Zweieinhalbjährigen, steigert sich aber noch einmal zum letzten Satz hin, bei der Beschreibung der Wut als langsam im Hals heraufsteigender Kloß. Ein so kleines Kind verfügt nicht über so komplexe grammatikalische Strukturen wie den Superlativ. Zudem ist es fraglich, ob das Kind überhaupt den Drang verspüren wird, seinen aktuellen Leidenszustand vergleichend ins Allgemeine zu überhöhen, oder ob hier nicht vielmehr in einer hybriden Konstruktion die Erzählinstanz ihre eigene Ansicht verlautbart, wenn es heißt: „eingefangen, festgehalten und eingesperrt zu werden ist das Schlimmste, was es gibt.“

Der Text verfolgt Metas Entwicklung über zirka acht Jahre hin und da sie sich als außerordentlich lesefreudiges und literarisch ungewöhnlich interessiertes Kind erweist, erscheint die Diskrepanz zwischen der Sprache des Textes und der Sprache der Hauptfigur am Ende des Textes weitaus geringer. Meta verfügt zwar in verstärktem Maße über die Sprache der Erwachsenen, aber hinter der Sprache des Romans ist stets die Erzählinstanz anzusetzen. Diese verbleibt immer konsequent mit dem Präsens auf der aktuellen Erlebnisstufe des Kindes, deutet sich in hybriden Konstruktionen an und manifestiert sich lediglich an einer einzigen Stelle in der Mitte des Textes mit einer Vorausdeutung. Das Mädchen wird von der Mutter regelmäßig in den Mehlkeller geschickt um Zucker zu holen. Meta fürchtet den dunklen Keller über die Maßen, wagt aber keinen Widerspruch gegen die mütterliche Anordnung. Meta weiß um ihr aktuelles und auch schon wiederholt erlittenes Grauen im Keller, aber sie weiß noch nicht, dass ihr die gefürchtete Situation lebenslänglich als Alptraum wiederkehren wird. Diese

Kenntnis kann nur der Erzählinstanz zuzurechnen sein: „Ihr Leben lang wird Meta im Traum Zucker aus der Mehlkammer holen, in einem sich endlos abspulenden Entsetzen.“ (HI, S.119) Die personale Erzählsituation wird eingesetzt zur Darstellung kindlichen Erlebens. Die Spannung zwischen Kinderwelt und Erwachsenensprache bleibt im Textverlauf erhalten, schwächt sich jedoch ab, weil die Kinderwelt naturgemäß immer mehr schwindet, je älter die Protagonistin wird. Mit zunehmendem Alter verfügt Meta auch über mehr Erinnerungen an Erlebtes, so dass das gleichzeitige Erleben und Wiedergeben im Präsens ihrer Situation zusehends weniger entspricht. Das präsentische Erzählen in der Sie-Form ist somit ein Kunstgriff, der für die erste Lebensdekade, die ja Gegenstand des Textes ist, sehr geschickt funktionalisiert werden kann. Mit dem Beginn der Adoleszenz ist die Sprachkompetenz der Hauptfigur so weit gediehen, dass nicht nur auf der Ebene des Dargestellten die Kindheit ein Ende hat, sondern auch auf der Ebene der Darstellung die spezielle Ausgestaltung der Erzählsituation am Textende ihre Prämissen des kindlichen Erlebens und der unmittelbaren Darstellung verliert.

2.6.3 Raumzeitliche Unschärfe

Der Vater der kleinen Protagonistin ist Förster von Beruf und das Kind lebt mit seinen Eltern in einem Forsthaus im Wald. Die Stadt Krems¹²⁸ und das Ennstal¹²⁹ werden als geläufige Ortsangaben behandelt, wohingegen die Stadt Graz¹³⁰ dem vertrauten Bereich nicht zugehörig scheint. Deutschland¹³¹ oder Böhmen¹³² werden als fremdes Terrain ausgewiesen. Wiewohl mehrfach eine Bahnstation in Nähe des Forsthauses erwähnt wird, erfährt der Rezipient an keiner Stelle durch Angabe der Station oder wenigstens des Ausgangs- oder Zielbahnhofes, um welche Strecke es sich handelt. Auch wird das Forsthaus nicht in eine relative oder absolute Relation zu den beiden oberösterreichischen Lokaldaten gesetzt. Eine auch nur halbwegs exakte realgeographische Verankerung der Örtlichkeit ist somit nicht möglich. Allenfalls kann man sehr unspezifisch festhalten, dass es sich um ein Forsthaus in Österreich handeln muss, mit einiger Wahrscheinlichkeit um ein solches im Oberösterreich. Ebenso vage wie die geographische ist auch die historische Situierung des Textes. Metas Vater hat als Soldat an einem

¹²⁸ Die Großmutter mütterlicherseits stammt aus Krems. (HI, S.174)

¹²⁹ Ein Onkel der Mutter ist Förster im Ennstal gewesen. (HI, S.157).

¹³⁰ Im Rahmen seiner phantasievollen Geschichten zum Russlandfeldzug behauptet der Vater, der Hauptmann, zu dem er keinen Kontakt mehr unterhält, lebe jetzt in Graz (HI, S.43)

¹³¹ Meta hat Mühe, ihren Onkel Otto, einen Bruder des Vaters, der regelmäßig den Sommer im Forsthaus bringt, zu verstehen. Dieser lebt in Deutschland und hat seinen heimatlichen Dialekt abgelegt. (HI, S.168)

¹³² Tante Helene, eine Schwester des Vaters, deren berufliche Existenz Meta sehr fremd und weit entfernt erscheint, arbeitet als Erzieherin auf einem Schloss in Böhmen. (HI, S.81)

Russlandfeldzug teilgenommen. Meta wird erst nach seiner Rückkehr gezeugt, kann also als „Nachkriegskind“ im weitesten Sinne bezeichnet werden.

Die alltäglichen Abläufe im Forsthaus vollziehen sich nach den Erfordernissen der Natur. Die Jahreszeiten in Kombination mit der jeweils vorherrschenden Witterung bestimmen die notwendigen Verrichtungen auf dem Feld, im Wald und im Haus. Das zeitliche Gerüst besteht zumeist aus Angaben innerhalb des natürlichen, sich wiederholenden Jahreslaufs (z. B.: „Es kommt eine Zeit, die heißt Herbst“. (*HI*, S.28) Oder: „Dann kommt die Erdapfelernte und die Hirschbrunft, und Vater wird zwei Wochen mit den Jagdgästen in der Hütte leben.“(*HI*, S.197)) und nicht aus exakten Angaben einer absoluten, kalendarischen Chronologie.

Die zeitliche Unschärfe tangiert auch die Angaben über das exakte Alter des Kindes, dessen Geburtsjahr nicht genannt wird: Zu Beginn des Romans, als Meta während der spätsommerlichen Heuerente im dunklen Fass deponiert wird, ist sie zweieinhalb Jahre alt (*HI*, S.7). Knapp zwanzig Seiten darauf herrscht Winter und Meta hat einen kleinen Bruder (*HI*, S.36). Da das Jahr linear fortgeschritten zu sein scheint, wähnt sich der chronologisch interessierte Leser berechtigt festzustellen, dass Meta ungefähr drei Jahre älter ist als ihr kleiner Bruder Nandi. An späterer Stelle wird beiläufig erwähnt, dass Nandi vier Jahre jünger ist (*HI*, S.103) als seine Schwester. Es bleibt offen, ob ein kleiner Rechenfehler im Text vorliegt, ob zwischen Spätsommer und Winter nicht nur ein Herbst, sondern ein weiterer vergangen ist oder ob der Altersunterschied ganz bewusst verschleiert wird. Gegen Ende des Textes ist Nandi sieben Jahre alt (*HI*, S.212). Je nachdem, ob man einen Lapsus in der Chronologie oder einen zweiten Herbst ansetzt, ist die Protagonistin am Ende des Textes zehn oder elf Jahre alt und der Roman hätte siebeneinhalb oder auch achteinhalb Jahre ihres Lebens zum Gegenstand gehabt. Es dürfte dies für die Geschichte selbst ohne Belang sein, bedeutsam ist allerdings, wie innerhalb des Textes reale und konkrete Angaben, wo sie denn überhaupt zu finden sind, entkonkretisiert oder gar zurückgenommen werden. Es liegt nahe, darin weniger einen Mangel an Exaktheit als vielmehr eine Textstrategie zu sehen, mittels derer ganz bewusst eine Entrealisierung der Geschichte vorgenommen werden soll.

Der Ort der Handlung ist damit einerseits ein Forsthaus im Österreich der Nachkriegszeit, in welchem ein dreißigmonatiges Kind zur Internatsschülerin herangezogen wird. Zugleich aber erinnert das Haus im Wald an eine Märchenlokalität, die sich als Ausgangspunkt für die Phantasie des Mädchens anbietet und wo es allerlei Abenteuer erfahren kann. Der Zwiespalt vom Leben in einer fiktiven Welt einerseits und dem Dasein in der Wirklichkeit andererseits bestimmt wesentlich den Aufbau des Textes wie auch die Hauptfigur und ihre Entwicklung vom Kleinkind zum jungen Mädchen.

2.6.4 Die Lebensbereiche der Protagonistin

Die primäre Opposition des Textes liegt in der Dichotomie von Metas Kinderwelt einerseits und der Welt der Großen¹³³ andererseits. Die Kinderwelt ist gekennzeichnet durch ihren Zugang zum Irrealen über Märchen und Phantasie, die Erwachsenenwelt beharrt auf der Wirklichkeit und legt Wert auf Ordnung und Pflichtgefühl. Das Mädchen verfügt über die Fähigkeit sich der Welt der Großen, in die es hineingeboren wurde und der es über die Erziehung mehr und mehr angepasst werden soll, zu entziehen und sich bei Bedarf über die Phantasie von der Wirklichkeit zu befreien und sich eine eigene Realität in der Kinderwelt zu erschaffen. Die beiden gegensätzlichen Weltmodelle werden im Folgenden sukzessive an Hand von Beispielen beschrieben. In Metas Leben folgen sie nicht blockartig aufeinander, sondern koexistieren vielmehr in je unterschiedlich ausdifferenzierter Weise. Die Erwachsenenwelt ist naturgemäß stets vorhanden, denn das Kind kann seine Existenz nicht autonom organisieren, sondern lebt in der Familie. Allerdings kann die Erwachsenenwelt qua Phantasie durch die Kinderwelt außer Kraft gesetzt werden und für einen mehr oder minder langen Zeitraum in eine latente Hintergrundexistenz zurückgedrängt werden. Die Kinderwelt ist nicht per se vorhanden, sondern muss über das kindliche Vorstellungsvermögen immer wieder neu aufgebaut werden.

Während die Kinderwelt und die Erwachsenenwelt zusehends mehr konfliktieren und die erste zugunsten der letzteren ins Hintertreffen gerät, präsentiert der Text ein vermittelndes drittes Modell, das die Kinderwelt zusehends ablöst. Es handelt sich dabei um die Welt der Bücher, deren Ursprung in Metas Kinderwelt liegt, denn Bücher spielen sehr früh als Bilder- und Märchenbücher eine Rolle in ihrem Leben. Ungewöhnlich früh überschreitet Meta den Bereich der spezifisch für Kinder und Jugendliche bestimmten Literatur und sucht Zugang zu Autoren, die für erwachsene Leser schreiben. Mittels ihrer Leidenschaft für Literatur, die immer mehr an Bedeutung gewinnt, erschließt sich Meta wiederum den Zugang zu einer Welt jenseits ihrer Alltagsrealität, mittels derer sie die starre Ordnung der Erwachsenenwelt unterlaufen kann.

¹³³Das Kind verwendet vorwiegend den Ausdruck „die Großen“, wenn es von den Erwachsenen spricht. Der Begriff rekurriert schon auf der ersten Seite viermal und hebt neben der körperlichen Größe auch auf das ungleiche Machtverhältnis zwischen Erwachsenen und Kindern ab.

2.6.4.1 Die befreiende Märchen- und Phantasiewelt

Die Selbstbefreiung durch Phantasie angesichts einengender Erziehungsmaßnahmen wird schon in der initialen Einsperrungsszene von der zweieinhalbjährigen Meta erfolgreich praktiziert. Zuerst weint sie über den Zwangsaufenthalt im Regenfaß, beginnt dann aber aus ihrer Not heraus, das Holzbehältnis zum gutmütigen Geschichtenerzähler zu personifizieren und sich damit die Strafe erträglich zu gestalten: „Meta ist ganz und gar getröstet, und immerfort wisperst das alte Faß seine unverständlichen Geschichten.“ (HI, S.8)

Die Technik funktioniert so gut, dass Meta ihre Gefängnissituation völlig vergisst und nicht mehr heulend ihre Befreiung erwartet. Die Erwachsenen ersehen in der tränenfrei-geduldigen Haltung des Kindes das erfolgreiche Resultat ihrer Einsperrungsmaßnahme. Sie wissen nicht, dass Meta sich ihren Aufenthalt im Geist umgestaltet hat und meinen stattdessen, die Maßnahme habe das intendierte Bravsein befördert:

Die Großen vergessen das Kind im Regenfaß nicht. Nachdem das letzte Fuder Heu eingebracht ist und als die ersten Regentropfen niederklatschen, befreien sie es aus seinem Gefängnis. Aber Meta hat die Großen ganz vergessen. Erstaunt starrt sie in die lachenden, aufgeregten Gesichter. „Aha“, sagen die Großen, „es hat also doch genützt, jetzt ist sie endlich brav. Man darf ihr einfach nicht alles hingehen lassen.“ (HI, S.10)

Eine real unbefriedigende oder bedrohliche Situation kann von ihr auch in den folgenden Jahren stets umgestaltet werden zu einer märchenhaften. So versteht es Meta beispielsweise, sich und ihren kleinen Bruder dem Zorn der Mutter, die bereits Ohrfeigen verteilt hat, zu entziehen, indem sie sich eine Geschwisteridylle ausdenkt, die ihr Wohlbehagen verschafft:

Meta hängt ein Tischtuch über die Nähmaschine und zieht Nandi mit sich in die kleine finstere Höhle. [...] Meta sitzt ganz still und denkt sich eine schöne traurige Geschichte aus, von zwei verstoßenen Kindern, die in einem alten Fuchsbau hausen. Das kleine Mädchen sorgt für seinen Bruder und ernährt ihn mit Erdbeeren und jungen Fichtentrieben, und dann kommt der Fuchs zurück und freundet sich mit den Kindern an. Nachts wärmt er sie mit seinem roten Pelz, und auch eine Hirschfamilie kommt dazu und schlägt ihr Lager neben dem Fuchsbau auf, und alle sind froh und glücklich, daß sie weit weg sind von den Großen. (HI, S.59/60)

Bei der Umgestaltung der Realität rekurriert sie nicht nur auf bekannte Märchenmotive, sondern sie belebt die Natur mittels ihrer kindlichen Phantasie im Sinne animistischer Weltdeutung. So erklärt sie immer wieder ein Brennesselfeld in der Nähe des Hauses zu ihrem Gegner und kämpft regelmäßig mit nackten Armen und Beinen gegen die fiktiven Nesselfeinde, was ihr viele Schmerzen einbringt und von der Mutter nur wegen der Unkrautbeseitigung geduldet wird:

Feuerrot [wegen der schmerzhaften Blasen, Anm. d. Verf.] sitzt sie am Tisch und Mama sagt: „Wenn du nicht ganz und gar verrückt bist, weiß ich nicht, wer es ist.“ Aber sie verbietet das Spiel nicht. Die

Nesseln gehören ohnedies ausgerottet, und so tut diese närrische Tochter einmal etwas Nützliches. (HI, S.62)

Eine weitere Möglichkeit, ihren Bewegungs- und Kampfesdrang gegen phantastische Feinde einzusetzen, bietet das Feuerräderspiel. Fiktive Feuerräder, die im Wald in einer Höhle eingesperrt sind, haben ihr Gefängnis verlassen und müssen dringlich wieder eingefangen und eingesperrt werden, weil sie sonst die Hühner anzünden würden:

Das Feuerräderspiel wird Tradition. Alle paar Wochen brechen die unglücklichen Gefangenen aus, werden gehetzt, eingesperrt und nachts von den Riesen abgeholt. Es ist eines der befriedigendsten Spiele, und Mama hat nichts dagegen, wenn sie auch nicht recht versteht, worum es eigentlich geht. (HI, S.69)

Die Mutter zeigt in der Regel wenig Verständnis für die Gedankengänge ihrer Tochter, die auch fiktive Geschenke für die ganze Familie imaginiert und im Geiste verteilt. So hat Meta beispielsweise bunte Gläser für alle Familienmitglieder gezaubert, was allerdings nicht gewürdigt wird, da sie ihre Schöpfung intersubjektiv nicht vermitteln kann:

Auch wenn sie diese Gläser im Kopf gemacht hat und keiner sie sehen kann. Viele Tage lang hat sie an diesen Gläsern gezaubert. Purpurfarbene, enzianfarbene, grüne und rundherum glitzernde. Nie zuvor hat Meta etwas so Schönes gesehen. Bestimmt gibt es das in Wirklichkeit gar nicht. Sehr glücklich ist sie dabei gewesen. Vater hat nur blaue Gläser bekommen; zum Weinen schön war das Glockenblumenglas. Mama haben alle gelben Gläser gehört, in denen die Sonne eingefangen war, und Nandi die purpurroten. (HI, S.63/64)

Der Großteil von Metas Phantasieexistenz spielt sich so solitär und diskret ab wie im Rahmen der Regenfassszene zu Beginn des Romans. Die Mutter hat nur selten Kenntnis von den phantastischen Abenteuern der Tochter, in die lediglich der kleine Bruder bisweilen als Mitspieler integriert wird. Sie ist primär mit dem Haushalt und dem kleineren Kind beschäftigt, so dass Meta in der Umgebung des Forsthauses relativ frei und unbeobachtet herumstreifen kann.

Das Mädchen verbringt viel Zeit alleine. Einen zuverlässigen regelmäßigen Kontakt zu einem anderen Kind, den man als Freundschaft bezeichnen könnte, unterhält sie nicht. Auch diesem Mangelzustand hat sie über ihre Vorstellungskraft abhelfen können und sich selbst einen besten Freund geschaffen. Es handelt sich dabei um einen Stein, dem sie sehr liebevoll verbunden ist und den sie hingebungsvoll pflegt:

Niemals erklettert Meta den Stein. Kein anderer Stein ist vor ihren Füßen sicher, aber diesen einen darf sie nicht betreten, er ist ein lebendiger Stein. Vielleicht leben die anderen Steine auch, aber dieser ist ein alter großer Freund. Sie möchte ihn um keinen Preis verstimmen. Sie tut alles, um ihm Freude zu machen. In heißen Zeiten holt sie Wasser vom Brunnen und rettet sein Moos vor dem Verdorren. Sie streichelt ihn und putzt ihn, wenn ihn ein Vogel beschmutzt hat. Der Stein fühlt sich immer warm an, und wenn sie das Ohr an ihn legt, hört sie ein ganz zartes Knistern. Dann redet er und ist wohlzig und zufrieden. [...] Er ist von allen Freunden der beste, und er ist gar nicht zimperlich. (HI, S.26)

Besuche beim Stein sind zahlreich und durchziehen das ganze Buch. Der Stein als treuer Freund ist das plastischste und am häufigsten aufgerufene Beispiel für Metas schon im Regenfass praktiziertes Vorgehen, Gegenstände zu beleben und dadurch einem Mangel abzuheilen. In ihrer Vorstellung ist der Stein ein lebendiges Wesen, wohingegen ein Mensch wie der Müller ihr trotz seines biologischen Lebens wie ein Toter vorkommt: „Der Müller sieht aus, als wäre er schon lange gestorben.“ (HI, S.27)

Neben der Belebung von leblosem Material wie dem Fass oder dem Stein kann sie auch Pflanzen oder Tiere in ihrer Phantasie aktivieren und schließlich ihre eigene Welt auch ganz aus der Phantasie erschaffen.

Die Kehrseite von Metas Phantasiegabe zeigt sich in der Nacht, wenn sie beispielsweise einen unfreundlichen Ritter aus dem Märchenbuch im Kachelofen ihres Zimmers verborgen glaubt (HI, S.34/35) und sich deswegen vor dem Einschlafen ängstigt oder dem Haus selbst ein heimliches Innenleben zuerkennt, das ihr nachts nicht geheuer ist.

Der Nutzen, den sie aus ihrer Fähigkeit zur phantastischen Belebung der Wirklichkeit zieht, überwiegt bei weitem die Nachteile, denn sie befreit sich damit immer wieder von den Zwängen der Erwachsenenwelt.

2.6.4.2 Die starre Ordnung in der Erwachsenenwelt

Der positiven, nur subjektiv realen Kinderwelt mit ihrem vergänglichen Status des Märchenhaften und Phantastischen wird die Erwachsenenwelt als allgemein verbindliche Wirklichkeit gegenübergestellt. Nicht jeder Erwachsene muss grundsätzlich und permanent als Vertreter der Wirklichkeit auftreten. Den Sommerurlaub verbringen alljährlich die zahlreichen Geschwister des Vaters im Forsthaus, deren Erwachsensein für die Zeit der Sommerfrische außer Kraft gesetzt scheint, denn sie sind sehr ausgelassen und verbringen ihre Zeit hauptsächlich mit diversen Spielen, die sie teilweise auch selbst erfunden haben: „Meta hat sie alle sehr gern. Eigentlich sind sie keine richtigen Erwachsenen, diese lauten, geliebten Großen, die nur eine Sache im Kopf haben, das Spiel.“ (HI, S.79)

Der Vater selbst vertritt die Regeln der Erwachsenenwelt nur halbherzig und leistet sich den Luxus von Phantasie Reisen mit der Tochter, wobei zumeist Figuren und Orte seines Russlandfeldzuges als Ausgangspunkt dienen. Auf diese Weise wird Russland jenseits aller realgeographischen oder politischen Gegebenheiten zu einer Art ‚Zauberland‘ für Meta, in welchem sie sich in ihrer Phantasie gern aufhält.

Trotz des angenehmen Kontaktes zu den zumindest temporär atypischen Erwachsenen wird Meta im Laufe ihres Heranwachsens immer mehr konfrontiert mit der von ihr negativ bewerteten Wirklichkeit der Erwachsenenwelt, die sie als Störung erachtet:

Manchmal ist Meta deshalb so lebensüberdrüssig, daß sie von den Großen nichts mehr wissen will und zurückgleitet in die alte vertraute Kinderwelt, zu den Steinen, Pflanzen und Tieren. Dann ist sie geistesabwesend und fügsam und geht allen aus dem Weg. Aber die Störungen sind immer da: deck den Tisch, wasch dir die Hände, geh gerade, zieh die Jacke an, die Jacke aus, starr nicht so in die Gegend, tu dies, tu das. Benommen und unwillig gehorcht sie der lästigen Stimme. (*HI*, S.133)

Als prototypische und konsequente Vertreterin der Erwachsenenwelt fungiert im Text die Mutter, deren Stimme hinter den Imperativen der oben zitierten Passage anzusetzen ist. Sie ist die primäre Erziehungsinstanz für Meta, deren Entwicklung sie mit Skepsis verfolgt und die sie häufig maßregelt. Das Leben der Mutter besteht in rückhaltloser, perfektionistischer Erfüllung ihrer Rolle als Hausfrau. Sie möchte ihre Tochter ebenfalls zu einem „Pflichtmenschen“ erziehen, wobei die genussfreudigen Sommergäste, die sich von der Schwägerin wochenlang bewirten lassen, im Gegensatz dazu als „liebenswürdige Egoisten“ von ihr kritisiert werden:

Mama sagt, sie sind Egoisten, liebenswürdige Egoisten. Das dürfte ein betrüblicher Makel sein, aber eigentlich findet sie (das Personalpronomen referiert hier auf Meta, Anm. d. Verf.) es gescheit, nur das zu tun, was man will. ... Aber Mama ist kein liebenswürdiger Egoist, sie ist ein Pflichtmensch, etwas, was Meta leider nie werden wird. Deshalb ist Mama auch so gereizt und nervös. (*HI*, S.82/83)

Es bleibt offen, ob die Verwendung des Futurums im vorletzten Satz der zitierten Passage eine Befürchtung der Mutter, eine Vorausdeutung der Erzählinstanz oder eine Annahme der Protagonistin versprachlichen soll, die zu eben jenem Zeitpunkt der Erzählung davon ausgeht, dass sie ihr Leben nicht der Pflichterfüllung widmen wird. Die Radikalität des mütterlichen Pflichtethos wird besonders in ihrem beflissenen Küchenengagement deutlich. Metas Mutter hat keinerlei Freude am Kochen und Essen, ekelt sich vor rohem Fleisch und vor den Gerüchen bei der Bratenzubereitung, verbringt aber den meisten Teil ihrer Zeit mit der Zubereitung von Nahrung:

Nach den Jagden muß man wochenlang Wildfleisch essen. Mama graust schon davor, schon der Geruch macht sie nervös. Trotzdem brät und kocht sie den ganzen Tag, eine wahre Märtyrerin der Küche. Endlich ist alles vertilgt, und man kehrt aufatmend zu Strudeln, Knödeln und Nockerln zurück. Selten ist Mama eine ruhige Zeit gegönnt. Im November muß sie ja schon mit der Weihnachtsbäckerei anfangen. Sechsenddreißig Sorten Gebäck, Torten, Striezeln und Gugelhupf nicht gerechnet, müssen hergestellt werden, [...]. (*HI*, S.107)

Die Mutter vertritt stets die Stimme der Vernunft, der Korrektheit, dessen was sich gehört, auch wenn dies in krassem Gegensatz zu Metas Neigung steht, die ihren Schulweg gerne zur Kontaktaufnahme mit Gleichaltrigen nutzen möchte, was von der Mutter radikal unterbunden wird:

Meta kann ja nur auf dem Schulweg mit anderen Kindern spielen. Mama achtet genau darauf, dass sie zur Zeit heimkommt. Einmal hat sie die Tochter sogar mit einer Rute heimgetrieben, eine Demütigung, die Meta zwei ganze Tage nicht verziehen hat. (HI, S.195)

Die Mutter als primäre Erziehungsinstanz verfügt zum Ende der Grundschulzeit gegen den Willen des Vaters Metas Verbringung in eine katholische Internatsschule. In der Obhut der sekundären Erziehungsinstanz Klosterschule soll sich die hauswirtschaftlich unbegabte Tochter geistig heranbilden können, zugleich aber unter fester Beobachtung stehen:

Im Herbst soll Meta ja in ein Internat in der Stadt kommen. Mama hat es so beschlossen, weil sie nicht für den Haushalt taugt und so spitze Knie hat, daß sie nie einen Mann bekommen wird. ... Außerdem wird das Leben neben Mama immer schwieriger. Sie soll nur sehen, wie langweilig es sein wird, wenn sie nicht mehr mit Meta streiten kann. (HI, S.200)

Meta ist vorab einverstanden mit dem Projekt, erlebt die tatsächliche Veränderung aber als Katastrophe. Details aus dem Internatsleben werden weitgehend ausgespart, aber da die schulische Veränderung ihr keine Mühe bereitet („Die Schule ist ja wirklich der einzige Lichtblick im Kloster. Über das Internat schweigt sie lieber.“ (HI, S.214)) und sie ein ausgezeichnetes Zeugnis erhält, muss man davon ausgehen, dass sich das Leben im Internat als höchst unerfreulich erweist. Schon nach kurzer Verweildauer, die sie als „finstere Heimwehzeit“ (HI, S.211) durchleidet, hat Meta jegliche Freude und Hoffnung sowie den Glauben an ihre Kindheits- und Herkunftswelt völlig verloren:

Die Tage und Wochen kriechen dahin, und sie glaubt nicht mehr, daß es das Forsthaus und seine Bewohner wirklich gibt. Sie lebt in einer unbegreiflich kalten Welt, in der sie bestimmt bald sterben wird müssen. Es macht ihr ohnedies nichts aus, es gibt gar nichts mehr, was sie freuen könnte, [...]. (HI, S.206)

Der kirchlich verwaltete neue Lebensraum wird wiederholt als „kalte Welt“ (HI, S.206/207) bezeichnet, in die sie sich lebenslänglich verbannt glaubt. Sie vertraut sich niemandem an und begegnet den Nonnen mit großem Misstrauen:

Die Nonnen sollen gar nicht wissen, wie ihr zumute ist. Freilich, sie bekommt Post von Mama, aber diese Briefe hat sicher eine Nonne geschrieben. Die Nonnen sind überhaupt sehr schlau und erzählen immer von den Weihnachtsferien; das tun sie bestimmt nur, um die Kinder still und fügsam zu halten. Und die anderen sind so dumm und glauben das Gerede. Die packen sogar ihre Koffer und sind voll freudiger Erwartung. Meta hat auch ihren Koffer gepackt, aber nur um nicht aufzufallen. Sie sitzt im großen Studiersaal und hat sich ganz in sich zurückgezogen. Dann spürt sie die Kälte nicht, es ist gut, sich nicht zu bewegen, nicht zu hören und nichts zu sehen. (HI, S.211)

Das vormalig phantasiebegabte Kind ist nicht mehr in der Lage sich eine positive Existenzform vorzustellen, geschweige denn eine Situationsveränderung zu erhoffen. Die früher lebhafteste Meta praktiziert angepasste Bravheit um nicht aufzufallen und zieht sich resigniert in

sich zurück. Sie harrt erstarrt und sprachlos aus ohne zu imaginieren, zu agieren oder gar auszuberechnen.

Der Verbleib im Internat hat damit in kürzester Zeit die mütterlichen Erziehungsbestrebungen vervollkommenet und Meta zu einem dozilen Geschöpf der Erwachsenenwelt verwandelt, das den Bezug zu seiner Kinderwelt verloren hat.

2.6.4.3 Das Leben in der Bücherwelt

Metas erster Kontakt zu Büchern besteht in der Betrachtung von Bildbänden, deren Abbildungen in ihrer Vorstellung einen so hohen Grad von Wirklichkeit genießen, dass sie ihnen auch nach dem Zuklappen des Buches eine lebendige Weiterexistenz zuschreibt:

Es gibt Hunde, die im Haus herumlaufen, und Hunde, die in Bilderbüchern wohnen. Auch Menschen gibt es in den Büchern, Katzen, Kühe und Hähne. [...]. Meta möchte wissen, was mit diesen Figuren geschieht, wenn Mama das Buch zuschlägt. Ganz heimlich schleicht sie sich an und klappt das Buch wieder auf. Da stehen sie noch immer starr und unbewegt. Meta ist sicher, daß sie sich nur über sie lustig machen. Nachts, wenn alles schläft, springen sie aus dem Buch heraus und spielen in der Stube. (*HI*, S.12)

Da sie bereits vor Beginn der Schulzeit das Lesen beherrscht (*HI*, S.40), ohne dass man es ihr eigens beigebracht hätte, kann sie sich sehr bald alleine mit ihren Märchenbüchern zur Lektüre zurückziehen. Die Welt der Bücher und die Alltagswelt sind für Meta durchlässige Bereiche nach beiden Richtungen hin. Als Siebenjährige ist sie eine passionierte Leserin des *David Copperfield*. Während ihr bei der Bilderbuchlektüre die Figuren so plastisch vorkommen, dass sie die Buchdeckel verlassen können und ihr Zimmer bevölkern, imaginiert sie bei der Lektüre von Dickens den umgekehrten Vorgang. Meta möchte am liebsten im Buch verschwinden um sich vor dem störenden Zugriff der Erwachsenenwelt zu schützen. Bei der Lektüre hat sie sich so intensiv mit der Hauptfigur identifiziert, dass die geforderte Essensunterbrechung eine brutale Trennung vom Protagonisten darstellt:

Lange Zeit später ruft Mama zum Abendessen. Das Zwitterwesen David-Meta wird grausam auseinandergerissen. David erstarrt zu einem flachen Bildchen, und eine verwirrte, rotwangige Meta stolpert genommen die Stiege hinunter. Eben war sie mitten in einem Gespräch mit Mister Dick, und jetzt muß sie sich zu einem lächerlichen Eierschmarrn begeben. Das Leben ist ein schreckliches Durcheinander. Man sollte sie nicht immer so plötzlich von David trennen. Eines Tages wird sie zwischen den Buchdeckeln bleiben, und eine leere Hülle wird am Tisch sitzen. (*HI*, S.89)

Die besorgte Mutter hält Meta sehr knapp mit Lesestoff und stellt der Lesehungrigen erst für den achten Geburtstag bei folgsamem Verhalten eine Erweiterung in Aussicht. Meta strebt

nach einer sogenannten Klassikerausgabe, die im Büro des Vaters in einem Bücherschrank versperrt steht:

Da stehen sie, die Unerreichbaren. In roten Leinendeckeln und mit Golddruck, die Klassiker, die „Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens“, und alle sind sie streng verboten. Vater hätte sie ihr bestimmt längst gegeben, aber Mama ist nicht dazu zu bewegen. „Vielleicht“, sagt sie, geb‘ ich dir zu deinem achten Geburtstag Hauffs Märchen und Lichtenstein. Das heißt, wenn du brav bist bis dahin.“ (HI, S.90/91)

Die Achtjährige nimmt dann mit immensem Tempo die Lektüre der vormalig versperrten Klassikerausgabe in Angriff, ohne dass sie von den Eltern beraten oder betreut würde, was die nähere Auswahl betrifft. Die Reihenfolge ihrer Lektüre wird durch die Anordnung im Bücherschrank vorgegeben, so dass sie in bunter Reihenfolge auf verschiedenste Autoren und Gattungen stößt:

Endlich hat Meta erreicht, daß sie die Klassiker lesen darf, nach Hauffs Märchen hat Mama den letzten Widerstand aufgegeben um endlich Ruhe zu haben. Die Klassiker sind eine wunderbare Einrichtung, sie machen bloßes Lesen zu einer angesehenen, nützlichen Beschäftigung. Meta liest sie alle, wie sie der Reihe nach im Kasten stehen. Ihr ist alles eins, Dramen, Erzählungen, Gedichte und Tagebücher, philosophische Schriften und die Hamburgische Dramaturgie. (HI, S.108)

Der Begriff „Klassiker“ ist in diesem Zusammenhang ausschließlich editionsphilologisch begründet. Die im Forsthaus vorhandene Ausgabe bietet eine Auswahl von Autoren, die ob ihrer Bekanntheit als ‚Klassiker‘ bezeichnet werden, ohne dass sie deswegen der Epoche der Klassik zugehören müssen. Die Sammlung beinhaltet allerdings auch berühmte Autoren, die als ‚Klassiker‘ im epochenspezifischen Sinne gelten. So rezipiert Meta beispielsweise Werke von Schiller. Es wird in diesem Zusammenhang nicht auf ein einzelnes Werke verwiesen, wohl aber darauf, dass Meta sich nur mit Mühe durch die Schillerschen Werke quält, weil sie sich die Lektüre der väterlichen Klassikeredition als Ganzes vorgenommen hat:

Friedrich Schiller lastet schwer auf ihrem Gemüt. Sie müßte ihn gerne haben, weil er ein Klassiker ist, aber sie bringt es einfach nicht fertig. Nach zwei argen Wochen gibt sie erlöst das Buch zurück und schließt am Abend Schiller in ihr Gebet ein. Sie fühlt sich, als habe sie zwei Wochen lang unreife Stachelbeeren gegessen. Jetzt ist ihr übel, aber nicht im Magen, sondern im Kopf. (HI, S.109)

Ferner darf sie der Ordnung halber anfänglich nur dann ein neues Buch beginnen, wenn sie ein altes zurückstellt. Die Mutter gibt sukzessive die Kontrolle über das Leseverhalten der Tochter auf. Schließlich erhält Meta die Erlaubnis gleichzeitig mehrere Bände in Gebrauch nehmen. Als äußeres Zeichen ihrer Leseleidenschaft erhält sie ein kleines Bücherregal, das sie selbst bestücken darf:

Meta zieht sich zu den Büchern zurück. Sie darf jetzt schon ein paar Klassiker gleichzeitig lesen. Mama ist müde und achtet nicht darauf, ob jedes Buch gleich zurückgestellt wird. Meta hat im Sommer ein kleines Büchergestell bekommen, das einzige Möbelstück, das ihr gehört und von dem sie sich nie tren-

nen wird. Da stehen sie jetzt, David Copperfield, Das Dschungelbuch, die Märchenbücher, ein paar Bände Jules Verne, der gar nicht Jules Verne heißt, sondern Schilvern, weil er ein Franzose ist. Auch Heine, Kleist und Hauff sind zu Meta übersiedelt und werden im Bücherkasten gar nicht vermisst. (HI, S. 198)

Heine, Kleist und Hauff sind auf Dauer die Lieblingsautoren der jungen Leserin, wobei kaum auf einzelne Werke abgehoben wird. Die Leidenschaft für Hauffs Märchen kann als direkte Nachfolge kindlicher Märchenbegeisterung gewertet werden. Was die Kleistlektüre betrifft, wird werkspezifisch nur explizit, dass Meta sich intensiv mit dem Grafen Wetter von Strahl und ganz besonders mit der Figur der Penthesilea (HI, S.110) identifiziert. In Heine verehrt sie auch den Lieblingsautor ihres Vaters, wohingegen die Mutter Stifter und Grillparzer besonders hochschätzt. Sie würde der Tochter die Heine-Lektüre am liebsten verbieten, wovon sie nur deswegen absieht, weil er der häuslichen Klassikeredition zugehört. Das lesende Kind orientiert sich bei seinen literarischen Präferenzen nicht so sehr an der Handlung als vielmehr an der Sprache. Die von ihr geschätzten Autoren müssen mit Worten zaubern können und sie über eine Art Sprachmagie fesseln. Inhaltliche Entwicklung ist ihr von untergeordneter Wichtigkeit:

Heine, Hauff und Kleist heißen Metas Lieblinge. Im Übrigen ist es viel weniger die Handlung, die sie fesselt, als die Fülle der wunderbaren neuen Wörter, die sie jetzt kennenlernt. Was sie bedeuten, ist gar nicht so wichtig, sie fragt auch nur selten danach, so, als könne eine Erklärung den geheimnisvollen Zauber der Wörter zerstören. (HI, S.110)

Dank ihrer Faszination für Sprache wird Meta zur begeisterten Rezipientin von Shakespeares Königsdramen, die ihr vom Textverständnis her zwar nicht ganz zugänglich sind, deren Schöpfer sie aber dessenungeachtet als großen Sprachmagier schätzt:

Und so stürzt sie sich mit wütendem Eifer in die Geschichte der schrecklichen Richarde. Es ist alles recht unverständlich und von herzerreißender Schönheit. Sie bekommt heiße Augen vom Lesen. Shakespeare ist der allergrößte Zauberer. Er hat Wörter erfunden, die wie Pfeile aus dem Buch springen und sich in ihren Kopf bohren. (HI, S.111)

Die Protagonistin ist noch nicht einmal zehn Jahre alt, als sie sich den vorgenannten Autoren zuwendet, die sie teils auch ohne Textverständnis goutiert. Von ihrer Umwelt wird sie angesichts ihres Lektürepensums nicht als geistig frühreifes oder gar hochbegabtes Kind wahrgenommen, das die Werke nach Art der Erwachsenen intellektuell rezipiert und diskutiert. Vielmehr schafft sie sich über ihre individuelle und solitäre Rezeptionsweise eine Fluchtwelt, in die sie ausweichen kann, ohne sich räumlich zu verändern. Mit den Büchern eröffnen sich ihr Zauberwelten, die sich qualitativ von den Phantasiewelten der frühen Kinderzeit unterscheiden. Sie erfüllen aber letztlich den gleichen Zweck, indem das Kind mit ihrer Hilfe von der als allzu normiert und starr erlebten Wirklichkeit in eine Weltmodellierung ausweichen

kann, in der die Regeln der Alltagswelt keine Gültigkeit haben. Dass Meta sich für dieses Verfahren lieber der Werke Shakespeares bedient, als Stifter zu lesen, dessen Texte die Mutter ihr vergeblich nahelegt, mag vor allem daran liegen, dass bei letzterem die Tendenz zu starrer, toter Ordnung in der erzählten Welt dem kindlichen Wunsch nach Veränderbarkeit und Belebung nicht entspricht. Shakespeare hingegen führt Welten vor, in denen die bestehende Ordnung, wo nicht ganz außer Kraft gesetzt, so doch zumindest zeitweise unterlaufen werden kann.

Meta registriert mit Verwunderung, dass ihre Leidenschaft für Literatur prinzipiell kompatibel ist mit den mütterlichen und klösterlichen Erziehungsvorgaben. Man versucht zwar, ihren Bücherkonsum zu kontrollieren, aber man untersagt ihr das Lesen nicht. Da sie daran gewöhnt ist, dass angenehme Beschäftigungen zumeist verboten werden, sanktioniert sie bisweilen ihre genussreiche Flucht in die Bücherwelt mit der Entwicklung eines schlechten Gewissens:

Manchmal entwickelt Meta beim Lesen ein sonderbares Schuldgefühl. Es ist einfach zu angenehm. Etwas so Angenehmes muß verdächtig sein, denn, so hat man ihr eingepägt, das Gute und Wertvolle ist nur unter großen Mühen und Plagen zu erreichen. Und sie haßt Mühen und Plagen und wünscht sich ein heiteres leichtes Leben. Das ist gar nicht in Ordnung. (*HI*, S.216/217)

2.6.5 Die Identität der Protagonistin

Ebenso intendiert vage und verwirrend wie die raumzeitliche Verortung der Protagonistin ist auch ihre Festlegung auf einen Namen. Taufname wie Romannamen bleiben ein Geheimnis, aber bezüglich des Romannamens finden sich im Text hochgradig verwirrende Angaben, die soweit als möglich erhellt werden sollen:¹³⁴

Das kleine Mädchen wird durchgängig im Text als Meta bezeichnet, wobei an einer Stelle des Textes von der Mutter explizit gemacht wird, dass dies nicht der wirkliche Name ihrer Tochter ist, sondern dass dieser Name dem Lieblingsmärchen des Kindes entstammt.¹³⁵ Metas Lieblingsmärchen findet sie in einem Band, der auch das „Märchen vom Machandelbaum“¹³⁶

¹³⁴ In der Forschung wurde dem Namensproblem bisher keine Beachtung geschenkt. Lediglich von der Thüsen weist darauf hin, dass Meta nicht der wirkliche Name der Protagonistin ist, bescheidet sich aber mit dem Hinweis, dass er dem Lieblingsmärchen des Mädchens entnommen sei, ohne zu hinterfragen um welches Märchen es sich denn handele. Von der Thüsen 1987, S.167

¹³⁵ Metas Mutter informiert eine Besucherin, die sich über den seltenen Namen wundert „...<eigentlich heißt sie nicht so, aber wir nennen sie so nach ihrem Lieblingsmärchen.>“ (*HI*, S.51) In der Haushoferforschung finden sich keine Recherchen nach dem vorgeblichen Lieblingsmärchen.

¹³⁶ Dieser Text findet sich in der Sammlung der Gebrüder Grimm und auch in Ludwig Bechsteins Märchen-sammlung, wobei letzterer den Titel ins Hochdeutsche übersetzt als „Märchen vom Wacholderbaum“ aufnimmt.

und das vom „Froschkönig“¹³⁷ enthält, die beim Herumblättern des Kindes auf der Suche nach dem bevorzugten Text beide kurz erwähnt, aber wegen unheimlicher, respektive trauriger Handlung verworfen werden:

Fast alle Märchen sind traurig, und die paar lustigen gefallen Meta nicht. Endlich findet sie die richtige Geschichte. Das Märchen von der kleinen Meta, die sich in den Finger sticht und in den schwarzen Brunnen muß. Sie kniet auf der Bank, und ihr Finger gleitet von Wort zu Wort. Und plötzlich verwandelt sie sich in die Märchenmeta und schlüpft hinein ins Buch. (HI, S.41)

Der „richtige Text“ wird im Roman als „Märchen von der kleinen Meta“ bezeichnet, wodurch die Existenz eines derartigen Märchens behauptet und über seine Positionierung neben zwei bekannten Märchen noch bekräftigt wird. Während die beiden vorgenannten Märchen als populäre Texte in *Grimms Kinder- und Hausmärchensammlung* figurieren, enthält diesselbe keine Geschichte, in deren Handlungsverlauf eine Figur namens Meta sich in einen Brunnen begeben muss. Dies gilt auch für die Sammlungen von Hauff oder Bechstein und selbst wenn man die Möglichkeit berücksichtigt, dass Meta als Kurzform von Mathilde oder Margarete gebraucht sein kann, findet sich kein Märchen¹³⁸, das diese Frauennamen mit einer Fingerverletzung und anschließendem Sturz in den Brunnen zusammenbringt. Allerdings gibt es ein bekanntes Märchen, das den abgerufenen Handlungskonnex enthält, ihn jedoch nicht einer Figur namens Meta zuordnet, sondern auf zwei Mädchengestalten verteilt. Es handelt sich dabei um den Märchentext „Das gute und das schlechte Mädchen“, der im deutschsprachigen Raum zumeist unter dem Titel „Frau Holle“ bekannt geworden ist. In der Sammlung der Brüder Grimm findet sich die Geschichte denn auch solchermaßen überschrieben. Die beiden Mädchenfiguren tragen dort keine Eigennamen, sondern werden über gegensätzliche Adjektiva benannt. Das gute Mädchen ist schön und fleißig, das schlechte ist hässlich und faul. Bechstein gibt in seiner Fassung des Märchens der positiven wie der negativen Heldin einen Namen, der im Titel erscheint, nämlich „Die Goldmaria und die Pechmaria“.

Die wesentlichen Elemente der Handlung seien wegen ihrer Relevanz für die Märchenpräferenz der Protagonistin in großer Knappheit zusammengefasst: Täglich muss das gute Mädchen auf der Straße an einem Brunnen sitzen und so viel spinnen, dass seine Finger bluten.

Es nimmt nicht wunder, dass Meta den Text unheimlich findet, denn es geht unter anderem darum, dass eine böse Stiefmutter ihren Stiefsohn tötet, ihrer leiblichen Tochter suggeriert, sie habe die Tat begangen und schließlich die Leiche entsorgt, indem sie sie der Restfamilie als Ragout zur Mahlzeit vorsetzt.

¹³⁷ Der Titel wird nicht genannt, aber der Hinweis auf den treuen Diener Heinrich, dem aus Erleichterung über die Befreiung seines Herrn die eisernen Bande vom Herzen springen, verweist eindeutig auf dieses Märchen, das auch den Doppeltitel „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich“ trägt und von den Gebrüder Grimm so hochgeschätzt wurde, dass sie es stets als Eröffnungserzählung an die erste Stelle ihrer Sammlung setzten.

¹³⁸ Lediglich im Internet war ein modernes Märchen mit dem Titel „Johann und die Prinzessin“ auffindbar, in welchem eine Margarete mit der Kurzform Meta bezeichnet wird, aber weder die Handlung noch die Novität des Textes ermöglichen einen Bezug zu HI;. Adresse am Ende der Sekundärliteratur.

Als es die blutige Spule abwaschen möchte, fällt sie ihm versehentlich in den Brunnen. Die Stiefmutter zwingt das Mädchen in den Brunnen zu springen, um die Spule zu suchen. Es verliert die Besinnung und erwacht in einer anderen Welt, wo es sich mit seinem Fleiß vielfältig nützlich macht, wie etwa bei Frau Holle, der sie das Bett gründlich aufschüttelt. Zum Lohn für ihren Fleiß regnet es abschließend Goldstücke auf sie herab. Die faule Stiefschwester wird angesichts des reichen Lohnes von der Mutter veranlasst, ebenfalls in den Brunnen zu springen. Sie durchläuft die gleichen Stationen, erweist sich aber nicht als hilfsbereit und wird am Ende mit einem Pechregen für ihren mangelnden Fleiß bestraft.

Angesichts dessen, dass einerseits kein Märchen existiert, das eine kleine Meta mit einem Sturz in den Brunnen in Verbindung bringt, dass andererseits das bekannte Märchen von „Frau Holle“ genau den Handlungsvorgaben des „richtigen Märchens“ entspricht, liegt es nahe, davon auszugehen, dass es sich bei dem Lieblingsmärchen um „Frau Holle“ handelt und dass das Kind den Märchentext so sehr verinnerlicht hat, dass es sich selbst in die Geschichte integriert.

Für die Auswahl gerade dieses Textes als Lieblingstext der Protagonistin bieten sich zwei Erklärungsmodelle an, die auch kombiniert die Präferenz begründen könnten. Zum einen bringt der verordnete Sprung in den Brunnen das Mädchen im Märchen in eine Einsperrungs- oder Wegsperrungssituation, die der kleinen Meta durch ihre wiederholte Einsperrung ins Fass eine wohl bekannte Erfahrung ist. Die Märchenfigur muss aber nicht auf dem Brunnengrund verbleiben, da die erwartbare Gefängnissituation übergangslos in eine Szene der Freiheit in der Natur transformiert wird. Damit liegt ein befreiender Szenenwechsel vor, der Meta dazu verhilft unter Einsatz ihrer Phantasie die eigene Einsperrungssituation zu bewältigen, wenn sie strafweise ins Fass gesetzt wird.

Neben der offensichtlichen Parallele zur Gefängnisproblematik im Fass bietet das Märchen von „Frau Holle“ den Vorzug zwei Mädchenfiguren zu präsentieren, die in identischer Lage ganz konträr agieren dürfen. Für Meta, die zwar gern recht folgsam sein möchte um dem Wunschbild der Mutter zu entsprechen, die aber gemäß ihrer Neigung zumeist eine Handlungsweise favorisiert, die von der Mutter sanktioniert wird, mag das Bild vom Mädchendoppel im Märchen sehr entlastend wirken, weil hier dank der Aufspaltung in ein gutes und ein schlechtes Mädchen gegenläufige Handlungsmodi realisiert werden können, ohne dass eine einzige Figur sich hinsichtlich dessen, was gut oder böse ist, zu entscheiden hätte.

Für ein Oszillieren zwischen zwei verschiedenen oder gar gegensätzlichen Bereichen spricht auch die griechische Bedeutung des Wortes *meta*, das primär als Präposition und als Adverb fungiert. Der Rekurs auf die griechische Bedeutung ist angebracht, da keine Textdaten darauf

hinweisen, dass es sich um eine Abkürzung der gängigen Mädchennamen Margarete oder Mathilde handelt, und zusätzlich keine adäquate Verortung des Namens in einem Märchen möglich ist. Im Rahmen der beiden Wortarten verfügt *meta* über eine vielschichtige Semantik. Die beiden Hauptbedeutungen *inmitten*, *zwischen*, *dazwischen* und *über*, *jenseits von ...* bezeichnen jeweils eine exzentrische Position, die entweder zwischen zwei gegebenen Zentren situiert ist oder sich jenseits einer gegebenen Position befindet.

Diese zwiefache Situierung¹³⁹, einerseits in einem Zwischenraum, andererseits in einem transzendierenden Raum entspricht der Positionierung der Protagonistin im Roman, die sich einerseits zwischen Märchenwelt und Erwachsenenwelt, respektive zwischen Bücherwelt und Erwachsenenwelt einzurichten versucht, die sich andererseits aber auch qua Märchenwelt oder qua Bücherwelt über die starre Ordnung der Erwachsenenwelt hinwegzusetzen versucht. Das Vorgehen, die Hauptfigur durchgängig im Roman mit einem nur scheinbaren Märchenamen zu versehen, der ausdrücklich nicht dem nie genannten Taufnamen der Figur entspricht, kommt einer ungewöhnlichen Identitätszurückweisung bei zugleich verwirrender Neuzuweisung gleich. Über die artifizielle Namensgebung erscheint die Protagonistin als rätselhafte Kunstfigur, die sich eine souveräne Außenseiterposition bewahren kann. Dies gilt aber nur im Bereich des Nomenklatorischen, denn die lebensweltliche Integration der Figur in die Erwachsenenwelt demonstriert Anpassung im Rahmen der Erziehung zum braven kleinen Mädchen.

2.6.6 Erziehung zum Bravsein

Das erklärte Ziel der mütterlichen Erziehung ist die Heranbildung eines braven Kindes. Im Rahmen dieser gut gemeinten Erziehung zum braven Kind wird Meta schon früh mit zahlreichen Verboten und Maßregelungen konfrontiert, gegen die sie innerlich revoltiert: „Meta mag kein braves Kind sein; eine stille Abneigung gegen alles, was brav ist, wächst in ihr und wird von Tag zu Tag hartnäckiger.“ (*HI*, S.14)

Offensichtlich hat sie gerade als kleines Kind durchaus ein Gespür für ihre eigenen Bedürfnisse, die allerdings nicht selten den mütterlichen Erwartungen zuwiderlaufen, wie im Falle der Wahrhaftigkeit, die von der Mutter als ungezogene Rede erachtet wird:

¹³⁹ Roebing bezieht sich ausschließlich auf die Bedeutung *hinüber*, *jenseits* wenn sie ganz allgemein eine „transzendental-poetologische Relevanz“ des Namens ansetzt. Roebing 1989, S.313

Freche Antworten nennt Mama es, wenn Meta sagt, was sie denkt. Es ist so schwierig, nicht zu sagen, was man denkt. Manchmal gelingt es Meta, aber das ist gar nicht lustig; alles miteinander stimmt dann plötzlich nicht mehr. (*HI*, S.14)

Im Ideal der Bravheit soll das Kind den mütterlichen Erwartungen entsprechen, seinen eigenen Bedürfnissen wird dabei nicht Rechnung getragen. Als durchgängige Erziehungsstrategie kommen Trennungen und Ausgrenzungen¹⁴⁰ zur Anwendung. Die Mutter ist stets bemüht, Meta schon im Vorfeld von möglichen Kontakten fernzuhalten, da sie schlechten Umgang für ihre Tochter befürchtet. Als Resultat dieser mütterlichen Prophylaxe erwählt sich Meta einen Stein zum besten Freund. Ferner wird isolierende Wegsperrung als Strafmaßnahme verordnet, wenn verbale Ermahnungen nicht fruchten. Das früheste und prägnanteste Beispiel für dieses Verfahren ist die initiale Wegsperrungsszene, bei der das kleine Kind zur Besserung stundenlang in ein altes Regenfass gesetzt wird, weil es die Erwachsenen stört. Man könnte in dieser Sanktion eine abgeschwächte Form der tödlichen Bestrafung durch das Nagelfass ersehen, die in Märchentexten vornehmlich auf Frauen angewandt wird.¹⁴¹ Meta imaginiert sich das Fass zum Brunnen, wobei dieser neben seiner lebensspendenden Bedeutung¹⁴² traditionell auch ein Strafort und insbesondere ein gefährlicher Ort für Kinder ist.¹⁴³ Brunnen wie auch Fass stehen in *HI* als Bestrafungsorte für Einsperrung, Einengung und Isolierung. Die Erziehung zur Bravheit besteht in diesem Kindheitsroman maßgeblich in einer Erziehung durch Einsperrung. Der einleitenden Wegsperrung ins Fass, die sich für das kleine Kind oft wiederholt, entspricht gegen Ende des Textes die Wegsperrung ins Internat.

In beiden Fällen wird dem Störfaktor in bester Absicht eine Maßnahme zuteil, die seiner besseren Anpassung an die Normen der Erziehungsinstanzen dienen soll. Wie es dem Kind tatsächlich ergeht, im Fass oder im Internat, ist für die Erziehungsinstanz ohne Belang. Entscheidend ist lediglich, dass sich als Endprodukt der Klausurierung ein braves Kind ergibt und nur in diesem Sinne, nicht aber was dessen lebendige Bedürfnisse betrifft, hat der Roman ein

¹⁴⁰ Derartige Erziehungsmethoden und ihre kontraproduktiven Auswirkungen beschreibt Miller als Instrumente einer „schwarzen Pädagogik“. Miller 1983, S.77

¹⁴¹ Diesen Hinweis verdanke ich dem Eintrag unter dem Stichwort *Nagelfass* in der *Enzyklopädie des Märchens*, Bd.9: „In Sagen kommen überwiegend männliche Figuren wie Diebe oder Boten des Teufels durch ein Nagelfass zu Tode. Hingegen handeln Märchen, die mit einer Todesstrafe durch das Nagelfass enden, meist von Frauen. Dies kann aus feministischer Perspektive als Bestandteil einer Tradition verstanden werden, daß Frauen besonders grausame Strafen aufzuerlegen seien. In diesem Sinne entspricht die Hinrichtung im Nagelfass dem Lebendigbegraben oder Einmauern. Brednich 1999, S.1146

¹⁴² Die Funktion als Wasserspender zeichnet den Brunnen in der Zeit vor der Einführung des Wasserhahns aus als „Ort vielfältigen Lebens, vielfacher Verwandlung“. Heindrichs 1984, S.53

¹⁴³ Dies bestätigt auch die *Enzyklopädie des Märchens*, Bd.2, wobei sich hier unter dem Stichwort *Sturz in den Brunnen* auch der Hinweis auf die negative sprichwörtliche Bedeutung des Vorganges findet: „In den Brunnen

gutes Ende. Was die Entwicklung der kindlichen Protagonistin betrifft, so ist sie vom partiell aufsässigen Kleinkind zur angepassten Internatsschülerin mutiert, die den Zugang zu den eigenen Gefühlen verloren hat. Am Textende entspricht das Mädchen zwar den mütterlichen Erwartungen und verfügt über intaktes Leben im biologischen Sinn, ist aber schon in so hohem Maße vom reduzierten Leben befallen, dass sie mutmaßt, sie sei gar nicht mehr am Leben: „Vielleicht ist sie, ohne es zu merken, gestorben.“ (*HI*, S.219).

2.6.7 Kindheit und reduziertes Leben

In anderen Romanen der Autorin fördert die knapp eingebrachte Vorgeschichte der erwachsenen Protagonistinnen eine Kindheitsbiographie zu Tage, die ganz offenkundig unglücklich verlaufen ist. Dies gilt etwa für die früh verwaiste Annette aus *TAP*, die bei einer herrischen Tante eine lieblose Kindheit verbringt, oder für die Protagonistin aus *MA*, die von ihren tuberkulosekranken Eltern konsequent auf schmerzvolle Distanz gehalten wird.

In *HI* wird im Gegensatz dazu auf den ersten Blick eine ganz normale, scheinbar glückliche Kindheitskonstellation abgerufen, die nicht selten von der Literatur auch als solche gewürdigt wird. Diese euphorische Einschätzung wird allerdings nur der Oberfläche des Textes gerecht mit Fokussierung der normgerechten Familienstruktur, dem natürlichen Ambiente im idyllischen Forsthaus, dem begabten kleinen Mädchen, das sich problemlos entwickelt und mühelos den schulischen Anforderungen gerecht wird.

Tatsächlich wird der Weg des Kindes ins Leben hinein von den ersten Jahren im Familienverband bis zur Verbringung in die Internatsschule als Entlebendigungsprozess gestaltet, der sich gerade deswegen ausgesprochen abgründig ausnimmt, weil die Kindheitsbiographie vordergründig so harmlos, normal und scheinbar glücklich verläuft.

Die Geschichte der kleinen Meta ist eine Geschichte des Verlustes von Freiheit und Lebendigkeit zugunsten von Einsperrung und Erstarrung in sehr frühen Jahren. Wieder geht es, und damit reiht sich der Text in die Abfolge der großen Romane ein, um eine Variante der Präsentation reduzierten Lebens.

Dass die Einschulung einer frühzeitigen Wegsperrung der Kinder aus dem öffentlichen Leben gleichkommt, entspricht auch einer These von Ariès, der davon ausgeht, dass das schulfähige Kind in eine Art Quarantäne verbracht wird, bevor es sein Leben in der Welt aufnehmen darf:

fallen‘ verweist darauf, dass hineingefallene Gegenstände unwiderruflich verloren sind oder dass etwa Hoffnungen und Wünsche nicht mehr erfüllt werden können.“ Ranke 1979, S.945

Diese Quarantäne ist die Schule, das Kolleg. Damit beginnt ein langer Prozeß der Einsperrung der Kinder (wie der Irren, der Armen und der Prostituierten), der bis in unsere Tage nicht zum Stillstand kommen sollte und den man als <Verschulung> (scolarisation) bezeichnen könnte.¹⁴⁴

Dass die Einsperrungsmaßnahmen und Reduktionsprozesse im Rahmen einer ganz normalen und unspektakulären Kindheit auf dem Land unabhängig von der Schule schon so früh einsetzen, kann auch daran liegen, dass hier ein weibliches Kind erfolgreich sozialisiert werden soll, dem schon vorab weniger Bewegungsfreiheit und Aktionspotential zuerkannt wird als einem männlichen. Dahrendorf weist in einer Untersuchung über Mädchenbücher darauf hin, dass die soziale Rolle des Mädchens¹⁴⁵ zwar durch gesellschaftliche Erwartungen produziert und zugewiesen wird, dass diese Erwartungen aber in erster Linie über die Familie vermittelt werden. Der Familie als Erziehungsinstanz, die im Text vornehmlich durch die strenge Mutter vertreten wird, kommt damit schon im Vorschulalter des Zöglings eine bedeutende Rolle bei der Domestikation des weiblichen Kindes zu.

Wie klaustrophil und solitär diese harmlose Kindheitsbiographie tatsächlich ist, wird insbesondere deutlich, wenn man sie im Vergleich zu einer ganz offenkundig katastrophalen Kindheitsgeschichte sieht, wie etwa Thomas Bernhards Roman *Ein Kind* (erschienen 1982). Hier wächst der mit dem Makel des unehelichen Kindes behaftete Protagonist in materieller Not auf und wird von der Mutter, die in ihm ein Ebenbild des Mannes sieht, der sie seinerzeit geschwängert und dann verlassen hat, bei Aufsässigkeit jederzeit radikal und hasserfüllt beschimpft. Dennoch verfügt das Kind trotz dieser misslichen Ausgangslage über eine verlässliche Bezugsperson, der es sich stets rückhaltlos anvertrauen kann. Der Junge liebt seinen Großvater und wird von diesem begleitet und beschützt. Den Text flankieren initial und final Szenen der Mobilität; einleitend unternimmt der Junge unerlaubt eine Radtour von Traunstein in Richtung Salzburg:

Insgeheim war ich mir mit meinem Großvater einig: ich hatte an diesem Tag die größte Entdeckung meines bisherigen Lebens gemacht, ich hatte meiner Existenz eine neue Wendung gegeben, möglicherweise die entscheidende der mechanischen Fortbewegung auf Rädern. So also begegnet der Radfahrer der Welt: von oben!¹⁴⁶

Die Fahrt misslingt zwar, aber es handelt sich um eine expansive Unternehmung, deren unglücklicher Ausgang durch großväterliche Empathie trostreich abgefedert wird, während Metas Geschichte eingesperrt und einsam im Fass beginnt. Im Gegensatz zum Radfahrer, der die Welt von oben genießt, blickt sie von tief unten nach oben zum Himmel, dessen Unbegrenzt

¹⁴⁴ Ariès 1985, S.48

¹⁴⁵ Dahrendorf 1974, S.264

¹⁴⁶ Bernhard ¹⁷2002, S.10

heit ihr als Gegenbild zur eigenen Gefängnissituation erscheint. Der Titel *Himmel, der nirgendwo endet* versprachlicht den Traum von der Freiheit als Desiderat der Eingesperreten, die sich nur ersatzweise über ihre Phantasie aus den Gefängniskonstruktionen der gut gemeinten Erziehung befreien kann.

In Bernhards Text wird der Dreizehnjährige am Schluss vom Großvater zu einer Aufnahmeprüfung nach Passau begleitet. Obwohl er sehr gut besteht, ist er nicht gezwungen, die dortige Handelsakademie zu besuchen, denn der Großvater bestärkt ihn darin, einen anderen Weg einzuschlagen. Meta versprachlicht das Entsetzen über ihren Internatsschock nicht. Ursprünglich plant sie Gehorsamkeitsverweigerung und möchte beim ersten Heimataufenthalt mitteilen, dass sie nach den Ferien nicht mehr an ihre Ausbildungsstätte zurückkehren wird. Da sie über keine Vertrauensperson verfügt, die sie in ihrem Wunsch bestärken könnte, unterdrückt sie ihr Bedürfnis und entscheidet sich bei Textschluss resignativ für fügsame Anpassung an die Erwachsenenwelt: „Ab heute wird sie immer die Spiele der geliebten Fremden mitspielen.“ (HI, S.222)

Während die Erziehung des männlichen Kindes im Bernhardschen Text trotz materieller Not und problematischer Familienstruktur einer emanzipatorischen Entwicklung des Jungen nicht hinderlich ist, führt Metas Kindheit, die sich bei guter materieller Versorgung innerhalb einer normkonformen Familienstruktur vollzieht, zur vornehmlich integrativen Entwicklung des Mädchens.

Der Roman präsentiert die Geschichte einer gelingenden Sozialisation, wenn man die erzielte Anpassung aus Sicht der Erwachsenenwelt betrachtet. Er demonstriert die Geschichte einer frühen Mortifikation, wenn man ihn, und dies ist im wesentlichen eine Funktion der Erzählsituation, aus der Perspektive der kindlichen Protagonistin nachvollzieht.

2.7 Anpassungsroman II: Die Mansarde

2.7.1 Zur Erzählsituation

Die Mansarde (künftig nur noch MA) ist in der Ich-Form abgefasst, wobei die dabei erwartbare Erinnerungsproblematik sehr eigenwillig ausgestaltet wird. Traditionellerweise erinnert sich in einem Ich-Roman ein erzählendes Ich an seine Geschichte oder wenigstens an einen

Teil seiner Geschichte. Da die Erinnerung nicht immer problemlos zuhanden ist, bleibt es im kritischen Fall bei einer Suche nach Vergangenen, die letztlich zum Erfolg führen¹⁴⁷ oder auch scheitern¹⁴⁸ kann. Im vorliegenden Falle könnte man von einer Erinnerungssituation unter negativem Vorzeichen sprechen. Die Erzählerin möchte sich der Erinnerung widersetzen und der Text führt ihren Widerstand gegen das Erinnern vor.

Das erzählende Ich, eine siebenundvierzigjährige Hausfrau, übt sich seit Jahren darin einen bestimmten Abschnitt ihres Lebens, der fast zwei Jahrzehnte zurückliegt, keinesfalls zu erinnern, zu reflektieren oder gar zu besprechen. Der besagte Zeitabschnitt umfasst eine mehr als anderthalb Jahre währende Exilierung in einer Waldeinöde, wo sie von Ehemann und Schwiegermutter angesichts einer psychosomatischen Gehörlosigkeit kostengünstig untergebracht worden war.

Während einer ansonsten alltäglich verlaufenden Winterwoche im Februar wird die erinnerungsunwillige Erzählerin durch den erzähltechnischen Kniff anonymer postalischer Zusendung täglich mit den Texten konfrontiert, die sie seinerzeit im Wald angefertigt hat. Diese Aufzeichnungen stellen quasi ihre eigene Stimme aus jener Zeit der Taubheit dar und geben wieder, was sie in der Isolation erlebt und wie sie die Isolation erlebt hat.

Die Ausgestaltung der Ich-Erzählsituation ist maßgeblich davon geprägt, welche Anstrengungen die Erzählerin unternimmt um sich dieser Stimme, die in Briefform in ihr aktuelles Leben eindringt, zu verschließen. Das artifizielle Beharren der Erzählerin auf dem Nicht-Erinnert-Werden an die Taubheit und die dadurch herbeigeführte Trennung von der Familie führt zu einer sehr gequälten Vermeidung der Auseinandersetzung mit der weit zurückliegenden Krankheits- und Trennungsphase. Am Abend jedes Sendungstages gipfelt das werktätlich zelebrierte Erinnerungsverweigerungsritual in einer Verbrennung der morgendlichen Postsendung, welche unbeobachtet im Keller vollzogen wird.

Allerdings verbleiben die Aufzeichnungen abgedruckt im Roman, so dass der Rezipient Kenntnis von ihnen und dem problematischen Lebensabschnitt erhält. Während die Erzählerin sich gerade nicht damit befassen will und sich der Vergangenheit scheinbar gründlich mittels ihrer allabendlichen Textvernichtungsaktion entledigt, wird dem Leser durch den Text als

¹⁴⁷ Als Beispiel für eine glückhafte Wiedergewinnung der eigenen Geschichte wird gern auf Prousts *A la Recherche du temps perdu* verwiesen, wobei die euphorische Erinnerungspoetik nur den textgenetisch frühen Romanen der umfänglichen *Recherche* tatsächlich gerecht wird, während der später abgefasste Albertine-Zyklus einer Poetik der *angoisse* unterstellt ist, im Rahmen derer der Ich-Erzähler sich vergeblich um Wissen und Gewissheit bemüht. Vgl. dazu Warning 1988

¹⁴⁸ Als Beispiele für eine eindringliche, letztlich aber scheiternde Suche nach Gewissheit können Simons Romane der 60-er Jahre gelten (Claude Simon, *La Route des Flandres* (1960), *Le Palace* (1962), *Histoire* (1967), *La Bataille de Pharsale* (1969). Vgl. dazu Nitsch 1992

Ganzes vorgeführt, welche Konsequenzen die Vergangenheit für das Leben der Erzählerin gezeitigt hat, und welchen Kraftaufwandes es bedarf um die unliebsame Vergangenheit von der Gegenwart abzutrennen.

Die Ich-Erzählsituation ist ausgestaltet als ein Erinnerungsvermeidungstext, was die heikle Krankheitszeit betrifft. Ereignisse, die davor liegen, werden partiell eingebracht. Den quantitativ größten Teil des Romans nimmt die Beschreibung des wöchentlichen Alltags der Erzählerin nach der Genesung ein.

2.7.2 Die Ordnung des Textes

Das Prinzip der Trennung von Erzählgegenwart und unerwünschter anonymer Post aus der Vergangenheit spiegelt sich maßgeblich im Aufbau des Textes wider, der einer strengen Ordnung gehorcht.

Der Roman gliedert sich in acht Kapitel, die den acht Tagen einer Woche von einem Sonntag zum nächsten entsprechen und als Überschrift jeweils den Namen des betreffenden Wochentages tragen. Die beiden Sonntage bestehen im Gegensatz zu den dreiteilig aufgebauten Werktagskapiteln nur aus einem Teil. Der einleitende Sonntag nimmt neunzehn Seiten ein, der abschließende Sonntag besteht nur aus drei Seiten. Die Dreiteilung der Werktage ergibt sich folgendermaßen: Auf einen längeren Textteil der Erzählerin folgt der bedeutend kürzere Abdruck der zugesandten Aufzeichnungen. Abschließend folgt der jeweils kürzeste Teil, in welchem die Erzählerin die vollzogene Verbrennung der jeweils vorangestellten Waldaufzeichnungen rapportiert.

Die Einteilung der Werktagskapitel sowie die Reihenfolge der einzelnen Teile bleibt stets invariant, die Länge der Tageskapitel insgesamt variiert jedoch, wobei den ersten drei Wochentagen die meisten Seiten zukommen. Dem Montag entsprechen achtunddreißig, dem Dienstag vierzig und dem Mittwoch sechsunddreißig Seiten. Der Donnerstag wird auf dreiunddreißig Seiten abgehandelt, Freitag und Samstag werden auf achtzehn, respektive neunzehn Seiten dargestellt. Während die Kapitellänge nicht ganz kontinuierlich steigt und fällt, dem Dienstag kommen vier Seiten mehr zu als dem Mittwoch und das Samstagskapitel ist um eine Seite länger als das vom vorangehenden Freitag, nimmt die Länge der eingelassenen Waldaufzeichnungen bis zur Wochenmitte stetig zu. Sie belaufen sich am Montag auf sieben, am Dienstag auf neun und am Mittwoch auf dreizehn Seiten. Dem entsprechen vier Aufzeichnungstage am Montag und Dienstag sowie sechs Aufzeichnungstage am Mittwoch. Nach der umfangreichen Mittwochssendung reduziert sich der Umfang auf achteinhalb Seiten am Don-

nerstag und viereinhalb Seiten am Freitag, was jeweils drei Aufzeichnungstagen entspricht. Am Samstag werden vier Seiten zugestellt, die zwei Aufzeichnungstage umfassen. Innerhalb der Kapitel wird die Trennung von Erzählerinnenrede und Aufzeichnungen aus der Vergangenheit durch Absatzbildung und Freizeilen deutlich gemacht. Die Einteiligkeit der Sonntage liegt darin begründet, dass am Feiertag keine Postzustellung erfolgt. Die Kürze des abschließenden Sonntagskapitels ergibt sich daraus, dass es im Wesentlichen eine Wiederholung des ausführlicheren Einleitungssonntags darstellt.

2.7.3 Zur Familienstruktur

2.7.3.1 Familie und Scheinfamilie

Die Erzählerin kam als einziges und ungeplantes Kind eines schwer tuberkulosekranken Bankbeamten und seiner ihn vergötternden Ehefrau zur Welt. Die Mutter kümmert sich intensiv um den geliebten Kranken, wobei sie gerne in Kauf nimmt, sich auch zu infizieren. Beide Eltern vermeiden jeglichen Körperkontakt mit dem Kind um dessen Ansteckung zu verhindern. Das Kind begreift die hygienische Vorsicht schon früh als schmerzhaftes Ausgeschlossen sein aus der engen elterlichen Liebesbeziehung:

Ich begriff sehr bald, daß ich unerwünscht und überflüssig war und daß meine Mutter nie etwas anderes gewollt hatte als diesen hübschen, kranken, untüchtigen Mann, der mit leichter Hand ihr Geld durchbrachte. Ich war nur eine Begleiterscheinung, die man versäumt hatte zu vermeiden. (MA, S.39/40)

Als sie acht Jahre ist, stirbt der Vater an seiner Krankheit und sechs Jahre später erliegt die Mutter ebenfalls der Tuberkulose. Zwischen Mutter und Tochter hat sich nach dem Tod des Vaters keine Beziehung entwickeln können, da die Mutter weiterhin die vorsorgliche Fernhaltung der Tochter praktiziert und sich zudem intensiv der Trauer um den geliebten Verblichenen hingibt, dem sie gerne nachfolgt.

Das Kind hat sich schon lange vor dem tatsächlichen Tod der Eltern von ihnen verlassen gefühlt, so dass die faktische Elternlosigkeit nur die äußere Bekräftigung eines innerlich schon lange empfundenen Vollwaisentums darstellt:

Die Schwestern in der Schule sagten mir, meine Mutter wäre jetzt im Himmel bei meinem Vater. Ich glaubte es nicht. Ich war ja schon vierzehn, und in diesem Alter verlieren viele Kinder ihren Glauben. In Wirklichkeit waren meine Eltern nie für mich dagewesen, und es war mir gleichgültig, wohin sie gegangen waren. (MA, S.201)

Das verwaiste Mädchen verbringt dann glückliche Jahre beim Großvater mütterlicherseits, bis dieser stirbt, als sie zweiundzwanzig ist. Durch Krankheit, Tod und Misswirtschaft ist die

großväterliche Familie quasi ausgelöscht und deren Hof in fremde Hände gekommen. Neben der Protagonistin existiert noch eine Tante, die sich ins Kloster zurückgezogen hat und keinen Kontakt zur Nichte unterhält.

Fasst man die Verhältnisse in der Herkunftsfamilie zusammen, so ergibt sich, dass die Protagonistin zwar rein äußerlich betrachtet in einer Familie aufgewachsen ist, gemäß ihrer eigenen Sicht der Dinge aber ohne elterliche Zuwendung aufwachsen musste, da die Eltern angesichts der besonderen Krankheitsverhältnisse die Bedürfnisse des Kindes vernachlässigten. Da der Vater schon bei ihrer Geburt krank war, kann die ganze Zeit, die sie bei ihren Eltern respektive nach dem Tod des Vaters bei der Mutter verbracht hat, als eine nur scheinbar elterlich behütete Kindheit gelten, die vom Kind als Zustand der Verlassenheit erlebt wurde.

Als die Protagonistin Mitte zwanzig ist, erfolgt die Familiengründung mit dem zukünftigen Rechtsanwalt Hubert. Ein Jahr nach der Heirat bringt sie den Sohn Ferdinand zur Welt. Sieben Jahre später folgt die Geburt der Tochter Ilse.

Signifikant ist nun, dass aus der Perspektive der Erzählerin nur die anfängliche Kleinfamilie mit dem Sohn als tatsächliche Familie erachtet wird.

Eine wirkliche Familie waren wir nur drei Jahre lang, von Ferdinands Geburt bis zu jenem Ereignis [der Taubheitsphase der Protagonistin, Anm. d. Verf.], über das wir nie reden und das jeder von uns zu vergessen sucht. Zeitweise vergessen wir es auch vollkommen, nur die Folgen lassen sich nicht ausschalten. (MA, S.13)

Die Geburt der Tochter stellt für die Erzählerin keine Erweiterung oder Komplettierung der Kleinfamilie zum Vierpersonenhaushalt dar, sondern sie postuliert, die Tochter sei in eine Struktur hineingeboren worden, die keinen richtigen Familienstatus mehr hat. Als Familie mit Hubert im eigentlichen Sinne bezeichnet sie nur eine zeitlich restringierte Phase der Kleinfamilie, die durch ihren krankheitsbedingten Ausfall ein abruptes und irreversibles Ende findet. Nach ihrer Genesung übernimmt die Protagonistin wieder ihre Ehefrauen- und Mutterrolle, aber die Restauration ist nur eine scheinbare. Die nach außen hin wieder intakte und sogar um ein weiteres Kind vergrößerte Familie wird als Scheinfamilie deklariert und an der Aufrechterhaltung dieser Familienstruktur, die für die Protagonistin keine wirkliche Familie mehr ist, hält sie unbeirrt fest.

Was nach außen hin als Familie erscheint, ist für die Protagonistin als Kind in der elterlichen Familie, wie auch in ihrer Ehe mit Hubert nach der Genesung nur eine Familienfassade, hinter der sie isoliert lebt.

Auslöser für das Ende der wirklichen Familie und dem in der Perspektive der Hauptfigur vollzogenen Bruch zur Scheinfamilie ist eine psychosomatische Krankheit, an der die Protagonistin als junge Ehefrau in doppelter Hinsicht litt: einerseits an der Krankheit selbst, ande-

rerseits an der Art, wie wegen der Krankheit von ihren nächsten Angehörigen mit ihr verfahren wurde.

2.7.3.2 Krankheit und Ausgrenzung

In der Herkunftsfamilie wie auch in der mit Hubert gegründeten Familie wird die Protagonistin mit Krankheit und Ausgrenzung konfrontiert.

In ihrer Kinderzeit bedingen die Tuberkulose des Vaters und die Folgeinfektion der Mutter ihre Fernhaltung innerhalb des Haushalts. Das gesunde Kind wird von den Kranken ausgegrenzt. Dem kranken Vater wird von der Ehefrau ganz besondere Liebe und Sorge zuteil, die dem Kind abgeht. Die Mutter infiziert sich quasi aus Liebe zum Kranken. Offiziell dient die Fernhaltung des Kindes der Erhaltung seines biologischen Lebens, tatsächlich aber fühlt sich das Kind von den scheinbar Fürsorglichen ausgeschlossen und isoliert.

In der Kleinfamilie mit Hubert widerfährt der Protagonistin in der Position der Kranken eine Behandlung, die im Gegensatz zu der besonderen Zuwendung steht, die ihr Vater als Kranker erfuhr. Hier wird nicht dem kranken Familienmitglied besondere Liebe und Fürsorge zuteil wie in der Herkunftsfamilie, sondern die Kranke wird von den Gesunden ferngehalten. Wie als gesundes Kind, so wird sie auch als kranke junge Frau ausgegrenzt. Allerdings ist die Krankheit, wegen der sie isoliert wird, nicht infektiös und keineswegs so gefährlich wie die väterliche Tuberkulose, die Ausgrenzung jedoch eine noch viel massivere als die der Kinderzeit. Bei der Erkrankung der Protagonistin handelt es sich um eine plötzlich aufgetretene Taubheit, die durch ein lautes nächtliches Geräusch ausgelöst wird: „Die Feuerwehirsirene, oder was immer es war, heulte, und ich schrak aus dem Schlaf auf und ich konnte Huberts Stimme nicht mehr hören.“ (MA, S.201)

Da die Ärzteschaft weder helfen noch einen organischen Defekt feststellen kann, beschließen Ehemann und Schwiegermutter die Entfernung der Kranken aus der Familie, denn als Gehörlose erscheint sie ihnen nicht geeignet die Rolle der Hausfrau, Ehefrau und Mutter adäquat auszufüllen. Sie verfügen, dass die Taube Wien verlässt und in die isoliert gelegene ehemalige Jagdhütte ihres verstorbenen Schwiegervaters ausquartiert wird. Vorgeblich soll die Trennung ihrer Genesung förderlich sein. Tatsächlich bietet die Waldeinöde jedoch keine Therapie, sondern fungiert eher als Ausgrenzungsort, den man in der Terminologie Foucaults¹⁴⁹ als eine

¹⁴⁹ Den Begriff der Heterotopie entwickelt der französische Philosoph und Kulturtheoretiker Michel Foucault in einem kurzen Artikel, der erst posthum in einem Sammelband publiziert wurde. Als Heterotopie bezeichnet er

„hétérotopie de déviation“ ansehen kann. Es gibt dort keine medizinische Betreuung, die Versorgung mit Lebensmitteln und Brennholz erfolgt durch einen Jäger, dessen Betreuungsqualitäten bereits mit dem ersten Satz der Waldaufzeichnungen als vernichtend, auch im wahrsten Sinn des Wortes, charakterisiert werden: „Ich mag den Jäger nicht. Er schaut mich an, als überlege er, ob er mich nicht, Huberts Familie zuliebe, erschießen sollte. Er ist ja daran gewöhnt, kranken Tieren den Gnadenschuß zu geben.“ (MA, S.53)

Der Ort Pruschen liegt weit von Wien entfernt im Gebirge, und der ihr dort zugedachte Raum zeichnet sich durch Enge und Dunkelheit aus:

Mein Zimmer ist klein, mit winzigen Fenstern und ziemlich dunkel, weil hinter dem Haus gleich der Berg ansteigt. Man könnte von einem Baum aus leicht bei mir einsteigen, aber die Fenster sind vergittert und geben dem Raum etwas Kerkerhaftes. (MA, S.55)

Die Räumlichkeit selber, wie auch deren Lage am Berg, vermitteln den Eindruck des Eingesperrtseins und die Protagonistin notiert: „Ich sitze hier wie in einem Käfig.“ (MA, S.56). Sie ist sowieso keine Liebhaberin des Gebirges („Ich habe Berge nie gern gehabt.“ (MA, S.55) und kann beim Aufenthalt auf dem rustikalen Balkon, der sich an ihr Zimmer anschließt, kein alpenländisches Urlaubs- oder Kurortwohlgefühl entwickeln:

Manchmal sitze ich vormittags auf dem Balkon, um ein bißchen Sonne zu spüren. Ich sitze auf einem sehr harten Sessel, in dessen Lehne ein Herz geschnitzt ist. Wenn ich aufstehe, stoße ich mit dem Kopf gegen ein Hirschgeweih. Die ganze Veranda hängt voll ausgebleichter Knochen. (MA, S.56)

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Einödzeit im Wald zwar als Gesundheitsmaßnahme von den Angehörigen etikettiert wird, sich tatsächlich aber für die Kranke wie eine schwer zu ertragende Strafmaßnahme ausnimmt: „Ich bin über dreißig, und ich habe den Jäger satt und das Tal und die Berge, meine Kerkermeister.“ (MA, S.210)

Der Ausquartierungsort erweist sich im Sinne eines modernen *lieu de déviation* als eine Kombination von Krankenhaus und Gefängnis, wobei nicht therapiert wird, wie für ein Krankenhaus erwartbar und auch keine Dauer der Sanktion ausgesprochen wird, wie bei einer Haftstrafe üblich. Die Kranke befindet sich jenseits ihrer angestammten Umgebung weggesperrt in eine Besserungszelle, bis sich ihre akustische Anomalität gelegt hat. Für die Protagonistin steht der bestrafende Charakter der Maßnahme im Vordergrund. Sie fühlt sich „Abgeschoben und verraten.“ (MA, 135), sieht aber als einzige Zukunftsperspektive für ihre Lebenssituation die nur für den Genesungsfall konzedierte Rückkehr in die Familie:

darin Außenräume, in die die Gesellschaft verlegt, was sich der Integration in das kulturelle System widersetzt. In den westlichen Gesellschaften dominieren, nachdem sich - etwa ab der Aufklärung - ein Diskurs der „Normalität“ entwickelt, sogenannte <hétérotopies de déviation>, wie Krankenhäuser, Nervenkliniken oder Gefängnisse, wohin die Gesellschaft Menschen auslagern kann, die von der Norm abweichen. Foucault 1994, S.752-762

Wenn Hubert eine Existenz aufgebaut hat, will er eine Wohnung suchen und mich zurückholen. Vorausgesetzt, dass ich mich bewähre und wieder hören kann. Die Ärzte haben ihm gesagt, es liege nichts Organisches vor. Ich hätte nur vergessen, wie man hört. Vielleicht wird es mir wieder einfallen. Deshalb sitze ich hier, und das ist das beste für alle Beteiligten. (MA, S.57)

Die qua Taubheit sowieso schon gegebene Isolation, wird durch die Klausur im Wald noch gesteigert. Ferner stellt die Ungewissheit über die Dauer der Ausgrenzung eine große Belastung für die Kranke dar. Dennoch zwingt sie sich, wie etwa im letzten Satz der oben zitierten Waldaufzeichnungen, die Ausgrenzung als Therapiemaßnahme im Sinne der Intention ihrer Angehörigen zu befürworten. Innerhalb des Wochenberichts der Erzählerin erscheinen allerdings mehrfach Einlassungen, die deutlich erkennen lassen, dass sich Wut und Zorn über die Ausgrenzungsmaßnahme jahrelang in ihr aufgestaut haben und sich nur mit Mühe unterdrücken lassen:

Während ich die Socken schwemmte, merkte ich, daß ich auf Hubert sehr böse war. Das geschieht noch immer, ohne dass ich es will. Es ist so ungerecht von mir. Hubert mußte doch wirklich eine Existenz aufbauen. Wo wären wir ohne seinen Fleiß heute? Er tat genau das, was damals notwendig und unvermeidlich war. Aber es hätte mich auch umbringen können. Das wäre nicht schade um mich gewesen. (MA, S.74)

Die Erzählerin bemüht sich den Ehemann nicht zu kritisieren, wagt aber immerhin den Gedanken an die einstige sehr massive Gefährdung. Auch ihrer Mutter möchte sie die einstige Distanzierung nicht anlasten, aber sie bedauert, dass sie als Kind deswegen nicht gestritten hat, und sieht darin die Wurzel für ihre Steitunfähigkeit gegenüber dem Ehemann:

Ich sehe alles ein und bin ihr nicht böse. Es käme ja auch zu spät. Aber daß ich ihr auch damals nicht böse sein konnte, war nicht gut für mich. Irgend etwas Wichtiges habe ich versäumt. Ein Kind muß manchmal seine Eltern hassen können. Deshalb konnte ich auch nie mit Hubert streiten. (MA, S.50)

Denkbare Verhaltensalternative für die Mutter wäre eine Zuwendung zum Kind gewesen, die weder die Pflege des Vaters noch die Gesundheit des Kindes gefährdet. Hubert hätte sich für die Präsenz seiner tauben Frau entscheiden und trotzdem an der Existenzgründung der Familie arbeiten können. Die Protagonistin hat sich als Kind nicht beschwert, als Gehörlose nicht den Familienplänen widersetzt und nach der Genesung nie mit dem Ehemann kritisch über ihre lange und einsame Entfernung aus der Familie gesprochen. Die Erzählerin perpetuiert die im Laufe ihres Lebens stets an den Tag gelegte Streit- und Konfliktscheu. Ihren latenten Wunsch nach der Fähigkeit Widerstand zu leisten und sich auseinanderzusetzen kann sie nicht selbst verwirklichen, aber wenigstens im Verhalten der Tochter fördern:

Manchmal reize ich Ilse ein bißchen, und sie reagiert ganz normal und schreit mich an oder ist sogar ein bißchen frech. Das freut mich, und ich muß mich zurückhalten, um sie nicht zu loben. Schrei nur, meine Tochter, denke ich, schrei nur und wehre dich, wenn man dich angreift. (MA, S.51)

Krankheit und Ausgrenzung in Folge von Krankheit haben das Leben der Protagonistin zweimal¹⁵⁰ in ganz unterschiedlicher Weise stark belastet. In Analogie zu ihrer Kindheitserfahrung hätte sie als Ertaubte auf besondere Fürsorge rechnen können. Tatsächlich erfährt sie das Umgekehrte, da ihr als Kranke die Fürsorge und Nähe der Familie entzogen werden. Sie toleriert den schmerzlichen Entzug und fügt sich widerspruchslos in die Ausgrenzung. Nur in sehr allgemeiner Weise formuliert die Erzählerin ihr kritisches Entsetzen über Ausgrenzungsstrategien, mittels derer die Gesellschaft abweichende Individuen aus ihrer Mitte entfernt:

Es ist kaum zu fassen, womit Menschen sich abfinden, aber ich finde mich ja auch damit ab. Diejenigen, die das nicht können, werden ausgemerzt oder finden sich im Unfallkrankenhaus oder in der Nervenklinik wieder. (MA, S.70)

Ihre Kritik ist eine vernichtende, aber doch unpersönliche, die sich nicht akkusatorisch an ein bestimmtes Gegenüber richtet. Krankheit erachtet sie nach ihrer Auslagerung in den Wald als Lebensform, die der Normalität zuwiderläuft und die man am besten vermeidet oder wenigstens verbirgt, um sich dem gefürchteten Zugriff gesellschaftlicher Exklusionsstrategien zu entziehen. Als solche werden in einer Trias die Hospitalisierung wegen physischer und psychischer Gebrechen, sowie an erster Stelle als maximale Ausgrenzungsvariante die physische Eliminierung benannt. Ort und Art der „ausmerzenden“ Institution werden nicht konkretisiert, aber indem das allgemeine Krankenhaus sowie die psychiatrische Klinik in einer Reihe mit einer Vernichtungsanstalt aufgeführt werden, wird ihnen der prätendierte Anspruch der Heilung physischer oder psychischer Gebrechen sehr deutlich aberkannt und sie werden stattdessen zu potentiell vernichtenden, in jedem Fall aber bedrohlichen Institutionen umgedeutet.

2.7.4 Komplex ‚Leben‘

Die Erzählerin unterteilt die Dauer ihres biologischen Lebens in Phasen des wirklichen Lebens und Perioden einer Daseinsform, die trotz biologischer Existenz das Prädikat *wirklich* nicht verdienen. Schon in der Bewertung der elterlichen Existenz neutralisiert sie die oppositionellen Begriffe Leben und Tod und gebraucht sie quasi als Synonyme:

Darin waren beide sehr vorsichtig, sie wollten mich nicht in ihr Leben, oder vielmehr ihren Tod hineinziehen. Ich bin nie von meinem Eltern geküsst worden, und meine Mutter wusch sich dauernd die Hände. (MA, S.40)

¹⁵⁰ Roebblings Sicht, dass nämlich die Taubheit von der Protagonistin als Rache für ihre Ausgrenzung in der Kindheit inszeniert sei, scheint mir angesichts des hohen Leidensdrucks der Kranken ebensowenig überzeugend wie die sprachklangliche Verbindung, die Roebbling im Übergang von *Tb* zu *taub ersieht*. Vgl. dazu Roebbling 1994, S.177

Das biologische wie auch das wirkliche Leben der Eltern ist eng mit dem biologischen Tod korreliert. Die Vermeidung von Körperkontakt zur Tochter bewahrt deren biologisches Leben, beschert ihr aber ein Nicht-Leben im metaphorischen Sinn.

Die Erfahrung wirklichen Lebens macht das Kind erst nach dem Tod der Eltern. Diese positiv besetzte Lebensform ist an gelungene Intersubjektivität gebunden und lässt Freude zu, die nicht nur still verspürt wird, sondern sich auch akustisch durch Lachen manifestiert. Eine solcher Lebensmodus tritt für die Protagonistin im Zusammenleben mit dem Großvater ein. Er endet mit dem Tod des Großvaters und tritt wenige Jahre lang in der Verbindung mit Hubert wieder auf:

Jetzt erst [nach dem Tod der Mutter, Anm. d. Verf.] konnte ich wirklich leben und mich freuen. [...] Daheim durfte ich nie lachen, weil immer jemand krank war, erst bei meinem Großvater durfte ich lachen, er hat es mir beigebracht. Als auch er aufhörte zu lachen, verstummte ich abermals. Mit Hubert lernte ich es wieder, aber nicht für lange. (MA, S.201)

Für die siebenundvierzigjährige Erzählerin ergeben sich im Rückblick zirka zwölf Jahre wirklichen Lebens, die sich aus sieben glücklichen Jahren beim Großvater und fünf glücklichen Jahren mit Hubert ergeben. Die vierzehn Jahre unter elterlicher, respektive mütterlicher Obhut, die drei Jahre nach dem Tod des Großvaters und vor der Beziehung zu Hubert sowie die achtzehn Jahre nach dem Ausbruch der Krankheit werden nicht als wirkliches Leben erachtet. Damit setzt sich die Biographie der Protagonistin zu fast drei Vierteln aus Phasen einer als defizitär abqualifizierten Existenzform zusammen, deren diverse Varianten hier unter dem Oberbegriff des reduzierten Lebens näher dargestellt werden sollen.

Zum Zeitpunkt des Erzählens hat sie eine fast zwei Jahrzehnte andauernde Existenz ohne wirkliches Leben hinter sich. Die Ausquartierung ins Jagdhaus wird explizit als metaphorischer Tod bezeichnet:

Aber ich bin wiederauferstanden von den Toten, und die Auferstandenen gehören nie wieder irgendwo ganz hin. Das muss man einsehen und begreifen. [...] Aber was soll man denn tun, wenn man nicht sterben kann und nur scheinot war? Man will seinen Platz zurückerobern, und das kann nicht gutgehen. (MA. 201)

Die Spontanremission ermöglicht eine scheinbare Auferstehung, die jedoch weder positiv ins Leben zurückführt noch gar im Sinne christlicher Erlösung vom Tod zu verstehen ist. Auf den Scheintod folgt kein neues Leben, sondern lediglich eine matte Form von Scheinlebendigkeit, die sich auf den Versuch der Wiederaufnahme des Status quo beschränkt. Dass dieser Versuch keine Aussicht auf Erfolg haben kann, wird am Ende des obigen Zitats behauptet und im Roman vorgeführt.

Dieser setzt sich, wie im Kapitel über den Aufbau dargelegt wurde, aus zwei Textebenen zusammen: den unerwünschten Aufzeichnungen aus der Krankheitszeit und dem Bericht über

den alltäglichen Wochenverlauf der Erzählerin. Beide Ebenen, die Waldexistenz wie auch der Hausfrauenalltag in der Familie, werden als Varianten einer Scheinexistenz erachtet. Die letzte Phase wirklichen Lebens liegt zum Zeitpunkt des Erzählens lange zurück. Eine nochmalige Entwicklung zum wirklichen Leben hin wird von der Erzählerin definitiv ausgeschlossen. Sie stellt zu Beginn des Textes resigniert fest: „Wir können überhaupt nichts mehr ändern, alles ist geschehen und geht seinen Weg. Wir können keinen Finger dazu rühren.“ (MA, S.13)

Was potentielle Veränderungsmöglichkeiten ihrer Lebenssituation angeht, so insistiert sie gegen Ende des Romans immer noch auf der eingangs formulierten, fatalistischen Position: „Alles ist, wie es ist, und muß auch so zu Ende gelebt werden. Mein Nachdenken hilft keinem Menschen, nicht einmal mir selber.“ (MA, S.202)

Wiewohl sie sich nicht wirklichen Lebens erfreut, kann die Erzählerin nach außen hin in perfekter Mimikry scheinbar intaktes bürgerliches Familienleben vorführen und sogar noch biologisches Leben in die Welt setzen, wie die Geburt der Tochter zeigt:

Vor ihrer Geburt ist etwas geschehen und hat sie zu einem Kind gemacht, das nach dem wirklichen Leben der Eltern geboren worden ist. Eine Postuma [sic] ist sie, nur gehen ihre Eltern immer noch umher, als wäre nichts geschehen. Wahrscheinlich gibt es eine ganze Menge derartiger Kinder, und kein Mensch verliert darüber ein Wort. (MA,S.10)

Die nach der Krankheitszeit der Mutter geborene Ilse wird als Posthuma bezeichnet, obwohl ihre Eltern biologisch lebendig sind. Paradox ist, dass die Eltern, denen wirkliches Leben abgesprochen wird, sich noch fortpflanzen, weiterhin ihrem Berufs- respektive Haushaltsalltag nachgehen und dass dieser Sachverhalt nicht als einmalig, sondern als durchaus gängig bezeichnet wird. Dazu kommt, dass die nachgeborene Tochter keineswegs als schwächliches oder wenig lebhaftes Wesen beschrieben wird: „Sie gedeiht sehr gut und ist ein fröhliches Mädchen.“ (MA, S. 10).

Die Begrifflichkeit vom wirklichen Leben wird von der Erzählerin häufig in der Negativform zur Beschreibung ihres Lebens verwendet. In welchen Varianten sich ihr reduziertes Leben nach der Rückkehr aus dem Wald darstellt, soll in der Folge an drei wesentlichen Lebensbereichen aufgezeigt werden.

2.7.4.1 Ehe und Familieleben

Was ihre spezifische Form metaphorischen Nicht-Lebens nach der Rückkehr in die Familie betrifft, so verwendet die Erzählerin den Begriff ‚Ersatz‘.

Ein Ersatz reicht nicht an das zu Ersetzende heran; darüber hinaus hat der Terminus zur Bezeichnung wenig wohlschmeckender Lebensmittelsubstitute in der Kriegs und Nachkriegszeit

eine besondere negative Konnotation gewonnen und fand auf Grund dieser sogar Eingang ins Englische und Französische. Schließlich kommentiert die Erzählerin den Begriff ausdrücklich auf vernichtende Weise: „Niemand und nichts sollte jemals Ersatz für irgendeinen oder irgend etwas sein.“ (MA, S.120)

Trotz theoretischer Ablehnung des Vorliebnehmens mit minderer Qualität gibt sie sich in der Praxis mit einer Form von Ehe und Familie zufrieden, die sie als Ersatzkonstruktion betrachtet und abwertet. So etwa das nach außen hin gemütliche Beisammensein des Ehepaars in Polstersesseln bei Plaudereien über Alltäglichkeiten: „Wir sitzen hier und spielen eine Szene, die nicht ganz stimmt, die aber doch ein ganz guter Ersatz für die wirkliche Szene ist, die nie gespielt wird.“ (MA, S.120)

An die Stelle von authentischem Interesse an Positionen und Erlebnissen des Gegenübers ist in der Ersatzkommunikation ein rollenhaftes Konversationsverhalten getreten, das ebenso routiniert wie desinteressiert praktiziert wird. Das Rollenhafte und Inauthentische der Beziehung wird durch die Wiederholung des Theaterbegriffs ‚Szene‘ und die Verwendung des Verbs ‚spielen‘ betont.

In der Perspektive der Erzählerin verläuft ihre Ehe als Abfolge von langjährig eingeübten Szenen, die den Alltag vom Morgen bis zum Abend bestimmen. Der streng erzogene Hubert begrüßt seine Frau beispielsweise stets mit aufrechter Haltung nach dem Erwachen im Ehebett: „Hubert setzte sich auf und sagte: „Guten Morgen.“ Das sagt er jeden Tag. Die Wohlerzogenheit sitzt ihm in den Knochen, dafür hat seine Mutter gesorgt.“ (MA, S.66)

Nach dem Ritual des militärisch-aufrechten Morgengrußes nimmt der Gatte stets ein karges Frühstück zu sich, eine Gewohnheit, deren Anblick der Protagonistin keine Freude bereitet:

Das Frühstück ist bei uns eine langweilige Angelegenheit. Hubert trinkt nur schwarzen Kaffee und ißt eine dünne Scheibe Schwarzbrot, eine schmerzlicher Anblick für einen Menschen, der gern gut frühstückt wie ich. (MA, S.67)

Feste Gepflogenheiten wie Zeitunglesen beim Mittagessen und Fernsehschauen nach dem Abendessen bestimmen den Tag. Die Erzählerin partizipiert streng an allen eingeführten Ritualen, obwohl ihr viele lästig sind, wie etwa der gemeinsame Fernsehabend mit Hubert, dem sie nur entgeht, wenn der Ehemann den Abend außer Haus verbringt: „Hubert würde etwas später nach Hause kommen; er mußte mit einem Klienten abendessen. Ich brauchte nicht fernzusehen und konnte noch in die Mansarde gehen. (MA, S.47)

Das Fernsehen wird von der Erzählerin als eine Art Ersatzleben abqualifiziert, mit dem sich das Ehepaar, im Gegensatz zur Tochter, zufriedengibt. „Ilse setzt sich abends fast nie zu uns. Das ist ganz in Ordnung so, sie hat noch ein eigenes Leben zu leben und ist nicht angewiesen auf den Bildschirm.“ (MA, S.48)

Die Erzählerin nimmt am Fernsehritual nicht aus eigenem Interesse teil, sondern glaubt sich verpflichtet, ihrem Mann Gesellschaft zu leisten. Mit vergleichbarer Teilnahmslosigkeit partizipiert sie auch an ehelicher Sexualität, die immer dann praktiziert wird, wenn der Ehemann Alkohol konsumiert hat:

Dann drehte er das Fernsehen ab, obgleich das Stück noch nicht zu Ende war, und ging mit mir zu Bett. Es wurde wie immer, wenn der Alkohol ihn ein bißchen enthemmt hat. Dann schlief er sofort ein, und ich lag noch eine Weile wach. Ich hatte ja schon vor dem Fernsehapparat eine Stunde geschlafen. (MA, S.142)

Hubert trinkt selten etwas Alkoholisches, und so sind die sexuellen Kontakte des Paares wenig frequent. Die Erzählerin hat keine Freude an alkoholischen Getränken, aber wie sie TV-Darbietungen und Sexualität mit dem Gatten teilt, so ist sie auch bereit „nur zur Gesellschaft“ (MA, S.143) mit ihm etwas zu trinken.

Das Familienleben besteht zumeist im engeren Sinne in ehelicher Zweisamkeit. Familienleben im weiteren Sinne mit Kinderpräsenz liegt selten vor, da der Sohn nicht mehr im Elternhaus wohnt und die lebensfrohe Ilse ihren eigenen Interessen nachgeht. Treffen doch einmal alle Familienmitglieder zusammen, so genießt die Erzählerin kein reines Familienglück sondern erachtet das Zusammensein als vorgespülte Szene.

Manchmal, sehr selten, verbringt Ferdinand einen Abend mit uns, dann kommt auch Ilse aus ihrem Bau, und wir sitzen beisammen und trinken eine Flasche Wein. [...] Dann spielen wir Familie, das ist komisch und traurig zugleich. Immer könnten wir das nicht aushalten, aber da es so selten geschieht, ist es eine Freude. (MA, S.48)

Die als unecht und routinemäßig bewertete Zweisamkeit wird zwar als unveränderbar hingenommen („Hubert und mir ist ohnedies nicht mehr zu helfen, [...]“ (MA, S.12)), führt aber mitunter zum Überdruß:

Natürlich haben wir einander manchmal satt bis zum Hals, aber sobald uns das klar wird, versinken wir in tiefe Melancholie, bis dieser beklagenswerte Zustand vorüber ist. Wir können es uns einfach nicht lange leisten, einander satt zu haben, denn wem sollten wir uns sonst zuwenden, wer könnte uns eine Stütze sein? Fremd sind alle Menschen für uns, auch unsere Freunde, die eigentlich nur Bekannte sind. (MA, S.9/10)

Das Paar lebt zurückgezogen und aus Furcht vor totaler Verlassenheit nimmt die Protagonistin das bisweilen sich einstellende Unbehagen an der monotonen ehelichen Zweisamkeit, das sie auch ihrem Mann unterstellt, gerne in Kauf. Allerdings lebt sie weitaus isolierter als Hubert, der schon von Berufs wegen regelmäßig Kontakt zur Außenwelt unterhält, und überdies

Freundschaften¹⁵¹ und Bekanntschaften¹⁵² pflegt, die ihn in gute oder gar ausgelassene Stimmung versetzen.

2.7.4.2 Sozialkontakte

Die Protagonistin unterhält in weitaus geringerem Ausmaß als ihr Mann Kontakte zur Außenwelt. In ihrem Fall handelt es sich auch nicht um positive Kontakte, die zu einer Belebung oder Erheiterung ihrer Person führen, sondern um Reduktionsformen des sozialen Umgangs, die aus Gewohnheit oder Pflichtgefühl fortgeführt werden. Durch ihren langen Aufenthalt in der Waldeinöde hat sich der Kreis ihrer potentiellen Sozialkontakte massiv reduziert:

Ich selber habe schon jahrelang keinen richtigen Brief geschrieben. Das ist nicht weiter verwunderlich, ich habe ja alle Freundschaften von früher abgebaut, es waren auch nie wirkliche Freundschaften. Ehe ich durch meine absonderliche Krankheit zwei Jahre aus dem Verkehr gezogen wurde, hatte ich eine Menge Bekannte, die meine Interessen zu teilen schienen, aber zwei Jahre genügen, um derartige Bindungen aufzulösen. (MA, S.159)

Freundschaften aus früherer Zeit werden als Scheinfreundschaften abgetan und ebenso wie Bekanntschaften nicht weitergeführt. Mit ihrem Vertrauen in Sozialkontakte ist auch ihr Interesse an anderen Menschen geschwunden. Die erzählte Winterwoche demonstriert am Beispiel einiger Begegnungen die Beschaffenheit der Restkontakte, die von der Protagonistin noch gepflegt werden.

Am Dienstagnachmittag besucht sie, wie sie das jeden vierten Dienstag im Monat tut, ihre ehemalige Vermieterin, die Baronin. Diese wird als „ein aufgeblasener Popanz aus Haß“ (MA, S.71) beschrieben, vor welchem der Erzählerin graut. Die alte Dame bestreitet das Gespräch mit ihrem Lebensthema, dem Hass auf ihren Mann, der sie mehrfach betrogen hat und sich schließlich ohne Abschiedsbrief die Kugel gab. Die Besucherin erduldet die wütenden Tiraden der Baronin gegen den Toten, ohne sich selbst in irgendeiner Weise ins Gespräch einzubringen. Sie fühlt sich gegenüber der Gastgeberin reduziert auf „ein Ding, das an ihrem Tisch sitzt und sich ihren Unrat aufladen läßt, mehr nicht.“ (MA, S.89). Die Baronin steigert sich so in ihre Invektiven gegen den treulosen Selbstmörder hinein, dass sie keinerlei Gastgeberpflichten wahrnehmen kann. Obwohl der Teetisch gedeckt ist, wird dem Gast nichts angeboten, nur die Baronin trinkt unaufhörlich Eiswasser, das wohl ihren Durst, nicht aber ihren

¹⁵¹ Hubert empfängt einmal im Monat zwei Schulfreunde zum Tarockspiel, wobei die Erzählerin mit freudiger Verwunderung feststellt, „... daß Hubert dabei wieder jung wird und lachen kann.“ (MA, S.202)

¹⁵² Jeden Mittwoch trifft Hubert Dr. Melichar, den die Erzählerin nie kennengelernt hat. Sie freut sich aber über seine Existenz, „... weil er Hubert sehr aufzuheitern scheint.“ (MA, S.107)

Hass löscht. Die Protagonistin harrt stets eine schickliche Frist bei der Hasserfüllten aus, was ihrem Befinden abträglich ist.

Ich fühlte mich elend. Es roch nach bösen Dingen, Mumien, die irgendwo eingesperrt sein mußten. die Baronin merkte nicht, daß ich erschöpft war. Sie merkt nie, was in mir vorgeht, weil ich für sie nur ein Ding bin. Man muss sich schon erschießen, um ihr zu zeigen, daß man genug hat von ihr. (MA, S.92)

Der Besuch hat sich erwartungsgemäß als Tortur erwiesen, von deren Spuren die Protagonistin sich bei einem anschließenden Wannenbad zu reinigen versucht. Allerdings weiß sie, dass sie den Kontakt, der ihr eine Last ist, nicht von sich aus beenden wird: „Ich möchte wissen, warum ich in vier Wochen wieder dort sitzen werde, ja das möchte ich wirklich wissen.“ (MA, S.93)

Am Donnerstagnachmittag besucht sie auf der Sterbestation eines Altenheims Serafine, die ehemalige Dienstbotin ihrer Schwiegermutter. Sie hat keinerlei persönliche Beziehung zu der Moribunden unterhalten, fühlt sich aber verpflichtet alle zehn Tage bei ihr am Krankenbett zu erscheinen. Die alte Serafine liegt mit sieben Anderen in einem ungelüfteten, engen Raum und erkennt niemanden mehr. Sie hält die Besucherin für eine ihrer verstorbenen Schwestern und beschimpft sie als „eine Schlampe, die alles verkommen lasse und der man eine Kuh nicht anvertrauen könne.“ (MA, S.165) Die Erzählerin schlüpft bereitwillig in die Rolle der schlampigen Anna und beruhigt die Kranke mit einfühlsamen Worten. Tatsächlich ist sie sehr froh, den Sterbesaal zu verlassen, und bekräftigt am Ende des Besuchs in Gedanken, wie gleichgültig ihr die alte Frau ist, die sie so regelmäßig und geduldig besucht:

Braves, dummes, fleißiges Nichts, genannt Serafine, ein Mensch, der immer aus zweiter Hand gelebt hatte. Aber was wußte ich denn von ihrem Leben, nichts, als das sie die Sklavin meiner Schwiegermutter gewesen war. (MA, S.167)

Mit den besuchten Personen verbindet sie kein positives emotionales Verhältnis. Die Baronin ist ihr heftig zuwider, die Dienstbotin absolut gleichgültig. Es findet, wiewohl gesprochen wird, keinerlei intersubjektiver Austausch statt. Die Baronin monologisiert und Serafine deliriert. Die Erzählerin gibt jeweils nur den passenden Widerpart ohne ihre eigene Person einzubringen. Im ersten Fall kommt sie kaum zu Wort, im zweiten Fall führt sie das Wort, aber nicht in eigener Sache. Die anstehenden Treffen absolviert sie mit großer Regelmäßigkeit und Zuverlässigkeit, obwohl sie ihr lästig sind. Das erwünschte Ende dieser Außenkontakte kann sie nicht aktiv einleiten, vielmehr hofft sie auf den Tod der alten Damen als künftigen Regulator. Bei Serafine auf der Sterbestation ist das Ende absehbar: „Es würde gut sein, sie tot zu wissen und jenen furchtbaren Saal nie mehr betreten zu müssen.“ (MA, S.168) Die Baronin ist Mitte siebzig und der Hass wird sie nicht ewig vitalisieren können: „Sie wird bald sterben, dachte ich, und ich werde von ihr erlöst sein.“ (MA, S.92) Obwohl sie als Besucherin den

scheinbar situationsmächtigen Part der Konstellation innehat, scheint die Erzählerin dem Kontakt ausgeliefert, den sie lediglich aus einer Mischung von Gewohnheit und Pflichtgefühl regelmäßig und widerwillig pflegt.

Neben den eben aufgezeigten Reduktionsformen sozialen Miteinanders, bei denen sich die Erzählerin zu einer anderen Person hinbegibt, präsentiert der Text auch einen Sozialkontakt, bei dem sie als Gastgeberin auftritt. Die Begegnung erfolgt nicht auf Initiative der Protagonistin, sondern wird von der besuchswilligen Bekannten initiiert:

Die liebe Dame war am Apparat und fragte, ob sie mich am Freitag besuchen dürfe. Der lieben Dame kann man nicht nein sagen, wir tauschten ein paar Höflichkeiten aus, und ich hängte wieder auf. Es paßte mir eigentlich nicht, aber bei Telefongesprächen wird man immer überrumpelt. (MA, S.126)

Die Besuchsanfragen der lieben Dame erfolgen regelmäßig dreimal im Jahr, Gegenbesuche der Protagonistin sind nicht vorgesehen. Ihr ist die Besucherin ganz gleichgültig, sie wundert sich nur über deren Interesse am Kontakt, der sich bei Iles Geburt zwangsweise ergab.

Die nie mit Vor-oder Familiennamen bedachte ‚liebe Dame‘ wird nicht als individuelle Figur vorgeführt, sondern als Wesen, das einen bestimmten Typ inkarniert. Sie ist die vorbildliche Hausfrau und Mutter in einer perfekt geratenen Familie. Ihr Äußeres ist gepflegt und angenehm, ihre Konversation ebenso oberflächlich wie unaufdringlich. Die Erzählerin beschreibt ihren Gast als eine makellose Barbiepuppe, vollkommen zwar, aber nicht eigentlich lebendig:

Sie saß da, ein Bild in Pastellfarben, die Wangen rosig angehaucht, kein Härchen gestäubt, und niemals lehnte sie sich im Sessel zurück, sondern drückte die ganze Zeit über das Kreuz durch. Ich verging vor Bewunderung. (MA, S.189)

Die „eigentliche Unterhaltung“ (MA, S.186) besteht aus Gemeinplätzen, deren farcenhafter Austausch über eine ganze Seite hin auch mittels des Druckbildes als Rollentext ausgewiesen wird:

Die liebe Dame: „Dieser Kaffee ist wirklich ausgezeichnet.“

Ich: „Wenigstens ist er nicht zu bitter.“

Die liebe Dame: „Nein, er ist keine Spur zu bitter.“

(MA, S.186/187)

Nachdem eine Reihe von Höflichkeiten geäußert wurden, berichtet die liebe Dame ausführlich über ihr in jeder Hinsicht vorbildliches Familienleben. Die Protagonistin nimmt die Rolle der bewundernden Zuhörerin ein und steuert außer Kaffee und Gugelhupf kaum etwas zum Gespräch bei. Am Ende der einseitigen Unterhaltung äußert die liebe Dame ihre Zufriedenheit mit dem Verlauf des Nachmittags:

„Es ist so schön, sich einmal von Frau zu Frau aussprechen zu können. Es gibt eben doch Dinge, die man mit Mann und Kindern nicht besprechen kann. Nicht wahr?“ – „Ja“, sagte ich, „die gibt es.“ (MA, S.189)

Die Protagonistin hat sich zwar nicht ausgesprochen mit der Eingeladenen, aber da sie sich auch mit der Familie nicht austauscht, kann sie die Feststellung der lieben Dame wahrheitsgemäß bestätigen.

Obwohl die liebe Dame auf den ersten Blick ein ansprechenderes Gegenüber darzustellen scheint als die Baronin oder Seraphine, handelt es sich auch bei ihrem Besuch nicht um eine wirkliche Begegnung, sondern eher um eine Szene, die dreimal jährlich im Haus der Erzählerin aufgeführt wird. Die Protagonistin kommuniziert nicht, sondern spielt die Rolle der Gastgeberin und Zuhörerin. Der bereits bei Ehe und Familie manifest gewordene Szenen- und Spielcharakter der Beziehungen dominiert auch ihre Kontakte zur Außenwelt.

Die Sozialkontakte der Erzählerin sind stark restringiert, was ihre Anzahl, wie auch ihre Intensität betrifft. Das spärliche Sozialleben wird nicht ausgeglichen durch ein intensives Familien- oder Eheleben. Sie führt eine Rückzugsexistenz, hält aber nach außen hin ein bescheidenes Maß an Pseudokontakten aufrecht, mittels derer sie ihre Isolation tarnt. Überdies gehen die gepflegten Kontakte konform mit dem traditionellen weiblichen Rollenideal: Ihre Besuche bei den alten Damen können als alten- respektive krankenpflegerische Initiativen ausgelegt werden. Die Fortführung des auf der Wöchnerinnenstation entstandenen Kontakts zur lieben Dame demonstriert nach außen die Verbundenheit zweier Mütter, die sich über das zeitgleiche Gebärerlebnis gebildet hat. De facto handelt es sich in allen drei Fällen um Pseudokontakte, bei denen emotionale Verbundenheit oder auch nur Interesse am Gegenüber keine Rolle spielen. Sie dienen der Aufrechterhaltung einer sozialen Fassade, aber nicht authentischer Kommunikation.

2.7.4.3 Leben als Hausfrau

Die Gestaltung des familiären Alltags und die Wahrnehmung von Außenkontakten verlaufen streng reglementiert. Den größten Teil ihrer Zeit verbringt die Protagonistin allerdings allein mit Verrichtungen, die in Zusammenhang mit der Haushaltsführung stehen. Auch dieser Bereich ihres Lebens verläuft planvoll und freudlos. Sie stellt einen Speiseplan auf, kauft die nötigen Produkte ein, bereitet pünktlich warme Mahlzeiten zu und widmet sich der Reinigung des Hauses. Einkaufen und Kochen sind ihr keine lustvollen Betätigungen, da sie einen Qualitätsverfall der im Handel erhältlichen Produkte bemängelt, der sich auch auf Grundnahrungsmittel, wie Brot, Milchprodukte und Fleisch erstreckt:

Manchmal glaube ich den Geschmack des frischen Brotes auf der Zunge zu spüren oder den der gelben Butter, die es nicht mehr gibt, seit alle Milch in die Molkereien geht. Alles, was wir essen, ist unge-

nießbar geworden. Hühner, Schweine und Kälber schmecken nach aufgequollenen Waschlappen. (MA, S.34)

Ihr selbst schmeckt es somit grundsätzlich nicht und was den Ehemann betrifft, so vermutet sie, dass er als starker Raucher den Geschmacksverfall nicht so deutlich registriert. Die aufwändige und regelmäßige Essenzubereitung ist somit ein pedantisches Ritual, das sie ohne innere Überzeugung vorbereitet und zelebriert.

Wahrscheinlich ist es ganz gut, daß Hubert raucht, dann merkt er nicht so genau, wie grauslich alles schmeckt. Es entgeht ihm, daß das Schlagobers stinkt und daß der Karpfen nach Petroleum riecht. Alles wird immer teurer, schmeckt immer schlechter und ist dafür bombastisch verpackt. (MA, S.35)

Umfängliche Putz und Aufräumaktionen sind erforderlich, da sie das Haus ohne jegliche Hilfe selbst besorgt. Die Wochenmitte hat sie zum *Jour fixe* für die Hausreinigung gewählt, da Hubert an diesem Tag in der Stadt zu Mittag isst und sie sich deswegen ohne Unterbrechung dem Säubern widmen kann:

Jeden Mittwoch putze ich das Haus, immer abwechselnd ein Zimmer gründlich und die anderen oberflächlicher. [...] Natürlich handle ich nach festem Plan. Täte ich das nicht, könnte ich nie mit meiner Arbeit fertig werden, oder ich würde allmählich überhaupt aufhören zu putzen, denn im Grunde ist mir diese Arbeit zuwider. Ich tue nur so, als machte sie mir Spaß, auch das gehört zu meinem System. (MA, S.107/108)

Obwohl sie nicht gerne putzt, hält sie stets an ihrem Reinigungsplan fest, und fingiert Freude am Putzen.¹⁵³ Hauptsächlich aber setzt sie die primär missliebige Tätigkeit gezielt ein um sich gegen belastende Grübeleien zu schützen:

Es [das Schrubben des Parketts am Mittwoch, Anm. d. Verf.] war eine große Wohltat, und ich hörte endlich auf zu denken. Eine wunderbar anstrengende Arbeit ist das, man muß unter Verrenkungen unter Kästen langen, Möbel verschieben, der Rücken schmerzt, und die Hände brennen. Es gibt nichts Besseres gegen lästige Gedanken. (MA, S.118)

Auch an den Wochentagen, die nicht explizit der Hausreinigung gewidmet sind, entschließt sie sich häufig zur Durchführung von Reinigungsarbeiten um unangenehme Gedanken zu verscheuchen. So etwa am Montagnachmittag, als sie nach einem Besuch ihres Sohnes trübsinnig zu werden droht und sich rigoros zwingt gegen die Traurigkeit anzuputzen, indem sie außerplanmäßig einen großen Bücherschrank reinigt:

Der Bücherkasten fiel mir ein, der schon ein halbes Jahr nicht mehr ausgeräumt und abgestaubt worden war. Mein wehleidiges Ich zuckte schmerzlich zusammen bei diesem Gedanken, ich ließ es aber nicht zum Weinen und Plärren kommen, sondern stand sofort vom Tisch auf, merkte, daß mir ein Fuß eingeschlafen war, und stampfte dreimal fest auf. Stampfen ermuntert mich immer sehr. (MA, S.38)

¹⁵³ Roebing sieht, inspiriert durch die Lektüre von Louise Kaplans *Weibliche Perversionen*, in der beflissenen Übererfüllung der weiblichen Rolle ein System perverser Strategien, mittels derer die Figur gegen ihre Rollenzuweisung revoltiert und dieses Aufbegehren zugleich verbirgt. Roebing 1994, S.172

Je mehr ihr die in Angriff genommene Aufgabe zuwider ist, desto größeres Ablenkungspotential verspricht sie sich davon. Dem Putzen kommt im Leben der Protagonistin eine zentrale Rolle zu, weil es zwei wichtige Funktionen kombiniert: Neben der vordergründig erzielten häuslichen Sauberkeit versucht sie damit eine Art persönlicher Gedankenhygiene zu erzwingen. Offensichtlich leidet sie unter Zwangsgedanken, die sie mittels intensiver Haushaltstätigkeit in Schach hält. Da das emsige Wirken im Haus der Erfüllung des hausfraulichen Rollenideals gleichkommt, ist es ihr möglich, ein psychisches Problem mit einem Bündel von sozial akzeptierten Handlungen zu überdecken. Dieser Verdrängungsmechanismus ist ihr vertraut und hat sich vielfach bewährt. Ohne seine Anwendung wäre es ihr nicht möglich gewesen, den Anforderungen ihrer bürgerlichen Hausfrauenexistenz gerecht zu werden:

Es war mir gelungen, den Gedanken [an die erhaltene Briefsendung, Anm. d. Verf.] die ganze Zeit über zu verdrängen, denn darin bin ich schließlich sehr geübt. Man kann das wirklich erlernen. Und ich hatte es erlernen müssen, um mein Leben nicht ganz und gar in ein Chaos münden zu lassen. Ich habe einen bürgerlichen Mann geheiratet, führe einen bürgerlichen Haushalt und muß mich entsprechend benehmen. Der Abend in der Mansarde genügt für meine unbürgerlichen Ausschweifungen. (MA, S.47)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Protagonistin als Ehefrau und Hausfrau ohne innere Überzeugung einer ganzen Reihe von Verpflichtungen und Verrichtungen nachkommt, die sie an sich für nichtig erachtet, die ihr aber im Hinblick auf den Erhalt einer korrekten bürgerlichen Fassade als unabdingbar erscheinen und mittels derer sie sich in der Lage sieht, ihren Zwangsgedanken Einhalt zu gebieten.

Das Leben als Hausfrau ist vordergründig dem Erhalt der konkreten Ordnung des Hauses gewidmet. Der Ordnungsbegriff, den sie für sich beansprucht, ist aber viel weitreichender, wie im vorangehenden Zitat deutlich wird. Er erfordert neben einer streng kontrollierten Gedankenwelt auch ein besonders restringiertes Raumverhalten im Haus.

2.7.5 Raum und Rückzugsraum: Die Mansarde

Der elterliche Lebens- und Wohnraum der Protagonistin erfährt keine Konkretisierung. Der Ort ihrer glückhaften Zeit im großväterlichen Haus wird hingegen realgeographisch verankert. Es handelt sich um ein großes bäuerliches Anwesen in einem Dorf der Donauebene. Dort verbringt sie viel Zeit im Freien und genießt den Kontakt zu den Tieren und zur Landschaft, die sie als weit, offen, lichtdurchflutet und blühend erinnert. Einzig dieser, mit dem Tod des Großvaters unwiderruflich verlorene Ort, wird von der Erzählerin als Heimat erachtet: „Im Haus meines Großvaters, das meine erste Heimat war, das heißt: meine einzige Heimat, denn eine andere habe ich nie gekannt.“ (MA, S.34)

Sie lebt dann beengt und unglücklich in einem Wiener Untermietszimmer, bis sie wiederum eine glückhafte Zeit in den frühen Ehejahren mit Hubert verbringt. Dieses Glück bedarf keiner räumlichen Sicherheit. Es fällt in die unmittelbare Nachkriegszeit, wo die kleine Familie provisorisch in der Großstadt untergekommen ist:

Damals hatte ich fast kein Geld mehr, kaum etwas anzuziehen, keine eigene Wohnung, aber einen Mann und einen Sohn. Weder das Einrichten einer Wohnung noch ihre Pflege hatten mich von den beiden abgelenkt, auch nicht Kleider, Vorhänge und Bettwäsche, keine Großeinkäufe und schon gar nicht das Kochen, denn es gab sehr wenig zu kochen. (MA, S.28)

Schließlich erfolgt ihre Klaustration in der beeengende Gebirgseinöde. Wenige Jahre nach ihrer Genesung stirbt die Schwiegermutter und die Familie bezieht deren Haus in einem Wiener Vorort. Dieses Haus ist der Ort, an welchem die Protagonistin die meiste Zeit des Tages verbringt und in den sie den größten Teil ihrer Arbeitskraft investiert. Sie insistiert aber immer wieder darauf, dass sie sich dort nicht zu Hause fühlt: „Auch unser Haus, ich meine Huberts Haus, sah sehr fremd aus. Es war mir, als ginge ich zu Besuch zu meiner Schwiegermutter.“ (MA, S.190)

Trotz der massiven Distanzierung gegenüber ihrer häuslichen Umgebung verlässt sie den Innenbereich nur, wenn äußere Notwendigkeiten vorliegen wie Einkäufe oder gesundheitserhaltende Spaziergänge mit Hubert. Sie perpetuiert gewissermaßen in leicht gelockerter Form das Eingesperrtsein der Krankheitszeit und zieht sich in das Haus zurück. Da es keinen Ort außerhalb des Hauses gibt, den sie vorziehen würde, akzeptiert sie es gerne als Aufenthalt des geringsten Übels: „Aber ich weiß, daß ich lieber hier nicht zu Hause bin als anderso. Das ist vielleicht schon ein großes Glück.“ (MA, S.105)

Die Ablehnung des Außenraums betrifft auch den zum Haus gehörigen Garten, den sie nicht in ihr hausfrauliches Ordnungsterrain integriert: „Hier wird nichts Altes ausgegraben und nichts Neues gepflanzt. Der Garten weiß, daß er nicht geliebt wird und verkümmert.“ (MA, S.121)

Innerhalb des ungeliebten Hauses requiriert sie die Mansarde für sich als einzigen Ort, der nur ihr alleine zukommt, der aber auch kein Zuhause für sie bedeutet:

Ich schloß die Gartentür auf und betrat den Garten, der nicht mein Garten ist, und das Haus, das nicht mir gehört. Mir gehört nur die Mansarde, und jede andere Dachkammer würde mir ebenso genügen. Ich wunderte mich darüber, was für ein angenehmer Zustand es ist, nirgendwo daheim zu sein. (MA, S.191)

Die Mansarde liegt über der Küche, dem Raum, der der Hausfrau als eigenes Reich traditionell zugeordnet ist. Sie wird ausschließlich von der Protagonistin genutzt, Hubert betritt sie lediglich auf deren ausdrückliche Einladung, was sehr selten vorkommt. Allerdings hat sie sich strenge Regeln für die zeitliche Nutzung auferlegt. Sie betritt die Mansarde nur am Abend nach Beendigung aller angefallenen Hausarbeit und auch nur dann, wenn Hubert bereit

ist auf ihre Präsenz als Zuschauerin vor dem Fernsehgerät zu verzichten. In sehr eingeschränktem zeitlichen Rahmen bietet die Mansarde immerhin stundenweise einen Freiraum, in welchem die Protagonistin Dinge zulassen kann, die ihr als unvereinbar mit dem geregelten Hausfrauenalltag erscheinen.

Dank der Lage über der Küche kann sie es sich gestatten, in der Mansarde einer Angewohnheit freien Lauf zu lassen, die sie ansonsten mit Rücksicht auf den Ehemann unterdrückt. Es entspannt sie, im Raum auf und ab zu gehen, was Hubert, der gerne lang und ausdauernd sitzt, nicht gut ertragen kann:

Dann stand ich auf und ging hin und her. Es ist gut, daß die Mansarde über der Küche liegt, so kann ich Hubert nicht stören. Und es ist wichtig für mich, hin und her gehen zu dürfen vom Tisch zum Kamin, der hier durchführt, dann zum Kasten, zum Diwan und schließlich zum Fenster. (MA, S.22)

Ferner kann sie sich dort ihrem vernachlässigten Talent widmen, dem Zeichnen und Malen. Als erfolgreiche Absolventin einer Graphikschule hat sie vor der Ehe Bücher illustriert. Da der Ehemann das berufsmäßige Zeichnen untersagt hat („Hubert möchte nicht, daß ich damit Geld verdiene, auch wenn es nicht viel wäre.“ (MA, S.20)), pflegt sie ihr „einziges Talent“ (MA, S.20) mit Huberts Einverständnis immerhin als Hobby in der Dachstube. Sie zeichnet über Jahre hin fast ausschließlich Vögel und verfolgt dabei das Ziel, „einen Vogel zu zeichnen, der nicht der einzige Vogel auf der Welt ist.“ (MA, S.21) Dieses Ziel hat sie trotz jahrelangen Übens nicht erreicht und so stapeln sich in der Mansarde Stöße von Vogelbildern, die von ihrer Schöpferin als misslungen erachtet werden. Trotz dieses Misserfolges sucht sie den Ort, an welchem sie zeichnen und ungetadelt auf und ab gehen kann, gerne auf.

In der Woche, die Gegenstand des Romans ist, wird die Mansarde zweckentfremdet als Ablage für die unerwünschten Briefe, die die ordentliche Empfängerin nirgendwo sonst im Haus hätte deponieren wollen: „Diese Briefe haben nichts mit meiner Eigenschaft als Hausfrau zu tun und dürfen meinen Tagesablauf nicht stören.“ (MA, S.179)

In dem Raum, der ihr normalerweise ermöglicht ihren Neigungen nachzugehen, zwingt sich die Protagonistin allabendlich zur Lektüre der Aufzeichnungen aus der Vergangenheit. Dadurch wird die Exklave kurzzeitig „ein bedrohlicher Ort“ (MA, S.93) für sie. Allerdings ist sie fest entschlossen, keine dauernde Veränderung der gewohnten Ordnung zu dulden und projiziert für die Folgeweche, die nicht mehr Gegenstand des Romans ist, einen restauratives Durchlüften und Vergessen:

Die Mansarde hat sich auch verändert, seit ich hier meine alten Aufzeichnungen lesen muß. Es kann aber nicht mehr lang dauern, und die Sendungen müssen ein Ende nehmen. Ich erinnere mich nicht mehr so deutlich, aber viel kann jetzt nicht mehr kommen. Dann werde ich einen Tag lang lüften und versuchen, diese Woche zu vergessen. (MA, S.177)

Angesichts der umfänglichen Verdrängens- und Vergessensbestrebungen der Protagonistin scheint es allzu optimistisch, mit Weigel in der Mansarde „ein Bild für die Form der in die Zivilisation eingeschlossenen weiblichen Erinnerung“¹⁵⁴ zu ersehen. Auch die Bewertung der Mansarde als Ort, an welchem sich die künstlerische Produktivität der Protagonistin entfalten kann, wird dem höchst ambivalenten Status des Ortes nicht gerecht.¹⁵⁵

Es handelt es sich zwar um einen Raum der Kreativität, aber diese Kreativität ist eine entweder eine gescheiterte oder eine potentielle, wie im Vogel- respektive Drachenprojekt deutlich wird. Andererseits stellt die Mansarde einen Raum der Ausgrenzung dar, in welchen sich die Protagonistin freiwillig zurückzieht um ihre persönlichen Eigenheiten, wie etwa das agitierte Hin-und Hergehen auszuleben. Sie kombiniert Elemente der bürgerlich-idyllischen Tradition der hoch gelegenen Künstlerstube mit der bedrohliche Weiblichkeit radikal wegsperrenden Tradition von *The Madwoman in the Attic*¹⁵⁶. Die euphorische Lesart der Mansarde als Bild einer präfeministischen Freiheits- und Kreativitätszelle¹⁵⁷ mutet angesichts dieser Rückbindung an zwei Traditionsstränge des neunzehnten Jahrhunderts sowie unter Berücksichtigung des außerordentlich angepassten Verhaltens der Hauptfigur allzu optimistisch an.

Ferner ruht der Raum auf ungeliebtem Fundament, denn die Basis, das unterliegende Haus, ist zweifelsohne kein positiv besetzter Ort. Abschließend sei noch darauf verwiesen, dass das hoch gelegene und enge Dachstubenambiente das Gegenbild zur seinerzeit im Haus des Großvaters genossenen Weite und Öffnung nach außen darstellt.

In einer alle vorgenannten Faktoren berücksichtigenden Lesart erscheint die Mansarde vornehmlich als Zielpunkt einer stark reduzierten Fluchtbewegung, die angesichts ihres selbst verordneten Hanges zur Klaustrophilie kaum noch als Flucht erkennbar ist und die dem Raum, der ursprünglich verlassen werden sollte, optimal eingepasst ist. Die Flucht erscheint nur mehr noch als Rückzug, die Mansarde als Ersatzort für einen tatsächlichen Freiraum und die Fluchtwillige als Sich-selbst-Wegsperrende, die den Weg nach draußen einschlagen will, aber nicht mehr aus dem Haus herausfindet: „Das Weit-weg-von-allem sein-Wollen war mein Ersatz für den Tod.“ (MA, S.201)

¹⁵⁴ Weigel 1989, S.297

¹⁵⁵ Roebing betont die „eminent poetische Bedeutungsdimension des Mansardenthemas“ in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und verweist in diesem Kontext unter anderem auf Bonaventuras *Nachtwachen* sowie auf Erzähltexte von Wilhelm Raabe, denen sie das Haushofersche Mansardenmotiv vergleicht. Roebing 1989, S.315

¹⁵⁶ Gilbert/Gubar 1979

¹⁵⁷ Landfester sieht im Bild das Drachen Kreativität und Überwindung der Geschlechtergrenzen kombiniert und bezeichnet ihn als „Selbstbildnis des schöpferischen Subjektes als einer biologisch und sozial geschlechtslosen Kreatur.“ Landfester 2000, S.230

Das in der Mansarde begonnene Drachenprojekt, dessen Weiterführung der Roman für die *Post-histoire* verheißt, verbleibt innerhalb von *MA* ähnlich inkonkret wie im Romanerstling *HV* das Leben der Betty Russel. Interpretative Hypothesen zur Bewertung des Drachenbildes¹⁵⁸ lassen sich nicht durch Textdaten stützen. Die zumeist euphorische Bewertung scheint mehr einem Wunsch der Interpreten zu entsprechen, als einer Vorgabe der Autorin, die Hinweise auf eine potentiell positive Veränderung im Text nicht konkretisiert hat.

Schließlich mag auch die Kenntnis von Virginia Woolfs lokaler Vorgabe für weibliche Kreativität¹⁵⁹ nicht wenig dazu beigetragen haben, dass die Mansardenlokalität inklusive des dort skizzierten Drachenbildes vielfach sehr optimistisch, aber nicht mehr textbezogen interpretiert wird.¹⁶⁰

Ob das Leben der Protagonistin durch die Drachenskizze in der Mansarde überhaupt eine Veränderung erfährt und welcher Art diese Veränderung sein könnte, ist nicht mehr Gegenstand des Romans. Allerdings wird im Text deutlich ausgeführt, dass die Protagonistin jeglicher Abweichung vom Gewohnten ausgesprochen abwehrend gegenübersteht und mit dieser konservativ-restaurativen Haltung kaum für künftige Wandlungsprozesse disponiert sein dürfte.

¹⁵⁸ So wird der Drache interpretiert als „ein mythisches Symbol für die nicht liquidierte, sondern gestalterisch verfestigte, in Flammen eingebrannte und damit verewigte und akzeptierte Erinnerung.“ Roebling 1994, S.167; Hoffmann sieht im Drachenprojekt die Ankündigung neuen Lebens für die Haushoferschen Protagonistinnen: „Dieses Fabeltier symbolisiert nun den Eintritt der Frauen Marlen Haushofers in eine neue Existenzweise innerhalb ihrer/unserer ‘verrotteten Gegenwart‘.“ Hoffmann 1988, S.276

¹⁵⁹ Aufgefordert über das Thema *Women and Fiction* zu sprechen, hielt Virginia Woolf einen Vortrag, der sich mit den essentiellen Voraussetzungen für weibliches Schreiben befasst und unter dem Titel *A Room of one's own* 1928 publiziert wurde. Der Text gewann sehr schnell Manifestcharakter für die Produktionsbedingungen weiblicher Kreativität überhaupt. Die Grundforderung “ - a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction;“ (Woolf, 2000, S.2) betont die Bedeutung eines eigenen Raums für die Herausbildung weiblicher Kreativität.

¹⁶⁰ So weist Hoffmann zuerst auf die negative Bedeutung des Drachens in der westlichen und nahöstlichen Welt hin, um dann zu Interpretationszwecken auf die positive Bedeutung des Tieres im ostasiatischen Raum abzuheben. (Hoffmann 1988, S.276f.) Dem ist entgegenzuhalten, dass der positive Symbolcharakter des Tieres in der chinesischen Mythologie ihm nicht zu derselben Funktion innerhalb des Romans verhelfen kann, der sich im Übrigen jeglicher Hinweise auf fernöstliche Kulturen enthält. Der Drache als eines der universellsten Wesen der Folklore ist Gegenstand eines eigenen Wissenszweiges, der Drakologie, und kann ohne klaren Hinweis innerhalb des Textes nicht auf eine mitteleuropäisch-negative oder fernöstlich-positive Lesart vereindeutigt werden.

2.7.6 Evasiver Umgang mit Vergangenheit

2.7.6.1 Die individuelle Vergangenheit

Die Erzählerin übt sich in dem Bemühen, ihr Denken zu kontrollieren mit dem Ziel, Bewusstseinsinhalte auszugrenzen, die ihren Aufenthalt in der Einöde betreffen. Die diesbezüglichen Anstrengungen deklariert sie als lebenswichtig und behält diese Überzeugung bei. So äußert sie am Tag des ersten Postzugangs: „An gewisse Dinge und Menschen zu denken, kann ich mir einfach nicht leisten, wenn ich leben will.“ (MA, S.61)

Am Tag des letzten Postzugangs bekräftigt sie ihre Ansicht mit fast gleichlautender Formulierung: „Gewisse Dinge muss man vergessen, wenn man leben will.“ (MA, S.213)

Die vermiedenen Inhalte werden im Rahmen des Wochenberichts kaum angetastet, aber die Formulierungen, mittels derer die Briefsendungen paraphrasiert werden, schreiben ihnen ein großes Gefahrenpotential zu. Einmal bezeichnet die Erzählerin den tagsüber in der Mansarde verwahrten Umschlag als „Skelett in meiner Tischlade“ (MA, S.47), zweimal titulierte sie den gelben Brief als „Giftkröte“ (MA, S.197) und schließlich nennt sie ihn ungehalten „dieses gefährliche Zeug“ (MA, S.103). Da das beschriebene Papier an sich völlig ungefährlich ist, kann die Bedrohung nur darin bestehen, dass die Sendung, indem sie an Unliebsames erinnert, im Bewusstsein der Erinnernden Entwicklungen auslöst, die sie nicht zulassen möchte. Angesichts der überaus ordnungsliebenden und stark kontrollierten Persönlichkeit der Erzählerin könnten das Entwicklungen sein, die ihr geregeltes Leben aus der Bahn werfen, wie Kontrollverlust, Aufkommen heftiger Gefühle, möglicherweise eine längere Krise, die sie am Funktionieren hindert. Um keinesfalls über die Briefe in eine solche Situation zu geraten, schützt sie sich durch vielfältige Distanzierungsmaßnahmen. Konkret heißt dies, dass die Post nicht in den allgemein zugänglichen Räumen des Hauses gelagert werden darf, sondern nur in der Mansarde. Im übertragenen Sinn distanziiert sie sich durch Aufbau einer vermeintlichen Nicht-Identität von der Verfasserin der Aufzeichnungen und damit von ihrem früheren Ich. Diese protektive Ich-Dissoziierung setzt schon beim Öffnen des ersten Kuverts ein, wo sie die Schrift zwar sofort als ihre eigene erkennt, sie aber nicht sich selbst, sondern „einer jungen Person“ zuordnet“, deren Identität mit ihrer Person sie nur für längst vergangene Zeiten im Plusquamperfekt konzidiert:

Endlich schnitt ich den Umschlag auf; ein paar vergilbte Seiten aus einem Schulheft fielen heraus, eng beschrieben mit einer Schrift, die ich sofort wiedererkannte. Es war nämlich meine eigene Schrift, das heißt: die Schrift einer jungen Person, die ich einmal gewesen war. (MA, S.26)

Die Distanzierung wird beibehalten und auch auf Huberts vergangene Existenz ausgedehnt, so dass die Möglichkeit eines gemeinschaftlichen Besprechens der damaligen Situation ganz

unangebracht erscheint, da sie ja einem ganz anderen Menschenpaar widerfahren ist, das in der Fiktion der Erzählerin gar nicht mehr existiert:

Um ein Uhr kam Hubert heim. Er hat gar nichts zu tun mit dem gelben Kuvert, nicht dieser Hubert, und einen anderen gibt es ja nicht mehr, genauso wie es die fremde junge Frau nicht mehr gibt, die diese Zeilen in ein Heft geschrieben hatte. Ich durfte mich nur nicht verwirren lassen, das alles hatte mit uns nichts mehr zu tun. (MA, S. 77)

Wo durch den wiederholten Zwangskontakt zur eigenen Geschichte Nähe zum früheren Ich aufzukeimen droht, zwingt sich die Erzählerin mit vermehrtem Kraftaufwand zur Distanzierung:

Gestern hatte ich noch das Gefühl gehabt, die Geschichte einer fremden, unglücklichen jungen Frau zu lesen, heute war sie mir schon nähergekommen und versuchte, mich dorthin zurückzuziehen. Aber ich will nichts mit ihr zu tun haben. Ich mag sie nicht einmal. (MA, S.103)

Der unerwartete Zugang zu den alten Aufzeichnungen ist für die Erzählerin nicht Anlass für einen Versuch der Aufarbeitung dessen, was sie als „verschwommenen Alptraum“ (MA, S.103) von sich fernzuhalten versucht. Was sie unternimmt, ist ein Versuch, sich der Vergangenheit zu entledigen ohne sich ihr tatsächlich auszusetzen. Sie verwendet für ihre sehr spezielle Art des Umgangs mit Vergangenheit das in diesem Kontext nicht gebräuchliche Verb *liquidieren*:

Ich wußte, dass ich dort oben in der Mansarde ein Stück Vergangenheit zu liquidieren hatte. Zwar hatte ich nicht das Gefühl, es handelte sich um meine eigene Vergangenheit, aber jede Vergangenheit gehört ja liquidiert. Das ist ein schmerzlicher Prozeß, vor dem ich mich mein ganzes Leben lang drücke. (MA, S.47)

Das Verb hat im Deutschen primär zwei Bedeutungen, eine geschäftsbezogene im Sinne von *auflösen* sowie eine aggressiv-destruktive im Sinne von *auslöschen* und *hinrichten*. Die Protagonistin kombiniert beide Varianten um zu bezeichnen, mit welcher gewaltsamer Gründlichkeit sie die Stimme der Vergangenheit aus ihrer Gegenwart herauszukatapultieren gedenkt. Einerseits beendet sie einen Vorgang, den sie abgeschlossen wissen möchte. Andererseits ist die Art ihrer Erledigung ebenso gründlich wie brutal.¹⁶¹ Konkret geht sie in mehreren Schritten vor: Die tägliche Sendung wird nach ihrem Eintreffen möglichst umgehend in der Mansarde deponiert. Allabendlich erfolgt dort die Lektüre des morgendlichen Postzugangs. Anschließend werden die Aufzeichnungen im Keller verbrannt. Dabei ist die Lektüre nicht retrospektiv auf die durchlittene Zeit hin gerichtet, sondern prospektiv auf die anschließende Ver-

¹⁶¹ Podgornik rekurriert zur Deutung des Wortes *liquidieren* aufs Lateinische und sieht den Begriff in seiner „ursprünglichen Bedeutung von Ver-flüssigen, Wieder-Flüssigmachen“, wobei der gewalttätige Aspekt der Vernichtungssaktion vernachlässigt wird. Podgornik 1993, S.74

nichtung hin orientiert. Die Protagonistin möchte nicht wissen, was sie erlebt hat, sondern sie möchte wissen, was sie verbrennt. Das Liquidationsverfahren, welches sie absolut diskret jenseits des allgemeinen Hauswesens durchführt, befriedigt ihren Ordnungssinn. Die individuelle Vergangenheit wird so distanziert abgewickelt, dass die Protagonistin keinen Zugang zum Gelesenen als Bestandteil ihrer eigenen Geschichte findet. Den Vernichtungsprozess führt sie dennoch minutiös zu Ende in der pauschal prophylaktischen Überzeugung, dass Vergangenheit grundsätzlich zu beseitigen sei:

Ich wußte, daß ich dort oben in der Mansarde ein Stück Vergangenheit zu liquidieren hatt. Zwar hatte ich nicht das Gefühl, es handelte sich um meine eigene Vergangenheit, aber jede Vergangenheit gehört ja liquidiert. (MA, S.47)

2.7.6.2 Die kollektive Vergangenheit

Die Ausgrenzung in die Waldeinöde stellt für das erlebende Ich der Aufzeichnungen wie auch für die Erzählerin eine traumatische Phase der Privatgeschichte dar. Die Erzählerin scheut den Zugang zu dieser Zeit und verweigert jeglichen Aufarbeitungsversuch. Gerade durch die Abschottungsmaßnahmen und das krampfhaft Bemühen das Geschehene zu vergessen ist es im Text jedoch durchgängig massiv präsent und bestimmt ihn maßgeblich.

Die Haltung der Erzählerin zur eigenen Geschichte ist nicht nur was das Waldexil betrifft von abwehrendem Entsetzen geprägt, sondern diese Art der protektiven Abwehr manifestiert sich auch gegenüber der kollektiven Geschichte und ihren Auswirkungen auf das Individuum. Der Zweite Weltkrieg als kollektive Katastrophe ist der privat-familiären Katastrophe der Erzählerin vorgängig und hat zu Beschädigungen geführt, auf deren latente Präsenz die Erzählerin hinweist. Sie schreibt den Kriegsauswirkungen eine so große Verunsicherung des Einzelnen zu, dass er überfordert ist mit jeglichem Versuch der Bewältigung:

Vielleicht bin ich ein bißchen verrückt und weiß es nur nicht. Es wäre schließlich kein Wunder. Die Verrücktheit, die meine ganze Generation befallen hat, ist die Folge von Ereignissen, denen wir nicht gewachsen waren. Wahrscheinlich gibt es Ereignisse, denen keine Generation gewachsen ist. (MA, S.104)

Die Beschädigungen sind so gravierend, dass eine individuelle oder gemeinschaftliche Verarbeitung der Erzählerin nicht denkbar erscheint, und sie die einzig mögliche Verhaltensstrategie darin sieht, so zu tun, als sei nichts geschehen: „Deshalb ist es so wichtig Geduld miteinander zu haben und jedes Wort zu überlegen und so zu leben, als sei gar nichts geschehen.“ (MA, S.104)

Aus Verunsicherung und Überforderung heraus plädiert sie für eine möglichst perfekte Wiederaufnahme des Status quo als Ersatz für Aufarbeitung und Bewältigung. Diese Vorgehensweise soll dem Schutz des beschädigten Individuums dienen:

Deshalb wundere ich mich nicht darüber, daß Hubert stundenlang vor seinem Schreibtisch sitzt, nur sitzt und vor sich hinschaut. Was weiß ich denn von seinen Schutzmaßnahmen? Was weiß ich von seinen Erinnerungen, die er ganz fest abgekapselt hat und die immer wieder einmal durchzubrechen versuchen? Er hat mir nie über gewisse Zeiten seines Lebens erzählt, Zeiten, die ich im Luftschutzkeller verbrachte und er im Schützengraben. Lebenslang arbeitet er daran, diese Dinge zu vergessen; wenn er dabei ein bißchen seltsam wird, wer könnte es besser verstehen als ich? (MA, S.104)

Die privat-familiäre Katastrophe der plötzlichen Gehörlosigkeit der Ehefrau trifft auf ein Paar, das, durch Kriegserlebnisse schwer verunsichert, auch nach dem Krieg nicht über die im Krieg erlittenen Beschädigungen kommunizieren konnte. Das angesichts der kollektiven Katastrophe praktizierte Verhaltensmuster des entsetzten Stillschweigens wird auch auf die private Katastrophe appliziert, wiewohl in diesem Fall ein Besprechen nach der Genesung womöglich keine so maßlose Überforderung bedeutet hätte wie die Verbalisierung und Verarbeitung von Kriegserfahrungen. Das kollektive, wie das private Trauma¹⁶² bestehen somit latent weiter und angesichts einer Haltung, die Stillschweigen und Verdrängen zur Verhaltensmaxime erhebt, besteht keine Aussicht auf eine Verhaltensänderung. In diesem Sinne scheint es der Erzählerin nicht in Ordnung, dass sie seinerzeit Aufzeichnungen über ihre Exilierung angefertigt hat, denn damit wird das Unglück ja festgehalten im doppelten Sinne. Sie hat durch die ungewollte Zuleitung der Aufzeichnungen noch mehr Mühe die Fiktion aufrechtzuerhalten, dass nichts geschehen sei und die ihr überlebenswichtige erscheinende Vergessensarbeit wird erschwert. So wertet die Erzählerin ihren schriftlichen Bewältigungsversuch wie auch ihre seinerzeitige Taubheit als Schwäche ab und würdigt stattdessen Huberts mannhaftes Schweigsamkeit, wenn sie unterstellt, dass er sein Unglück unter keinen Umständen verschriftlicht hätte: „Hubert hätte nie Aufzeichnungen über sein Unglück gemacht, dafür muß ich ihn sehr bewundern.“ (MA, S.104)

¹⁶² Als Trauma (griech. Wunde) bezeichnet man eine schwere seelische Erschütterung, die die Bewältigungsmechanismen des Betroffenen so weit überfordert, dass sie sich auch der Erinnerung widersetzt, wie Assmann 1999, S.95 erläutert: „Trauma wird hier als eine körperlich Einschreibung verstanden, die der Überführung in Sprache und Reflexion unzugänglich ist und deshalb nicht den Status von Erinnerungen gewinnen kann. Das für Erinnerungen konstitutive Verhältnis der Distanz, welches Selbstbegegnung, Selbstgespräch, Selbstbespiegelung, Selbstverstellung, Selbstinszenierung, Selbsterfahrung ermöglicht, kommt beim Trauma nicht zustande, das eine Erfahrung kompakt, unlösbar und unlösbar mit der Person verbindet. Die Metapher für diesen komplexen Sachverhalt ist die ‚körperliche Einschreibung‘. Eine spezifische Variante des Traumas ist das Kriegstrauma (battle shock), das als ein psychiatrischer Befund im Umkreis des ersten Weltkrieges zum ersten Mal medizinisch therapiert und diagnostiziert wurde.“

Mit ihrem Anliegen, die Vergangenheit zu *liquidieren*, versucht die Protagonistin ihren einstigen Bewältigungsversuch auszulöschen und ergreift damit eine massive Maßnahme gegen jegliche Aufarbeitungsmöglichkeit. Als Ersatzhandlung für die verweigerte Arbeit am Gewesenen, wendet sie sich unablässig dem Ordnen und Stabilisieren des Gegenwärtigen zu, eine Strategie, die ihr Leben zwar nicht gerade erfüllt, aber doch reichlich ausfüllt.

2.7.7 Ordnung als zentraler Wert

Angesichts großer Verunsicherung, bedingt durch die politisch-historische Lage wie auch die privat familiäre Verlassenheit nach dem Tod des Großvaters, sucht die überforderte und traumatisierte Protagonistin Schutz und Sicherheit in geordneten Verhältnissen. Aus dem Chaos der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit hat sie sich in das bürgerliche Ehe- und Familienleben mit Hubert retten können, einem Mann von dem sie aussagt, dass er „ein großer Ordnungsmacher“ (MA, S.58) sei. Durch ihre wenige Jahre nach der Verheiratung einsetzende Taubheit gerät die beiderseits hoch bewertete eheliche und familiäre Ordnung aus den Fugen, was sich die Erzählerin als persönliche Schwäche anlastet: „Ein paar Jahre lang hat uns unsere Jugend und das Glück des Überlebthabens darüber [über schreckliche Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg, Anm. d. Verf.] hinweggetäuscht. Aber wir sind nicht jung geblieben, und ich habe als erste versagt.“ (MA, S.104)

Nach ihrer Genesung richtet sie ihr Streben darauf, die Sekurität versprechende bürgerliche Familienordnung unter Einsatz ihrer gesamten Arbeitskraft aufrechtzuerhalten und widmet ihre Zeit vornehmlich dem Dienst an dieser Ordnung. Als Resultat ihrer Bemühungen kann die Erzählerin in ihrem Wochenbericht eine Welt präsentieren, die in jeder Hinsicht geordnet funktioniert. Der Tagesablauf unterliegt festen Regeln, an den einzelnen Wochentagen werden sorgfältig geplante Unternehmungen durchgeführt, soziales und familiäres Leben verläuft ohne jegliche Spontaneität in quasi ritueller Ordnung. Der Ordnung in ihrer konkreten Ausprägung von Sauberkeit und Hygiene wird an jedem Tag beträchtlich Zeit gewidmet. Der mittlere Tag der Woche, sozusagen das Zentrum des Textes, wird vom designierten Putztag ausgefüllt. Das Verbrennen der Aufzeichnungen kann als radikale Aufräummaßnahme betrachtet werden, die sie aus strengem Ordnungsempfinden heraus durchführt: „Nachdem ich das alles gelesen hatte, trug ich es in den Keller und warf es in den Heizofen. Warum ich es verbrannte, weiß ich nicht genau, vielleicht nur aus einem gewissen Sinn für Ordnung.“ (MA, S.103)

Der Aufrechterhaltung der über lange Jahre hin errichteten Ordnung wird mit vielfältigen subjektinternen Trennungsvorschriften erkaufte. So ist die Abspaltung der im Titel genannten Mansarde vom übrigen Haus ein zentraler Teil ihrer privaten Ordnung, die sie wiederholt als ihr „System“ bezeichnet:

Dann ging ich wieder hinunter in die Küche, fest entschlossen, mein System nicht zu durchbrechen: Dinge und Gedanken, die mein Mansardenleben betreffen, haben nicht in das übrige Haus einzudringen. (MA, S.26)

In der Mansarde werden zwar Vorgänge zugelassen, die sie aus dem bürgerlichen Hauswesen heraushalten möchte, aber ihren Aufenthalt in der Mansarde wiederum hat sie sich selbst mittels strenger zeitlicher Regeln stark eingegrenzt. Die Erledigung der Hausarbeit darf auch bei großer Erschöpfung nicht durch unvorhergesehene Ruhepausen unterbrochen werden, da dies ihre Ordnung untergraben würde:

Dann [nach ausgiebigem Teppichklopfen, Anm. d. Verf.] dachte ich an mein Bett und sagte mir, es stünde mir ja frei, mich hinzulegen. Aber natürlich hätte das mein ganzes System durcheinandergebracht und deshalb kam es nicht in Frage. (MA, S.126)

Ferner gibt es die zentrale textbestimmende Trennung zwischen dem Leben vor respektive nach der Erkrankung, die den Text nicht nur inhaltlich, sondern auch in Aufbau und Textgestalt bestimmt und schließlich das handlungsbildende Bestreben, die Krankheitszeit selbst mit allen Mitteln vom aktuellen Leben und Denken der Erzählerin fernzuhalten, wie künstlich und verkrampt auch immer ein solcher Ordnungsversuch sich ausnehmen mag.

2.7.8 Der Zauber der toten Ordnung

Das Leben der Protagonistin ist ein Bemühen um Ordnung und auch die Erzählerin hat sich in ihrem wöchentlichen Tagewerk fast ausschließlich dem aufwändigen und zermürbenden Erhalt dessen verschrieben, was sie als ihre Ordnung erachtet. Am Beginn wie auch am Ende des Textes figuriert eine Sequenz mittels derer vom Text Ordnung in ganz besonders radikaler Weise zelebriert wird.

Die beiden Sonntagskapitel, die den Text einleiten respektive abschließen, berichten von einer je identischen sonntäglichen Unternehmung des Ehepaares:

Immer wenn wir nicht wissen, was wir an einem Sonntagnachmittag anfangen sollen, gehen wir ins Arsenal. Wir tun aber nur so, als wäre das eine Notlösung, in Wirklichkeit wollen wir gar nicht anderswohin gehen. (MA, S.16)

Die Fahrt ins Kriegs- und Waffenmuseum findet nicht nur exzeptionell an den beiden vom Text abgehandelten Sonntagen statt, sondern es gehört zum Sonntagsritual des Paares, sich

die Frage nach der gemeinsamen Feiertagsgestaltung zu stellen, diverse Besichtigungen oder Veranstaltungsbesuche in Erwägung zu ziehen und zu verwerfen um dann in beiderseitigem Einvernehmen den vertrauten Besuch im Arsenal zu beschließen. Der gemeinsame Ausflug verläuft nach der Ankunft im Museum separat: Hubert kauft sich Broschüren über Schlachtbeschreibungen und forscht auf Photographien aus dem ersten Weltkrieg nach einem möglichen Konterfei seines Vaters.

Die Erzählerin führt kein historisches oder martialisches Interesse in dieses Museum, vielmehr genießt sie dort ein Gefühl des Daheim-Seins, wie sie es innerhalb ihrer häuslichen Umgebung nicht empfinden kann: „Ich ziehe das Arsenal jeder Ausstellung und jedem anderen Museum vor. Daß ich mich dort so daheim fühle, ist mir selbst ein bißchen unheimlich.“ (MA, S.17)

Das heimelige Gefühl, welches sich bei der Museumsbesucherin einstellt, ergibt sich durch die Kombination zweier Faktoren. Einerseits goutiert sie die Leblosigkeit der in Vitrinen eingeschlossenen Figurinen, die sie als wohltuenden Kontrast zur umtriebigen Welt jenseits der Museumspforte empfindet:

Ich wußte, daß draußen die Autos über den Gürtel fuhren und die Verkehrsampeln blinkten, und mit Unbehagen merkte ich, daß ich mich in diesem friedlichen Totenreich mehr daheim fühle als dort draußen in der lebenden Stadt. (MA, S.18)

Andererseits genießt sie die exzeptionelle Ordnung und die Sauberkeit, welche dort vorherrschen:

Ich besuche den Radetzky-Saal, den Erherzog-Karl-Saal und den Prinz-Eugen-Saal und staune insgeheim über die wunderbare Ordnung und Sauberkeit, die hier herrschen. Kein Museum in dieser Stadt ist so gepflegt und mit Liebe betreut wie das Arsenal. Man staunt darüber, aber im Grunde ist es ganz natürlich und einleuchtend. (MA, S.18)

Wenn nun die Erzählerin sich „in diesem friedlichen Totenreich“ (MA, S.18), das durch die museale Ordnung repräsentiert wird, so ausgesprochen wohl befindet, dann deswegen, weil sie zu akribisch geordneter Leblosigkeit mehr Affinität verspürt als zu allem Lebendigen. Die von ihr verfolgte und erstrebte Ordnung soll vor Veränderungen und Überraschungen schützen, blockiert in ihrer gründlichen Umsetzung aber auch jede Veränderung und Entwicklung, wie sie einem lebendigen Organismus eignet. Eine solch entwicklungs- und veränderungsresistente Ordnung, wie sie dem Arsenal zukommt, übertragen auf ein menschliches Leben, führt letztlich zu einer toten Ordnung. Das radikale und umfassende Ordnungsstreben, das die Erzählerin als lebenserhaltende Strategie verfolgt und mit dem sie Veränderungen jeglicher Art abwehrt, führt zur Konservierung ihrer Lebensform um den Preis des Musealen, nur Vorzeigbaren. Die Spannung von bienenfleißiger Arbeit an der bürgerlichen Ehe- und Familienordnung einerseits, mit dem Ergebnis scheinlebendiger Realität andererseits, macht die Ab-

gründigkeit des Textes aus. Allzu radikal perfektionistische Arbeit an der Fassade kann dem Erhalt der gesamten Gebäudesubstanz abträglich sein, oder wie die Erzählerin lapidar in Bezug auf gesunde Lebensführung formuliert: „Gesund wäre es schließlich nur noch tot zu sein, wenn man allen Ratschlägen folgen wollte.“ (MA, S.23)

Angesichts des streng und regelmäßig strukturierten Aufbaus, angesichts der im Romaninhalt allseitig vorgeführten Ordnungsarbeit und schließlich angesichts der eingangs wie abschließend prominent positionierten Besichtigung und Huldigung musealer Ordnung nimmt sich das im Titel oft vermutete Freiraumpotential recht bescheiden aus. Die Mansarde ist keine revolutionäre Zelle, wo sich weibliche Eigenständigkeit ausleben oder gar weibliche Kreativität entfalten kann, sondern eher eine selbst verordnete, ins Haus integrierte „hétérotopie de déviation“, innerhalb derer die Hauptfigur sich zugesteht, diskret tun zu dürfen, was sie nicht lassen kann, was aber aus ihrer ängstlichen Perspektive heraus die allgemeine Ordnung stören könnte. Zudem beugt sie damit einer latent befürchteten nochmaligen Abschiebung wegen nicht ganz perfekt affichierter Hausfrauennormalität vor. Der Rückzug in die Mansarde wäre mithin ein kompensatorisches und prophylaktisches Ritual, das ihr die tägliche Arbeit an der Ordnung erst erträglich gestaltet. Die Mansarde fungiert somit nicht primär als Freiraum, sondern vielmehr als Ersatz für einen solchen, sie ist ein Pseudo-Freiraum, der letztlich restaurativ funktionalisiert ist und die rigide Ordnung weit mehr stützt, als sie aufzubrechen.

2.8 Zu den Erzählungen

2.8.1 Vielfältiges Leben in den frühen Erzählungen

In den fünfziger Jahre hat die Autorin mehr als fünfzig kurze Erzählungen abgefasst. Einige wenige dieser Texte deuten bereits Motive der Romane an oder nehmen sie vorweg. In *Die schöne Melusine* zum Beispiel geht es um eine ungewöhnlich edle Katze, die nicht lange überleben kann und ganz offensichtlich eine Vorgängerin der Katze Perle aus *WA* darstellt. Übler noch als dem Hund Luchs in *WA* ergeht es dem Hund in *Der Mann und sein Hund*, der von seinem Herrn langsam zu Tode gequält wird. *Die Geschichte vom Menschenmann* enthält ebenfalls präfigurierendes Potential für *WA*: Der Menschenmann hat eine so mörderische Entwicklung genommen, dass die große Mutter zum Schutz der Schöpfung eine Wölfin bitten muss, ihn zu zerfleischen. *Das kleine Glück* handelt vom bescheidenen, aber zufriedenen Leben einer jungen Bibliothekarin, die sich nach Feierabend zur Lektüre in ihr Untermietzim-

mer zurückzieht und damit ein Leben führt wie die Protagonistin aus *TAP*, bevor sie mit Gregor zusammentrifft. Diese durchaus eigenständigen Vorstudien machen nur einen kleinen Teil der frühen Erzählungen aus. Die Erzählung *Das fünfte Jahr* enthält *in nuce* zahlreiche Elemente, die in *HI* wieder aufgegriffen und mehr oder minder stark abgewandelt ausgeführt werden. Ein größeres Kontingent von Texten, die die Kinderbücher vorbereiten, könnte man auch als Erzählungen für Kinder ansehen, wie etwa *Eine gruselige Geschichte*, *Die Sache mit der Kuh*, *Rumpelstilzchen* oder *Der Wassermann*. Demgegenüber gibt es zahlreiche Erzählungen mit kindlichen Protagonisten, die aber keineswegs als kindgerechte Texte anzusehen sind, beispielsweise *Die blutigen Tränen* oder *Die Kirschen*. Die Grenze zwischen einer Erzählung für Kinder und einem Text, der junge Hauptfiguren in eine Problematik einbindet, die kindliches Denken überfordert, sind nicht immer leicht zu ziehen, wie in *Frühling 1945*, wo aus kindlich-couragierter Perspektive die Schrecken eines Bombardements verharmlost werden. Es geht um ein Mädchen, das sich für einen Laubfrosch begeistert und Bombenangriffe nicht fürchtet. Die Natur- und Froschthematik verbindet sich mit der Kriegs- und Luftschutzkellertematik auf so beruhigende Weise, dass das unerschrockene Kind seine ängstliche Mutter trösten und beschützen kann. Die beiden begeben sich auf Initiative der Tochter nicht in den engen Keller, sondern sie überstehen den Luftangriff auf ihre Stadt ungeschützt und unverseht auf einer grünen Wiese.

Angesichts der Quantität und der Heterogenität der frühen Erzähltexte dürfte es kaum möglich sein, diese mittels einiger Kriterien zu systematisieren. Der derzeitige Publikationsmodus scheint dem Rechnung zu tragen: Während frühe und späte Erzählungen der Autorin bisher stets separat publiziert wurden, erschienen sie im Jahre 2003 in einem einzigen Band zusammengefasst unter dem Titel *Schrecklich Treue*¹⁶³. Dieser Titel einer späten Erzählung war von der Autorin ursprünglich lediglich für einen Sammelband später Erzählungen als Überschrift gewählt worden. Im Vorwort des Sammelbandes wird auf eine gewisse Verwandtschaft zwischen frühen und späten Erzählungen hingewiesen:

Schon die frühen Texte zeigen die literarische Differenziertheit und die thematische Vielfalt der Autorin; während manche noch freundlich und heiter wirken, sind andere bereits von der Illusionslosigkeit bestimmt, die auch ihr spätes Werk prägt.¹⁶⁴

¹⁶³ Haushofer 2003: Der Band amalgamiert alle bisher in vier verschiedenen Sammelbänden veröffentlichten Erzählungen ohne im Inhaltsverzeichnis zwischen frühen und späten Texten zu differenzieren. Den Abschluss bilden zwei Texte über hausfrauliche Belastung in der Vorweihnachtszeit, die noch nie im Rahmen einer Erzählungssammlung, sondern erstmals im Rahmen von Studer 2000 publiziert wurden. Über Herkunft und Zusammensetzung der Textsammlung informiert der editorische Hinweis auf S.453.

¹⁶⁴ Haushofer 2003, S.2

In der Tat enthält auch das Frühwerk Texte, denen die oben genannte Illusionslosigkeit des Spätwerks eignet. Allerdings machen diese Texte nur einen sehr geringen Teil der frühen Erzählungen aus, wie etwa *Der Vater verreist* oder *Die Höhle*. Beide Texte handeln vom Wunsch zu sterben. Im ersten Text leitet ein fünfundsechzigjähriger Professor sein Ende dadurch ein, dass er in psychisch und physisch angegriffenem Zustand eine Fahrt an den Ort seiner Kindheit unternimmt. Nach der Rückkehr ist er so geschwächt, dass er binnen weniger Tage eines natürlichen Todes stirbt. *Die Höhle* führt die Todessehnsucht einer fünfzigjährigen Frau vor. Alte, lebensmüde Protagonisten sind somit zwar vorhanden im Frühwerk, aber sie sind ausgesprochen selten. Vielmehr herrschen in den frühen Erzählungen junge oder gar jugendliche Protagonisten vor und wenn es um Tod und Sterben geht, so ereilt der Tod die Figuren und wird nicht herbeigesehnt oder gar herbeigeführt. Selbst unter schlimmsten Bedingungen wird vielmehr die Perspektive des Lebens und Weiterlebens fokussiert. Als drastisches Beispiel für die Hinwendung zum Leben ist hier der expressionistisch anmutende Text *Morgenrot* anzuführen: Eine junge, hochschwängere Frau, die sich im Krieg auf der Flucht befindet, muss ihr Kind ganz allein im Wald zur Welt bringen. Sie verblutet an den Folgen der Geburt, der gesunde Sohn wird in einer Art phantastisch-hoffnungsvollem Delirium von der Sterbenden dem Leben anvertraut.

Die überwiegende Mehrzahl der frühen Erzählungen zeichnet sich durch Merkmale aus, die selbst eine primär wenig hoffnungsfrohe Thematik mit mit einer optimistischen Perspektive versehen. Es wird gerne eine unerhörte Begebenheit erzählt und dabei werden häufig märchenhafte und phantastische Elemente verwendet, die selbstverständlich auch in den Erzählungen für Kinder zahlreich zu finden sind. Insgesamt wird dadurch eine Irrealisierung und eine Belebung der erzählten Welt erzielt. Auf die historische Wirklichkeit wird häufig Bezug genommen. Die Schrecken des Zweiten Weltkrieges werden dabei zwar nicht verdrängt, können aber gegebenenfalls mittels der oben genannten Verfahren entschärft werden.

Im Folgenden sollen diese Beobachtungen an einigen wenigen, aber prototypischen Texten für das Frühwerk aufgezeigt werden.

2.8.1.1 Phantastisches Kriegserlebnis: *Der Hirschkäfer*

Die temporale Situierung der vierseitigen Erzählung *Der Hirschkäfer*¹⁶⁵ ist insgesamt vage, da schon im ersten Satz märchenhafte Unschärfe in Kombination mit pseudoexakter Veror-

¹⁶⁵ Die Erzählung wird zitiert aus dem frühen Erzählband *Begegnung mit dem Fremden (BF)*, S.68-71.

tung auftritt: „Einmal während des Krieges hörte ich, daß mein Freund L. krank im Luftwaffenlazarett liege, und beschloß sofort, ihn zu besuchen.“ (BF, S.68)

Während das Adverb „[e]inmal“ an den temporale Belieblichkeit indizierenden Märchenbeginn „Es war einmal“ erinnert, setzt der definite Artikel in dem Ausdruck „während des Krieges“ voraus, dass der Rezipient weiß, um welchen Krieg es sich denn handele, ohne dass eine diesbezüglich notwendige Vorerwähnung stattgefunden hätte. Angesichts dessen, dass bereits spezifische Lazarette für Luftwaffenopfer existieren, mag es sich um den Zweiten Weltkrieg handeln, aber beweisbar ist diese Vermutung am Text nicht. Über diesem vagen temporalen Unterbau werden noch spezifische saisonale Hinweise angebracht. Es handelt sich um einen Tag am Ende des Monats Mai, der als „wundervoller Frühsommertag“ (BF, S.69) charakterisiert wird.

Ort der Handlung ist die Stadt Wien und dort in der Hauptsache ein Lazarett, das sich in Fußwegdistanz zum Türkenschanzpark befindet. Bei der Protagonistin handelt es sich um eine junge Frau, die in der Ich-Form darüber erzählt, wie es ihr gelingt, auch jenseits der Besuchszeit mittels eines Hirschkäfers Zugang zu ihrem kranken Freund zu erhalten.

Einleitend erzählt sie, wie sie es mit einer Mischung aus Beharrlichkeit und Menschenkenntnis schafft, trotz größter Warenknappheit ihren Tabakhändler zur Herausgabe einer Schachtel Zigarettenhülsen mit dem zugehörigen Tabak zu überreden. Diesen „Schatz“ (BF, S.69) möchte sie zusammen mit einem Bukett Vergissmeinnicht dem Kranken im Lazarett überreichen. Auf dem Weg dorthin findet die Protagonistin im Türkenschanzpark einen Hirschkäfer und kommentiert den Fund hyperbolisch: „Als ich so auf den bekannten Wegen dahinwanderte, hatte ich eine der bemerkenswertesten Begegnungen meines Lebens. Mitten auf dem Weg, gerade mir entgegen, spazierte ein riesiger Hirschkäfer.“ (BF, S.69)

Sie platziert das Tier auf Vergissmeinnicht gebettet in der Hülsenschachtel und setzt es als Sesam-Öffne-dich im Lazarett ein. Ihr großes Geschick im zielbewussten Umgang mit Menschen hat die Protagonistin bereits im Tabakladen demonstriert. Im Lazarett stößt sie jedoch an ihre Grenzen, da ihr weder ihr weiblicher Charme noch die geschickte Notlüge, sie sei eigens aus Tirol angereist, zu einer Besuchserlaubnis außerhalb der Besuchszeit verhelfen können. Schließlich öffnet sie die Schachtel mit dem Hirschkäfer und mit einem Schlag fokussiert sich das Interesse aller Diensthabenden auf das Tier.

Auf dem blauen Vergißmeinnichtteppich saß, wie ein Sagentier, der große Käfer, das Geweih drohend erhoben, die beiden Unteroffiziere glitten von der Tischkante und starrten ihn an. Ihr Grinsen machte einem äußersten Staunen Platz. Einer ging sofort seinen Freund holen und erschien wieder mit fünf Sanitätern. Dann kamen zufällig ein Assistent und zwei Unterärzte, und alle beugten sich achtungsvoll über meine Schachtel. (BF, S.70/71)

Die Präsentation des zum Sagentier erhobenen Käfers bewirkt die totale Auflösung der Lazarettordnung. Alle Diensthabenden wollen das Insekt sehen und seine Präsenz so lange als möglich genießen. Die Protagonistin erhält sofort einen Besuchsschein, als sie konzidiert, dass das Tier während der Zeit ihres Besuchs, den sie angesichts der veränderten Umstände nach Belieben ausdehnen kann, bei den Soldaten in der Schreibstube verbleiben darf. Die Gegenwart des Hirschkäfers befreit die Männer von ihren Dienstpflichten. Sie sitzen wie Kinder um das Wundertier und die Gegenwart des Krieges ist völlig vergessen. Als die Eignerin des Käfers zurückkommt, versuchen die Männer durch Kauf- und Tauschangebote den Käfer für sich zu gewinnen um den wundersamen Zustand zu perpetuieren. Sie geht aber nicht darauf ein und gibt dem Tier im Park seine Freiheit zurück.

Die Erzählung geht von einer realistischen Basis aus und gestaltet sie zur phantastische Begebenheit aus. Zwar ist die Protagonistin ein Mensch, der dafür begabt ist, sein Gegenüber zu bezaubern, aber angesichts der strikten Verordnungen im Lazarett versagt selbst ihre ausgeprägte Überredungskunst. Erst mit Hilfe des ungewöhnlichen Tieres, das sie auf bekannten Wegen angetroffen und instinktsicher mitgenommen hat, gelangt sie ans Ziel. Die Ordnung des Kriegskrankenhauses und der Gehorsam des männlichen Militärs werden kurzzeitig außer Kraft gesetzt. So findet etwa die reguläre Visite nicht statt, weil das Lazarettpersonal mit dem Bestaunen des Käfers befasst ist. Diese Pflichtvergessenheit zeitigt in der Erzählung aber keinen real zu erwartenden medizinischen Notstand. Die Wirklichkeit des Krieges ist ganz zurückgetreten, transformiert in eine Märchenszene, im Rahmen derer die Soldaten sich wie Kinder betragen: „Plötzlich sahen alle miteinander aus wie eine Schar kleiner Buben, denen man ihr Spielzeug wegnimmt. Männer sind doch manchmal etwas sehr Nettes, dachte ich, als ich den Käfer wieder auf den Parkweg setzte.“ (BF, S.71)

Die potentiell prekäre Situation vom Besuch beim verwundeten Freund im Lazarett wird von der Protagonistin mittels des Hirschkäfers spielend bewältigt und ist bar jeder Bedrohlichkeit. Der sehr knapp erwähnte Besuch bei dem kranken L. wird absolviert, ohne dass eine Verwundung oder körperliche Beschwerden des immerhin Hospitalisierten auch nur thematisch würden. Er leidet aus Sicht des Textes allenfalls darunter, dass er keine Möglichkeit hat, des Hirschkäfers ansichtig zu werden. Insgesamt sorgt die märchenhafte Käferszene für eine ebenso komplette wie kurze Außerkraftsetzung der äußeren Realität. Als weibliche Hauptfigur wird eine Gestalt präsentiert, der reale Begabung wie auch phantastische Hilfsmittel zuhanden sind um die Umgebung für sich zu gewinnen und die Wirklichkeit in ihrem Sinne zu beeinflussen und zu gestalten.

2.8.1.2 Abenteuerliche Freundschaft: *Rosutta*

In der Erzählung *Rosutta*¹⁶⁶ erzählt die Ich-Erzählerin von einer Freundin, deren ungewöhnliches Verhalten sie einerseits befremdet, andererseits aber auch fasziniert. Als Ursache für das absonderliche Verhalten betrachtet sie den Namen der Freundin: „Wer weiß, ob meine Freundin Rosutta eine ebenso bezaubernde, lügenhafte und phantastische Person geworden wäre, wenn man sie auf den Namen Berta getauft hätte. Ich glaube es nicht.“ (BF, S.61)

Sie behauptet, dass ein ausgefallener Name die Lebensführung erschwert, und rät bei Textbeginn dringend von extravaganter Namensgebung ab: „Man sollte seinen Kindern keine ausgefallenen Namen geben. Das Leben ist schon für einen Hans oder Max kompliziert, für einen Konradin oder Attila kann es zu einem unentwirrbaren Knäuel von Problemen werden.“ (BF, S.60)

Psychische Abnormität wird damit auf eine sehr einfache äußere Ursache zurückgeführt, die leicht zu vermeiden ist. Absonderliches Verhalten hat seine Ursache nicht in der Psyche der betroffenen Person, sondern stellt aus Sicht der Erzählerin eine Art sprachlichen Missgriff der namensgebenden Eltern dar. Anhand dreier Vorfälle präsentiert die Erzählerin die eigenartige Freundin:

Rosutta, die nur kurz Briefmarken kaufen will, lässt die Erzählerin ohne Geldbörse in einem Café zurück. Anstelle der kurzen Erledigung katapultiert sie sich aber über eine blutige Lügengeschichte in die Psychiatrie. Von dort ruft sie die bargeldlose Erzählerin im Café an und bittet diese, sie möge beim behandelnden Klinikarzt für ihre Normalität eintreten. Der Erzählerin gelingt es, die Entlassung der Freundin aus dem psychiatrischen Krankenhaus zu erwirken.

Der zweite Vorfall wird als besonders typisch für Rosutta bezeichnet, die gewohnheitsmäßig Reisebekanntschaften an sich bindet und dann die Hilfe der Erzählerin benötigt um sich der Kontakte zu entledigen. Diese muss häufig fremde Menschen von Rosuttas angeblichem Tod in Kenntnis setzen und die Kondolenzschreiben in Empfang nehmen. Im geschilderten Vorfall führt Rosutta eine männliche Reisebekanntschaft in die Wohnung der Erzählerin, die sich als pflegebedürftige und bettlägerige Mutter Rosuttas auszugeben hat. Mit einem langbärtigen Rechnungsrat erörtert Rosutta komplexe Themen, konsumiert dabei den Alkohol und das Naschwerk der Erzählerin und nimmt beim Verlassen der Wohnung einen Gürtel und ein Armband der Erzählerin mit sich.

¹⁶⁶ BF, S.60-64

Im dritten Fall gefällt es Rosutta, einem jungen Mann aus Tamsweg, den sie in der Straßenbahn kennenlernt, vorzulügen, dass sie auch aus seinem Heimatort stamme. Dieser macht ihr daraufhin einen Heiratsantrag. Zum Zeitpunkt der Erzählung ist Rosutta in Tamsweg verheiratet und die Erzählerin wird durch die Korrespondenz neugierig auf Rosuttas neues Umfeld:

Jedenfalls schreibt sie mir so erstaunliche Dinge über ihre neue Heimat, daß ich es doch lieber nicht glaube. Oder sollte Tamsweg wirklich so voll Romantik und verborgener Abenteuer stecken? Dann wäre es eigentlich an der Zeit, Rosutta einmal aufzusuchen. (*BF*, S.63)

Die Erzählerin bezeichnet die Vorfälle um Rosutta verharmlosend als „Streiche“ (*BF*, S.60) oder „Abenteuer“ (*BF*, S. S.63), wiewohl sie selbst mitunter stark betroffen ist. So muss sie sich beim ersten Vorfall als Zechprellerin aus dem Café entfernen und beim Psychiater Überredungsarbeit leisten. Als sie in ihrer Wohnung von der Freundin mit Begleitung heimgesucht wird, muss sie bei bester Gesundheit bewegungslos im Bett verharren und stundenlang Gesprächen lauschen, die sie nicht interessieren.

Entgegen der eingangs formulierten Warnung vor ungewöhnlichen Namen scheint die faszinierende Seite der Freundin das Bedrohliche ihrer Andersheit zu überwiegen. Mit der Übersiedlung nach Tamsweg hat sich Rosutta aus der räumlichen Nähe der Erzählerin entfernt. Es klingt jedoch an, dass deren Leben ohne die Freundin eintönig geworden ist. Sie ist nicht erleichtert über Rosuttas Weggang, sondern erwägt angesichts der verheißungsvollen Briefe einen Besuch in Tamsweg in der Hoffnung, dort auf die „Romantik“ und die „verborgenen Abenteuer“ zu treffen, die die phantasiebegabte Freundin dem kleinen Ort zuschreibt. Offensichtlich fungiert Rosuttas Wesen trotz aller Ungelegenheiten, die sie der gutmütigen Freundin zugemutet hat, als belebender Kontakt für die Erzählerin. Rosuttas Neigung zum Phantasieren und zur Vorspiegelung lügenhafter Lebensentwürfe wird nicht pathologisiert, sondern als Faszinosum vorgeführt, das die Alltäglichkeit belebt. Sie übt ihre starke Anziehungskraft nicht nur auf die Erzählerin aus, sondern auch auf zahlreiche Reisebekanntschaften und nicht zuletzt auf den Ehemann aus Tamsweg. Wiewohl sie im ersten Abenteuer nur knapp der Hospitalisierung in der Psychiatrie entgeht und sich den Folgen der ihr eigenen Kontaktfreudigkeit nur durch fingierte Todesanzeigen entziehen kann, wird sie aus der Textperspektive nicht so sehr als Psychopathin, sondern vielmehr als bezaubernde Figur geschildert, der es immerhin gelingt, eine so ernsthafte Person wie die Erzählerin dauerhaft als Freundin zu gewinnen und mühelos für zahlreiche Freundschaftsdienste einzuspannen. Als weibliche Hauptfigur fungiert damit eine jenseits der Normalität stehende, aber doch nicht ausgegrenzte Figur, an deren komplexer Lebendigkeit die minder phantasiebegabte Umgebung gerne partizipiert. Die periphere Ich-Erzählerin unterstützt die befremdliche Freundin bis hin zur Befreiung aus psy-

chiatrischem Gewahrsam. Sie sucht deren Nähe und belebt sich selbst durch den Kontakt zur ungewöhnlichen Freundin, der sie durch die Erzählung zusätzliche Geltung verschafft.

2.8.1.3 Belebung des Ehealltags: *Die Frau mit den interessanten Träumen*

In dem kurzen Text *Die Frau mit den interessanten Träumen*¹⁶⁷ wird von einer auktorialen Erzählinstanz ein bedeutsames Phänomen für den Verlauf der Verbindung eines jungen Ehepaars geschildert. Die beiden Protagonisten bleiben namenlos, Ort und Zeit werden nicht festgelegt. Im Rahmen einer relationalen Chronologie verfolgt der Erzähler, wie sich die Haltung des Mannes gegenüber der Frau und ihren Träumen im Verlauf des ehelichen Zusammenlebens verändert. Sie hat die Gewohnheit, ihm ihre Träume zu erzählen, bei denen es sich stets um ausgesprochen märchenhafte und phantastische Geschichten handelt, die sich real nicht zugetragen haben können. So berichtet sie etwa, sie habe nächtens ein Kind mit sechs Beinen zur Welt gebracht oder unter dem Schreibtisch ihres Mannes treibe eine Armee kleiner Männchen ihr Unwesen.

In der ersten Zeit der Ehe wird der Mann als emotional engagiert beschrieben. Das Paar teilt einen gemeinsamen Schlafraum, wo sie ihm morgens die Traumgeschehnisse der Nacht rapportiert. In dieser frühen Phase des Zusammenlebens, die mit dem Adverb „zunächst“ gekennzeichnet wird, kann sich der Ehemann sowohl für seine Frau als auch für ihre Träume noch begeistern:

Sie war eine reizende Person, und er war sehr verliebt in sie. Zunächst amüsierte ihn ihre Gewohnheit, ihm jeden Morgen lang und breit ihre Träume zu erzählen, ja, er fand diese Träume sogar höchst bemerkenswert und beinahe so wundervoll wie sie selbst. (FT, S.15)

Die euphorische Phase ist nach Ablauf von vier Jahren beendet. Das Paar schläft getrennt. Die Ehefrau erzählt ihre Träume, die den Gatten nur noch enervieren, im Badezimmer oder beim Frühstück. Nach einem weiteren Jahr des widerwilligen Zuhörens beginnt sich der Ehemann mit verbaler Aggression gegen die unerwünschten Erzählungen zu verwehren:

Diesen Zustand ertrug er mit wachsender Ungeduld noch ein Jahr lang. Ihre Ehe ließ zu wünschen übrig, er wurde täglich gereizter, und sie fühlte sich unverstanden. Manchmal schrie er sie an: „Hör auf mit deinen blödsinnigen Träumen, sie interessieren mich nicht.“ (FT, S.15/16)

Da die Abwehr des Gatten die Traumerzählerin jeweils nur für wenige Tage zum Schweigen

¹⁶⁷ Die Erzählung findet sich auf S.15/16 des nach ihr betitelten frühen Erzählbandes *Die Frau mit den interessanten Träumen* (FT).

bringt, droht der Gatte nach fünf Ehejahren mit der Scheidung. Als sie daraufhin ihre Träume tatsächlich für sich behält, kann er den erwünschten Zustand nur sehr kurz genießen:

Aber schon nach der ersten Woche, die wie eine Befreiung auf ihn gewirkt hatte, begann er sich unsäglich zu langweilen. Das Leben war plötzlich grau und ohne Glanz, nicht einmal der Besuch eines Abenteuerfilms konnte ihn aufmuntern. (*FT*, S.16)

Nach vier Wochen der Traumerzählungsabstinenz gestattet der Gatte einen Traumbericht, den er mit einem Kuss belohnt. Die Erzählinstanz weist abschließend darauf hin, dass auf die erneute Traumerzählung und die erotische Zuwendung vier Wochen glücklichen Ehelebens folgen.

Der Text präsentiert eine Ehe, die nach fünf Jahren in einer Krise steckt, ohne die Ätiologie der Krise zu untersuchen. Der Ehemann hat die Macht inne und dehnt diese auch auf die Rede der Frau aus. Die Frau verfügt über die Fähigkeit Irreales zu träumen und anschaulich wiederzugeben. Diese Eigenschaft wird vom Ehemann nur initial geschätzt und dann unterdrückt. Im Laufe der Jahre verschlechtert sich das Klima in der Ehe, was sich symptomatisch auch in der Haltung des Mannes gegenüber den Traumerzählungen äußert, die ihn desinteressieren und enervieren. Allerdings ist es mittels der Traumerzählung am Ende des Textes möglich, die Ehe zumindest für einen Monat zu beleben. Der Ehemann hat festgestellt, dass die Traumerzählungen seiner Frau seinem Leben eine Farbe und eine Vitalität verleihen, die er sonst entbehrt. Da die interessanten Träume im Text eine Wiederbelebung der Ehe erwirken, erweist sich die kuriose Eigenschaft der Ehefrau letztlich als wertvolles und nützliches Talent. Es handelt sich um eine spielerische Ehegeschichte, in der Schwierigkeiten nicht problematisiert, sondern mittels phantastischer und märchenhafter Erzählungen getilgt werden. Das Befremdliche im Wesen der Frau, die auch tagsüber ihren Träumen nachhängt und deswegen beispielsweise untätig vor sich hinkichert, wird nicht pathologisiert, sondern letztlich als Bereicherung für das gemeinsame Eheleben aufgewertet. Ob damit allerdings eine prinzipielle Salvierungsstrategie für das Ehepaar gewonnen ist, bleibt offen. Es ist fraglich, ob die interessanten Träume über mehr als vier Wochen hin oder im wiederholten Krisenfall eine Belebung der Ehe leisten könnten.

2.8.2 Reduziertes Leben in den späten Erzählungen

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre verfasst Marlen Haushofer eine Reihe von Erzählungen, die zum größten Teil in dem 1968 publizierten Band *Schreckliche Treue* zusammengefasst sind. Das Konvolut von Erzählungen, die bereits kurz nach ihrem Erscheinen mit dem Österreichischen Staatspreis für Literatur gewürdigt wurden, unterscheidet sich ganz wesentlich von den frühen Erzählungen. Wiederum sei vorangestellt, dass nicht jede systematisierende Anmerkung im Einzelfall zutreffen muss:

Die Protagonisten sind häufig gealterte und hoffnungslose Figuren jenseits der Lebensmitte, deren zumeist monologische Lebenssituation durch Sozialkontakte nicht belebt werden kann. Kinder sind nicht mehr fröhliche und unternehmungslustige Garanten für Unschuld und Offenheit. Zwar gibt es eine Erzählung mit dem Titel *Die Kinder*, aber unter dieser Überschrift werden keine unschuldsvollen und gutmütigen Wesen mehr präsentiert, sondern heimliche Sadisten, die sich der Tierquälerei verschrieben haben.

Die belebenden phantastischen und märchenhaften Elemente sind getilgt oder es wird, wie in *Der Erbe*, ihre Tilgung vorgeführt. Wenn die historische Wirklichkeit thematisch wird, dann erfolgt keine Entschärfung der Problematik durch Entrealisierung ins Märchenhafte oder Phantastische mehr. Im Text *Die Willows* wird die latent antisemitische Stimmung in Wien zur Zeit des Zweiten Weltkrieges eindringlich und bedrohlich geschildert. Zwei junge Studentinnen verspüren hilflos und mit großer Beklemmung die Gefahr, in der sich ein vornehmes älteres Ehepaar befindet, das schließlich wegen der vermeintlich jüdischen Abstammung des Mannes in einer nächtlichen Aktion abgeholt und nach Theresienstadt deportiert wird. Die titelgebende Erzählung *Schreckliche Treue* handelt von einer Frau, die im Krieg ihren Mann und unter dramatischen Umständen auch ihren kleinen Sohn verliert. Die Lebenswirklichkeit der Traumatisierten, die nach dem Krieg wieder heiratet und zwei Kinder bekommt, bleibt trotz der neuen Familiengründung maßgeblich bestimmt durch die „wirkliche kleine Familie“ (ST, S.60), die sie verloren hat.

Immer häufiger wird die Nähe zum Tod thematisch, wie in *Furcht*, wo ein pensionierter Beamter seinen physischen Verfall bedrohlich heraufziehen sieht, oder im *Porträt eines alten Mannes*, wo ein Fünfundsiebzigjähriger den Tod schon in den eigenen Augen lauern sieht. Die schwerkranke und unter Schmerzen leidende Protagonistin aus *Die Ratte* bemüht sich in Ermangelung von ärztlicher Sterbehilfe mittels autosuggestiver Formeln ihrem Herzen den Stillstand zu befehlen. Die Selbstbeschwörung misslingt und sie wird gegen ihren Willen mittels herzstärkender Medikation zu qualvollem Weiterleben gezwungen. Nur dem maßlos am

Leben leidende Protagonisten aus *Die Stechmücke* ist eine erfolgreiche Beendigung der biologischen Existenz gestattet.

2.8.2.1 Verlust der Märchenwelt: *Der Erbe*

In der späten Erzählung *Der Erbe*¹⁶⁸ finden sich aus der Perspektive eines Kindes anfänglich noch die für die frühen Texte typischen märchenhaften und realitätsfremden Elemente.

Der kleine Andi lebt mit seinen Eltern zur Untermiete bei Fräulein Röder, einer ungewöhnlichen älteren Dame mit auffälligem Äußeren:

Auch ihr Aussehen war befremdend. Sie hatte etwas Chinesisches an sich, diese Röcke bis zu den Knöcheln, die viel zu weiten Jacken, alles dunkel weich und dick, man mußte zweimal hinschauen, um sicher zu sein, daß es nicht gesteppte und gefütterte Seide war. Dazu trug sie um das üppige grauschwarze Haar, was für eine Masse von Haar, einen vergilbten weißen Turban geschlungen. (WS, S.103)

Sie ist für Andi „die interessanteste Person“ (WS, S.102) überhaupt, da sie ihm Zugang zu einer Zauberwelt vermittelt: „Alle anderen Leute waren im Vergleich zu ihr langweilig und alltäglich. Es gab zwei Welten: die Zauberwelt Fräulein Röders und die ganz gewöhnliche Welt und dazwischen gab es keine Brücke.“ (WS, S.102)

Sie fasziniert das Kind mit dem Konstrukt einer aus ihrer Sicht durchaus realen Identität ihrer Person, die sich folgendermaßen ausnimmt: Sie sei eine vertriebene Königin, die sich mit ihrem Löwen und ihren Bienen nach einem furchtbaren Vorfall in die vorliegende Welt geflüchtet habe. Im Kontext der Flucht habe sie sich von der Königin zu einer hässlichen Alten verwandelt, ihr Löwe sei zu einer gelben Katze mutiert. Mit Hilfe eines scharfen Messers könne sie aber an einem speziell dafür bestimmten Tag die alte, hässliche Hülle aufschneiden und wieder in ihrer königlichen Gestalt in ihre eigentliche Welt zurückkehren. Andi soll dann ihre Bienen erben und für ihre Katze sorgen. Bei den Bienen handelt es sich um eine Spieldose mit goldfarbenen Bienen, die zu einer Melodie ihre Flügel spreizen können. Andi begehrt das Kästchen mit den Bienen sehr und freut sich auf das Erbe, das ihm nach der Rückverwandlung der alten Dame zukommt. Andi betrachtet die alte Dame als eine Königin und fühlt sich in ihrem Zimmer „wie in einem Zauberland“ (WS, S.104), während er sich im Kindergarten langweilt. Da seine Mutter viel Zeit und Ruhe für die Anfertigung ihrer Doktorarbeit benötigt, Fräulein Röder ihn aber sehr gerne bei sich hat, darf er viermal in der Woche den ungeliebten Kindergarten früher verlassen und die Nachmittage bei Fräulein Röder verbringen.

¹⁶⁸ Die Erzählung wird zitiert aus dem späten Erzählband *Wir töten Stella* (WS), S.102-108, dem die Überschrift des Kurzromans als Titel dient.

Die ältere Dame verfügt aber neben der märchenhaften Zauberwelt, an der das Kind gerne teilhat, noch über eine weitere fiktive Welt, deren Hervortreten ihre Lebensregungen immer wieder lähmt und die mehrfach zu ihrer zeitweiligen Einweisung in die Psychiatrie führt:

Es verhielt sich so, daß sie von Zeit zu Zeit in einer Anstalt verschwand, wo sie sich einer Kur unterziehen musste. [...]

Es fing immer damit an, dass Fräulein Röder sich weigerte, ihr Bett zu verlassen und Nahrung zu sich zu nehmen, weil sie den Krieg über die Welt gebracht hätte. Von dieser Idee war sie nicht abzubringen.

Später sagte sie gar nichts mehr, drehte sich zur Wand und verfiel in Schweigen. (WS, S.102)

Die Zauberwelt dient Fräulein Röder als Fluchtwelt, mittels derer sie sich die Alltagswelt erträglich gestaltet. Diese heitere Welt bietet aber keinen permanenten Schutz vor der Alltagswelt, die sie als widerwärtig erachtet, wie sie auch dem Kind vermittelt.

Andi seufzte, erhob sich vom Teppich, stützte seine kleinen Fäuste auf die Knie der Königin und betrachtete ihr Gesicht: „Warum wachsen dir denn die Augen zu?“- Die Königin wackelte mit dem Turbankopf. „Ich habe ihnen befohlen zuzuwachsen, damit sie diese abscheuliche Welt nicht sehen müssen.“ – „Ist die Welt wirklich abscheulich?“ – „Sehr abscheulich, ganz und gar, das darfst du nie vergessen.“ (WS, S.106)

Bisweilen schlägt die zu Andis Entzücken entworfene märchenhafte Konstruktion um in düstere Wahnvorstellungen. Die Kommunikation der alten Dame mit dem Kind ist unterbrochen, wenn sie von blutigen Todesbildern heimgesucht wird, die sie im Kontext eines Krieges haluziniert:

Heute war die Königin traurig und ließ nur widerwillig die Bienen summen. Sie redete wirr; so sehr Andi sich bemühte, es wurde keine richtige Geschichte daraus. Sie redete immerzu von Tod, Blut, das in Bächen floß, und einem großen Krieg; und die Katze wollte nicht auf ihrem Schoß sitzen. (WS, S.107)

Der latent auktorial erzählte Text lässt offen, ob sich die blutigen Bilder, die Fräulein Röder verstören und letztlich zerstören, auf schreckliche Kriegserfahrungen zurückführen lassen, die nicht verarbeitet werden konnten, oder ob es sich um Wahnvorstellungen im Rahmen einer bipolaren Störung handelt, die die Kehrseite ihrer königlichen Existenz in der Zauberwelt darstellen.

Andis Mutter, die eine Erziehung „nach allen Regeln der Vernunft“ (WS, S.103) favorisiert und deswegen Andis Großmutter sogar das Märchenerzählen verboten hat, hat starke Vorbehalte gegenüber der ungewöhnlichen Vermieterin. Diese erscheint ihr bedrohlich, wenn sie krank ist und allzu geistreich und exzentrisch, wenn es ihr wieder gut geht. Nur wegen des Zeitgewinns für die Doktorarbeit und weil der Arzt die alte Dame als „harmlos und gutartig“ (WS, S.102) erachtet, toleriert sie deren Kontakt zu ihrem Sohn. Andis Vater ist im Text nicht präsent, es wird aber hinterbracht, dass er die Vorbehalte und Ängste seiner Frau nicht teilt.

An einem Schlechtwettertag im Herbst vollzieht Fräulein Röder die intendierte definitive Rückkehr in die königliche Identität und bringt sich mit einem Küchenmesser um. Das Kind findet sie, als es zur Märchenstunde kommen will:

Und dann sah Andi die schwarzen, dicken Tropfen vom Schaukelstuhl fallen und auf dem Boden zerspringen. Etwas schimmerte schwach auf dem Parkett, das mußte das große Küchenmesser sein. Die Königin hatte die Hülle zerschnitten und war <dorthin> zurückgegangen. Die goldenen Bienen gehörten jetzt dem Erben. Aber Andi konnte nicht um den Stuhl herumgehen und die Bienen holen, er wollte die tote graue Puppe nicht sehen. (WS, S.107/108)

Nach dem Selbstmord der Vermieterin zieht die Familie in eine neue Wohnung ohne Zauber und Geheimnis. Am Textende stellt sich Andis Situation entzaubert und nüchtern dar: Das freudig erwartete Erbe hat er nicht antreten können. Weder verfügt er über die Bienen, die vor ihm weggesperrt wurden, noch sorgt er für die Katze, die nach dem Tode ihrer Herrin entlaufen ist. Die ihn belebende Zauberwelt hat er nicht übernehmen und bewahren können, sie war untrennbar mit der ungewöhnlichen Persönlichkeit Fräulein Röders verbunden. Nach diesem Verlust, über den ihn niemand hinwegtröstet, verhält er sich brav und ruhig, so dass seine Mutter sich ungestört in ihre wissenschaftliche Welt vertiefen kann, die ihm unzugänglich ist.

Andi schien die Königin, die goldenen Bienen und den gelben Löwen zu vergessen. Er weinte manchmal im Schlaf, aber wenn man ihn weckte, erinnerte er sich nicht an den Traum. Er wollte nicht mehr in den Kindergarten gehen, und so ließ man ihn zu Hause. Dann saß er auf dem Teppich und spielte mit den Bausteinen; und er störte seine Mutter niemals bei ihrer Arbeit. (WS, S.108)

Das durch Fräulein Röder vermittelte märchenhafte Substrat ist von Anfang an gebrochen durch die katastrophalen Visionen, an denen sie chronisch leidet und die vom Text weder erklärt noch pathologisiert werden. Weil sie ihm ermöglicht an ihrer Märchenwelt teilzuhaben stellt sie für das Kind eine interessantere Bezugsperson dar, als die ausschließlich vernunftorientierte Mutter. Ihr altmodisch ausgestattetes Zimmer bietet dem Jungen einen anregenderen Aufenthalt als die in der Alltagswelt institutionalisierte Betreuung im Kindergarten. Am Schluss ist die Märchenwelt zerstört und das Kind hat sich in sich zurückgezogen. Der potentielle Bienen- und Löwenerbe hat am Ende des Textes nicht die Zauberwelt übernehmen können, sondern stattdessen den vernichtenden Blick der alten Dame auf die Alltagswelt geerbt, er findet die Welt abscheulich.

2.8.2.2 Übernatürliche Scheidungshilfe: *I'll be glad when you're dead ...*

Die zehnsseitige Erzählung *I'll be glad, when you're dead ...*¹⁶⁹ besteht aus einem Monolog der seit zwei Jahren geschiedenen Protagonistin, die die Entwicklung ihrer Ehe zur Scheidung hin rekapituliert. Der faktische Monolog ist in eine pseudodialogische Sprechsituation eingebettet, der ein vermeintlich freundschaftliches Verhältnis zugrunde liegt. Die etwa vierzigjährige Hauptfigur richtet das Wort an ein weibliches Gegenüber, das sich nicht direkt manifestiert, dessen Reaktionen und Fragen aber vielfach indirekt in der monologischen Rede erscheinen, weil sie von der Hauptfigur wieder aufgenommen oder auch kommentiert werden:

Warum ich so gereizt bin? Das ist ja komisch, gereizt! Freilich, du kannst nichts dafür. Denk nur daran, wie oft ich früher bei dir gesessen bin und dich angehört habe, stundenlang, tagelang, und habe nicht einmal piep dazu gesagt, habe nur dagesessen und hab' mir wie ein braver Esel deine Lasten aufladen lassen.

Heute rede einmal ich. Und ich würde es nicht einmal heute tun, wenn die Gelegenheit nicht gar so günstig wäre. Morgen steigst du ins Flugzeug, und wer weiß, ob ich dich noch einmal im Leben sehe. (ST, S.14)

Es ist das ausdrückliches Anliegen der Hauptfigur, selbst einmal das Wort zu ergreifen und nicht in die Rolle der geduldigen Zuhörerin gedrängt zu werden. Sie nutzt den Besuch der definitiv Abreisenden als Redeanlass, wobei sie sich mit Kognak zusätzlich Mut zu ihren Ausführungen antrinkt. Bevor sie das Ende ihrer Ehe aufzeigt, äußert sie sich mit vernichtender Kritik zu Freundschaftsbeziehungen im Besonderen wie im Allgemeinen: „Nie im Leben hab'ich zu dir oder einer anderen Freundin Vertrauen gehabt, ich hab nur so getan, weil man uns immer eingeredet hat, Vertrauen wäre eine edle und notwendige Sache, dabei ist es einfach eine Dummheit, sonst gar nichts.“ (ST, S.15)

Die gemeinsamen Freunde des Paares haben sich nach der Scheidung zurückgezogen, so dass sich das ehemals vorhandene soziale Netz der Protagonistin insgesamt verflüchtigt hat und sie alleine und isoliert in ihrer Wohnung lebt.

Wir haben viele Freunde gehabt. Wo die jetzt sind, möchtest du wissen; alle noch in der Stadt, keiner ist verzogen oder verstorben. Nur, sie kommen nicht mehr zu mir, und wie ich höre, auch nicht zu Karl. Es ist immer schwierig für die Freunde geschiedener Paare, sie wissen nie, wem sie jetzt treu bleiben sollen, so ziehen sie sich eben ganz zurück. (ST, S.16)

Die Verfallsgeschichte der Ehe zwischen der Protagonistin und ihrem Ex-Mann Karl verläuft in verschiedenen Phasen:

¹⁶⁹ Die Text findet sich auf S.14-24 des späten Erzählbandes *Schreckliche Treue* (ST), der nach der gleichnamigen Erzählung betitelt ist.

Sie beginnt damit, dass die die Protagonistin sich über häufiges Seufzen des Gatten ärgert. Allerdings versprachlicht sie ihre Besorgnis über seine nonverbalen Lautäußerungen nicht, sondern erkundigt sich stattdessen, ob er gern ein Kind in die Welt setzen würde. Er hegt keinen Fortpflanzungswunsch, und sie ist bemüht, sich an das Seufzen zu gewöhnen, denkt aber gleichzeitig an Scheidung, ohne sich darüber mit ihrem Mann auszusprechen. Eine weitere Phase der Entfremdung wird durch eine Koinzidenz eingeleitet, auf die sich der Titel der Erzählung bezieht. Während der Gatte eine Jazzplatte abspielt, auf der Louis Armstrong das Lied „I’ll, be glad, when you’re dead, you rascal you“ singt, liest die Ehefrau zufällig eine Kurzgeschichte mit eben dieser Überschrift. Dem Paar, das sich nicht mehr viel zu sagen hat, bietet der seltsame Zufall willkommenen Gesprächsstoff, ohne dass die Partner allerdings den aggressiven Inhalt der Liedzeile in Bezug auf ihr eheliches Zusammenleben erörtern würden. Eine weitere unerhörte Begebenheit schließt sich zwei Wochen später an. Das Paar ist bei Freunden zu einer spiritistischen Sitzung eingeladen. Im Laufe des Rückens verkündigt der Tisch durch heftige Klopfzeichen den Titel des englischsprachigen Liedes, der nur von den beiden Eheleuten verstanden wird. Ohne weiteren Kommentar oder gemeinschaftliche Besprechung der Sachlage durch die Ehepartner wird wenige Monate nach dieser übernatürlichen Aggressivitätsverkündigung die Scheidung vollzogen: „Vier Monate später waren wir geschieden. Wir haben nie über den Vorfall geredet, was hätte man schon dazu sagen können? Ich hab‘ die Scheidung eingereicht, und Karl hat die ganze Schuld auf sich genommen, obwohl mir das ganz einerlei war.“ (ST, S.23)

Der juristische Schritt bringt zwar äußerliche Veränderungen mit sich, führt jedoch nicht zu einer Verbesserung der Lebensqualität bei auch nur einem der beiden Ex-Ehepartner. Nach erfolgter Scheidung sitzt die Protagonistin vornehmlich allein in ihrer Wohnung und konsumiert Alkohol. Karl, der ausziehen musste und beengt wohnt, verbringt viel Zeit im Café und spielt dort erfolglos Schach.

Auffällig ist das Fehlen jeglicher Kommunikation zwischen den Ehepartnern, die sich nie gemeinsam mit ihrer Beziehung auseinandergesetzt haben. Der Sprachlosigkeit der Ehepartner wird abgeholfen durch eine phantastische Verlautbarung, auf die sie sofort reagieren, obwohl sie das Tischrücken ansonsten nicht ernst nehmen. Das phantastische Potential der frühen Erzählungen ist in diesem Text zwar noch vorhanden, aber es wird nicht mehr eingesetzt zur Belebung und Verschönerung der Realität, sondern zur Verlautbarung unterdrückter Aggressivität. Während die interessanten Träume der Ehefrau in der frühen Erzählung den Ehealltag beleben, provoziert die übernatürliche Koinzidenz in der späten Erzählung den entscheidenden Schritt zur Auflösung der Ehe. Das Unvermögen zur Konfliktformulierung, das

beiden Eheleuten eignet, kritisiert die Protagonistin bei sich selbst als lange praktizierte Verhaltensweise. Schon als sie stumm unter den häufigen Seufzern ihres Mannes leidet, hätte sie ihre Bedürfnisse gerne geäußert:

Es ist wohl ganz natürlich, daß man auf einen Menschen wütend wird, der einen so quält. Aber ich hab' das nicht gekonnt. Weinen, schreien oder auf den Tisch schlagen hätte ich sollen, aber ich kann es eben nicht. Ich weiß, das ist nicht normal, aber wenn ich es jemals gekonnt hab', müssen sie es mir so früh ausgetrieben haben, daß ich mich nicht erinnern kann. Im Ernst, ich glaub, ich könnte nicht einmal schreien, wenn mich einer erwürgen will. (ST, S.21)

Sie vermutet an dieser Stelle die Ursache für ihre schweigsame Dozilität in der Erziehung, die man ihr angedeihen ließ, und bekräftigt diese Annahme am Schluss des Textes:

Seither [Seit der Scheidung, Anm d. Verf.] bin ich ganz voll Haß und könnte alle umbringen, die ein sanftes, gutartiges Kind aus mir gemacht haben. Nein, ich könnte sie nicht umbringen, ich kann ja überhaupt nichts tun, nicht einmal schreien könnte ich, wenn mich einer umbringen will. (ST, S.24)

Sie thematisiert an dieser Stelle ihre latente Aggressivität, so dass das Verharren in einer sprachlos-freundlichen Nettigkeit, die sie als Kind erlernt und in der Ehe fortgeführt hat, aufgebrochen scheint. Allerdings handelt es sich angesichts der ungewöhnlichen Pragmatik des Monologes wohl eher um ein singuläres Aufbegehren als um eine fortdauernde Verhaltensänderung. Sie hat sich den Mut zur Rede eigens angetrunken und richtet sich an ein Gegenüber, das sie vermutlich nicht widersieht, so daß sie sich mit den zwischenmenschlichen Folgen ihrer aggressiven Offenheit nicht auseinandersetzen muss.

Was die Beziehung zum Ex-Ehemann betrifft, so wird die Sprachlosigkeit perpetuiert. Der Alkohol verleiht der Protagonistin nicht nur die Courage zur monologischen Rede, sondern auch die Gabe, sich ihrem Wunsch entsprechend vorzustellen, dass sie die Ehe mit ihm wieder aufnimmt: „Ich male mir aus, wie ich ins Café geh' und Karl heimhole, und am Abend sitzen wir zusammen, er seufzt manchmal und ich lese, und es ist wie im Himmel. Dazu, weißt du, brauch' ich den Kognak, sonst kann ich mir das nicht vorstellen.“ (ST, S.24)

Während sich offene Aggressivität und dominanter Redefluss exzeptionellen Umständen verdanken, die in der Erzählung festgehalten werden, deutet sich für das künftige Leben der Protagonistin eher eine Rückzugsexistenz mit Neigung zum Alkoholismus an als eine Selbstmanifestation im Reden und Handeln.

2.8.2.3 Monologische Freundschaft: *Freunde*

In dem zwölfseitigen Text *Freunde*¹⁷⁰ figuriert eine ältere Dame als Protagonistin. Sie wird von einer zurückhaltenden Erzählinstanz präsentiert, die sich nicht selbst über Pronomina der ersten Person Singular äußert, aber doch in der Beschreibung diskret manifest wird, wenn beispielsweise die fehlenden Kochkünste der Protagonistin mit dem Adverb „noch“ als ganz unerwartetes Defizit angesichts ihres Alters dargestellt werden: „Sie war beinahe sechzig und konnte noch immer nicht kochen.“ (ST, S.109).

Das Thema Freundschaft wird in der Erzählung auf der Geschichteebene doppelt bearbeitet. Die Hauptfigur reflektiert in der ersten Hälfte des Textes ihre geringe soziale Einbettung sowie die Entwicklung, die dem Schwund an Sozialkontakten voranging. Nach den Gedanken der Hauptfigur über die Entwicklung ihres sozialen Lebens zur Alterseinsamkeit hin, hält sie in der zweiten Texthälfte einen Vortrag, im Rahmen dessen sie das Thema diskursiv entfaltet. Durch die Art, wie die Protagonistin die Entwicklung ihrer eigenen Sozialbiographie skizziert, wie sie über Freundschaft spricht und ihre Ausführungen einem Gast präsentiert, zeichnet die diskrete Erzählinstanz auf der Ebene der Narration ein Bild des stark reduzierten zwischenmenschlichen Vermögens der Hauptfigur. Während von Freundschaft und der Pflege von Sozialkontakten viel die Rede ist, wird über die Art der Behandlung des Themas die Protagonistin als eine solitäre Figur charakterisiert, die zum Austausch mit Anderen gar nicht mehr in der Lage ist.

Die sechsfünfzigjährige Lotte lebt allein in einer bequemen Wohnung. Sie ist zweimal kinderlos verwitwet und „hatte sich nie für ihre eigene oder irgendeine Familie interessiert.“ (ST, S.113) Ihre Interessen sind seit jeher nicht familiärer, sondern ausschließlich geistiger Art gewesen:

Sie war ein richtiger Blaustrumpf und kam sich als Vertreterin dieser aussterbenden Gattung etwas abgestanden vor. [...] Schon in jüngeren Jahren war es ihr zur Gewohnheit geworden, fortwährend zu lesen oder nachzudenken, und sie hielt es für eine Sucht wie Rauchen oder Trinken. (ST, S.109-110)

Um die Früchte ihrer Lektüre und ihres Nachdenkens zur Geltung zu bringen, benötigt sie ein soziales Umfeld, über das sie in jüngeren Jahren verfügte. Die einst attraktive Protagonistin war als geistreiche Gesprächspartnerin bei gesellschaftlichen Anlässen geschätzt und hat sich als kluge Briefschreiberin betätigt. Als sie Mitte fünfzig ist, hat sich das soziale Netz weitgehend verflüchtigt und sie findet sich in einem isolierten Zustand wieder, den sie anfangs als „lustvolle Einsamkeit“ (ST, S.110) genießt:

¹⁷⁰ Die Erzählung findet sich in ST, S.109-121.

Seit ihrem dreiundfünfzigsten Geburtstag, an dem sie nur zwei Briefe und einen telefonischen Glückwunsch erhalten hatte, war es plötzlich still um sie geworden. [...] Eigentlich war sie dann ungefähr zwei Jahre lang sehr glücklich gewesen in der Stille ihrer Wohnung, lesend, denkend und befreit von dem endlosen Geschwätz der Menschen. (ST, S.110)

Nach Ablauf eines weiteren Jahres realisiert sie das Definitive ihres solitären Status ohne darüber in Verzweiflung zu geraten:

Dies war keine kleine Flaute, sondern die große Windstille, die nie mehr enden würde. Ihr Leben mit den Menschen war endgültig vorüber. Diese Erkenntnis war schrecklich, aber Lotte wußte nicht, was daran so schrecklich war. Im Grunde waren ihr die Menschen immer ein bißchen lästig gewesen. (ST, S.110/111)

Zum Zeitpunkt der Erzählung hat sie sich damit abgefunden, dass es keine Adressaten mehr für ihre Briefe und keinen gesellschaftlichen Rahmen mehr für ihre intellektuelle Konversation gibt. Viele einstige Kontakte scheiden aus Altersgründen aus. Sie war zumeist mit weitaus älteren Herrschaften zusammen, die mit über achtzig Jahren entweder verstorben sind oder in verwirrtem Zustand im Altenheim dahinvegetieren und ihr nicht mehr als adäquates Gegenüber dienen können. Gleichaltrige, im weitesten Sinne, sind ihrem Konversationsniveau nicht gewachsen:

Blieb also ihre Generation, in die sie großzügig auch noch die Mitvierziger einbezog; alle diese Leute, mit denen sie, seit sie erwachsen war, eher oberflächliche Freundschaften aufrechterhalten hatte.[...] Sonderbar, mit ihrer Generation schien nicht viel los zu sein. Sie wirkte, als habe man ihr einen Schlag mit dem Prügel versetzt, und Lotte schien es, als ängstigte sie sich insgeheim vor irgend etwas. (ST, S.111/112)

Unter dem Oberbegriff ‚Freundin‘ wird auf den Kontakt zu einer weiblichen Person in Lottes Alters verwiesen, die ihr schon lange nicht mehr nahe steht, sondern nur noch lästig fällt.

Die Arme hatte im Klimakterium eine höchst ungute Verwandlung durchgemacht; nicht nur, daß ihr ein Bart gewachsen war, benahm sie sich auch noch aufbrausend und streitsüchtig wie ein alter Rittmeister. Lotte traf sie eigentlich nur noch aus Bequemlichkeit, weil sie einfach Angst hatte vor dem unberechtigten Zorn dieser Person und sie deshalb nicht aufzugeben wagte. (ST, S.113)

Ausgesprochen fremd erscheinen der älteren Dame jüngere Frauen, deren Gespräch sie eine Zeit lang gesucht hatte, deren Weiblichkeitswahn¹⁷¹ sie aber ebenso abschreckt, wie der Mangel an Geist und Wissen, den sie bei ihnen konstatiert. Die jungen Mädchen werden über die Beschreibung ihrer Vorlieben und ihres Kopfputzes sowie über den Vergleich mit Insekten, die es zur Eiablage drängt, massiv abgewertet zu geistesschwachen Gebärsüchtigen, wiewohl

¹⁷¹ Unter dem Oberbegriff *Weiblichkeitswahn* beschreibt und kritisiert Friedan das gesellschaftliche Phänomen der ausschließlichen Fixierung geschlechtsreifer Mittelschichtamerikanerinnen der fünfziger und frühen sechziger Jahre auf Ehe und Mutterschaft als Lebensziele. Friedan geht davon aus, dass die Rolle als Hausfrau und Mutter auch bei geräumigem Domizil und großer Kinderzahl keine Erfüllung vermitteln kann, weil die Frau sich dabei intellektuell unterfordert. Friedan 1996, S.19ff.

die Protagonistin vorgibt, nicht Abscheu, sondern lediglich Befremden angesichts ihrer jüngeren Geschlechtsgenossinnen zu empfinden:

Sie triefen geradezu vor Weiblichkeit und schienen nur daran interessiert, möglichst jung zu heiraten und zur Hochzeit recht viel Silber, Porzellan und Bettwäsche, lächerliche Bettwäsche mit Rüschen und Spitzen, geschenkt zu bekommen. Sie empfand für diese rätselhaften Geschöpfe keine Abneigung, nur Scheu vor ihrer Fremdartigkeit. Obgleich sie sich einbildete, eine Menschenkennerin zu sein, konnte sie sich nicht vorstellen, was in den Köpfen unter den plumpen Haartürmen vorging. Auf nicht gerade angenehme Weise erinnerten sie diese Geschöpfe an angeschwollene Termiten, die in großer Bedrängnis einen sicheren Platz suchen um ihre Eier abzulegen. (ST, S.109)

Die Hang zum Diskurieren ist der Protagonistin verblieben und so neigt sie angesichts fehlender Gesellschaft zu solitären Reden, die sie parallel zu Hausarbeit abhält. Das einzige menschliche Gegenüber, das der Einsamen zweimal wöchentlich zur Demonstration ihrer Eloquenz als unzureichender Ersatz für das verlorene gesellschaftliche Forum zur Verfügung steht, gehört zur abqualifizierten Kategorie der geistlosen und heiratswilligen jungen Mädchen.

Sie spannt lange Monologe, während sie mit ihren ungeschickten Händen die Wohnung in Ordnung brachte, Monologe, die für eine Gesellschaft gedacht waren, die es nicht mehr gab, überflüssige Monologe, die sie aber nicht lassen konnte.

Denn darüber war sie sich im klaren, daß die junge Dina, die sie zweimal wöchentlich besuchte, kein Ersatz für die dahingegangene Gesellschaft war. Aber Dina besaß immerhin Ohren, und diese Ohren schienen großes Gefallen an ihren Monologen zu finden. (ST, S.114)

Die Zuhörerin, eine entfernte Verwandte des zweiten Mannes der Protagonistin, heißt mit vollem Namen Leopoldine, wird aber in der Regel Poldi genannt. Der Protagonistin erscheint diese Abkürzung zu plump für ein Wesen ihres Umgangs, so dass sie die elegantere Kurzform Dina verwendet. Lotte bereitet jeweils vormittags ein Thema vor, mit dem sie den jungen Gast am Abend zu unterhalten beabsichtigt. In der jungen Frau ersieht sie ein geduldiges Ohrenpaar für ihre rhetorische Passion, ohne sich für deren Belange zu interessieren.

Die zweite Hälfte der Erzählung hat einen Besuch Dinas zum Inhalt, der nicht zur Zufriedenheit der Gastgeberin verläuft. Lotte kategorisiert unter der Überschrift ‚Freunde‘ diverse Arten von Gesprächsverhalten, die sie im Laufe ihres Lebens beobachtet hat. Freundschaft ist in ihrer Konzeption kein auf emotionale Verbundenheit gründendes Verhältnis; ein Freund aus ihrer Sicht ist lediglich ein Mensch, mit dem man Konversation betreibt, die auf ganz unterschiedliche Weise misslingen kann, wie sie an Hand ihrer Einteilung ausführt: „Schließlich hab‘ ich angefangen , sie in Kategorien einzuteilen, in Nurdasitzer, zum Beispiel, Monologen, Schwadronneure, Egozentriker, simple Dummköpfe, Seelenschmarotzer und Debattierer. Und dann gab es noch ein paar Hypochonder.“ (ST, S.116)

Die einzelnen Kategorien werden eloquent beschrieben und mit Beispielen aus dem gesellschaftlichen Leben der Rednerin veranschaulicht. Die Zuhörerin ist desinteressiert und ner-

vös, weil sie für den gleichen Abend noch mit einem jungen Mann zum Kinobesuch verabredet ist und nur darauf wartet, möglichst bald aufbrechen zu dürfen. Nachdem die Rednerin ihren Vortrag unwillig unterbrochen hat, um ihren Gast zum Rendezvous zu entlassen, erkennt sie, dass sie künftig für ihre Vorträge kein menschliches Publikum mehr benötigen wird. Sie arrangiert sich als immobile Zuhörerschaft eine Kissenpyramide und fährt fort ihr Thema zu erörtern:

„Es ist nicht so schlimm, wenn die letzten Freunde ausbleiben, nicht solange ich lesen und denken kann. Aber wenn ich einmal nicht mehr lesen kann, dieser Tag wird der Triumph meiner Freunde sein, der toten und der lebenden. Dann werde ich nämlich blind und taub in meinem Sessel sitzen und jedes Wort, das sie je zu mir gesagt haben, aufarbeiten, wie eine Maschine. Und manchmal werde ich die Lippen bewegen, aber weil ich ja taub bin, werde ich meine eigene Stimme nicht hören.“ (ST, S.121)

Mit dem Schlussarrangement der einsamen Rede vor den aufgetürmten Kissen entspricht die Protagonistin gemäß ihrer eigenen Einteilung am ehesten dem Gesprächsgebaren des Schwadroneurs:

„Die Monologenisten und Egozentriker sind dagegen verhältnismäßig leicht zu ertragen, ebenso die Schwadronneure, die verlangen nämlich keine Gegenrede, ein Besenstiel in Kleidern genügt ihnen im Notfall als Partner.“ (ST, S.116)

Die Erzählung *Freunde* präsentiert ein stark beschädigtes, um nicht zu sagen gänzlich zerstörtes Bild eines traditionell hoch bewerteten zwischenmenschlichen Beziehungsmodus. Die Protagonistin wird von ihrem Anspruch her wie eine Grande Dame der französischen Salonkultur des achtzehnten Jahrhunderts beschrieben. Sie hebt zu eloquenten Beschreibungen an und kategorisiert die einzelnen Personen zu Typen nach Art der französischen Moralisten wie La Bruyère in seinen *Caractères*. Jedes potentielle Gegenüber kommt schlecht weg in ihren Ausführungen. Wie denn die optimale Konversation im Sinne der Protagonistin auszusehen habe, verhandelt sie nicht explizit. Durch die Art der Darbietung wird sie selbst jedoch implizit als egozentrische Rednerin ausgewiesen, die nicht kommuniziert, sondern lediglich ein Gegenüber benötigt um ihren Redefluss zu exhibitionieren. Was die substantielle Qualität ihrer Ausführungen betrifft, so wird diese durch ihre indirekte Charakterisierung zum Schwadronneur relativiert. Das klangvolle Fremdwort militärischer Provenienz hat nichts mit Redekunst zu tun, sondern bezeichnet schlichtweg prahlerische Geschwätzigkeit. Freunde sind im Text Staffage zur Selbstdarstellung und Freundschaft ist in diesem Sinne ein gänzlich egoistisch ausgerichtetes Streben, das nicht im Zeichen gelingender Intersubjektivität, sondern im Rahmen einer negativen Anthropologie zu verorten ist, wie sie von den Vertretern der vorgeannten Moralistik prägnant formuliert wurde. Freundschaft wird dort in der Regel dekuviert als eine letztlich egoistische Regung, die nach außen hin zwar Interesse am Gegenüber affiziert, tatsächlich aber dem zentralen *Amour-propre* untergeordnet ist, wie La Rochefoucauld

im Aphorismus zusammenfasst: „Ce que les hommes ont nommé amitié n'est qu'une société, qu'un ménagement réciproque d'intérêts, et qu'un échange de bons offices; ce n'est enfin qu'un commerce où l'amour-propre se propose quelque chose à gagner.“¹⁷²

Die mangelnde Sozialkompetenz der Protagonistin wird in vernichtender Weise vorgeführt. Sie hat ihr gesellschaftliches Umfeld verloren und lebt überdies in einer Zeit, in der die von ihr prätendierte Gesprächskultur neben Radio und aufkommendem Fernsehen an Bedeutung verloren hat. Ihre Rede hat die gealterte Protagonistin zuletzt *faute de mieux* an ein junges Mädchen richten müssen, das weder redegewandt ist noch Interesse für den Vortrag ihrer Gastgeberin zeigt. Die Zuhörerin ist nicht an intellektuellen, sondern an traditionell weiblichen Belangen interessiert und entspricht damit dem vernichtenden Bild, das die Protagonistin von den jüngeren Frauen entworfen hat, die als Konversationspartner nicht taugen, weil sich ihr Horizont auf Ehe und Mutterschaft beschränkt. Der Text führt die Eliminierung dieses letzten unbefriedigenden Publikumsersatzes vor. Die Protagonistin, die sich über ihre Vorgeschichte als einstiger sozialer Mittelpunkt präsentiert hat, hält sich nach wie vor für eine Meisterin espritvoller Kommunikation, die *coram publico* exzellieren zu können glaubt. Mit ihrem Schlussmonolog vor dem Kissenberg wird sie jedoch als einsame, leicht verwirrte Rückzugsfigur vorgeführt, wie der Protagonist von Becketts *Krapp's last Tape*¹⁷³, der gleichfalls in Ermangelung eines lebendigen Pendants auf non-vitale Substitute zurückgreifen muss.

2.8.2.4 Infernalische Koexistenz: *Die Hölle*

Neben Freundschaft und Ehe werden in den späten Erzählungen auch enge Verwandtschaftsverhältnisse zum Gegenstand der Darstellung disphorischen und frustrierenden Soziallebens. Das betrifft mehrfach das Verhältnis von Geschwistern, welches nicht durch angeborene positive Affektivität gekennzeichnet ist, sondern als aufgezwungene und unauflösbare Pflichtbeziehung ertragen werden muss. In der späten Erzählung *Lebenslänglich* wird beispielsweise aus der Perspektive einer älteren Frau die Verantwortung, die sie stets für ihre jüngere Schwester zu übernehmen hatte, als lebenshemmende und letztlich lebensvernichtende Belastung aufgezeigt, auf Grund derer ihr Leben zur einer Gefängnisexistenz gerät. Die in der Folge

¹⁷²La Rochefoucauld 1977, S.52, Maxime 83

¹⁷³Beckett 1959: Krapp kommuniziert monologisch. Er hört sich Tonbänder an, die er in früheren Jahren aufgenommen hat um seinen Lebensgang für sich selbst zu dokumentieren. In dem kurzen Stück lauscht der neunundsechzigjährige Krapp einem Band, das er an seinem neunundreißigsten Geburtstag aufgenommen hat.

untersuchte Erzählung *Die Hölle*¹⁷⁴ beschäftigt sich ebenfalls mit der zerstörerischen Beziehung zweier Schwestern, wobei das destruktive Potential der Geschwisterbeziehung als zwischenmenschliche Hölle präsentiert wird.

Der Text hat das Zusammenleben zweier älterer Schwestern zum Inhalt, welches latent auktorial aus der Perspektive der älteren Agathe geschildert wird. Agathe ist zum Zeitpunkt der Erzählung dreiundsiebzig Jahre alt, die jüngere Nanni fünfundsechzig. Agathe bezeichnet ihren Lebensmodus vielfach als „Hölle“ (ST, S.104, S.105, S.108) und blickt zum Zeitpunkt der Erzählung auf fünfzehn Jahre qualvoller Lebensgemeinschaft mit der Schwester zurück. Als sie achtundfünfzig war und kurz vor ihrer Pensionierung als Postbeamtin stand, starb ihre Mutter. Als ältere Schwester fühlte sie sich verpflichtet, zu der verwaisten, seinerzeit fünfzigjährigen jüngeren Schwester Nanni zu ziehen, die mit der Mutter zusammengelebt hatte, um der Jüngeren den Haushalt zu führen: „Nun, sie mußte Nanni ertragen. Nach dem Tod der Mutter hatte sie sich als pflichtbewußter Mensch diese Last aufgelastet, es hatte einfach keinen Ausweg für sie gegeben.“ ST, S.103

Die ungewollte Wohngemeinschaft, zu der sie keine Alternative sah, führt dazu, dass ihr der Ruhestand gründlich vergällt wird und ihr der Lebensmodus als berufstätige Jungesellin retrospektiv als paradiesisch erscheint. Dabei handelte es sich nicht um eine emphatische Existenz, die durch leidenschaftliche Emotionen, Begeisterung für Kunst und Kultur oder bedeutende Ortsveränderungen gekennzeichnet war, sondern um ein ganz bescheidenes kleinbürgerliches Leben, das allerdings weitgehend ohne familiäre Verpflichtungen in relativer Freiheit verlief.

Wenn Agathe jetzt an früher dachte, glaubte sie im Himmel gelebt zu haben. Diese Ruhe und Ordnung, ein paar passende Freundschaften, Theater- und Konzertbesuche und manchmal eine Urlaubsreise. Jetzt lebte sie schon fünfzehn Jahre in der Hölle und hatte sich noch immer nicht daran gewöhnt. (ST, S.104)

Das vormalige bessere Leben war zwar bescheiden angelegt, garantierte aber „Ruhe und Ordnung“. Es handelte sich dabei eher um Absenz von Negativität als um intensiv positives Erleben. Den emphatischen Charakter hatte die vorgängige Existenz nicht qualitativ inne, sondern sie gewinnt ihn retrospektiv angesichts des als intensiv negativ erlebten Zusammenlebens mit der Schwester. Die ordnungsliebende und kultivierte Agathe verliert ihre Unabhängigkeit und leidet heftig unter Nannis Unordentlichkeit, die sich maßgeblich in unappetitlichem Essverhalten und einem verwahrlosten Äußeren zeigt, sowie unter dem Eigensinn der Schwester:

¹⁷⁴ Die Erzählung findet sich in ST, S.102-108.

Nanni war alles, was Agathe verabscheute: schlampig, faul, verlogen, naschhaft, dumm, schlau, ungewaschen und fett. Sie roch säuerlich wie ein Baby und hatte üble Eßgewohnheiten, ein ungezogenes, ungebildetes und unberechenbares Geschöpf. Das war Nanni. (ST, S.104)

Trotz der problematischen Gegensätzlichkeit der Schwestern, die sich wie Ordnung und Chaos gegenüberstehen, fühlt sich Agathe verpflichtet, die jüngere Schwester zuverlässig zu betreuen. Als letzten Schritt zum Verlust ihrer Unabhängigkeit gibt sie sogar ihre nächtliche Privatsphäre auf, weil es der eigensinnigen Nanni gelingt, ein gemeinsames Schlafzimmer durchzusetzen:

Eine ganz besondere Qual war es für sie, das Schlafzimmer mit ihrer Schwester teilen zu müssen. Früher hatte sie versucht, im Wohnzimmer auf dem Diwan zu schlafen, aber das hatte Nanni sehr böse gemacht. Sie war daran gewöhnt gewesen, mit ihrer Mutter in den Ehebetten zu schlafen, und genauso wollte sie es wieder haben. (ST, S.105)

Agathe bedauert, dass sie ihr „eigenes glückliches Leben aufgeben“ (ST, S.107) hat, um mit einem Wesen zusammenzuleben, das in Fortführung der Höllenmetaphorik als „Ungeheuer“ (ST, S.104) bezeichnet wird und dessen Verwandtschaft mit ihr sie als „teuflischen Zufall“ (ST, S.103) erachtet.

Neben vielen negativen Charakteristika, die Nanni als eine Art seniles, ungezogenes Kleinkind erscheinen lassen, wird ihr auch eine Begabung zuerkannt: Sie versteht es Blumen zu arrangieren und damit die Wohnung zu dekorieren. Das floristische Geschick der Jüngeren kann aus Agathes Sicht die Qualität des Zusammenlebens jedoch in keiner Weise aufbessern: „Selbst eine blumengeschmückte Hölle blieb eine Hölle, und längst war Nanni gewogen und zu leicht befunden, sie und ihre lächerlichen Blumen.“ (ST, S.105)

Das langjährige und unerquickliche Zusammenleben mit der Schwester hat die Gesundheit der Pensionistin geschwächt, die an Herzbeschwerden und an Rheuma leidet. Die schweren und süßlichen Blumendüfte, die über der Wohnung liegen, behindern zusätzlich ihre Atmung und ihr Wohlbefinden. Angesichts ihres physischen Verfalls, der es ihr zusehends erschwert, die Hausarbeit alleine zu bewältigen, sieht Agathe nur eine pessimistische Lösung zur Bewältigung der Situation. Sie ersehnt einen plötzlichen Unfalltod für Nanni und Hospitalisierung für sich selbst, um wieder zu Kräften zu kommen: „Sie wünschte es wirklich, einen schnellen, schmerzlosen Tod für das lächerliche und furchtbare Wesen, das ihre Schwester war, und für sich selber ein weißes, sauberes Zimmer im Spital.“ (ST, S.107)

Agathe hofft, dass die unvorsichtige Nanni bei einem Verkehrsunfall ums Leben kommen könnte. Nanni weist sich selbst aber einen guten Schutzengel zu, der sich bei ihren Gängen außer Haus stets bewährt hat. So kehrt sie auch am Ende des Textes trotz ungeschickten Verkehrsgebahrens wieder heil in die Wohnung zurück: „Beinahe hätte es mich erwischt, der Milchwagen war’s diesmal, wenn ich nicht einen so braven Schutzengel hätte!“ (ST, S.108)

Die ältere, physisch angeschlagene Schwester beseitigt mit Mühe die Schmutzspuren der zurückgekehrten Spaziergängerin und die Hoffnung auf eine unfallbedingte Auflösung der schwesterlichen Wohngemeinschaft hat sich wieder einmal zerschlagen: „Als sie sich mühsam erhob, sah sie die violett gesprenkelten Blüten der Tigerlilien auf sich niederstarren. Wesen aus einer fremden Welt, die mit großer Teilnahmslosigkeit Agathe in ihrer Hölle betrachteten.“ (ST, S.108)

Der eben zitierte Schluss legt nahe, dass die Wohnsituation fortbestehen und Agathe keine Erlösung von den Qualen der schwesterlichen Betreuungsarbeit erfahren wird. Weder zieht Agathe naheliegende Möglichkeiten aktiver Situationsveränderung in Betracht, wie etwa einen vorübergehenden Krankenhausaufenthalt ohne vorangehenden Verkehrstod der Schwester als Vorbedingung, noch hegt sie kriminelle Mordgedanken zur Beseitigung der Lästigen. Ihr eisernes Pflichtbewußtsein kettet sie an die unerträgliche Lebenssituation und nimmt ihr jeglichen Handlungsspielraum. Angesichts von Agathes schwacher Gesundheit zeichnet sich allerdings ab, dass sie den Belastungen ihres Lebensmodus nicht unbegrenzt gewachsen sein wird. Die jüngere und gesündere der beiden Schwestern ist nicht sehr ordentlich, aber doch sehr vital. Ihre üppigen Blumenarrangements lindern Agathes Beschwerden nicht, sondern bilden eine Art Trauerdekoration, vor der sich Agathes Verfall vollziehen kann.

Das Leben der Agathe in *Die Hölle* wird von ihrem achtundfünfzigsten bis zu ihrem dreiundsiebzigsten Jahr als eine radikale Form metaphorischen Nichtlebens resümiert, welches sich noch auf unbestimmte Zeit fortsetzen kann. Als Ausweg aus der katastrophalen Lebensform scheint sich nur der herannahende biologische Tod für die alternde Protagonistin abzuzeichnen. Da keine Textdaten auf ihre Bindung an das christliche Glaubenssystem hindeuten, und aus der Textperspektive auch keine vertreten wird, ist eine Fortdauer der infernalischen Existenz nach dem biologischen Tod in einer Hölle christlicher Provenienz für Agathe nicht zu befürchten, aber auch kein Paradies zu erhoffen, in welchem sie für ihre langjährige Pflgetätigkeit entschädigt würde. Die christliche Ideologie wird ausschließlich von der intellektuell beschränkten Nanni verfochten, die übernatürliche Mächte für ihre Straßenverkehrssicherheit verantwortlich macht. Der Schutzengel, der im Kinderglauben der fünfundsechzigjährigen Nanni für ihre Sicherheit sorgt, garantiert gleichzeitig den Erhalt der Hölle für die ältere Schwester und bedeutet damit, je nach Perspektive, einerseits himmlische Protektion für Nanni und andererseits Fortdauer der infernalischen Koexistenz für Agathe.

Die vom Text vorgeführte Hölle bezeichnet keinen Läuterungsort im Sinne der christlichen Ideologie, sondern eine zwischenmenschliche, näherhin familiäre Katastrophe. Während der christliche Glaube verordnet, dass man seinen Nächsten wie sich selber lieben solle, wird hier

die eigene Schwester verabscheut. Agathes akribischer Pflegedienst ist kein Liebeswerk, sondern steht im Zeichen einer rigorosen Ordnungsliebe und der masochistischen Pflichterfüllung um jeden Preis. Angesichts des Alters, des Gesundheitszustandes und der fehlenden Bereitschaft der Hauptfigur, handlungsorientierte Lösungsformen ihrer problematischen Lebenssituation zu entwickeln, eignet Agathes individuelle Hölle eine Ausweglosigkeit von hohen Graden.

2.8.2.5 Krankheit und Todessehnsucht: *Die Ratte*

Auch in der späten Erzählung *Die Ratte*¹⁷⁵ wird ein extrem qualvoller Zustand vorgeführt, wobei es hier nicht um eine intersubjektive Problemstellung geht, sondern um das ausweglose Leiden am Körper. Die Erzählung wird vornehmlich aus der Perspektive der schwerstkranken Protagonistin erzählt. Der Textbeginn sowie einige Passagen im Text sind aus der Außenperspektive wiedergegeben und latent auktorial gehalten. Dies ist stets dann der Fall, wenn die Kranke nicht bei Bewusstsein ist.

Die Hauptperson ist fünfzig Jahre alt und befindet sich zur Operation im Krankenhaus. Ihre Krankheit wird angedeutet, aber nicht explizit benannt. Es handelt sich um eine schwere gastroenterologische oder gynäkologische Erkrankung in weit fortgeschrittenem Stadium, die durch den Eingriff keinesfalls geheilt, sondern allenfalls hinausgezögert werden kann. Die Kranke leidet unter Schmerzattacken im Bauchbereich, deren Ursache, vermutlich ein Karzinom, in ihrer Vorstellung zu einer Ratte personifiziert wird. Mit dem Bild des Nagetiers charakterisiert sie nicht nur ihren quälend-rezidivierenden Schmerz, sondern auch ihre persönliche Todesvorstellung:

Der Tod hatte für sie eine neue Gestalt angenommen. Er war nicht länger ein Gerippe oder ein dunkler Engel, er war eine kleine Ratte mit langer blutverschmierter Schnauze. Darüber hatte sie schon sehr oft gegrübelt. Warum konnte sie nicht den dunklen Engel haben, oder wenigstens das reinliche Gerippe. Und wie sollte sie es anstellen, der Ratte in ihrem Leib zu entkommen? (WS, S.111)

Die letale Erkrankung lässt ein langsamen, qualvollen Tod erwarten und angesichts dieser Prognose sehnt sich die Moribunde nach einem schnellen Exitus. Menschliche Bindungen fesseln sie nicht mehr ans Leben, wie ihre Reaktion auf den Besuch des Ehemanns am Krankenbett deutlich macht. Sie wünscht kein Herbeizitieren der gemeinsamen Kinder und antizi-

¹⁷⁵ Die Erzählung findet sich in WS, S.109-114.

piert für die Zeit nach ihrem Tod bereits ihre Substitution in der Partnerschaft durch eine Kusine.

Nach einer halben Stunde kam noch ihre Kusine, eine kleine, dickliche Blondine in ihrem Alter, aber gesund und viel jünger aussehend. Eine Witwe, die ihr Leben, in Grenzen, genoss. Sie streifte den Mann mit einem flüchtigen Blick und sah dann wieder weg. Es war geradezu lachhaft, wie schlecht die Menschen sich verstellen konnten. Die Kranke hatte schon längere Zeit vermutet, daß die beiden, seit sie hier lag, einander nähergekommen waren. Anfangs hatte sie sich gekränkt darüber, jetzt wußte sie plötzlich, daß es ihr ganz einerlei war. (WS, S.111)

Die Protagonistin hat mit dem Leben abgeschlossen und wünscht zu sterben, steht aber unmittelbar vor einem strapaziösen, potentiell lebensverlängernden Eingriff, woraus sich ihre spezielle Problemlage ergibt:

Es gab jetzt nur ein Problem zu lösen. Da sie nicht mehr gesund werden konnte, musste sie versuchen zu sterben, ehe die Ratte in ihrem Bauch Tag und Nacht wühlen würde. Den Gedanken an Selbstmord hatte sie längst aufgegeben. Sie wußte, dass sie nicht mehr die Kraft zu einer Gewalttat hatte, und Medikamente wurden ihr nur als Spritzen verabreicht. Ihr Herz war nicht sehr gesund, aber doch zu gesund, um während der Operation einfach stehenzubleiben. (WS, S.112)

Die Realisierung des Todeswunsches ist ihr versagt, da sie jeglicher Möglichkeit zum Suizid benommen ist. Erschwerend kommt hinzu, dass das Krankenhauspersonal ohne Berücksichtigung des Patientenwunsches verpflichtet ist, Leben um jeden Preis zu verlängern.

Wenn die Pflicht es befahl, ein Herz zu stärken, so taten sie es ohne Zögern, mochte das Leiden des Kranken dadurch auch um Monate verlängert werden. Fing er an zu leiden, gebot es die Pflicht, ihm zu den herzstärkenden auch noch schmerzlindernde Mittel zu verabreichen. Sie nahm an, daß zumindest die Ärzte wußten, wie unsinnig diese Methode war, aber was nützte es, keiner von ihnen wagte es, von den Vorschriften abzuweichen. (WS, S.112)

Der Text erstreckt sich zeitlich vom Nachmittag vor dem Operationstag bis zum Morgen nach dem Tag des Eingriffs. Die aktionsunfähige, sterbewillige Patientin besinnt sich in ihrer handlungsmäßigen Impotenz auf autosuggestive Formeln um über mentale Vorgänge zu erwirken, dass während der lebensverlängernden Operation der Tod eintreten möge. Sie beschwört ihr Herz bis zum Einsetzen der Betäubung, dass es aufhören möge zu schlagen:

Sie bildete die magischen Worte in ihrem Hirn, in winzigen Lettern, die sie mit aller Kraft durch die Wände der Gefäße preßte, in den Blutstrom, der sie zu ihrem Herzen trug: „Steh still, steh still, hör auf zu schlagen, steh still!“ Immer und immer wieder. (WS, S.113)

Ihr postoperatives Erwachen erlebt die todesorientierte Protagonistin als schwere Enttäuschung. Sie wird weiter den lebensverlängernden Maßnahmen der medizinischen Einrichtung unterliegen und trotz großzügiger Gabe von Analgetika weiter ihren Schmerzattacken ausgeliefert sein.

Dem in diesem Text modellierten Bild von Leben eignet eine Ausweglosigkeit von ganz besonders hohem Ausmaß. Die unheilbar kranke Protagonistin erträgt die physische Existenz

nicht mehr, wird aber durch ärztliche Intervention auf unbestimmte Zeit am Leben erhalten werden. Sie ist damit verurteilt zu unbefristetem Verbleib in einem Übergangstatus zwischen Leben und Tod. Dass dieser Lebensmodus, der zugleich ihr Sterbemodus ist, ausgesprochen qualvoll sein wird, bekräftigen die Titelgebung und der Textschluss. Die Ratte personifiziert im Text die Todeskrankheit wie auch den Tod selbst. Bei der Ratte handelt es sich um ein ausgesprochen zähes, widerstandsfähiges Nagetier, was andeutet, dass der Schwerkranken kein baldiger Tod beschieden sein wird. Die Vitalität der Ratte garantiert das qualvolle Weitervegetieren der Protagonistin unter ärztlicher Aufsicht. Der letzte Satz der Erzählung betont die unermüdliche Aktivität des zur Ratte imaginierten Schmerzes und verweist damit eher auf Perpetuierung des Leidens als auf baldigen Tod: „Auch die Ratte war erwacht und begann in zarten, vorsichtigen Stößen zu wühlen.“ (WS, S.114)

Der Problemlösungsversuch der Protagonistin ist gescheitert. Der ersehnte Tod ist nicht eingetreten, der Wunsch nach Sterbehilfe wird keine Erhörung finden.

Abschließend sei vergleichend darauf hingewiesen, dass in frühen Haushoferschen Erzählungen ein Wundertier oder eine magische Beschwörung von Kräften jenseits der Realität durchaus eine Wendung der Problemlage herbeiführen konnte. In diesem Spättext jedoch wird über das Bild des Tieres nur noch die Persistenz des Leidens veranschaulicht und der eindringliche Rekurs auf die mentale Kraft der Selbsthypnose schlägt fehl. Die Protagonistin verbleibt machtlos in heillosen Lage: Einerseits wird der physische Zerstörungsprozess voranschreiten, andererseits wird die ärztliche Kunst versuchen den Prozess zu verlangsamen. Die Protagonistin muss Patientin bleiben, was für sie bedeutet, dass sie weiterhin geduldig Schmerzen ertragen muss, ohne dass eine Heilungsaussicht besteht.

2.8.2.6 Unerträgliche Existenz: *Die Stechmücke*

Nicht ohne Grund soll die späte Erzählung *Die Stechmücke*¹⁷⁶ das Ende des Analyseteils bilden: Es handelt sich um einen der ganz wenigen Texte der Marlen Haushofer, in welchem die Hauptfigur über den biologischen Tod aus ihrem reduzierten Leben ausbrechen kann. Dieses tödliche Ende des reduzierten Lebens wird einem männlichen Protagonisten zugeordnet, wohingegen den weiblichen Hauptfiguren in der Regel die perspektivlose Fortführung ihrer disphorischen Existenz auf unbestimmte Zeit obliegt. Relativ ungewöhnlich für eine Erzählung

¹⁷⁶ Die Erzählung findet sich in *ST*, S.25-32.

lung der Autorin ist ferner, dass nicht nur eine kurze Sequenz aus dem Leben des Protagonisten präsentiert wird, sondern ein knapper biographischer Abriss von der Kinderzeit bis zu seinem Tod mit knapp fünfzig Jahren geboten wird.

Die raumzeitliche Situierung der Hauptfigur erfolgt wie so häufig ausgesprochen vage und unspezifisch: Der Mann scheint sein Leben im süddeutschen Sprachraum zu verbringen, wo die Bezeichnung „Bub“ (ST, S.25) für männliche Kinder gebräuchlich ist. Ortsnamen fehlen gänzlich. Da Studium und Berufsfindung ohne vorangehende Ortswechsel realisiert werden können und zudem der Besuch eines Parks wie auch das Wohnen in einem mehrstöckigen Haus zur Sprache kommen, liegt es nahe auf urbanes Terrain als Lebensraum zu schließen. Jahreszahlen werden nicht aufgeführt, aber da im letzten Lebensjahr des Protagonisten noch contergangeschädigte Kinder geboren werden, kann man davon ausgehen, dass der Protagonist spätestens 1962 verstirbt.¹⁷⁷

Im Zentrum der Handlungsentwicklung steht allerdings keine den Körper zerstörende Krankheit, sondern die lebensbeeinträchtigende innerpsychische Befindlichkeit des Mannes, der schon als Kind durch ungewöhnlich große Empfindlichkeit gegenüber jedweder Grausamkeit auffällt, wie einleitend ausgeführt wird:

Als Kind weinte er jedesmal, wenn ein Mitschüler geschlagen wurde. Später, als man ihm beigebracht hatte, daß ein Bub unter keinen Umständen weinen darf, unterdrückte er die Tränen, konnte es aber nicht verhindern, für den Gedeimigten zu erröten. (ST, S.25)

Ausgestattet mit einer ungewöhnlich niedrigen Empathieschwelle steht er früh schon in deutlichem Kontrast zur traditionellen Rollenerwartung an männliche Individuen, die ihm generell und nicht nur individuell schwer erfüllbar erscheint:

Die Muskelmänner hatten es noch am leichtesten, sie konnten sich mit einem Faustschlag wenigstens für kurze Zeit Ansehen verschaffen, aber selbst sie mußten doch manchmal bedrückt oder krank sein und durften es nie zeigen. Ein Mann mußte einen Beruf erlernen, er mußte Geld verdienen und sich durchsetzen in einer Welt von anderen Männern, die ebenso wie er, aus Angst vor dem Versagen, unmäßig aggressiv waren. Und schließlich, was gewiß nicht weniger wichtig war, mußte er auch vor Frauen bestehen und durfte sich ihnen gegenüber nie schwach, feige und unwissend zeigen. Das alles war, wie ihm schien, ein bißchen viel verlangt.

Er war ein sehr guter Beobachter und sah, daß tatsächlich kein einziger Mann in seiner Umgebung diesen Anforderungen auch nur annähernd entsprach, [...]. (ST, S.26)

¹⁷⁷ Der Protagonist verweist auf das Auftreten einer körperlicher Behinderung („Es gab Kinder, die ohne Arme und Beine geboren wurden, traurige Abnormitäten, [...]“ ST, S.29) die den contergantypischen Schädigungen entspricht. Das Schlafmittel Contergan kam im Oktober 1957 auf den Markt und wurde im November 1961 verboten. So kamen in der ersten Hälfte des Jahres 1962 noch contergangeschädigte Kinder zur Welt, dann war die Behinderung konsequent rückläufig.

Durchsetzungsvermögen, physische Stärke und Aggressivität entsprechen nicht der Natur des Protagonisten, aber da ihm bewusst ist, dass auch die Mitmänner dem Ideal kaum je wirklich nahekommen, arrangiert er sich ohne großen Leidensdruck mit seinen Defiziten im Hinblick auf das traditionell vorgegebene männliche Rollenverhalten. So wird initial das Mann-Sein zwar als problematisch vorgeführt, aber als Lebensproblem des Protagonisten erweist sich explizit nicht seine Zugehörigkeit zum männlichen Geschlecht, sondern sein starke Sensibilität gegenüber all dem, was sich in der Welt an Grausamkeit abspielt, und ihn, wäre er eine Frau, in ähnlicher Weise belasten könnte. Das Mensch-Sein an sich ist ihm über seine Fokussierung der Grausamkeit in der Welt unerträglich, das Mann-Sein erscheint im Vergleich dazu eher als sekundäre Belastung.

Die Erzählung hat zum Inhalt, wie der Protagonist in verschiedenen sozialen und historischen Kontexten jahrzehntelang mühevoll gegen seine psychische Disposition ankämpft und sein schmerzliches Mitgefühl kaschiert, bis er angesichts eines scheinbar nichtigen Anlasses völlig überwältigt wird von seiner umfassenden Empathie und schließlich daran zu Grunde geht.

Die erste Hälfte des Textes steht im Zeichen des nach außen hin erfolgreichen Ringens um Anpassung (*ST*, S. 25-28) und führt vor, wie der Mann bis zum Alter von ungefähr fünfundvierzig Jahren eine äußerlich weitgehend konforme Existenz aufbaut, die er allerdings nicht als „sein wirkliches Leben“ erachtet. Die Gestaltung des angepassten Lebens vollzieht sich über richtungsweisende Entscheidungen im beruflichen und privaten Bereich. Ein bedeutender Schritt ist etwa die Entscheidung für ein Studium, das seiner Neigung zuwiderläuft, aber ein sicheres Auskommen verspricht.

Er hätte sehr gerne Archäologie studiert, sich mit Musik befasst, mehr gelesen und größere Reisen unternommen, aber er mußte seinen alten Vater entlasten und wählte ein Zweckstudium. Er wußte, alles, was er auf diese Weise versäumte, war unwiederbringlich dahin, sein wirkliches Leben, das er nie nachholen konnte. (*ST*, S.26)

Während ihm beim Studium noch die Option für seine favorisierten Studienfächer offengestanden hätte, wird ihm kurz vor dem Abschluss durch die historische Wirklichkeit eine Unterbrechung aufgezwungen, bei der er keine Wahl mehr hat. Er wird zum Fronteinsatz im Zweiten Weltkrieg eingezogen, den er trotz einer schweren Verwundung überlebt. Das Entsetzen über die gigantische Vernichtungsmaschinerie anästhesiert kurzzeitig seine ausgeprägte Mitleidensfähigkeit:

Der Krieg ging über ihn hinweg wie über einen leicht Betäubten, er litt kaum und kam auch nie dazu, wie früher über das Leben nachzugrübeln. Nachher hungerte er sich noch ein Jahr durch, sein Vater war inzwischen gestorben, und beendete sein Studium mit gutem Erfolg. Er fand auch sofort eine Anstellung, und sein Leben wurde normaler. Und wie ein Mensch, der aus der Narkose erwacht, fing er plötz-

lich an zu leiden. Er hatte Dinge gehört, gesehen und getan, die ihm erst jetzt ganz bewußt wurden, und er fand es widersinnig, daß er nach allem immer noch lebte. (ST, S.27)

Die Bilder, die ihn anfallsweise überkommen, kann er nicht vergessen, aber zumeist soweit zurückdrängen, dass er nach außen nicht auffällt. Die mit der beruflichen Etablierung begonnene Rückführung in die scheinbare Normalität ergänzt der zunächst isolierte Kriegsheimkehrer, indem er sich die Knüpfung von Sozialkontakten auferlegt.

Es war fast unmöglich für ihn, neue Kontakte zu finden. Aus Vernunftsgründen zwang er sich dazu und suchte Anschluß bei drei oder vier Leuten, die ihm zusagten, Freundschaften konnte er allerdings nicht schließen. (ST, S.27)

Die Kontakte mögen nach außen hin den Eindruck von Freundschaftsverhältnissen erwecken, dem Protagonisten sind sie nur ein selbst verordneter Pseudoanschluss an eine Umwelt, die ihm fremd ist. Ebenso emotionslos und planvoll wie der Aufbau von Sozialkontakten vollzieht sich seine Partnerwahl.

Mit Fünfunddreißig, nachdem er sich, wie es einem Mann zusteht, eine Existenz geschaffen hatte, heiratete er eine gleichaltrige Kollegin, mit der er jahrelang zusammengearbeitet hatte und von der er keine unangenehmen Überraschungen zu erwarten hatte. (ST, S.27)

Die geschwisterliche Vernunftehe entspricht ganz den Bedürfnissen des Protagonisten, die Perspektive der angeheirateten Kollegin ist nicht Gegenstand des Textes. Erotik und Sexualität zwischen den beiden Ehepartnern werden nicht thematisch. Angesichts der leidenschaftslosen Zweisamkeit wäre im Extremfall sogar denkbar, dass die Ehe gar nicht vollzogen wurde. Wenn erotisch-sexuelle Kontakte stattgefunden haben sollten, so wohl kaum in hoher Frequenz oder mit großer Intensität:

Da seine Ehe kinderlos geblieben war, eine Tatsache, die ihn auf rätselhafte Weise befriedigte, unternahm er jeden Herbst oder Frühling mit seiner Frau eine ausgedehnte Reise. Er tat es nicht nur, um sie für etwas zu entschädigen, das ihr versagt geblieben war, sondern weil er wirklich gern reiste. (ST, S.28)

Die großzügigen Auslandsreisen in südeuropäische oder afrikanische Länder stellen einen bescheidenen Höhepunkt im Leben des Protagonisten dar, weil er Neigung und Anpassung in ihrer Durchführung vereinbaren kann. In der Reisebewegung gelingt es ihm, sein ureigenstes Interesse zu verbinden mit einer Aktivität, die dem Sozialprestige förderlich ist und dem Rollenverhalten als spendabler Ehemann gut ansteht. Nur der Arrivierte kann derartige Unternehmungen finanzieren und nur der großzügige Gatte bietet der Ehefrau teure Auslandsaufenthalte. Nach zehn Jahren unemphatischer Ehe mit gemeinschaftlichen Aufbrüchen in den Süden schwindet die Reisefreude der Hauptfigur.

Drei letzte Reisen, die auf Wunsch des Mannes nur mehr noch in nördliche Länder führen, beenden die alljährliche Aufbruchsbewegung des Paares und bilden den Übergang zur zweiten Hälfte des Textes (ST, S.29-32), die im Zeichen der Auflösung und des Todes steht.

Von da an fuhren sie nur noch dreimal weg, einmal nach Schweden, dann nach Dänemark und zuletzt nach England. In diesen drei Jahren hatte er große Mühe, ein Leiden zu verbergen, das schleichend begonnen hatte, jetzt aber langsam zu einer Qual für ihn wurde. Es war wirklich kein neues Leiden. Schon als Kind hatte er geweint, wenn er sah, wie ein anderes Kind geschlagen wurde. Dann hatte er Jahre gebraucht, um ein Mann zu werden und die Tatsache der Grausamkeit ertragen zu können. Was sich jetzt zeigte, waren Anzeichen von Erschöpfung. Sein Vorrat an Kraft war verbraucht, und er konnte sich nicht länger wehren. (ST, S. 29)

Die Mitleidensfähigkeit, deren Unterdrückung im Zentrum der Bemühung seines angepassten Lebens stand, lässt sich nicht mehr eindämmen. Zu Beginn der zweiten Texthälfte (ST, S.29) erfolgt eine fast wörtliche Reprise der kindlichen Leidenthematik, die am Anfang des Textes benannt wurde. Allerdings hat der Endvierziger nicht mehr die Kraft mit Schutz- und Verdrängungsmechanismen gegen die peinigenden Eindrücke anzugehen, die gemäß seiner subjektiven Wahrnehmung von allen Seiten auf ihn eindringen:

Es kam dahin, daß er keine Zeitung mehr aufzuschlagen wagte, ins Kino ging er schon lange nicht mehr, und endlich hörte er überhaupt zu lesen auf oder las nur Bücher, die er von früher kannte und von denen er nichts zu befürchten hatte. Manchmal schien es ihm, als habe sich alle Welt verschworen, ihn mit Scheußlichkeiten zu bedrängen, sie quollen aus den Mündern der Menschen, sprangen ihn vom Bildschirm an und krochen in seine Träume. (ST, S.29)

Seine Wahrnehmung entdeckt unerbittlich Entsetzliches, auch wenn er krampfhaft bemüht ist, durch Flucht in die Arbeit und ein möglichst eingeschränktes Gesichtsfeld die Eindrücke aus der Umwelt gering und neutral zu halten. Einen Arzt konsultiert er nicht, da er sich eine dauerhafte Veränderung seines Wahrnehmungsmodus nicht vorstellen kann und eine kurzzeitige Betäubung durch Psychopharmaka, die auch sein Bewusstsein außer Kraft setzen könnten, ablehnt.

Einmal erwog er, einen Arzt aufzusuchen, verwarf den Gedanken aber wieder, weil er überzeugt war, dass kein Arzt der Welt ihm helfen konnte. Die Bilder und Schreie in seinem Hirn konnte man vielleicht für Stunden oder Tage mit Medikamenten betäuben, aber nur, wenn gleichzeitig sein Bewusstsein ausgelöscht wurde. So versuchte er sich selber zu heilen, indem er sich in seine Arbeit vergrub und wie mit Scheuklappen durch die Straßen ging. Wenn aber sein Blick doch unversehens in einen Fleischerladen fiel oder auf einen roten Klumpen auf der Fahrbahn, der einmal ein lebendiges Tier gewesen war, spürte er seine Kehle trocken werden, und er sah starr geradeaus. (ST, S.30)

Der Leidende möchte sich niemandem offenbaren, er schickt seine Frau im Frühjahr mit einer Freundin auf Reisen und zieht sich in einem Zustand höchster Empfindlichkeit ganz zurück. Die Intensität seiner Leidenswahrnehmung steigert sich stetig, wie die letzten Stationen des Textes demonstrieren. Auf einer Parkbank erhofft der Protagonist zuerst Beruhigung für seine aufgewühlten Sinne. Der Anblick von Schwänen löst jedoch bald die Erinnerung an eine Zeitungsmeldung aus, in welcher vermutlich Schwäne im Zentrum eines grausamen Vorfalles

standen. Der Parkbesucher versucht daraufhin hoffnungsvoll, sich in die Wahrnehmung der Vegetation zu retten und richtet seinen Blick auf eine Tulpenpflanzung:

Tulpen konnten nicht leiden, zumindest wußte man nichts darüber, sie schrien nicht und bluteten nicht, wenn man sie zertrampelte. Nein, man wußte gar nichts darüber, es gab Schallwellen, die der Mensch nicht hören konnte. Einen Augenblick erlag er der Vision einer Welt, die von den Schmerzensschreien der Blumen, Gräser und Bäume widerhallte. Aufgescheucht erhob er sich von der Bank, und leichte Panik überfiel ihn. Wahrscheinlich war es besser, sogleich heimzugehen. (ST, S.31)

Wiederum ersteht in der Wahrnehmung des Mannes eine Schreckensvision von gequälter Kreatur: Die Vegetation erscheint ihm als belebt und leidensfähig. An die Stelle von sedierender Blumenkontemplation tritt für ihn ein brutaler akustischer Reiz. Er vernimmt laute Schmerzensschreie der Pflanzen, die von Menschen zertrampelt werden und will sich vor dieser Wahrnehmung durch Flucht in die heimische Wohnung schützen.

Nachdem der Regenerationsversuch im Park mehrfach gescheitert ist, erfolgt noch vor dem Betreten der Wohnung die nächste Leidenskonfrontation:

Im zweiten Stock saß auf der Matte die Katze der Nachbarin. Sie ließ sich heute nicht streicheln, hockte nur vergrämt und armselig da und wich angstvoll vor ihm zurück.

Ob er wollte oder nicht, er mußte die blutige Beule auf ihrer Flanke sehen. Die Buben hatten sich angewöhnt, mit Steinen nach ihr zu werfen. Er drückte auf die Klingel, damit man sie einlasse, und sie sah aus gelben Augen zu ihm auf und fauchte fast unhörbar. Sie erkannte ihn nicht; in diesem Augenblick war er nur ein Mensch, das Wesen, das Schmerz zufügt. (ST, S.31)

Die einseitige Wahrnehmung des Protagonisten gestattet es ihm nicht, sich als Helfer des verletzten Tieres zu sehen, dem er immerhin Zutritt zum sicheren Wohnbereich verschafft. Er sieht sich ausschließlich als Vertreter seiner Species an und definiert den Menschen als schmerzverursachendes Wesen. Mit dieser Definition wird der unausweichliche Leidenszustand des Mannes sehr deutlich offengelegt. Er erträgt einerseits nicht, dass Schmerzen zugefügt werden, gehört aber andererseits zur Gattung derer, die in seiner Sicht der Dinge Leiden verursachen. Angesichts dieser aporetischen Grundbefindlichkeit kann seine Existenz nur eine ganz und gar unerträgliche sein.

Schließlich erreicht der Protagonist, erschöpft von den zwangsweise in Augenschein genommenen Leidensbildern in Park und Treppenhaus, seine Wohnung, wo er versucht sich notdürftig zu erholen. Der heimische Bereich kann ihn nicht vor dem Aufkommen seiner qualvollen Visionen bewahren. Er entdeckt ein Insekt auf der Fensteraußenseite, dessen Leiden an der Kälte ihn so heftig ergreift, dass er ihm Zugang zum Innenraum verschaffen möchte:

Dann sah er die Stechmücke. Sie klebte außen an der Scheibe, ein unsagbar zartes Geschöpf auf zitternden Beinchen und fast durchsichtig. Ohne zu überlegen, nur von dem blinden Drang getrieben, das winzige Wesen zu retten, öffnete er das Fenster. Die Stechmücke taumelte von der Scheibe weg, und mit grausamer Langsamkeit senkte sich eine riesige Schneeflocke über sie und begrub sie.

Er stand am offenen Fenster, spürte Kälte, schneidenden Schmerz und die tödliche Erstarrung, ehe das kleine Leben erlosch.

Als sie ihn auf dem Pflaster in einer Blutlache fanden, schrie er vor Schmerzen. (ST, S.32)

Zwischen dem letzten und dem vorletzten Satz des obigen Zitats, die formal durch Absatzbildung getrennt sind, muss es auf Handlungsebene zum Sturz des Mannes aus dem Fenster gekommen sein. Dieser Sturz hat ohne Fremdeinwirkung stattgefunden, da sich niemand in der Wohnung befindet. Überdies sind keine Figuren eingeführt, die dem Protagonisten nach dem Leben trachten könnten. Sein eigentlicher Widersacher ist eher die Realität des Lebens selbst, der er sich möglicherweise durch Suizid entzogen hat oder der er vielleicht durch einen Unfall entronnen ist.

Mit der qualvollen Verfasstheit des Protagonisten, der sich nicht an der jenseitsorientierten christlichen Ideologie orientiert und ein Weiterleben in seinem Zustand nicht für erstrebenswert hält, wäre ein Selbstmord einerseits durchaus kompatibel:

Da es ihm nie gelungen war, ein gläubiger Mensch zu sein, fand er gar keinen Sinn oder Trost in seinem Zustand und wünschte nur, alles möge zu Ende gehen, wenn er die Kraft nicht mehr zurückgewinnen konnte, die ein Mann brauchte, um zu töten und zu verletzen oder wenigstens mit anschauen zu können, wie rings um ihn verletzt wird. (ST, S.29)

Andererseits werden innerhalb des Textes Bedenken der Hauptfigur formuliert, die sich nicht vorstellen kann, dass mit dem Tod auch das Leiden an der Existenz endet:

Manchmal zweifelte er daran, daß der Tod dem ein Ende setzen würde. Es gab gar nichts mehr als die sinnlose Qual der Geschöpfe; wie konnte ein so einfacher Vorgang wie der Tod sie auslöschen. (ST, S.29)

Der Protagonist ist durchaus als lebensmüde einzuschätzen, verfügt aber über eine so skeptische Einschätzung, was die erwünschten Folgen eines Suizids betrifft, dass er, was die Ausführung angeht, eher gehemmt sein dürfte. Schließlich sei noch angemerkt, dass der Protagonist aller Wahrscheinlichkeit nach auf einer Wohnungshöhe logiert, die sich zur Selbsttötung nur sehr bedingt eignet.¹⁷⁸

Was die Unfallhypothese angeht, so mag man einräumen, dass der Mann sich in einem Schwächezustand befindet, der sich womöglich auch nachteilig auf den Gleichgewichtssinn auswirkt. Allerdings thematisiert der Text für den Protagonisten keine Bewegung des Hinauslehnens oder Hinunterbeugens beim Rettungsversuch, im Rahmen derer er die Balance hätte verlieren können. Es wird schlicht ausgesagt, dass er den Todeseintritt des Insekts verfolgt,

¹⁷⁸ Die verletzte Katze begegnet ihm im zweiten Stock, er selbst wohnt also mindestens auf Höhe des zweiten Stockwerks. Da er sehr geschwächt ist, hätte er vermutlich einen Fahrstuhl benutzt, wenn ein solcher vorhanden wäre. Da dies nicht der Fall ist, kann man davon ausgehen, dass es sich um ein vier- höchstens aber fünfgeschossiges Haus handelt; bei größerer Höhe sind in der Regel Fahrstühle eingebaut.

während er am Fenster steht. Der Text belässt eine Leerstelle, was die Todesart betrifft. Der Tod des Mannes ist somit letztlich rätselhaft, denn wie hätte er sein Leben verloren, wenn nicht durch Unfall oder Suizid. Unter Berücksichtigung des Titels sei noch eine dritte Hypothese zum Ende des Protagonisten angeführt: Auch wenn der zum Tod führende Sturz im Detail nicht nachvollziehbar ist, so kann doch festgehalten werden, dass das Auftreten der Stechmücke am Fenster ursächlich korreliert ist mit dem Sturz. Der Protagonist befindet sich zu diesem Zeitpunkt in einem Zustand absoluter Schutzlosigkeit, was seine subjektive Wahrnehmung von Grausamkeit betrifft. Seine Existenz ist angesichts des Fehlens jeglicher Abschottungsmaßnahmen gegen solche ihn peinigenden Eindrücke in höchstem Grade unerträglich geworden. Die Fortführung des angepasst-reduzierten Lebens, wie es die Haushoferschen Figuren in vielen Varianten vorführen, scheint für diesen geschwächten Protagonisten nicht mehr zumutbar zu sein. Die Stechmücke ist der Katalysator, der unter außergewöhnlichen inneren (der Mann ist extrem geschwächt durch seine Visionen) wie äußeren Bedingungen (im Mai tritt ein heftiger Schneesturm auf) das Ende provoziert, auch wenn offen bleibt, auf welche Weise sie das tut. Für den Leidenden ist sie in diesem Sinne eine Helferfigur, die ihn vom Leben befreit. Dies rechtfertigt ihre bedeutende Positionierung im Titel und verweist quasi unter negativem Vorzeichen auf die Welt des Märchens, wo nicht selten ein Tier auf wundersame Weise interveniert um dem Helden in höchster Not zur Hilfe zu kommen.

Der Schluss offeriert in dieser Lesart eine ungewöhnliche Mischung von ansatzweiser Pathologisierung der Hauptfigur bei gleichzeitiger Salvierung über Elemente des Märchenhaften. Das intensive Mitleid des Mannes für das Insekt, das er ins Zimmer holen möchte, führt seine Tierliebe *ad absurdum*. Selbst ein engagierter Tier- und Naturfreund wird keinen Insektenbiss riskieren um das Wohl der stechenden Mücke zu befördern. In der zeitgenössischen Realität würde die Psychiatrie mit dem Einsatz von Psychopharmaka versucht haben, die Reizschwelle für die Empfindlichkeit des Protagonisten zu herabzusetzen.

Der Text versieht den Protagonisten von früher Jugend an mit der gesteigerten Empfindlichkeit und demonstriert sein sich intensivierendes Leiden daran in verschiedensten Stadien. Am Textende, als das Leiden seinen höchsten Grad erreicht, wird er über die Intervention der Stechmücke befreit. Das Tier zeigt ihm quasi den Weg, lockt ihn aus seinem leidensvollen Leben hinunter in den Tod. Dass das Ende des Protagonisten allerdings kein durchweg märchenhaftes ist, zeigt die Verflechtung von märchenhafter Einlassung und realistischem Hintergrund. Der Sturz führt nicht sofort zum Exitus, sondern der Schwerverletzte wird noch unfallmedizinisch betreut. Zunächst verabreicht der Notarzt dem Gestürzten die Betäubung, die dieser als psychisch Leidender stets verweigert hatte, dann stirbt er Tage später einen ganz

und gar nicht märchenhaften Krankenhaustod: „Im Spital war er dann sehr ruhig. Er litt noch zwei Tage, ehe er sterben konnte, und war bei Bewußtsein. Aber mit einem sanften Tod hatte er ja nie gerechnet.“ (ST, S.32)

Dass dem Leidensmann kein einfaches Ende beschieden ist, wundert ihn nicht einmal selbst. Die Verwendung des Modalverbs *können* in Bezug auf das Sterben legt nahe, dass er den Tod, dessen unklare Ursache vom Text nicht mehr hinterfragt oder gar erhellt wird, als Befreiung empfindet.

Abschließend sei resümiert, dass in diesem Spättext der Autorin, wie in der vorher untersuchten Erzählung *Die Ratte* das Leben nur mehr noch als unerträgliches Leiden vorgeführt wird. Dieses Leiden, näherhin die psychische Disposition zu grenzenloser Empathie, wird über die katalysatorische Intervention der Stechmücke behoben. Das reduzierte Leben hat damit ein Ende gefunden, aber nicht im Sinne einer Variation oder Transformation, wie sie durch Aufbruch-oder Ausbruch innerhalb der Existenz realisierbar wäre, sondern durch Erreichen des biologischen Todes. Damit wird eine radikaler und sinisterer Ausweg gewiesen, der überdies nicht einmal als Aktionsresultat des Protagonisten ausgewiesen wird. Vielmehr wird dieser in seinem Sterben auf mysteriöse Weise sekundiert durch das titelgebende Insekt, welches trotz seiner Fragilität gleichermaßen als Helferfigur wie auch als Todesengel fungiert.

3. Ergebnisse

3.1 Entwicklung der Erzählsituation

Innerhalb des Haushoferschen Romanwerks lässt sich, was die Art der Präsentation der Geschichte angeht, eine sukzessive Hinwendung von auktorial-personalen Mischformen zur strikt monoperspektivisch ausgeführten Ich-Erzählsituation ausmachen. Dass *HV* nicht von dieser Tendenz erfasst wird, erklärt sich hinreichend durch die außergewöhnliche Jugendlichkeit der Protagonistin, die sich initial noch nicht im Stadium der Selbstreferenz über die erste Person Singular befindet. Im Laufe ihres Heranwachsens wäre romanintern ein Wechsel von der Sie-Form zur Ich-Form zwar durchaus möglich gewesen, aber Haushofers Wechsel vom Sie zum Ich ist eine werkübergreifende Entwicklung, die nie innerhalb eines Textes vorgeführt wird. Werkintern gestaltet sie zwar in den frühen Romanen abwechslungsreiche kombinierte Erzählsituationen, aber sie behält die jeweilige Kombination stets bei und vollzieht innerhalb eines Textes niemals einen Bruch, indem sie die Erzählsituation, respektive die spezielle Kombination von Erzählsituationen abändert.

In der Erzähltheorie gibt es Ansätze, in deren Rahmen, die Bedeutung der Unterscheidung von Ich-Form und Er-Form bezweifelt wird.¹⁷⁹ Sehr nachdrücklich ist dieser Zweifel formuliert bei Booth:

Perhaps the most overworked distinction is that of person. To say that a story is told in the first or the third person will tell us nothing of importance unless we become more precise and describe how the particular qualities of the narrators relate to specific effects.¹⁸⁰

Genette weist die Unterscheidung Ich-Form/Er-Form mit dem Hinweis zurück, dass es sich dabei um missverständliches Begriffsinstrumentarium handele:

La présence de verbes à la première personne dans un texte narratif peut donc renvoyer à deux situations très différentes, que la grammaire confond mais que l'analyse narrative doit distinguer: la designation du narrateur en tant que tel par lui-même, comme lorsque Virgile écrit „Arma virumque cano...“, et l'identité de personne entre le narrateur et l'un des personnages de l'histoire, comme lorsque Crusoe écrit: „En 1632, je naquis à York...“ Le terme „récit à la première personne“ ne se réfère bien évidemment qu'à la seconde de ces situations, et cette dissymétrie confirme son impropriété.¹⁸¹

Genettes Begrifflichkeit von der ‚narration homodiégétique‘ (le narrateur est présent de

¹⁷⁹ In der Erzähltheorie wird stets nur auf die Er-Form verwiesen, wobei im Rahmen der dritten Person immer auch die für die vorliegende Arbeit relevante Sie-Form sowie die Es-Form mit einzubeziehen ist.

¹⁸⁰ Booth 1961, S.150

¹⁸¹ Genette 1972, S.252

l'histoire)‘ und der ‚narration hétérodiégétique (le narrateur est absent de l'histoire)‘ unterscheidet sich jedoch in diesem speziellen Punkt nicht wesentlich, sondern eher namentlich von dem Kriterium Ich-Form/Er-Form, wie Cohn in Anspielung auf Booth bemerkt:

This distinction [first person vs third person] has at any rate been decidedly **underworked** by French narratologists, at least until Genette rehabilitated it in the guise of his heterodiegetic and homodiegetic narrative types.¹⁸²

Stanzel entwirft einen in beide Richtungen durchlässigen Typenkreis auf der Basis von drei Kriterien.¹⁸³ Indem er das Kriterium ‚Person‘ spezifiziert als ‚Identität der Seinsbereiche (Ich-Form)‘ oder ‚Nicht-Identität der Seinsbereiche (Er-Form) von Held und Erzähler, ist die terminologische Unschärfe, auf die Genette hinweist, unter Wahrung der Unterscheidung Ich-Form/Er-Form desambiguiert.

Am Ende dieser knapp gehaltenen Einlassungen über die kontrovers beurteilte Bedeutung der Unterscheidung von Ich-Form und Er-Form in der Erzähltheorie kann und soll nicht postuliert werden, dass eine solche Unterscheidung grundsätzlich bedeutungsvoll ist:

Man darf jedoch davon ausgehen, dass das Changieren von der einen Form zur anderen signifikant ist, wenn es innerhalb eines Textes erfolgt, wie in Max Frischs *Stiller* oder Claude Simons *La Route des Flandres*. Ferner darf man annehmen, dass der Wechsel von Bedeutung ist bei Autoren, die innerhalb ihrer Textproduktion einen markanten Wandel von der einen Form zur anderen vollziehen, wie dies der Fall ist, bei Gottfried Keller¹⁸⁴ oder Marcel Proust¹⁸⁵.

Marlen Haushofer nimmt sowohl bei der Abfassung eines Einzeltextes, wie auch im Rahmen ihres gesamten Romanwerks einen solchen Wechsel vor:

Die Autorin überwindet ihre Schreibschwierigkeiten, als sie bei der Arbeit am Roman *WA* von der Sie-Form zur Ich-Form übergeht und letztere auch für die endgültige Fassung beibehält.

Was das Gesamtwerk betrifft, so weist *HV* einen auktorialen Rahmen auf, in den ein personal gehaltener Lebensrückblick eingebettet ist. Im zweiten Roman *TAP* alternieren personale Passagen in der Sie-Form mit Tagebuchsequenzen in der Ich-Form. Auf diese beiden frühen Romane mit heterogener und damit auch sehr abwechslungsreich gestalteter Erzählsituation folgt noch in den fünfziger Jahren der Kurzroman *WS* in der Ich-Form. Die schon hier rigoros mo-

¹⁸² Cohn 1981, S.163

¹⁸³ Prägnant und knapp in Stanzel 1981, detaillierter und elaborierter in Stanzel 1985.

¹⁸⁴ Keller hat seinen Roman *Der grüne Heinrich* in zwei Fassungen ausgearbeitet. Die erste Fassung von 1854/1855 ist in der Er-Form angelegt, die zweite von 1879/1880 hat er in der Ich-Form abgefasst.

¹⁸⁵ Proust unternimmt einen Romanversuch in der Er-Form, den er abbricht, *Jean Santeuil* bleibt unvollendet. Für den großen Romanzyklus *A la Recherche du Temps perdu* wechselt er zur Ich-Form, lediglich *Un amour de Swann* ist in der Er-Form gehalten.

noperspektivisch modellierte Ich-Erzählsituation ist keinesfalls als stilistisches Dekor zu betrachten, sondern ermöglicht erst die solitäre Selbstanklagestrategie der Protagonistin. Auch für die menschenleere Welt in *WA* erweist sich die Personalunion von Protagonistin und Erzählerin als geeignete Präsentationsform. Bezeichnend für *WS* wie für *WA* ist die geringe kognitive Distanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich, die nicht hinreichend durch eine relativ geringe zeitliche Distanz gerechtfertigt ist. So wird keine Rückschau im souveränen Modus des Verstehens und Deutens vorgeführt, sondern eher ein Verharren, respektive Steckengeblieben-Sein in einem Handlungs- und Reflexionsmuster, dem erzählendes wie auch erlebendes Ich in gleicher Weise verhaftet sind. Auch die eigenwillige Verwendung der Ich-Form in *MA*, wo Erinnerung und damit Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte so drastisch verweigert werden, präsentiert ein strikt auf die eigene Perspektive reduziertes Ich, das sich über Rituale und Zwänge zwar noch an die Alltäglichkeit anpassen kann, *de facto* aber trotz familiärer Einbindung monologisch, fast autistisch lebt.

Der ohnehin schon reduktive Zusammenfall von Protagonistin und Erzählerin durch die Identität der Seinsbereiche im Rahmen der Ich-Erzählsituation wird noch verstärkt, da im Zusammenspiel von erzählendem und erlebendem Ich kaum Diversifikation und Differenz vorgeführt werden, sondern beide Seinsstufen der Hauptfigur sich allenfalls graduell, nicht aber substantiell unterscheiden. Der Darstellung reduzierten Lebens von hohem Ausmaß scheint eine konsequent monoperspektivische Ausgestaltung der Ich-Form, die sich an der chronologischen Ordnung orientiert und erzählendes wie erlebendes Ich als Figuren mit analoger Problemlage präsentiert, besonders zu entsprechen.

3.2 Reduzierte Mobilität: Immobilisierung

Dem Ort einer Handlung kommt nicht nur deswegen eine große Bedeutung zu, weil er mehr ist als eine Hintergrunddekoration, sondern auch weil sich über das Verhalten der Figuren im Raum die Sujethaftigkeit eines Textes konstituiert.¹⁸⁶

Innerhalb der Haushoferschen Prosa zeigt sich von den frühen zu den späten Texten eine auffällige Einschränkung der räumlichen Mobilität der Hauptfiguren.

Elisabeth respektive Betty aus dem Romanerstling *HV* erschließt sich sukzessive einen stets umfänglicheren Raum. Sie wird länderübergreifend mobil. Ihr Leben nach dem fingierten Tod

¹⁸⁶ Zur Bedeutung des künstlerischen Raumes und seiner Rolle für die Sujetbildung im Text siehe Lotman 1981, S.329-340.

im Wasser beinhaltet räumliche Veränderungen, mittels derer sie über einen relativ breiten Handlungsspielraum verfügt. Auch für die nur in weitaus geringerem Rahmen mobile Hauptfigur aus *TAP* kann insgesamt eine Steigerung der räumlichen Mobilität verzeichnet werden, wiewohl ihre Bewegungsfreiheit phasenweise immer wieder stark eingeengt ist. In der Vorgeschichte hat sie als Verschüttete im Krieg eine massive Einsperrungserfahrung durchlitten. Auf dieses extreme Erleben räumlicher Unfreiheit folgt eine gemilderte Form der Einsperrung, als sie zwei unglückliche Jahre in der Wohnung der Eltern ihres ersten Mannes verbleibt und den alten Leuten aus Pflichtgefühl den Haushalt führt. Die Liebesgeschichte mit Gregor erlebt Annette in räumlicher Unabhängigkeit, da ihr die Ausübung ihrer Tätigkeit als Bibliothekarin eine eigene Wohnung ermöglicht. Ehe und Schwangerschaft fesseln sie an die Wohnung des Gatten. Über die Zwischenstation Krankenhaus, in welchem sie eine Totgeburt erleidet, verlässt sie die einengenden ehelichen Wohnverhältnisse und das Textende präsentiert die Protagonistin zwar in der Krise, aber immerhin auch auf Reisen an einem italienischen Badestrand.

Auf die beiden Romane der fünfziger Jahre, die noch im Zeichen des Raumgewinns stehen, folgt mit *WA* ein Text, der bereits im Titel ein Grenze benennt, die nicht überwunden werden kann. Die Protagonistin muss sich bei ihren Streifzügen mit dem Hund von Beginn an auf den Raum diesseits der Wand beschränken, wobei sich ihr Bewegungsspielraum am Ende des Textes noch einmal verengt, denn nach Luchs' Ermordung reduziert sie den Radius ihrer Entfernung vom Jagdhaus, so dass ihr Raumverhalten am Textende noch restringierter ist als zu Beginn und oder im Verlauf des Romans. Die kindliche Protagonistin von *HI* erlebt das Heranwachsen schon früh als Einsperrungsprozess. Die freie Bewegung im Außenraum wird im Rahmen der Erziehung zu bravem Verhaltens stetig mehr beschnitten, ein Reduktionsprozess, der in der Internatsexistenz seinen vorläufigen Höhepunkt findet. Im letzten Roman *MA* hat sich die Protagonistin weitgehend vom Außenraum ins Haus zurückgezogen. Bereits die unmittelbar umgebende Natur in Form des Gartens wird von ihr gemieden und bei den zur Haushaltsführung erforderlichen Einkaufsgängen nimmt sie die Welt jenseits des häuslichen Bereichs als so feindlich und widerwärtig wahr, dass sie stets rasch ins Haus zurückstrebt, wiewohl sie das Gebäude explizit nicht als wirkliches Zuhause empfindet. Lediglich einen Teilraum des Hauses, die titelgebende Mansarde, hat sie für sich requiriert. Allerdings kann von räumlicher Freiheit in Bezug auf diesen Minimalraum keine Rede sein. Die Protagonistin gestattet sich zwar in der Mansarde ihren Interessen nachzugehen, aber sie hat sich im Hinblick auf die möglichst perfekte Erfüllung ihrer Haushaltspflichten sehr stark eingeschränkte

Zugangszeiten zu ihrem Freiraum verordnet. Ihre räumliche Mobilität ist ausgesprochen gering und verdankt sich nicht äußeren Hemmnissen, sondern inneren Zwängen.

Die Entwicklung von der Geschäftsfrau Betty aus *HV* bis hin zur Hausfrau in *MA* beschreibt einen Verengungsprozess von aufwändig selbst organisierter Mobilität bis hin zu selbst oktroyierter Einsperrung. Als Mischformen kann man das Raumverhalten der Protagonistinnen in den anderen Romanen erachten. Sie sind in jeweils unterschiedlicher Weise räumlich partiell beweglich, partiell aber auch eingeschränkt, wobei *TAP* aus den fünfziger Jahren in räumlicher Freiheit endet, während *WA* und *HI* mit bedeutender räumlicher Reduktion schließen. Das Raumverhalten aller drei Protagonistinnen der mittleren Romane wird maßgeblich durch äußere Einflüsse und Entwicklungen bestimmt: So erzwingt der Einfall der Wand die Bindung der Protagonistin ans Jagdhaus in *WA*, die Totgeburt in *TAP* leitet Annettes Ausbruch aus der Ehe ein und Metas Raumverhalten in *HI* wird von der Mutter maßgeblich beeinflusst. Dem heteronom determinierten Raumverhalten in den mittleren Romanen steht autonom organisierte Mobilität respektive Klausurierung im ersten respektive letzten Roman gegenüber. Betty erschließt sich auf eigene Initiative neuen Raum und gewinnt dadurch relative Freiheit. Die Mansardeninhaberin zieht sich willentlich von der Welt ins Haus zurück; darüber hinaus versperrt sie sich auch partiell den Zugang zu ihrer Mansarde, was ihr extreme räumliche Reduktion beschert.

Anna aus dem Kurzroman *WS* ist in mehrfacher Hinsicht eine Vorgängerin der Mansardenprotagonistin. Wie jene führt sie mit großer Akkuratess den Haushalt einer vierköpfigen Kleinfamilie, wodurch sie maßgeblich ans Haus gebunden ist. Darüber hinaus teilt sie mit der Hauptfigur des letzten Romans die Gewohnheit im Zimmer auf und ab zu gehen und sich ohne Notwendigkeit nicht einmal in den Garten hinauszubegeben, sondern allenfalls hinauszustarren. Das Raumverhalten beider Protagonistinnen gleicht dem restriktiven Bewegungsmodus von Gefängnisinsassen. Im Unterschied zur Inhaftierung in einem realen Gefängnis, wo die massive Beschneidung der Bewegungsfreiheit als Hauptbestandteil der Strafe dem Delinquenten von außen auferlegt wird, verfügen sich diese beiden Haushoferschen Hauptfiguren allerdings selbstbestimmt in eine Art freiwilliges Haushaltsgefängnis, dem zu entkommen sie nicht mehr für möglich und mangels Alternativen auch gar nicht mehr für wünschenswert erachten.

Während die Figuren der frühen Erzählungen zumeist über Mobilität im außerhäuslichen Raum verfügen, ist das Verhalten der Figuren in den späten Erzählungen vom Rückzug in die Interiorität gekennzeichnet. Die monologisierende Dame aus *Freunde* sitzt ebenso wie die unglücklich Geschiedene aus *I'll be glad when you're dead* vornehmlich in ihrer Wohnung,

Agathe aus *Die Hölle* sieht sich an die Wohnung gefesselt, um ihrer Schwester den Haushalt zu führen. In *Die Stechmücke* schließlich kann auch die eigene Wohnung, die der Protagonist als letzten Zufluchtort ansteuert, keinen erträglichen Aufenthalt mehr bieten. Er durchbricht sein räumliches Rückzugsverhalten am Ende, allerdings ist der Sprung ins Freie für ihn zugleich ein Sprung in den Tod.

Was die Art der vorhandenen Räume betrifft, so dominieren bürgerliche Wohnwelten, die sich zur Klausur, insbesondere weiblicher Protagonisten, vortrefflich eignen. Weniger frequent, aber doch auffällig rekurrent, erscheint die behaute Existenz in einer naturhaften Einöde, wie sie dauerhaft in *WA* und zeitweise für die Protagonistin von *MA* thematisiert wird.¹⁸⁷ Für beide Protagonistinnen ist der Aufenthalt im naturhaften Raum keineswegs mit Befreiung im Gegensatz zum Leben im bürgerlichen Wohnraum korreliert. Die Waldeinöde erweist sich wiederum als Ort der Einsperrung, an welchen sie gegen ihren Willen gebunden sind. Die Opposition von Drinnen und Draußen, die einer domestizierten Innenraumexistenz eine befreites Leben in der Natur gegenüberstellen würde, scheint neutralisiert in den Haushoferschen Texten, wo bürgerliche Interiorität ebenso wie Leben in der Natur als Varianten von Gefängnisexistenz vorgeführt werden.

3.3 Zeitliche Restriktion: Verdrängung

Was den Umgang mit der Zeit betrifft, so gerät er für die Haushoferschen Romanheldinnen in aller Regel zum Problem: Ihre Perspektive ist immer partiell restringiert, was die individuelle Lebenszeit, prospektiv wie auch retrospektiv, betrifft. Stets wird die Zukunft, die ja potentiell Selbstverwirklichung oder Sinnerfüllung bereithalten könnte, als positive Perspektive verneint. Was Gegenwart und Vergangenheit betrifft, so sind keiner Figur beide Zeitstufen komplett zuhanden, wobei ganz unterschiedliche Ausblendungsstrategien möglich sind. Betty in *HV* konzentriert sich auf weit zurückliegende Jahrzehnte ihrer Biographie, ohne sich allerdings zu ihrer Vergangenheit zu bekennen. Die nähere Vergangenheit sowie ihr aktuelles Leben bleiben ausgeblendet. Annette aus *TAP* möchte in ihrer krisenhaften und zukunftsungewissen Situation am Ende des Romans die Vergangenheit eliminieren und wirft ihr Tagebuch ins Meer, nachdem sie es zerrissen hat.

¹⁸⁷ In *HI* liegt nur eine sehr stark abgemilderte Form der Einöde vor, denn die kindliche Protagonistin lebt zwar im Forsthaus, aber sie wächst im Familienverband auf, und die Familie pflegt regelmäßig Kontakt zu Verwandten und Nachbarn.

Die Heldin in *WA* konzentriert sich auf die überlebenswichtigen Verrichtungen der Gegenwart. Der verlorenen Welt scheint sie nicht wirklich nachzutruern, an die Zukunft wagt sie angesichts schwindender Ressourcen nicht zu denken. Die junge Protagonistin von *HI* blendet während des peinvollen Internatslebens die Erinnerung an ihre frühen Kinderjahre im Forsthaus aus, um kein Heimweh aufkommen zu lassen. In die Zukunft setzt sie angesichts der unerwarteten Verschlechterung, die die Verbringung ins Internat gezeitigt hat, schon früh keine Hoffnung mehr. Die Protagonistin von *MA* ist krampfhaft bemüht sich aufs Gegenwärtige zu konzentrieren und die Vergangenheit auszulöschen.

Gemeinsam ist allen Romanen, dass mindestens ein bestimmter Lebensabschnitt nicht Gegenstand der Erinnerung wird oder werden darf. So beschert die Ausblendung von Betty's Gegenwart und unmittelbarer Vergangenheit in *HV* dem Rezipienten eine unauffüllbare Nullposition. Annette aus *TAP* erinnert einen Teil ihrer verdrängten Biographie, als sie schließlich Zugang zu ihrer problematischen Vaterbeziehung gewinnt, setzt sich aber nicht mit dem Tod der Mutter oder ihren Kriegserlebnissen auseinander. Als radikale Verfechterin der Vergangenheitsvermeidung um jeden Preis erscheint die Protagonistin von *MA*, deren Leben und Denken primär in der Anstrengung besteht, nicht über die Vergangenheit nachzudenken, wobei sie gerade durch ihre diesbezügliche Bemühung die unheilvolle Relevanz der Vergangenheit für ihre Gegenwart demonstriert. Die Gegenwart der Erzählerin wird beherrscht von der peniblen Verrichtung zwanghafter Hausarbeitsrituale, mittels derer sie sich von der Erinnerung ablenken will. Für positive Gegenwartsgestaltung und zukunftsorientierte Unternehmungen hat dieses schreckerfüllt rückwärtsgewandte Leben keinen Platz.

Der evasive Umgang mit Vergangenheit betrifft nicht nur kritische Zeiten der privatfamiliären Existenz, sondern auch die kollektive Katastrophe des Zweiten Weltkrieges. In keinem Roman wird der Zweite Weltkrieg vordergründig auf der Geschichtebene bearbeitet, wiewohl der Katastrophenstatus der Vergangenheit grundsätzlich konzidiert wird. Auch sind Beschädigungen durch grauenhafte Erlebnisse in der Kriegszeit zweifelsohne oft vorhanden, sie werden nur nicht verhandelt, weil man darüber entweder nicht sprechen möchte oder aber gar nicht darüber sprechen kann, weil man traumatisiert ist.

Lediglich der Protagonistin von *HV* könnte es vom zeitlichen Ablauf her gelungen sein, Mitteleuropa vor Kriegsbeginn unbehelligt zu verlassen. Da sie für die Zeit vor dem Erreichen gesicherter Verhältnisse jedoch auf angstvolle Nächte im Keller verweist (*HV*, S.174), ohne dass dieser allerdings als Luftschutzkeller spezifiziert würde, könnte sie ebenfalls unter Kriegseinwirkungen gelitten haben. Wäre dies der Fall gewesen, so könnte das *Blanc* um ihr Leben nach dem Ausbruch auch darin begründet liegen, dass sie den Krieg zumindest partiell

miterlebt hat und dabei Zeugin oder Opfer von so massiven Greueln wurde, dass sie den ganzen Zeitraum großflächig nicht thematisieren kann, und auch sie wäre in dieser Lesart eine vom Krieg Traumatisierte. Die Protagonistinnen von *TAP* und *MA* waren in der Vorgeschichte massiv von Kriegsereignissen bedroht, verweigern aber die Versprachlichung. Die Texte fokussieren vornehmlich Privathandlung in der Nachkriegszeit, präsentieren dabei aber Hauptfiguren, deren physische oder psychische Kriegsbeschädigung fort dauert. Die mehrtägig verschüttete Annette lebt in einem Zustand der Erstarrung, bis sie sich in Gregor verliebt. In *MA* wird neben dem Waldexil der Protagonistin auch das Leiden in der Kriegszeit als striktes Tabuthema behandelt. Weigel stellt diesbezüglich einen ganz allgemeinen Konnex zwischen Schrecken und Sprachverlust her.¹⁸⁸ Eine plötzliche Ertaubung kann als Symptom einer posttraumatischen Belastungsstörung auftreten, das sich zeitverzögert auch lange nach dem stark belasteten Zeitabschnitt manifestiert.¹⁸⁹ Da die Kriegserlebnisse im Gegensatz zur klar verbalisierten Klage über Vernachlässigung in der Kindheit und Widerwärtigkeit der Alltagsrealität von der Protagonistin nicht versprachlicht werden können, haben sie vermutlich die heftigste Beschädigung verursacht, die sich möglicherweise in der Ertaubung somatisiert hat. Im Rahmen einer Hypothese von Trauma und nachfolgender PTSD scheint es plausibel, dass im Roman keine Krankheitsursache formuliert oder aufgedeckt wird, denn die Benennung der Kriegsgräuere als Ursache der langandauernden Hörstörung würde ein Sprechen über den Krieg bedeuten, das dem traumatisierten Individuum gar nicht möglich ist.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Umgang mit Vergangenheit immer problembehaftet und evasiv ist und dadurch die Gestaltung des jeweiligen Lebensentwurfs negativ beeinflusst oder behindert. Was die Zukunft angeht, so sind die Figuren so stark verunsichert, dass sie sich nicht der Realisierung von Projekten und Möglichkeiten zuwenden können, die weit über das schlichte Überleben hinausgehen. Vielmehr fürchten sie die kommende Zeit als zerstörende und pervertierende Gestaltungsmacht, der sie sich rettungslos ausgeliefert wissen. Was einzig möglich bleibt, ist die Konzentration auf die Gegenwart. Dies jedoch nicht im Sinne eines heiteren *Carpe diem*, sondern als regressiv-ängstliche Ausblendungsstrategie, die

¹⁸⁸ Weigel sieht in der Erkrankung der Protagonistin von *MA* einen Verweis auf die Urszene der Medusa: „Vor Schreck taub geworden – ein Symptomschreck, der sich auf die Schrecken der Kindheit und des Krieges wie auf das alltägliche Grauen bezieht.“ Weigel 1989, S.216

¹⁸⁹ Der Begriff posttraumatische Belastungsstörung (engl. Post-Traumatic-Stress-Disorder, oft abgekürzt als PTSD) wurde ursprünglich durch die Untersuchung von Spätfolgen bei Soldaten geprägt, die am Vietnamkrieg teilgenommen hatten. Der Begriff wird inzwischen allgemein zur Kennzeichnung von Symptomen verwendet, die bei Patienten nach lang- oder auch kurzandauernden kollektiven oder individuellen außergewöhnlichen Belastungssituationen auftreten. Siehe dazu etwa Strian 2003, S.92ff, der PTSD im Rahmen von Angstkrankheiten erörtert.

angesichts in der Vergangenheit erlittener und künftig zu erwartender Unbilden in der Fokussierung des Gegenwärtigen noch das geringste Übel sieht.

3.4 Sozialer Rückzug: Isolierung und Entfremdung

Wesentlich ist den Romanen ein zunehmender sozialer Rückzug, der mit emotionaler Isolierung verbunden ist und alle möglichen Zielgruppen betrifft:

Die Familie als Primärgruppe steht den Hauptfiguren häufig nicht oder nicht mehr zur Verfügung. In *HV* verlässt die Protagonistin ihre Familie. Indem sie bei ihrer späten Inkognito-Rückkehr die Enthüllung ihrer Identität unterlässt, bekräftigt sie ihren vormaligen Ausbruch aus der Familie. Auch dort, wo der Hauptfigur ohne eigene Initiative die Familie abhanden kam, führt dies nicht zu nostalgischem Bedauern. Die Protagonistin von *WA* leidet zwar unter den Entbehrungen ihrer Waldexistenz, arrangiert sich aber mit dem Verlust ihrer Familie, da sie sich von ihren Angehörigen innerlich längst schon zurückgezogen hatte. Wo eine Familienstruktur vorliegt, handelt es sich nicht um eine lebendige Gemeinschaft, sondern um ein versteinertes System, das lediglich als Fassade aufrecht erhalten wird. Die Mitglieder beschränken sich darauf, in ritualisierter Weise über harmlose Alltagsvorkommnisse zu kommunizieren. Emotionen oder Konflikte werden wie eine potentielle Bedrohung krampfhaft vermieden. Als extremes Beispiel für eine solcherart nur nach außen hin intakte Scheinfamilie schildert die Protagonistin von *MA* ihr Hauswesen, in welchem Familie nur noch gespielt, aber nicht mehr gelebt wird.¹⁹⁰

Das Ausüben einer beruflichen Tätigkeit, im Rahmen derer sich Sozialkontakte zwangsweise ergeben, spielt nur in den Texten der fünfziger Jahre eine Rolle. Betty aus *HV*, die sich als Elisabeth im Pflugerschen Haushalt langweilen musste, betont ihre intensive Berufstätigkeit. Annette in *TAP* übt als Bibliothekarin einen Beruf aus, der sie einigermaßen zufriedenstellt und ihre Unabhängigkeit garantiert. Als schwangere Ehefrau wird sie gedrängt ihre Stelle zu Gunsten der Rolle als Mutter und Ehefrau aufzugeben. *Das kleine Glück*¹⁹¹, welches Annette in ihrem vorehelichen Lebensmodus genießt und das durch die nötige Präsenz am Arbeits-

¹⁹⁰ Lachinger 2000, S.208 führt dazu aus, dass Haushofer in ihren Familienbeschreibungen „ein sozialpsychologisches Phänomen der modernen Zivilisationsgesellschaft“ zur Darstellung bringt: „Die vermeintlich intimste menschliche Gemeinschaft in Liebe, Ehe und Familie wird zur Hauptursache der extremsten Isolation.“

¹⁹¹ So der Titel einer frühen Erzählung aus dem Band *Begegnung mit dem Fremden*; er benennt einen reduzierten und doch gut erträglichen Lebensmodus: eine allein lebende Figur geht einer Tätigkeit nach, die ihr nicht zuwider ist, die aber auch keine berufliche Erfüllung bedeutet. Nach Feierabend und am Wochenende zieht sich die Figur zur Lektüre zurück und erfreut sich an bescheidenen Mahlzeiten, vermeidet aber weitgehend jeglichen Außenkontakt.

platz überdies auch eine gewisse Mobilität erfordert, wird in späten Texten nicht mehr vorgeführt.

Freundschaft zu Fremden oder freundschaftliche Beziehungen zu Verwandten treten vereinzelt im Frühwerk auf, die späten Texte zeigen entweder Figuren, die keine solchen Relationen mehr pflegen, sie nur der Form halber aufrechterhalten oder aber von einer solchen Beziehung, die ihren affektiven Gehalt verloren hat, geplagt werden. So monologisiert die Protagonistin der späten Erzählung *Freunde* in totaler Isolation vor einem Sessel, der als Ersatz für Zuhörerschaft mit Kissen belegt wurde. In *MA* absolviert die Protagonistin widerwillig und pflichtbewusst ein bescheidenes Kontingent an sozialen Verpflichtungen, ohne sich dem jeweiligen Gegenüber innerlich auch nur ansatzweise zuzuwenden. *Die Hölle* führt das qualvolle Zusammenleben einer ordnungsliebenden Pensionärin mit ihrer unreinlichen Schwester vor, zu deren Betreuung sie sich ganz gegen ihre Neigung verpflichtet glaubt.

Die Haushoferschen Texte räumen Sexualität und Erotik, die nur außerhalb der Ehe gelingen können, eine ausgesprochen marginale Rolle ein. Ein einzige Erzählung innerhalb des Frühwerks knüpft noch unmittelbar an die Erotikkonzeption der Frühen Moderne an. *Die Schlittenfahrt* thematisiert eine sexuell-erotische Begegnung, die zu gesteigerter Lebensbefindlichkeit führt. Ein nach unglücklicher Ehe längst geschiedenes Ehepaar wird durch äußere Zufälle wieder zusammengeführt. Beide sind jeweils mit neuen Partnern verheiratet und verbringen miteinander eine emphatische Liebesnacht. Die Normverletzung der ehelichen Treue führt bei der Protagonistin zu einem gesteigerten Lebensgefühl. Offensichtlich war sie sich vor dem spontanen Ehebruch ihres metaphorischen Nicht-Lebens nicht bewusst. Im letzten Satz des Textes stellt sie überrascht fest: „Ich lebe ja -.“ (*BF*, S.121). Das über die Intensität der Begegnung vermittelte Lebensgefühl ist so gewaltig, dass sie davon ausgeht, trotz der erfolgten Verabschiedung nie wieder „ganz verlassen“ (*BF*, S.121) zu sein.

Was die Romane betrifft, so wird lediglich in *TAP* eine gelungenes sexuell-erotische Verhältnis thematisch. Es handelt sich dabei um die euphorische voreheliche Beziehung zwischen Annette und Gregor, die über Schwangerschaft, Eheschließung und gemeinsames Domizil rasch ihr Ende findet. Der frühe Roman *HV* liefert bereits eine sexuell-erotische Reduktionsform: Als die gelangweilte Protagonistin eine Affaire mit einem Geschäftsfreund ihres Mannes beginnt, muss sie dabei die bovareske Erfahrung wiederholen, dass außereheliche Erotik und Sexualität nicht notwendig zur Belebung der Existenz beitragen müssen. Der Liebhaber Lenart ist nicht so sehr Ziel ihres Begehrens, als vielmehr Katalysator für ihren Ausbruch aus der Familie.

Die Figuren der späten Erzählungen sind entweder aus Alters- und Krankheitsgründen nicht mehr erotikfähig oder sie leben auch bei relativer Gesundheit und mittlerem Alter in der Regel ohne sexuell-erotisches Engagement. In *Die Zeit* wird ein altersbedingter Erotikverzicht vorgeführt: Eine sechszwanzigjährige Dame zelebriert in der Konditorei ihren Abschied von sexuell-erotischer Betätigung. Längst lebt sie getrennt vom Ehemann, die Tochter ist im Ausland verheiratet und der bedeutend jüngere Liebhaber hat sich gerade abgewendet. Vor der frustrierenden Realität, dass sie nicht mehr begehrt wird, flüchtet sich die vormalig attraktive Protagonistin mental in die nicht mehr rückholbare Welt ihrer Jugend und Schönheit, wendet sich aber realiter der Cremetorte zu.

Bei der in *MA* thematisierten Sexualität handelt es sich um ein Eheritual das über den gelegentlichen Alkoholkonsum des Mannes eingeleitet und leidenschaftslos vollzogen wird. In *Die Stechmücke* wird eine von Anbeginn leidenschaftslose Freundschaftsehe unter guten Kollegen vorgeführt, bei der Sexualität und Erotik höchstens eine sehr untergeordnete Rolle spielen.

Zieht man ein Resümee, was die sozialen und emotionalen Möglichkeiten der Haushoferschen Protagonisten betrifft, so muss man feststellen, dass diese, wenn auch unterschiedlich motiviert, in der Regel sehr restringiert sind: wenig frequente, sympathielose Außenkontakte sowie Entfremdung, oft gar Widerwillen, was die nächsten Angehörigen betrifft, wofern man nicht gleich eine isolierte, weitgehend kontaktfreie Rückzugsexistenz führt, ein Tableau also von teils zwar als Fassade mühselig aufrechterhaltener, letztlich aber doch vielfach gescheiterter Intersubjektivität.

Im Anschluss an diese notgedrungen generalisierenden Bemerkungen, die für den Einzelfall immer ausdifferenziert werden müssen, sei am Ende dieses Kapitels auf den Sonderstatus von *WA* hingewiesen. Der Roman weiß ebenfalls kaum Hoffnungsvolles zu vermitteln, was die Möglichkeiten des intersubjektiven Austauschs angeht.¹⁹² Allerdings erweitert er über die Nobilitierung des tierischen Figurenpersonals die für die Interaktion möglichen Bezugsgruppen. Das soziale und emotionale Defizit der Protagonistin wird durch den Kontakt zu ihren Tieren sehr stark ausgeglichen:

Mit den Tieren etabliert sie eine Art von Familienverband, die Sorge für die Tiere ist zugleich der Beruf, den sie in ihrer besonderen Lage ausübt, und ihre Bindung an die Tiere ist ebenso emotional wie persistent. Das Verhältnis der Protagonistin zu ihren Tieren intensiviert sich,

¹⁹² Lediglich die Zeit als Mutter kleiner Kinder wird von der Protagonistin in der Erinnerung als euphorische menschliche Relation bewertet. Schon als Fünfjährige beginnen die Töchter sich von der Mutter zu entfremden.

wohingegen sich zwischenmenschliche Beziehungen in anderen Texten zumeist reduzieren und abflachen. Während das menschliches Gegenüber früher oder später immer mehr oder minder enttäuscht, bietet sich das treu zugewandte Tier zuverlässig als Gegenüber für positive Emotionen und Zuwendung. So besteht denn auch die intensivste und andauerndste Formulierung von Zuneigung innerhalb des Haushoferschen Werkes in der den ganzen Roman durchziehenden Wehklage um den erschlagenen Hund Luchs.

Die im Rahmen von *WA* aufgezeigte glückhafte und überlebenswichtige Beziehung zum Tier bietet allerdings keinen verallgemeinerbaren Ausweg aus Isolierung und Entfremdung, denn die asymmetrische Beziehung zum Tier ist grundsätzlich verlustträchtig. Tiere sind innerhalb der Natur bedroht und zudem der Willkür des Menschen ausgeliefert. Kollektive Tierquälerei wird werkübergreifend in zahlreichen zivilisationskritischen Einlassungen angeprangert, die die kostengünstige und artenwidrige Tierhaltung im Rahmen der menschlichen Ernährungsproduktion zum Inhalt haben. Individuelle Tierquälerei thematisieren die frühe Erzählung *Der Mann und sein Hund*, wo das Tier von seinem Besitzer stets misshandelt und schließlich zu Tode geprügelt wird, und die späte Erzählung *Die Kinder*, in welcher die jungen Protagonisten sich an den Todesschreien von kleinen Singvögeln delectieren, die sie langsam zu Tode pieken. Die Situation des Tierfreundes ist hoffnungslos, da er letztlich kein erfolgreicher Beschützer für die Kreatur sein kann, wie die zahlreichen Tierverluste in *WA* oder *in extremis* der Kältetod des Insekts in *Die Stechmücke* demonstrieren. So ist es innerhalb der Haushoferschen Texte¹⁹³ durchaus folgerichtig, wenn der den Tieren zugeneigte Mensch in resignativer Einschätzung seiner Möglichkeiten gar nicht erst versucht zu helfen, wie etwa in *WS*, wo die Protagonistin den kleinen Vogel interventionslos eingehen lässt.

3.5 Reduziertes Leben im werkinternen Wandel

Die Haushoferschen Protagonisten teilen die grundlegende Dissenserfahrung des Subjekts zu seinem Umfeld, so dass von einer Konstanz der Problemstellung auf der Tiefenebene der Texte ausgegangen werden kann. Allerdings wandeln sich die Strategien, wie mit der Problemstellung umgegangen wird, und es ergibt sich insgesamt eine Zweiteilung des Haushoferschen Erzählwerks.

¹⁹³ Dass dem Tier durch den Menschen nicht zu helfen sei, ist eine Botschaft, die nicht für die hoffnungsvollen Erzählwelten der Kinderbücher gilt. Dort treffen Tierprotagonisten zwar durchaus auf tierfeindliche Menschen, aber sie sind letztlich erfolgreich beschützt durch das Kind respektive die Familie, der sie zugehören.

In einer Frühphase bis 1958, die als Experimentierphase bezeichnet werden soll und die als existentialistisch-handlungsorientiert charakterisiert werden kann, wird eine aktive Bewältigung der unbefriedigenden Initialsituation unternommen oder wenigstens intendiert. Einen solchen Versuch führt der erste Roman *HV* mit dem selbst initiierten Ausbruch der Protagonistin aus der bürgerlichen Hausfrauenexistenz vor. Der frühe Roman *TAP* führt im Verlauf der *Histoire* den Eintritt der Hauptfigur in die bürgerliche Ehe vor um sie bei Textende abrupt aus der unbefriedigenden Verbindung herauszulösen. Auffällig ist, dass diese Protagonistin Situationsveränderungen schon nicht mehr aktiv, sondern eher reaktiv unter dem Einfluss naturhaft-körperlicher Vorgänge¹⁹⁴ oder über Fremdeinwirkung¹⁹⁵ vornimmt. Der Schluss stellt für die Zukunft der Protagonistin ein Emanzipationssujet in Aussicht, das aber nicht mehr Gegenstand des Romans ist und dessen Realisierung sich somit der Überprüfbarkeit entzieht. In vielen frühen Erzählungen schafft sich die Hauptfigur über die Phantasie eine Gegenwelt zur unbefriedigenden Realität. Diese Flucht ins Irreale führt zwar nicht zur Umstrukturierung der Ausgangssituation, erweist sich aber als, wenn auch nur mentale, so doch individuell befriedigende Transformationsstrategie um die Existenz erträglich zu halten.

Mit dem Erscheinen der Novelle *WS* im Jahr 1958 wird zum ersten Mal in einem größeren Text eine völlig handlungsabstinente Hauptfigur vorgeführt, die über keinerlei Antrieb zur Situationsveränderung verfügt und sich daran abarbeitet, die gegebene Situation in maximaler Anpassung auszuhalten. Damit ist innerhalb des Haushoferschen Werks ein Wandel eingetreten von der frühen Experimentierphase zur späteren Resignierphase, die als statisch-anpassungsorientiert charakterisiert werden kann. Der Überlebenstext *WA* modelliert Existenz als geduldiges Hinnehmen und Ausharren. Im letzten Roman *MA* wird Verdrängen und Anpassen zur existenzfüllenden Aufgabe. In beiden Texten finden Handlungen nicht mehr im Sinne von Aktionen statt, die situative Veränderungen bewirken oder wenigstens intendieren, sondern nur noch im Rahmen überlebensnotwendiger Alltagsverrichtungen. In *MA* findet sich zusätzlich der hochfrequente Rekurs der Protagonistin auf Zwangshandlungen zur Eindämmung ihrer inneren Unruhe. Der Kindheitsroman *HI* führt Einsperrung und Anpassung als Erziehungsmaßnahme respektive Erziehungsziel vor und verlagert reduziertes Leben als Begleiterscheinung der erfolgreichen Sozialisation des kleinen Kindes zu einem braven jungen Mädchen in eine frühe Lebensphase. Damit fügt er sich in den Kontext der späten Haushofer-

¹⁹⁴ Maßgeblich für ihren Weg in die Ehe ist die ungeplante Schwangerschaft, entscheidend für ihren Weg aus der Ehe ist die unvorhersehbare Totgeburt.

¹⁹⁵ Die zur Förderung der Rekonvaleszenz unternommene Italienreise verdankt sich der Initiative und Begleitung des Onkels.

schen Romane und distanziert sich vom Kinderbuchschaffen der Autorin, das 1964 beginnt und sich in einer Art Parallelproduktion simultan zu den späten Romanen vollzieht. Die Bücher für Kinder führen letztlich heile Welten vor, in welchen eine kurzzeitige Dissenserfahrung über zielgerichtete Intervention rasch beseitigt werden kann. Allerdings zeichnet sich die frustrierende Erfahrung, dass ein unangenehmer Zustand durch aktive Gestaltungsmaßnahmen nicht unbedingt ins Positive gewendet werden kann, auch für die Entwicklung der insgesamt heiter-affirmativen Jugendbücher diskret ab. Das zweite Kinderbuch aus dem Jahr 1965 trägt den Titel *Brav sein ist schwer*, während das letzte aus dem Jahr 1969 überschrieben ist mit *Schlimm sein ist auch kein Vergnügen*.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die grundlegende Defizienzsituation nicht getilgt werden kann. Wenn das Subjekt seinen angestammten Raum verlässt, findet es andernorts keine einhellig positive Lebensalternative. Wenn es innerhalb seines Raumes agiert, so führt dies nicht zu einer qualitativen Verbesserung seines Status. Die im Frühwerk erprobten Strategien von realem oder wenigstens mentalem Ausbruch, von prinzipieller Aktions- und Krisenbereitschaft werden in den späten Texten ersetzt durch konsequentes Aushalten der Situation bei einem hohen Grad von Bewusstheit und äußerer Anpasstheit trotz innerer Entfremdung. Eine Wandlung der Situation ist in den frühen Texten realisierbar und wird zumindest in Aussicht gestellt. Die Diegese weist neue Zustände auf, die über Transformationen erreicht werden. So handelt es sich bei der Protagonistin von *HV* um ein höchst ungewöhnliches Modell weiblicher Existenz innerhalb der Romanliteratur der fünfziger Jahre, die innerhalb von Haushofers gesamten Romanwerk die moderate Variante reduzierten Lebens repräsentiert. Demgegenüber ist die Kategorie ‚Wandel‘ im Spätwerk so gut wie inexistent. Die Welt der Texte ist eine unabänderliche, absolut statische, in der es keine fundamentalen Einschnitte, keine Veränderungen mehr gibt. Die weitgehende Verweigerung eines transformatorischen Moments führt in Kombination mit der insgesamt stetig sich reduzierenden Mobilität im Spätwerk zu Texten mit reduziertem Sujetcharakter. Diese erwecken jedoch keineswegs den Eindruck der Monotonie, vielmehr beziehen sie einen nicht unerheblichen Lektürereiz gerade aus der beträchtlichen Spannung zwischen höchst artifiziell und konsequent verfolgter Tendenz zu Immobilisierung und Verdrängung angesichts einer Sachlage, die Aktion, Erinnerung und Auseinandersetzung dringlich erfordern würde.

3.6 Reduziertes Leben im literarhistorischen Kontext

In den Haushoferschen Texten der Frühphase ist der Versuch einer Rückbindung an den emphatischen Lebensbegriff der Frühen Moderne noch auszumachen. Zwar wird kein emphatisches Leben mehr erreicht, aber es liegen immerhin Versuche vor, sich einem metaphorischen Nicht-Leben zu entziehen. Diese Versuche sind allerdings bereits mit einer Vorsicht und einer letztlich konservative Konfliktscheu behaftet, die sich neben frühmodernem Mut zu Veränderung und Normverletzung vergleichsweise bescheiden ausnimmt. Hinzu kommt, dass Erotik und Sexualität schon im Haushoferschen Frühwerk nur eine ausgesprochen periphere Rolle spielen. Dieser erfolgverheißende Weg zur Erlangung des emphatisch-gesteigerten Lebens wird, wenn überhaupt, zumeist nur im Kontext der bürgerlichen Ehe beschränkt, mit der er allenfalls sehr kurzfristig kompatibel ist.

Was das eingangs in Aussicht gestellte existentialistische Potential betrifft, so wird es nur in den Existenzentwürfen des Frühwerks ansatzweise genutzt. Den Figuren in den statisch-starren Haushoferschen Erzählwelten der sechziger Jahre eignet keine Handlungsfreiheit mehr, sondern ihre Handlungen bestehen nur noch in Alltagsverrichtungen und zwanghaften Ritualen. Damit erinnern sie sehr viel mehr an das Personal eines absurden Theaterstücks – ohne allerdings über dessen komische Effekte zu verfügen – als an die Konfiguration eines existentialistischen *Pièce à thèse*.

Im Spätwerk wird emphatisches Leben nicht mehr angestrebt, sondern ein reduziertes Leben mit starker Tendenz zu völligem metaphorischem Nicht-Leben wird schlicht ertragen. Dieses Beharrungsvermögen verdankt sich keiner hoffnungsvollen Zukunftsorientierung, denn die Haushoferschen Hauptfiguren sind radikal zukunfts-skeptisch und verfügen über keinen Zugang zum christlichen Glauben, der ihnen ein Leben nach dem Ende des biologischen Lebens erstrebenswert erscheinen ließe. Vielmehr handelt es sich um einen Lebensmodus der Erstarrung und Handlungsabstinenz, der aus großer Verunsicherung und vorgängiger Frustration entstanden ist, der sich seiner selbst hochgradig bewusst ist, aber über keinerlei Alternativen oder gar Sinnstiftungsangebote verfügt. Angesichts dieser Aussichtslosigkeit wird eine regressiv-konservative Rückzugstendenz verfolgt, mittels derer die Figur ihren eigenen Käfig konstruiert und zementiert. Die späten Texte demonstrieren die Unfreiheit unterschiedlichen Grades an diversen Spielarten von Gefängnisexistenz.

Die Beschränkung auf ein wenig lebendiges, unbewegtes, isoliertes Leben betrifft vorwiegend weibliche Figuren, was nicht erstaunlich ist, da diese ja auch die überwiegende Mehrheit der Hauptfiguren ausmachen. Es handelt sich damit um ein dominant, jedoch nicht exklusiv ge-

schlechtsspezifisches Phänomen. Die quantitativ schwach vertretenen männlichen Protagonisten¹⁹⁶ sind ebenfalls vom reduzierten Leben befallen.¹⁹⁷ Nur eine der wenigen männlichen Hauptfiguren erfährt das Ende des reduzierten Lebens durch Beendigung der biologischen Existenz, wohingegen die Protagonistinnen perspektivlos in ihrem reduzierten Zustand verharren, ohne dass sich eine situative Änderung auch nur abzeichnet. Allerdings wäre es verfehlt zu behaupten, dass der Protagonist der Erzählung *Die Stechmücke* seinen Tod männlicher Entschlusskraft verdankt, denn der genaue Hergang seines Sturzes mit Todesfolge wird vom Text nicht erhellt.

Was nun Haushofers Positionierung im Hinblick auf die Entwicklung weiblichen Selbstbewusstseins in der Frauenliteratur betrifft, so scheint es in jedem Falle geboten, sich vor Augen zu halten, dass sie auch männliche Figuren präsentiert, die am In-der-Welt-Sein nicht unbedeutend leiden.¹⁹⁸ Der traurige Verbleib in einem Status reduzierten Lebens ist potentiell ein geschlechterübergreifendes Phänomen, auch wenn er mit überwiegender Häufigkeit an weiblichem Figureninventar vorgeführt wird. Auffällig ist ferner, dass in keinem ihrer überlieferten Werke¹⁹⁹ angesichts deprimierender Lebensrealität eine Solidarisierung weiblicher Figuren stattfindet, die gemeinsam gegen ihre spezifischen Lebensbedingungen angehen und dadurch den Akzent auf eine Frauenbewegung *in nuce* legen könnten.

Haushofers Werk lässt sich nicht einsträngig auf Kritik an der Geschlechterrollenverteilung festlegen, wiewohl eingeräumt werden muss, dass sie gehäuft beklemmende Bilder des Hausfrauendaseins entwirft. Allerdings sind ihre Charakterisierungen weiblicher Figuren, die jenseits eines Familienverbandes oder einer ehelichen Gemeinschaft leben nicht minder deprimierend als die Texte, im Rahmen derer die Reduzierung auf die Hausfrauenrolle verhandelt wird. Das Unbehagen am Zustand der Welt ist so massiv und umfassend, dass es keiner partiellen Kritik, sondern eher einem allgemeinen Entsetzen gleichkommt, das sich in zahlreichen zivilisationskritischen Einlassungen äußert. Diese fundamentale Skepsis über die zivilisatorische Entwicklung, die verbunden ist mit stummem Leiden am Zustand der Welt, kann potentiell jede Figur an den Tag legen, der das Sensorium zugeschrieben wird, die Entwick-

¹⁹⁶ Männliche Nebenfiguren können durchaus eine aktive, gesellige und mobile Existenz führen. Dies gilt beispielsweise für den Notar Gregor aus *TAP* oder den Anwalt Gregor in *WS*, die beide als gegebenenfalls skrupellose Rechtsverdreher ihr Leben in ihrem Sinne gestalten und Andere für ihre Bedürfnisse instrumentalisieren können.

¹⁹⁷ In ganz massiver Weise betrifft dies die Protagonisten aus *Furcht*, *Porträt eines alten Mannes* und *Die Stechmücke*.

¹⁹⁸ Dies gilt verstärkt für Protagonisten in den späten Erzählungen, trifft aber auch für den fürsorglichen Hugo in *WA* oder für den Ehemann Hubert in *MA* zu.

¹⁹⁹ Der vernichtete Roman (siehe 2.1.) hatte offensichtlich gemeinschaftliches Handeln von Frauen zum Inhalt.

lung der Nachkriegsgesellschaft kritisch zu beurteilen und sich von einer vordergründigen Aszendententwicklung, was den vielbeschworenen Aufschwung nach der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges betrifft, nicht bestechen zu lassen.

So gesehen ist das reduzierte Leben nicht notwendig mit der biologischen Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht korreliert, sondern resultiert vor allem dem kritischen Blick. Das reduzierte Leben wäre dann auch ein Resultat gesellschafts- wie zivilisationskritischer Observanz, wobei der Beobachter in seiner passiven Haltung verbleibt, weil er jegliche Interventions- oder gar Transformationsmöglichkeit mit großer Skepsis beurteilt: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“²⁰⁰, wie die *Reflexionen aus dem beschädigten Leben*²⁰¹ zu vermelden wissen.

Dass ihr reduziertes Leben vielfach auch ein beschädigtes ist, erleben die Haushoferschen Hauptfiguren in großer Bewusstheit, aber sie sind stets bemüht, ihren jeweiligen Grad der inneren wie äußeren Verletztheit nicht nach außen dringen zu lassen, sondern mit großem Aufwand eine intakte Fassade zu präsentieren, hinter die sie sich in perfekter Mimikry zurückziehen können. Die kräfteaubende, oft kaum noch zu bewältigende Aufrechterhaltung von Normkonformität lässt sich kaum als Einleitung zu weiblicher Selbstbefreiung begreifen, sondern eher als Vorstufe zu einer Schreibweise, innerhalb derer zumeist weibliche Figuren präsentiert werden, die ihre Beschädigung zwar nicht bewältigen, aber auch nicht mehr vertuschen, sondern offenlegen.

So zeigt Haushofers letzter Roman *MA* aus dem Jahr 1969 die krampfhaftige Anpassungsbemühung der Protagonistin, mittels derer sie ihre Verletztheit zu verbergen sucht. Im Gegensatz dazu publiziert Muhr 1970 fast zeitgleich ein Krankheitstagebuch, das die Depression als Anpassungsstörung darstellt. Die Krankheit wird nach jahrelanger Odyssee der leidenden Frau durch verschiedene Kliniken und Einnahme diverser Psychopharmaka erst dann als behoben, aber nicht etwa als ausgeheilt angesehen, als die Protagonistin wieder in der Lage ist, sich soweit anzupassen, dass sie den Alltag erträgt:

Ich bin wieder normal, das heißt unempfindlich geworden. Zwar staune ich noch immer darüber, daß wir nicht verzweifeln. Aber das besagt nicht viel, es ist ein theoretisches Staunen. Ich esse wieder mein Filetsteak, auch wenn ich drei Stunden vorher gelesen habe, wie Menschen sterben und gefoltert werden. Es scheint, ich gehöre tatsächlich wieder zu den Normalen, zu denen, die sich abfinden, die sich arrangieren, zu denen, die aus ihren Erfahrungen das Fazit ziehen: <So ist nun mal das Leben.>²⁰²

²⁰⁰ Der Satz steht am Ende einer mehrseitigen Reflexion Adornos in den *Minima Moralia* mit dem Titel „Asyl für Obdachlose“, die von der Unmöglichkeit des Wohnens handelt. Adorno 2001, S.59

²⁰¹ So lautet der Untertitel der *Minima Moralia*.

²⁰² Muhr 1970, S.223. Die Autorin hebt, was die Ätiologie der Krankheit betrifft, auch auf die Spätfolgen von Kriegserlebnissen ab, die nur scheinbar gut bewältigt wurden: „Wer könnte sagen, was und wieviel von diesen

In den Texten von Duden treten immer wieder weibliche Figuren auf, deren lädierte Befindlichkeit einen katastrophalen Zustand der Welt widerspiegelt. So ist die Protagonistin von *Übergang* aus dem Jahr 1982 erleichtert, als nach einem Überfall, bei dem sie schwere äußere Verletzungen am Kopf davonträgt, ihr Leiden an der Welt durch die Wunden nach außen getragen wird:

Dabei konnte ich noch von Glück sagen, daß nun endlich auch meine Anatomie einen Knacks bekommen hatte, daß der Körper aufzuholen beginnen konnte, was bis dahin allein meinem Gehirnkopf vorbehalten war, nämlich dem grenzenlosen Chaos der Welt auf allen Schleichwegen und überallhin zu folgen, wo es sich bemerkbar machte, es also auch in mich einbrechen und in mir wüten zu lassen.²⁰³

Die nach außen hin sichtbare Beschädigung stellt ein Pendant zur psychischen Angegriffenheit dar und harmonisiert damit gewissermaßen den Leidenszustand der Protagonistin. Die solchermaßen auch äußerlich verwundete Figur ist jeglicher Möglichkeit zur Anpassung enttoben, was von ihr als Entlastung begrüßt wird. Sehr plakativ geschieht die Offenlegung von Beschädigung in Kerns Roman *Kopfstück* aus dem Jahr 1997, wo die Protagonistin Yolande ihre schwere Kopfwunde gegen Entgelt auch Schaulustigen zeigt.²⁰⁴

Haushofer scheint mit ihren Werken, wo die Hauptfiguren nur mit größter Mühe ihre psychische Gefährdetheit in Schach halten, Texte in denen Verwundung und Beschädigung offen präsentiert werden geradezu herauszufordern, obwohl sie weit davon entfernt ist, Texte im Zeichen einer offensiven Demonstration des „Zeige-deine Wunde“²⁰⁵ selbst abzufassen. Insofern als sie das reduzierte Leben in ihren späten Texten bis an die Grenze des Erträglichen steigert, gestaltet sie zwar kein Emanzipations- oder Enthüllungssujet, aber sie provoziert es über ihre rigorosen Anpassungstexte.

Erfahrungen sich in uns niederschlägt, für Jahre und Jahrzehnte unbemerkt bleibt und dann plötzlich aufbricht wie eine Wunde, die doch nicht verheilt war. Wie viele Konzentrationslager, wie viele Luftangriffe und sibirische Gefangenschaften mögen heute noch ihre unheilträchtigen Nachwirkungen haben? Wie viele Menschen sterben noch heute daran, ohne daß sie es wissen? Aber an irgend etwas muß man ja schließlich sterben.“ Muhr 1970, S.120

²⁰³ Duden 1982, S.67

²⁰⁴ Kern 2000. Das Loch in Yolandes Kopf hat ihr der eigene Bruder, der sie als Arbeitskraft ausbeutet, mit einer Spitzhacke zugefügt. Nur über die entstellende Gewalttat gelingt es ihr, dem verhassten Hauswesen zu entkommen und für sich selbst zu sorgen.

²⁰⁵ „Zeige deine Wunde“ lautet der Titel eines Environments von Joseph Beuys aus dem Jahr 1974/75. Vor seiner permanenten Installation im Lenbachhaus München sorgte das Werk in einer Fußgängerunterführung vor dem Münchner Nationaltheater für öffentliches Aufsehen und rief dabei viel Missbilligung hervor.

Bibliographie

Primärliteratur

- Adorno, Theodor, W. 2001 [¹1951]: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt
- Beckett, Samuel, 1951: *Molloy*, Paris
- Beckett, Samuel, 1959: *Krapp's last Tape and Embers*, London
- Bernhard, Thomas, ¹⁷2002 [¹1982]: *Ein Kind*, München
- Duden, Anne, 1982: *Übergang*, Berlin
- Haushofer, Marlen, 1998 [¹1955] : *Eine Handvoll Leben*, München: dtv
- Haushofer, Marlen, ²1991 [¹1956 unter dem Titel *Die Vergißmeinnichtquelle*]: *Die Frau mit den interessanten Träumen*, München: dtv
- Haushofer, Marlen, ⁶1998 [¹1957]: *Die Tapetentür*, München: dtv
- Haushofer, Marlen, ²2000 [¹1963]: *Die Wand*, München:dtv
- Haushofer, Marlen, 1999 [¹1966]: *Himmel, der nirgendwo endet*, München: dtv
- Haushofer, Marlen, ⁴2000 [1968]: *Schreckliche Treue*, München:dtv
- Haushofer, Marlen, 1999 [¹1969]: *Die Mansarde*, München:dtv
- Haushofer, Marlen, ²1991 [¹1985]: *Begegnung mit dem Fremden*, München: dtv
- Haushofer, Marlen, ⁶1999 [¹1986]: *Wir töten Stella und andere Erzählungen*, München:dtv
- Haushofer, Marlen, 2003: *Schreckliche Treue. Gesammelte Erzählungen*, o.O.: List Verlag
- Kern, Elfriede, 2000 [¹1997]: *Kopfstücke*, München
- Muhr, Caroline, 1970: *Depressionen. Tagebuch einer Krankheit*, Köln
- La Rochefoucauld, 1977: *Maximes et réflexions diverses*, Paris [Garnier-Flammarion]
- Schmidt, Arno, ¹²2001 [¹1951]: *Leviathan und Schwarze Spiegel*, Frankfurt/M.
- Wolf, Christa, 1983: *Kassandra*, Darmstadt, Neuwied
- Woolf, Virginia, 2000 [¹1928]: *A Room of one's own*, London
- Zweig, Stefan, ¹⁸2002 [1983]: *Phantastische Nacht*, Frankfurt/Main

Sekundärliteratur

- Ariès, Philippe, ⁷1985 [frz. Originalausgabe 1960]: *Geschichte der Kindheit*, üs. v. Caroline Neubaur und Karin Kersten, München
- Assman, Aleida, 1999: „Trauma des Krieges und der Literatur“, in Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit, R./Weigel, Sigrid (Hg.), 1999: *Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln, Weimar, Wien
- Arnold, Heinz Ludwig/Buck, Theo (Hg.), 1974: *Positionen im deutschen Roman der sechziger Jahre*, München [edition text+kritik, Band 13]
- Badinter, Elisabeth, 1981 [frz. Originalausgabe 1980]: *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*, üs. v. Friedrich Griese, München
- Balzer, Bernd/Mertens, Volker, 1990: *Deutsche Literatur in Schlaglichtern*, Mannheim, Wien, Zürich
- Beauvoir, Simone de, 2001 [¹1949]: *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*, Paris
- Booth, Wayne C., 1961: *The Rhetoric of fiction*, Chicago
- Borchmeyer, Dieter/Zmegac, Viktor, 1987: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt/M.
- Bosse, Anke/Ruthner, Clemens (Hg.), 2000: „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträteln...“. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Basel, Tübingen
- Bossinade, Johanna, 1987: „Nichtlebend, untot. Zur literarischen Existenz der Frau am Beispiel von Heinrich Böll“, in: Berger, Renate/Stephan, Inge (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln, Wien 1987, S.215-240
- Bossinade, Johanna, 1990: *Das Beispiel Antigone. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur. Von Sophokles bis Ingeborg Bachmann*. Köln, Wien
- Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.), 1999: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd.9, Berlin, New York
- Bronfen, Elisabeth, 1987: „Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne.“ In: Berger, Renate/ Stephan, Inge (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln, Wien 1987
- Bronfen, Elisabeth, 1992: *Over her dead body*, Manchester
- Brüns, Elke, 1998: *Außenstehend, un gelenk, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluse Fleißer, und Ingeborg Bachmann*. Stuttgart, Weimar
- Bunzel, Wolfgang, 2000: „<Ich glaube,es hat niemals ein Paradies gegeben>. Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Himmel, der nirgendwo endet*“, in: Bosse, Anke/Ruthner, Clemens (Hg.): „Eine geheime Schrift aus

- diesem Splitterwerk enträtseln...*“. Marlen Haushofers Werk im Kontext, Basel, Tübingen 2000, S. 103-119
- Cohn, Dorrit, 1981: „The Encirclement of the Narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*“, *Poetics Today* 2, S.157-182
- Dahrendorf, Malte, 1974: „Das Mädchenbuch“, in: Haas, Gerhard (Hg.): *Kinder-und Jugendliteratur. Zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung*. Stuttgart 1974, S.264-288
- Dahrendorf, Malte, 1990: „Zum Hiatus zwischen Kinderliteratur und literarischer Moderne“, in: Ewers, Hans-Heino/Lypp, Maria/Nassen, Ulrich (Hg.): *Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen der Kinderliteratur im 20. Jahrhundert*. München, Weinheim 1990, S.25-37
- Denneler, Iris, 2000: „Lauter Katzensgeschichten?“ Die Kinderbücher der Marlen Haushofer, in: Bosse, Anke/Ruthner, Clemens (Hg.): „*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*“. Marlen Haushofers Werk im Kontext, Basel, Tübingen 2000, S.81-S.99
- Duden, Anne, 1986 (Hg.): „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“: *Texte zu Marlen Haushofer*, Frankfurt/M.
- Dunkl, Dora, 1986: „<Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder.> Ein Gespräch mit Marlen Haushofer, in: Duden, Anne (Hg.): „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“: *Texte zu Marlen Haushofer*, Frankfurt/M. 1986
- Dusar, Ingeborg 2000: „Marlen Haushofer versus Ingeborg Bachmann. Fragen der Kanonisierung in der Literaturkritik“, in: Bosse, Anke/Ruthner, Clemens (Hg.): „*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*“. Marlen Haushofers Werk im Kontext, Basel, Tübingen 2000 S.231-S.254
- Fliedl, Konstanze, 1986: „Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers.“ In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts 35 (1986), S.35-51
- Forster, Heinz/Riegel, Paul 1998: *Deutsche Literaturgeschichte, Band 12, Gegenwart*, München
- Foucault, Michel, 1994 „Des espaces autres“, in: ds., *Dits et écrits (1954-1988)*, Daniel Defert/François Ewald (Hg.) Bd. IV:1980-1988, Paris, S.752-762
- Frei Gerlach, Franziska, 1998: *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Berlin
- Friedan, Betty, 1996 [engl. Originalausgabe 1963]: *Der Weiblichkeitswahn oder die Selbstbefreiung der Frau.Ein Emanzipationskonzept*, üs. v. Margaret Carroux, Hamburg
- Fuld, Werner, 1986: „Flucht in die Liebe“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8. September 1986, S.26

- Genette, Gérard, 1972: *Figures III*, Paris
- Gilbert, Sandra M./Gubar, Susan, 1979: *The Madwoman in the Attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven, London
- Gürtler, Christa, 1983: *Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth*, Stuttgart
- Gürtler, Christa, 1991: „Im Korsett der bleiernen Zeit.“ Zu den Romanen *Eine Handvoll Leben* und *Die Tapetentür*“ in: Schmidjell, Christine (Hg.): *Marlen Haushofer. Die Überlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlass. Aufsätze zum Werk*, Linz 1991, S.159-S.172
- Heindrichs, Ursula, 1984: „Der Brunnen“, in: Gehrts, Heino/Jannings, Jürgen: *Die Welt im Märchen*, Kassel 1984, S.53-74
- Hoffmann, Christine, 1988: *Die Verrücktheit einer Generation. Schreibweisen von ‚Jungen Autorinnen‘ nach 1945 in den Romanen Marlen Haushofers*, Wien, unveröffentlichte Diss.
- Hofmann, Michael, 2000: „Verweigerte Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman *Die Wand*“, in Bosse, Anke/Ruthner, Felix (Hg.): „*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*“. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Basel, Tübingen 2000, S.193-205
- Jelinek, Elfriede/Heinrich, Jutta/Meyer, Adolf-Ernst, 1995: *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*, Hamburg
- Kunz, Edith Anna, 2000: „Erinnerung und Erzählstruktur. Marlen Haushofer und Friederike Mayröcker“, in: Bosse, Anke/Ruthner, Felix (Hg.): „*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*“. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Basel, Tübingen 2000, S.311-S.322
- Lachinger, Johann 2000,: „<Unsichtbare Wände>. Kommunikationsbarrieren in Marlen Haushofers Romanen *Die Tapetentür* und *Die Mansarde*“, in: Bosse, Anke/Ruthner, Felix (Hg.): „*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*“. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Basel, Tübingen 2000, S.207-215
- Landfester, Ulrike, 2000: „Die Frau an der Wand“, in Bosse, Anke/Ruthner, Felix (Hg.): „*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*“. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Basel, Tübingen 2000, S.219-230
- Lindner, Martin, 1994: *Leben in der Krise. Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne. Mit einer exemplarischen Analyse des Romanwerks von Arnolt Bronnen, Ernst Glaser, Ernst von Salomon und Ernst Erich Noth*, Stuttgart, Weimar

- Lorenz, Dagmar C., 1974.: *Biographie und Chiffre. Entwicklungsmöglichkeiten in der österreichischen Prosa nach 1945, dargestellt an den Beispielen Marlen Haushofer und Ilse Aichinger*, Cincinatti
- Lorenz, Dagmar C., 1979: „Marlen Haushofer – Eine Feministin aus Österreich,“ In: *Modern Austrian Literature* 12 (1979). H. 3/4. S.171-191
- Lorenzen, Thomas, 2000: „Initiation und Verrat. Zitierte und verborgene Motive antiker Texte in Marlen Haushofers Novelle *Wir töten Stella*, in: Bosse, Anke/Ruthner, Clemens (Hg.): „*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*“. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Basel, Tübingen 2000, S.257-275
- Lotman, Jurij M, ²1981 [¹1972].: *Die Struktur literarischer Texte*, üs. v. Rolf-Dietrich Kreil, München
- Miller, Alice, 1983 [¹1980]: *Am Anfang war Erziehung*, Frankfurt/Main
- Morgner, Irmtraud, 1980: „Frauenliteratur oder Literatur von Frauen gemacht? Gespräch mit Jacqueline Benker-Grenz“, in: *Connaissance de la RDA*, Nr.10, Mai 1980
- Morrien, Rita, 1996: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Würzburg
- Nitsch, Wolfram, 1992: *Sprache und Gewalt bei Claude Simon. Interpretationen zu seinem Romanwerk der sechziger Jahre*, Tübingen
- Nolte, Anke, 1992: *Marlen Haushofer – „... und der Wissende ist unfähig zu handeln“. Weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen*, Münster, New York
- Nürnberger, Helmut, 1992: *Geschichte der deutschen Literatur*, München
- Pablé, Elisabeth, 1986: „Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt“, in Duden, Anne (Hg.): „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“: *Texte zu Marlen Haushofer*, Frankfurt/M. 1986, S.127-132
- Pape, Walter, 1984: *Das literarische Kinderbuch. Studien zur Entstehung und Typologie*. Frankfurt/Main
- Podgornik, Lotte, 1993: „Erinnern und Überleben. Spaltung als weibliche Existenzform bei Marlen Haushofer (1920-1970)“, in: Reichardt, Elisabeth (Hg.): *Österreichische Dichterinnen*, Salzburg, Wien 1993, S.51-76
- Polt-Heinzl, Evelyne, 2000: „Marlen Haushofers Roman *Die Wand* im Fassungsvergleich“, in: Bosse, Anke/Ruthner, Clemens (Hg.): „*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*“. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Basel, Tübingen 2000, S.59-77
- Puknus, Heinz (Hg.) 1980: *Neue Literatur der Frauen. Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart*, München

- Ranke, Kurt (Hg.), 1979: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd.2, Berlin, New York 1979
- Rasch, Wolfdietrich, 1967: *Aspekte der deutschen Literatur um 1900. Gesammelte Aufsätze*. Stuttgart
- Richter-Schröder, Karin, 1986: *Frauenliteratur und weibliche Identität: theoretische Ansätze zu einer weiblichen Ästhetik und zur Entwicklung der neuen deutschen Frauenliteratur*, Frankfurt/M.
- Roebing, Irmgard 1989a: „Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiben geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk“, in: Knapp, Mona/Labrousse, Gerd (Hg.): *Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Amsterdam, Atlanta GA [= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd.29], S.275-321
- Roebing, Irmgard 1989b: „Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*“, in: Cremerius, Johannes (Hg.): *Untergangsphantasien*, Würzburg [=Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd.8]
- Schaller, Wolfgang 2000: „<... einfach ein Uding ...>. Die Männerbilder in Haushofers Werk“, in: Bosse, Anke/Ruthner, Clemens (Hg.): *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“*. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Basel, Tübingen, S.157-175
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid, 1989: „Frauenliteratur – Singular oder Plural?“, in: Knapp, Mona/Labrousse, Gerd: *Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Amsterdam und Atlanta, GA 1989, S.37-52
- Schmidjell, Christine, 1990: *Marlen Haushofer 1920-1920. Katalog zur Ausstellung*, Wien
- Schmidjell, Christine, 2000: „Zur Werkgenese von *Die Wand*“, in: Bosse, Anke/Ruthner, Clemens (Hg.): *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“*. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Basel, Tübingen 2000, S.41-58
- Schlaffer, Heinz, 2003: *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, München
- Stanzel, Franz K, ³1985 [¹1979]: *Theorie des Erzählens*, Göttingen
- Stephan, Inge/Weigel, Sigrid, 1983: *Die verborgene Frau*, Berlin
- Strian, Friedrich, ⁵2003 [¹1995]: *Angst und Angstkrankheiten*, München
- Strigl, Daniela, 2000: „Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus“, in: Bosse, Anke/Ruthner, Clemens (Hg.): *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“*. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Basel, Tübingen 2000, S.121-136
- Stromberg, Kyra, 1987: „Wer war Marlen Haushofer?“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 21. Januar 1987, S.34

- Tabah, Mireille, 2000: „Nicht gelebte Weiblichkeit. Töchter und (Ehe-)Frauen in Marlen Haushofers Romanen“, in: Bosse, Anke/Ruthner, Clemens (Hg.): *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“*. Marlen Haushofers Werk im Kontext, Basel, Tübingen, S.177-192
- Tanzer, Ulrike, 2000: „Distanziertes Grauen. Vergleichende Aspekte im Schreiben Marlen Haushofers und Elfriede Kerns“, in: Bosse, Anke/Ruthner, Clemens (Hg.): *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“*. Marlen Haushofers Werk im Kontext, Basel, Tübingen 2000, S.297- S.310
- Thüsen, Joachim von der, 1987: „Die Stimme hinter der Wand. Über Marlen Haushofer“, in: Bormann, Alexander von (Hg.): *Sehnsuchtsangst.Zur österreichischen Literatur der Gegenwart*, Amsterdam 1987 [=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 21], S.157-170
- Titzmann, Michael, 1977: *Strukturelle Textanalyse*, München
- Titzmann, Michael, 1992: „<Zeit> als strukturierende und strukturierte Kategorie in sprachlichen Texten“, in: Hömberg, Walter/Schmolke, Michael (Hg.): *Zeit, Raum, Kommunikation*, München 1992, S.234-254
- Venske, Regula, 1987a : „<Dieses eine Ziel werde ich erreichen ...> - Tod und Utopie bei Marlen Haushofer“, in: Berger,Renate/Stephan, Inge (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln, Wien 1987, S.199-214
- Venske, Regula 1987b: „ <... das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen...>: Marlen Haushofer“, in: Stephan, Inge/Venske, Regula/Weigel, Sigrid (Hg.): *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*, Frankfurt/M. 1987, S.99-129
- Vinken, Barbara, 2001: *Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos*, München
- Vorspel, Luzia, 1990: *Was ist neu an der neuen Frau? Gattungen, Formen,Themen von Frauenliteratur der 70er und 80er Jahre am Beispiel der Rowohlt-Taschenbuchreihe neue Frau*, Frankfurt/Main, Bern, New York
- Warning, Rainer, 1988: „Supplementäre Individualität“: Prousts ‚Albertine endormie‘“, in: Manfred Frank/Anselm Haverkamp (Hg.): *Individualität*, München 1988, S.440-468)
- Weigel, Hans, 1986: „Marlen Haushofer“, in: Duden Anne (Hg.): *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*, Frankfurt/M. 1986, S.167-177
- Weigel, Sigrid, 1989: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Reinbek bei Hamburg
- Wünsch, Marianne, 1983: „Das Modell der <Wiedergeburt> zu <neuem Leben> in erzählender Literatur 1890-1930“, in: Richter, Karl/Schönert, Jörg: *Klassik und Moderne. Die Weima-*

rer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess,
Stuttgart 1983, S.379-408

Zeman, Herbert, 1996: *Literaturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*, Graz 1996

Zeman, Herbert, 1999 (Hg.): *Geschichte der Literatur in Österreich. von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 7, Graz

<http://djinnz.sasktelwebsite.net/johann.html> vom 30.04.2005

Verzeichnis der Siglen

Sämtliche Zitate aus Haushofers Werken erfolgen mittels der nachfolgenden Abkürzungen, die sich auf die in der Primärliteratur angeführten Ausgaben beziehen:

<i>HV</i>	<i>Eine Handvoll Leben</i>
<i>FT</i>	<i>Die Frau mit den interessanten Träumen</i>
<i>TAP</i>	<i>Die Tapetentür</i>
<i>WA</i>	<i>Die Wand</i>
<i>HI</i>	<i>Himmel, der nirgendwo endet</i>
<i>ST</i>	<i>Schreckliche Treue</i>
<i>MA</i>	<i>Die Mansarde</i>
<i>BF</i>	<i>Begegnung mit dem Fremden</i>
<i>WS</i>	<i>Wir töten Stella und andere Erzählungen</i>

Hervorhebungen in Zitaten der Primär- oder Sekundärliteratur gehören stets zum Original, wenn ich sie nicht ausdrücklich als meine Hervorhebung gekennzeichnet habe.