

Das Frauenbild in Marlen Haushofers Romanen Die Wand und Die Mansarde

Novko, Ida

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:549380>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-21**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



UNIVERSITÄT ZAGREB
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK

Kulturwissenschaftliche Richtung

**Das Frauenbild in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Die
Mansarde***

Masterarbeit

Verfasst von:

Ida Novko

Betreut von:

Dr. Milka Car Prijić

Zagreb, 2023

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA GERMANISTIKU

Kulturološki smjer

Prikaz žena u romanima *Zid i Mansarda* Marlen Haushofer

Diplomski rad

Studentica:

Ida Novko

Mentorica:

Dr.sc. Milka Car Prijić

Zagreb, 2023

Izjava o akademskoj čestitosti

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je ovaj rad rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na istraživanjima te objavljenoj i citiranoj literaturi. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi



(potpis)

Abstract

In der vorliegenden Masterarbeit werden die intelligenten, melancholischen und introvertierten Frauenfiguren aus Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Die Mansarde*, die unzufrieden mit ihrem Platz in der bürgerlich-patriarchalischen Gesellschaft sind, dargestellt. Diese Frauenfiguren versuchen ihre durch traumatische Verluste und Trennung verursachte Verdrängung und ihren Identitätsverlust durch das Realitätsprinzip der Selbstdisziplinierung und durch künstlerische Produktivität zu überwältigen. Die Protagonistinnen erproben Ausbrüche aus dieser gesellschaftlichen Ordnung, indem sie sich von der Welt zurückziehen. Sie erschaffen unsichtbare Trennungswände zwischen sich und der restlichen Welt, verschließen sich in sich selbst mittels psychosomatischer Taubheit oder erschaffen Rückzugsräume aus dem Haushalt in dem Dachbodenzimmer ihres Hauses. Diese Extremfälle der Isolation sind notwendig für ihr Überleben, denn nur in der Isolation können sie frei denken, träumen und sich der künstlerischen Produktivität widmen. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es das Frauenbild in den Romanen *Die Wand* und *Die Mansarde* zu analysieren und Beispiele der Dekonstruktion der weiblichen Identität, gesellschaftlicher Ordnung und künstlerischer Produktivität zu finden. Eine Verwandlung der Protagonistinnen und ihr Ausbruch aus der gesellschaftlichen Ordnung werden angedeutet, aber nicht ganz durchgeführt. Die Protagonistinnen bleiben nämlich in einem Limbus — zwischen Leben und Tod.

Schlüsselwörter

Marlen Haushofer; Frauenfiguren; *Die Wand*; *Die Mansarde*

Sažetak

U ovom radu prikazane su inteligentne, melankolične i introvertirane ženske figure romana *Zid* i *Mansarda* Marlen Haushofer, koje su nezadovoljne svojom pozicijom u građanskom patrijarhalnom društvu. Traumatični gubici i odvajanje dovode do potiskivanja te gubitka identiteta ženskih figura, što one pak pokušavaju nadvladati principom samodiscipline ili umjetničkom produkcijom, odnosno pisanjem i slikanjem. Protagonistice pokušavaju premostiti barijere društvenog poretka principom povlačenja. One stvaraju nevidljivi zid između sebe i ostatka svijeta, povlače se u sebe kroz psihosomatsku gluhoću ili spas od obiteljskog života traže u potkrovlju svoje kuće. Ti ekstremni slučajevi izolacije nužni su za opstanak protagonistica jer one jedino u izolaciji mogu slobodno misliti, sanjati i baviti se umjetničkom produkcijom. Cilj ovog rada jest analizirati prikaz žene u romanima *Zid* i *Mansarda* te u romanima pronaći primjere dekonstrukcije ženskog identiteta, društvenog poretka i umjetničke aktivnosti. Premda se u romanima nagovještava transformacija ženskih figura i njihovo premošćivanje društvenog poretka, protagonistice na kraju ostaju u limbu — između života i smrti.

Ključne riječi

Marlen Haushofer; prikaz žena; *Zid*; *Mansarda*

„Mach Dir keine Sorgen. Du hast zuviel und zu wenig gesehen, wie alle Menschen vor Dir (...) Du hast viele Schmerzen ertragen, ungern — wie alle Menschen vor dir. Dein Körper wird Dir sehr bald lästig, Du hast ihn nie geliebt. Das war schlecht für Dich — oder auch gut, denn an einem ungeliebten Körper hängt die Seele nicht sehr. Und was ist die Seele? Wahrscheinlich hast Du nie eine gehabt, nur Verstand (...) Oder war da manchmal noch etwas anderes? Für Augenblicke? Beim Anblick von Glockenblumen oder Katzenaugen und des Kummers um einen Menschen (...) Auch wenn Du mit einer Seele behaftet wärest, sie wünscht sich nichts als tiefen, traumlosen Schlaf. Der ungeliebte Körper wird nicht mehr schmerzen. (...) Mach Dir keine Sorgen — alles wird vergebens gewesen sein — wie bei allen Menschen vor Dir. Eine völlig normale Geschichte.“¹

Steyr, 26.02.1970

Marlen Haushofer

¹ Auszüge aus dem letzten Tagesbucheintrag Marlen Haushofers „Mach Dir Keine Sorgen“; knapp einen Monat vor ihrem Tod und ein paar Monate nach der Vollendung ihres letzten Romans *Die Mansarde* verfasst. Zit. nach: *Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik. (137-138)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Rezeption und Forschungsstand	2
2.1 Sprache.....	4
3. Autobiographische Elemente	5
3.1 Weltvorstellungen der Epoche	7
4. Frauenfiguren in den Romanen.....	8
5. Rückzug und Ordnung	10
5.1 Kindheit: Liebe, Verlust und Schuld im Roman <i>Die Mansarde</i>	11
5.2 Trennung durch Verdrängung.....	14
5.3 Ordnungsstrategien	17
5.4 Katastrophische Normalität im Roman <i>Die Wand</i>	20
6. Geschlechtsverhältnisse	21
6.1 <i>Die Mansarde</i>	21
6.2 <i>Die Wand</i>	23
7. Familienverhältnisse	24
7.1 Prinzip der Substitution.....	26
7.2 Mutter-Sohn Beziehung	26
7.3 Mutter-Tochter Beziehung.....	27
8. Weibliche Produktionsweisen.....	28
8.1 <i>Die Mansarde</i>	29
8.1.1 Das Schönbaum-Motiv	35
8.2 <i>Die Wand</i>	36
8.2.1 Motiv der weißen Krähe	37
9. Träume	40
9.1 <i>Die Mansarde</i>	41
9.2 <i>Die Wand</i>	46
9.2.1 Schiffbruch mit Tiger: Anfang der Krähenzeit.....	48
10. Schlussfolgerung.....	51
11. Literaturverzeichnis	53

1. Einleitung

Marlen Haushofer (1920–1970) ist eine zeitgenössische österreichische Schriftstellerin, die österreichische Staatsförderungspreisträgerin des Unterrichtsministeriums für Literatur, die trotz vieler Auszeichnungen in ihrem Leben erst nach der Wiederauflage ihres Romans *Die Wand* (1963) in den 80-er Jahren ihren Platz in dem literaturwissenschaftlichen Kanon bekam. Haushofers Gesamtwerk wurde marginalisiert, weil ihre Hauptfiguren in der Regel isolierte und melancholische Hausfrauen waren, für die man behauptete, sie wären dem Leben nicht gewachsen. Das führte zur Herabsetzung ihrer Literatur und man bezeichnete ihr Werk als „Frauenliteratur“, das sich nicht mit wichtigen gesellschaftlichen Themen befasst. Haushofers Protagonistinnen sind jedoch intelligente, übersensible und introvertierte Frauen, die unzufrieden mit ihrem Platz in der Gesellschaft sind. Ihre Unzufriedenheit führt zur Einsamkeit und Melancholie, die zum Drang nach einem, oftmals misslungenen, Ausbruch führt. Ihre Prosa ist nicht vor einer Absicht geprägt, feministische Emanzipationsliteratur zu schreiben, sondern sie beschreibt den „Wahnsinn der Normalität“ und dekonstruiert sorgfältig das idyllische Familienleben, bis die Wahrheit, dass subtil destruktive in der Ordnung des Familienlebens zum Vorschein kommt (Krisper 2010: 62). Im Haushaltleben ihrer Protagonistinnen schildert sie „die Immanenz von Gewalt und Verbrechen in der bürgerlich-patriarchalischen Existenzweise“ (Morrien 1996: 27).

Die Protagonistin des Romans *Die Wand* ist eine namenlose, etwa vierzigjährige Frau, die die Ereignisse unmittelbar vor und zweieinhalb Jahre nach der Erscheinung einer unsichtbaren Wand, die sie von der Außenwelt isoliert, schildert, um den Verstand angesichts dieser Katastrophe nicht zu verlieren. Als Inspiration für den Inhalt dieses Romans diente der Science-Fiction Groschenroman *Die gläserne Kuppel* (vgl. Strigl 2000: 246). *Die Wand* kann als Erzählen im Stil des magischen Realismus verstanden werden, denn wenn man die irrealen Voraussetzung der Erscheinung von der Wand akzeptiert, wird alles danach wirklichkeitstreu geschildert (vgl. Tauschinski 1986: 162). *Die Wand* ist auch Haushofers einziger Roman, in dem der Schauplatz der Handlung nicht der Alltag und die Schilderung des Lebens im Haushalt ist. Der letzte und bekannteste Roman aus der Hausfrauenreihe ist ihr letzter, kurz vor ihrem Tod in März 1970 abgeschlossener Roman, *Die Mansarde*. Er handelt von einer 47-jährigen Hausfrau, die gelegentlich in der Mansarde ihres Hauses Zuflucht sucht, um ihre künstlerische Produktivität zu entfalten. Mit ihrer künstlerischen Produktion versucht sie sich mit ihrer

verdrängten Vergangenheit auseinanderzusetzen, an die sie zwangsweise durch anonym versendete Tagesbuchaufzeichnungen aus der Zeit ihrer psychosomatischen Taubheit erinnert wird.

Das Ziel dieser Arbeit ist, das Frauenbild in Romanen Marlen Haushofers *Die Wand* und *Die Mansarde* zu analysieren und Beispiele der Dekonstruktion der weiblichen Identität, gesellschaftlicher Ordnung und künstlerischer Produktivität zu finden. Zuerst wird die Rezeption und der Forschungsstand erforscht. Daraufhin werden relevante autobiographische Elemente aus dem Leben der Autorin untersucht, wie auch die Weltvorstellungen ihrer Zeit, die auch die Denkweise der Frauenfiguren in angeführten Texten prägen. Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Analyse der Frauenfiguren und ihrer Rückzugsorten von der gesellschaftlichen Ordnung, wie auch die traumatischen Verluste im Leben dieser Figuren, die zur Verdrängung führen. Darauf folgt die Auseinandersetzung mit den Geschlechts- und Familienverhältnissen in den Romanen, wie auch mit den weiblichen Produktionsweisen, bzw. den unterdrückten Möglichkeiten ihrer künstlerischen Produktivität. Zum Schluss wird die Funktion des Unbewussten im Traum untersucht. Der Traum dient als utopischer Raum für den Selbstentwurf der Protagonistinnen, wo sie sich mit dem Verdrängten auseinandersetzen können und auch ihr latenter Drang nach der Entfaltung ihrer künstlerischen Produktivität sichtbar wird.

2. Rezeption und Forschungsstand

Haushofers Werk wurde wegen der Beschränkung auf individuelle Frauenschicksale und dem Mangel an Aktualität und allgemeingültigen Themen kritisiert (vgl. Morrien 1996: 27). Haushofers Infragestellung der patriarchalischen Ordnung und ihr rationalitätskritisches Schreiben wurde von den Meisten übersehen. Kritisiert wurde auch die Tatsache, dass Haushofers Texte unpolitisch und ahistorisch erscheinen, wie auch die allgemeine pessimistisch-fatalistische Einstellung, bzw. der Verzicht auf eine positive Botschaft (vgl. Morrien 1996: 30). Die initiale Rezeption des Romans *Die Wand* war geteilt und einige Rezensenten verurteilten den Roman aus moralischen Gründen, weil Gott keine Rolle im Roman spielt und wegen der Tatsache, dass die Frau ihre Familie und die Gesellschaft nicht wirklich vermisst (vgl. Strigl 2000: 257). Thüsen behauptet, die Selbsterfindung in *Die Wand*

sei misslungen, da die Isolation der Frau einfach unvermeidbar ist und keine menschliche Koexistenz für sie möglich ist².

Die initiale Rezeption des Romans *Die Mansarde* war auch nicht positiv und er wurde als „Lektüre für Damen“ bezeichnet. Man glaubte der Roman wäre „pädagogisch schädlich“ und ihm fehlten aktuelle politische Ereignisse (Strigl 2000: 320). Tauschinski bezeichnet die Protagonistin des Romans *Die Mansarde* als „Neurasthenikerin“, die Aufgrund ihrer Überempfindlichkeit unfähig ist, glücklich und erfüllt zu sein. Eine solche Auswertungen von Haushofers Literatur führte zur Psychopathologisierung von Haushofers Protagonistinnen und sogar von der Autorin selbst, wodurch das gesellschaftliche Potenzial ihrer Romane ausgeblendet war. (vgl. Morrien 1996: 28).

Mit der Zweiten Frauenbewegung gab es keine große Veränderung angesichts der Stellung gegenüber Haushofers Literatur. Jedoch in den 1980-er Jahren des Kalten Krieges mit der immer größeren Angst vor einer nuklearen Katastrophe und dem Atomtod wurde *Die Wand* wiederentdeckt und immer mehr als eine Untergangspanthasie interpretiert (vgl. Morrien 1996: 27). Die literarische Renaissance des Romans führte dazu, dass *Die Wand* auch als Science-Fiction Roman (Antizipation der Nuklearkatastrophe) und (Anti-) Utopie des Überlebens nach dem Dritten Weltkrieg gelesen wurde (vgl. Venske 1986: 51)³. Nach Haushofers Wiederentdeckung war die Rezeption von weiblichen Rezensentinnen zwiespältig und hingte vom jeweiligen feministischen oder literaturkritischen Ansatz ab. Christa Kickbusch beschreibt *Die Wand* als ein „Protokoll weiblicher Deformation“ und erkennt in dem Roman feministische Züge, aber da der Versuch der Veränderung und der Selbstbestimmung der Ich-Erzählerin scheitert, fällt der Roman hinter dem gegenwärtigen feministischen Anspruch zurück (Venske 1986: 51). Bei den männlichen Kritikern ist dagegen die neue Wertung des Romans vorwiegend positiv, sie lobten die Tatsache, dass es sich um keinen 'radikalen Feminismus' handelt (vgl. Venske 1986: 52). Die männlichen Kritiker ignorierten dabei Haushofers provokative Kritik in Form von ironischer Schilderung der historisch-bürgerlichen Männlichkeit und der Ermordung des Mannes (vgl. Venske 1986: 53).

Herbert Eisenreich verteidigt *Die Mansarde* und glaubt der Roman sei aktuell, da er sich mit der ewigen Frage beschäftigt, wie der Mensch mit seiner Existenz zurechtkommen kann (vgl. Strigl 2000: 320). Oskar Jan Tauschinski erkennt auch die Allgemeingültigkeit von Haushofers

² Thüsen: „Die Stimme hinter der Wand“. S. 169.

³ vgl. u.a. auch Eva Demski, Pflasterstrand, 8. Oktober 1983; Manuela Reichart, ZEIT, 14. Oktober 1983

Themen und bezeichnet sie als „die wunden Punkte, die gefährdeten Stellen in der menschlichen, vor allem weiblichen Seelen“ (Morrien 1996: 28)⁴. Die Aktualität des Romans *Die Wand* und Haushofers Werk überhaupt, liege in der Tatsache, dass man sie „als eine Geschichte lesen [kann], die die Gedanken, Handlungen, Ängste und Hoffnungen von Menschen mit all ihren Ursachen, Verknüpfungen und wahnhaften Zwängen verstehen will“, eine „Erzählung sublimer Lebensängste“ (Schweikert 1986: 19; 20). Roebing identifiziert in Haushofers Werk Momente des Selbsterfindungsprozesses mit einem glücklichen Resultat, nämlich dem Projekt „Drache“⁵ in der *Mansarde*. Bei diesem Projekt wird das Entwicklungspotential der Protagonistin deutlich. Das große Interesse an der Wiederveröffentlichung des Romans *Die Wand* war ein Beweis der Aktualität Haushofers, die während ihrer Lebenszeit bestritten wurde.

2.1 Sprache

Die 60-er Jahre waren in der deutschsprachigen Literatur die Zeit der avantgardistischen Moderne, deren Stellvertreter Grass, Enzensberger, Johnson und Martin Walser waren und Haushofers Schreiben wurde im Vergleich als veraltet empfunden (vgl. Schweikert 1986: 17). Ihre Schreibform war geschlossen und ihre Figuren realistisch-psychologisch motiviert. Haushofers Sprache wurde als klischeehaft beschrieben und ihr wurde mangelhafte formalästhetische Experimentierfreudigkeit vorgeworfen (vgl. Morrien 1996: 29). Sprachexperimente und hinterfragen vorherrschender Erzählmuster und Gattungen waren, nämlich keine Interessenschwerpunkte von Haushofer (vgl. Morrien 1996: 31).

Dagmar C.G. Lorenz erklärt diese formalen Unsicherheiten mit der Tatsache, dass Haushofer eine literarische Außenseiterin war.⁶ Isolde Schiffermühler kritisiert die Art und Weise, wie Haushofers männliche Figuren dargestellt wurden und findet sie „merkwürdig leblos, fremd und distanziert“.⁷ Sie kritisiert auch, dass Haushofer keine eigene Sprache für die weibliche Lebenserfahrungen formuliert hat (vgl. Morrien 1996: 29). Irmela von der Lühe findet die

⁴ Tauschinsky, Oskar Jan: „Die neue Phase in Marlen Haushofers Prosa“. In: *Literatur und Kritik*. 5/1970. S. 483-488, hier S. 487.

⁵ Roebing: „Drachenkampf aus der Isolation...“ S.277.

⁶ Lorenz: *Biographie und Chiffre*

⁷ Schiffermühler, Isolde: „Weibliche Utopie und Selbstverleugnung. Zu den Romanen Marlen Haushofers“. In: „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“ S. 73-107, hier S. 146 u. 149.

Sprache Haushofers zu alltäglich und spannungslos.⁸ Diese Kritiken sind meistens berechtigt, aber gelten nicht für alle Romane. Während die Sprache und der Wechsel zu den Tagebucheinträgen im Roman *Die Tapetentür* misslungen ist, ist *Die Mansarde* ein „sorgfältig komponierter Roman, in dem die verschiedenen Zeit- und Bewusstseinssebenen durch Spiegelverhältnisse und Parallelitäten miteinander verschränkt und topographisch differenziert sind“ (Morrien 1996: 29).

Sprachliche Schwächen werden ihr oft vorgeworfen und auch ihr literarischer Förderer Hans Weigel erinnert sich an ihre ersten Manuskripte, die „fast keine Interpunktionszeichen und Absätze“ hatten (Weigel 1986: 169). Haushofer arbeitete nicht lange an ihren Manuskripten und war keine Stilistin, die auf die Form achtete. Haushofers Bücher sind nach ihren Worten „verstoßene Kinder“, da sie den Schreibvorgang akzentuiert und nicht das Resultat (Haushofer 1986: 136). Ihre Texte hatten Redundanzen und kitschige Metaphern (vgl. Reichart 1986: 31). Die Syntax wiederholt sich und sie bemüht sich nicht Spannung und Raffinessen zu schaffen, bzw. ihre Texte scheinen „ohne den geringsten Gestus des Bemühens, um die Besonderheit von Wort und Satz“ zu sein (von der Lühe 1986: 101). Haushofer hatte auch Probleme mit den Verlagspolitik, die versucht hatte, alle Austriazismen aus ihren Manuskripten zu tilgen, z.B. „Bücherkasten“ in „Bücherschranz“ zu verändern (vgl. Weigel 1986: 176).

Eine solche traditionelle Sprache ist aber passend für die Leere in den Leben der Protagonistinnen, ihren leidenschaftslosen, unendlichen und ordentlichen Leben und sie ermöglicht den Lesern, näher in die Erzählung zu reichen und mit dem Subjekt ein gemeinsames „Wir“ zu bilden (vgl. Schweikert 1986: 19). Das bedeutet, dass die Leser mehr in die Erzählung involviert sind und die Katastrophe der Protagonistinnen führt zur Erschütterung des Lesers, was zu einer „Mehrdimensionalität der Perspektiven“ und zum „Durchdringen von Wirklichkeiten“ und „Eindringen in den Schauplatz von Abläufen“ führt (Schweikert 1986: 20). Die Handlung und Spannungsmomente sind dem Schreibprozess untergeordnet und die innere Anteilnahme und das Mit- und Nachempfinden des Lesers wird betont, wie auch das Erinnern an die Kindheit und Jugend (vgl. Tauschinski 1986: 143).

3. Autobiographische Elemente

⁸ Lühe, Irmela von der: „Erzählte Räume – leere Welten. Zu den Romanen Marlen Haushofers. In: „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“ S. 73-107, hier S. 98 u 101.

Marlen Haushofer ist in 1920 als Tochter eines Revierförsters in Frauenstein, Oberösterreich geboren. Die Umgebung von Frauenstein, bzw. ein Jagdhaus, die sogenannte Lackenhütte und die Haidenalm, die eine halbe Stunde zu Fuß von ihrem Elternhaus entfernt waren, dienten als Schauplatz ihres bekanntesten Romans *Die Wand*. (vgl. Reichart 1986: 38). Nachdem sie ihr Germanistikstudium in Wien abgebrochen hat, zieht sie nach Steyr um und führt ein provinzielles Leben mit ihrem Mann und ihren zwei Kinder. Sie macht Ausflüge nach Wien, um an den literarischen Leben durch Kontakte mit Schriftsteller und Schriftstellerinnen der Stadt teilzunehmen und von dem provinziellen Alltagsleben zu fliehen.

Marlen Haushofer behauptete, dass das Schreiben immer autobiographisch sei und sagte: „Ich schreibe nie über etwas anderes als über eigene Erfahrungen. Alle meine Personen sind Teile von mir, sozusagen abgespaltene Persönlichkeiten, die ich recht gut kenne.“ (Haushofer 1986: 130). Es ergibt sich, dass Haushofers Figuren ein projiziertes Ich der Autorin sind, und dass sie eine große Geschichte erzählen. Obwohl es nur wenige konkrete Nachweise für die autobiographischen Elemente in Marlen Haushofers Werk gibt, ist es schwer in Haushofers Protagonistinnen nicht das Spiegelbild der Autorin zu erkennen. Die Autorin hat in ihren Werken ihr Leben literarisiert und in Bildern geschildert, aber auch gewissermaßen verschleiert (vgl. Krisper 2010: 13). Sie war deswegen eine Chronistin ihrer Zeit, ihrer Figuren und ihres Lebens und sie war eine „Autorin des Endes, das nie einen wirklichen Anfang hatte“. (vgl. Krisper 2010: 26; von der Lühe 1986: 74).

Der österreichische Schriftsteller Hans Weigel war Haushofers wichtigster Kritiker und literarischer Mentor (vgl. Krisper 2010: 24). Haushofer war auch Teil seiner Anthologie *Stimmen der Gegenwart* (1951), einer wichtigen Sammlung österreichischer Gegenwartsliteratur. Das Wiener Café Raimund war der literarische Stammtisch dieser Literaturszene (vgl. Krisper 2010: 25). In Marlen Haushofers Leben gab es eine ständige Spannung zwischen ihrem intellektuellen Leben in Wien und dem provinziellen Leben als Hausfrau in Steyr, und ihr Bedürfnis nach der äußeren Ordnung ist eine Projektion ihres Wunsches nach der inneren Ordnung. Für Haushofer hatten die Mutterschaft und literarische Aktivität ein Konkurrenzverhältnis, das sie sehr streng trennte (vgl. Morrien 1996: 25). Obwohl Marlen Haushofer ein unauffälliges Leben ohne spektakuläre Ereignisse führte, gab es in ihm ein „selbsterstörerisches Schwanken zwischen tradierten weiblichen Tugenden (Fürsorge, Mütterlichkeit, Anspruchslosigkeit etc.) und 'unbürgerlichen Ausschweifungen'“, wie auch „zwischen Wunschunterdrückung und der Artikulation von (Text-) Begehren, zwischen Verdrängung und Erinnerungsarbeit im Schreibakt“. (Morrien 1996: 25). Einige von ihren

Bekanntes heben „eine[n] groß[en] Widerspruch zwischen ihrem Auftreten, ihrem privaten Sein und dem, was sie in ihren Büchern geschrieben hat“ (Reichart 1986: 24) hervor. Man beschreibt sie nicht als traurig oder unglücklich, sondern „eher teilnahmslos und träge“. (Reichart 1986: 15). Haushofer war sehr empfindlich auf Lärm. Sie schrieb alle ihre Texte mit der Hand, weil sie das Geklapper der Maschine störte und trug immer in einer kleinen Dose Oropax bei sich (Haushofer 1986₂: 122, Haushofer 1986₃: 128). Man hat oft versucht, Haushofers Form des Schreibens der Frauenliteratur oder feministischen Literatur zuzuordnen. Sie war jedoch keine Feministin und hatte keine reformistisch-kämpferische Natur, aber dennoch betrachtete sie andere Frauen mit „schwesterlicher Sympathie“. (Reichart 1986: 28). Im Roman *Die Wand* kann man auch eine vertraulich-schwesterliche Beziehung zu den weiblichen Tieren, der Kuh und der Katze, erkennen, denn sie werden als rationaler empfunden als die männlichen Tiere (vgl. Zeemann 1986: 71). Trotz der negativen Einstellung gegenüber den Männern in ihrem Werk, wie auch in einem verbrannten Manuskript, in dem Frauen ungesüht einen Mann umbringen, kann man sie auch nicht als Männerhasserin betrachten — sie hat sich nur besser mit Frauen verstanden (vgl. Reichart 1986: 30-31).

Marlen Haushofer hat sich frühzeitig dem Leben entzogen, als sie im 50. Lebensjahr an Knochenkrebs, während einer Operation zur Erleichterung der Schmerzen gestorben ist, nur ein paar Monate nachdem sie ihren letzten Roman *Die Mansarde* beendet hat. Einige interpretieren diese Krankheit als einen Ausdruck von „Verzicht, Begrenztheit und Regelkonformität“ einer am Leben leidenden Person (Morrien 1996: 26).

3.1 Weltvorstellungen der Epoche

Marlen Haushofer schrieb in Österreich der 50er und 60er, bzw. der Nachkriegszeit. Ihr Leben und Schreiben wurden deswegen auch stark von den „Wertvorstellungen“ und „Rollenfixierungen“ dieser Zeit beeinflusst (Krisper 2010: 17). Die Stellung der Frau in der Gesellschaft dieser Zeit war begrenzt auf Familienleben und die bürgerliche Ehe. Die Frau hatte sich mit dem Haushalt und Kindern zu beschäftigen, um dem Karrierestreben des Mannes zu helfen. Das ist eine Zeit, in der man über die Vergangenheit schweigt und sie verdrängt, und versucht, die Harmonie in der Nachkriegsgegenwart wiederherzustellen (vgl. Krisper 2010: 18). Haushofer war auch von diesen Wertvorstellungen geprägt und versuchte ihr Familienleben und Schreiben zu balancieren. In der Kindheit litt sie wegen der Opferbereitschaft ihrer Mutter, einer alleinerziehenden Kriegerwitwe, die wegen gesellschaftlicher Zwänge nicht erneut heiraten wollte. Die Rolle einer alleinerziehenden

Witwe wurde aus moralischen Gründen gelobt und gesellschaftlich honoriert. Haushofer erlebte die Folgen dieser Opferbereitschaft an ihrer eigenen Haut und fühlte sich als Kind indirekt schuldig wegen diesem Verzicht ihrer Mutter (vgl. Krisper 2010: 19).

In der Nachkriegszeit herrschte der Benimm- und Tugendkodex, der durch die Anstandsbücher, meistens mittels katholischer Kirche gefordert wurde (vgl. Krisper 2010: 21). In dieser Zeit diente das Leben nach bürgerlichen Normen und Traditionen als ein „Ersatz für die Vergangenheitsbeschäftigung“, die mit der Schande der Täter und Mitläufer des Nationalsozialismus verbunden war (Krisper 2010: 21). Die Erziehungsideale dieser Zeit waren: Gehorsamkeit, Fleißigkeit, Sauberkeit, Höflichkeit, Dankbarkeit, Bescheidenheit und Keuschheit (vgl. Krisper 2010: 22). Haushofers Protagonistinnen sind auch von diesen Wertvorstellungen geprägt und werden deswegen zu passiven Rückzugsfiguren, die ihre eigene Identität und Individualität schwer formulieren können und sich in sich selbst verschließen, in eine Welt hinter einer Wand, eine Welt der Trennung und Verdrängung. Die Frauenfiguren versuchen die Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft zu erhalten und kleine Ausbrüche aus diesen Rollenzwängen durch ihre separate künstlerische Produktivität zu wagen.

4. Frauenfiguren in den Romanen

In Marlen Haushofers Werk steht das Verhältnis zwischen der weiblichen Identität, der Gesellschaft und der künstlerischen Produktivität im Vordergrund. In diesem Sinne werden auch Gesellschaftsstereotypen und Rollenzwänge zu Mechanismen der Darstellung der Verhinderung der weiblichen Kunstproduktivität. Die meisten Protagonistinnen Haushofers sind unglückliche Frauen, deren schönste Zeit im Leben die Kindheit war, während sie in der Gegenwart an der Liebe und am Leben leiden (vgl. Reichart 1986: 23). Trotz ihres Unglücks bleiben sie passiv und gleichgültig, „lebendig begraben“ und „auf den Tod wartend“ (Duden 1986: 109). Obwohl es sich bei Haushofers Protagonistinnen oftmals um sehr spezifische und besondere Figuren handelt, leiden sie unter dem Alltäglichen, an der „Normalität des Scheiterns der Wünsche und des Verschwindens der Hoffnung“ (von der Lühe 1986: 74). Sie sind durch eine durchsichtige, aber undurchdringliche Wand von der Außenwelt getrennt und bewegen sich im „luftleeren Raum“ (Krisper 2010: 57). Nur die Protagonistin *Der Wand* scheint keine besondere Nischenkultur zu brauchen. Sie muss ihre Pflichten erfüllen und Ordnung herstellen, „weil jede Nachlässigkeit das Ende ihrer Welt bedeuten würde“, und das verhindert sie, aus dieser Ordnung auszubrechen (Haushofer 1986: 135). Sie wird zur Chronistin ihres „matriarchalisch regierten Mikrokosmos“ (Tauschinski 1986: 162).

Tauschinski erkennt drei Frauentypen in Haushofers Werk. Der erste Typ sind die Heldinnen. Dazu zählt die Ich-Erzählerin im Roman *Die Wand*. Es handelt sich um psychisch verfeinerte und intellektuell hochentwickelte Frauen, die ein intensives Gefühlsleben haben, weswegen sie, trotz ihrer fast „männlichen Intelligenz“, immer im Wesentlichen ihre Weiblichkeit erhalten (vgl. Tauschinski 1986: 159). Obwohl Haushofer diesen Figuren ihre volle Aufmerksamkeit widmet, spürt man in ihrer Schilderung keine besondere Zuneigung.

Der zweite Typus sind die „Gegenspielerinnen“, bzw. die vitale, aber weiche und ungeistige Frauen, die die Männlichkeit tolerieren. Sie sind die „Kollaborateuren“ der Männer und erfüllen ihre weiblichen Rollen, indem sie sich, wenn nur zum Schein, den Männern untersetzen und Weiblichkeit vorspielen (Tauschinski 1986: 159-160). Ein perfektes Beispiel für diesen Typus ist die Friseurin Lisa in der *Mansarde*:

„Ihre schwarzen Augen leuchteten warm unter den breiten Lidern. Ich war versucht, ihre Milchkafeewange zu berühren, tat es aber natürlich nicht. Im Gegenteil, ich beeilte mich, aus der Tür zu kommen, ohne mich umzusehen. Es wäre hübsch, Lisa mitzunehmen und daheim unter einen Glassturz zu stellen, aber das würde ihr gewiß nicht gefallen.“ (Haushofer 1999: 155)

Diese Beschreibung ist ironisch und es kommt zum Vorschein, dass Haushofer diese Figuren als Puppen betrachtet, die sich hinter einem Glassturz befinden. Trotzdem ist in den Beschreibungen dieser Figuren auch eine Dosis Neid zu erkennen: „Lisa ist meine Friseurin, und ich bin ein bißchen verliebt in sie. Sie ist das Reizendste, was man sich vorstellen kann (...) Stundenlang könnte ich sie anschauen, sie ist die vollendete Weiblichkeit.“ (Haushofer 1999: 147). Die Mutter der Ich-Erzählerin im Roman *Die Mansarde* verkörpert auch diesen Frauentypus, da ihre Existenz nicht selbstständig ist und nur in Beziehung zu ihrem Mann definiert wird.

Der letzte Frauentypus ist die Frau als Magd des Lebens. Diese Frauen sind meistens Randfiguren, verkörpern aber das Ideal der Frauen als „Vollstreckerin des inneren Befehls der Lebenserhaltung“ (Tauschinski 1986: 161). Trotz ihrer Funktion der Lebenserhaltung erweisen sie keine mütterlichen Züge. Die Protagonistin *Der Wand* wird in ihrer Isolation, von einer verfeinerten Gestalt des ersten intellektuell-emotionalen Typus, zur Magd, die das kreatürliche Leben zu erhalten und fortsetzen versucht (vgl. Tauschinski 1986: 162). In diesem Prozess verliert Frau ihre weiblichen Züge und bekommt chamäleonartige Eigenschaften und wird

allmählich ein Teil der Natur in der sie lebt. Am Ende kehrt sie zurück in eine präsymbolische Daseinsform und ähnelt mehr einem Baum, als einem Menschen:

„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 (...) 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.“ (Haushofer 2005: 72)

5. Rückzug und Ordnung

Haushofers Romane haben in der Regel pessimistische Züge, auch wenn die Handlung sich erstmals heiter entwickelt, verbirgt sich immer dahinter eine „Wand von Melancholie“ (Reichart 1986: 27). Ihre Protagonistinnen sind tapfer verzweifelt und besitzen keinen Optimismus darauf, dass sich ihre Lebenssituation verändern wird, ihr Lebensmotto ist: „Erwarte nichts und trachte dennoch, mit allen deinen Kräften zu bestehen! Du bist allein.“ (Tauschinski 1986: 164). Haushofers Protagonistinnen verstecken sich hinter einem ordentlichen, normalen Leben, aber sie versuchen zugleich kleine und große Ausbrüche aus dieser Ordnung, in dem sie sich Rückzugsorte für ihre künstlerische Aktivität schaffen (vgl. Morrien 1996: 73). Die Protagonistinnen *Der Wand* und *Der Mansarde* sind Rückzugsfiguren, die sich im entscheidenden Moment zurückziehen. Sie erreichen meistens ihre Ziele der Identitätsfindung und Individualität nicht, sondern sie entziehen sich der Welt hinter einer Wand oder einer Mansarde. Diese Zufluchtsorte eröffnen in ihnen eine Innenwelt zum Selbstschutz, als eine Art Flucht in die Isolation der Innenräume, in denen sie endlich alleine mit sich selbst, ihren Gedanken und zum Überleben notwendigen Aktivitäten der künstlerischen Produktion, sein können (vgl. Krisper 2010: 12). Dieser Rückzug in sich selbst ist notwendig, denn die Protagonistinnen müssen unzugängliche Inseln innerhalb ihrer Familien erstellen, um zu überleben. Die räumliche Ebene ist wichtig für die Selbstbestimmung der Protagonistinnen.

Die Wand (1963) und *Die Mansarde* (1969) haben beide im Titel Bestandteile und Dimensionen eines Raumes, was metaphorisch auf die Rückzugsinseln verweist, in denen die Protagonistinnen leben (vgl. von der Lühe 1986: 82). Im Roman *Die Wand* entsteht metaphorisch eine Insel, mittels einer unsichtbaren Wand, die die Protagonistin in eine

Jagdhütte am Ende eines Tals isoliert, sie befindet sich im „toten Winkel“. Der Begriff „toter Winkel“, bezeichnet „ein nicht einzusehendes und darum nicht unter Feuer zu nehmendes Gelände vor einer Stellung“ und diesen Begriff kann man auf das isolierte Jagdrevier, das den Schauplatz des Romans bildet, anwenden (Schweikert 1986: 16). Die Ich-Erzählerin befindet sich im toten Winkel, von dem sie einen Ausblick auf die erstarrte Welt der Menschen und Tiere, wie unter einer gläsernen Glocke, um sich hat. Sie lebt jenseits der Welt, aber sieht und durchschaut alles um sich herum.

In der Mansarde, einem vom restlichen Familienleben getrennten Dachzimmer, wird diese Insel zum konkreten Zufluchtsort. Die Mansarde ist ein Raum im Haus, den kein anderes Familienmitglied aus Desinteresse und mangelnder Gewohnheit betritt. Während sie sich im restlichen Haus in einer ortloser, fast heimatloser Form bewegt, sind ihre Handlungen und Gedanken in der Mansarde ihre eigenen und sie kann sich dort auch im wörtlichen Sinne bewegen, „einfach hin und her gehen, eine Gewohnheit, die Hubert nervös machen würde.“ (Haushofer 1999: 20). Alles Negative und Chaotische, vor allem die Briefe mit ihren eigenen Tagesbucheinträgen aus der Zeit ihrer psychosomatischen Taubheit, werden in den kleinsten, engsten, verwickeltesten Raum des Hauses gebannt (vgl. von der Lühe 1986: 83). Das ist der Ort, der spezifisch für die „unbürgerlichen Ausschweifungen“ der Figur dargestellt wird (Haushofer 1999: 47).

5.1 Kindheit: Liebe, Verlust und Schuld im Roman *Die Mansarde*

Wegen den traumatischen Ereignissen aus der Kindheit, in der ihr Zärtlichkeiten von ihren Eltern wegen ihrer Tuberkuloseerkrankung verboten waren, ist die Ich-Erzählerin des Romans *Die Mansarde* ohne körperliche Berührung aufgewachsen. Es gab auch keine Kompensation dieser Zärtlichkeit durch andere emotionale Zuwendungsformen, da die Mutter sich nur mit der Pflege des Vaters beschäftigte. Ihre Zehen waren immer kalt und sie wollte sich bei der Mutter im Bett die Zehen anwärmen, aber die Mutter gab ihr nur eine Wärmflasche durch die ihr zwar warm wurde, aber „die innere Kälte blieb“ (Haushofer 1999: 40). Die Protagonistin empfand ihre Existenz als eine unerwünschte „Begleiterscheinung“ für die Mutter:

„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.“ (Haushofer 1999: 39-40)

Die Ich-Erzählerin fühlte sich von ihrer Mutter vernachlässigt und empfand den Vater als einen Rivalen, mit dem sie um die Aufmerksamkeit der Mutter kämpfen musste. Gegenüber dem Vater empfindet sie auch Angst und Abneigung.

Verschiedene Motive bilden metonymische Assoziationsketten auf den Verlust und die Schuld aus der Kindheit— das Husten und die Korallenkette. Das ständige Husten des Vaters erinnerte sie an die, in der Kindheit immer vorhandene Todesgefahr und nach einigen glücklichen Ehejahren mit Hubert reicht der Klang einer Feuerwehresirene, um sie an das Husten, und den damit verbundenen metonymischen Zusammenhang zwischen Liebe und Verlust zu erinnern (vgl. Morrien 1996: 44). Auch während des Kriegs war sie überempfindlich gegenüber dem Klang von Sirenen und fürchtete „das Geheul über der Stadt“ mehr als die Bomben (Haushofer 1999: 71). Ihre psychosomatische Taubheit ist ein unbewusster Schutzmechanismus gegen die potentielle traumatische Trennung, ein Symptom der Desillusionierung von dem neuen Familienleben. Die Taubheit endet während ihrer Isolation in den Bergen, als sie wieder ein Opfer wird, aber diesmal nicht ein Opfer der Eltern, sondern ein halbwahnsinniger Mann nutzt ihre Gehörlosigkeit aus, um seine Sünden und Hass herauszuschreien. Die Substitute des Hustens und der Todesgefahr sind die Sirenen und das Schreien des Halbwahnsinnigen. Es ist wieder, wie im Falle der Feuerwehresirene, ein sinnliches Erlebnis der akustischen Assoziationskette (das Schreien), das zur Wende ihrer psychosomatischen Krankheit führt und die akustische Sperre aufhebt (vgl. Morrien 1996: 44).

Nachdem der Halbwahnsinnige ihre Abmachung verletzt und vom Tisch her zu ihr kommt und ihr seine Tränen in dem Mund fielen, versteht sie ihm durch die Tränen:

„Manchmal ist es, als fänden die Worte, die ich nicht hören kann, ihren Weg durch meine Haut, denn ich habe in letzter Zeit böse Träume. So habe ich früher nie geträumt, so gewalttätig und grausam.“ (Haushofer 1999: 192)

Die Haut wird zum Kommunikationsorgan, sie wird durchlässig, und somit werden die Grenzen zwischen der Protagonistin und dem Halbwahnsinnigen beseitigt und er wird zum gewalttätigen Alter Ego der Frau (vgl. Morrien 1996: 55). Der halbwahnsinnige Mann zerbricht in seiner Wut ein Glas und die Blutropfen erweckten eine verdrängte Erinnerung der Ich-Erzählerin und sie fängt an zu schreien. Das Blut assoziiert sie an den Jäger, der eine Katze getötet hatte. Da der Jagdheilige der St. Hubertus ist, besteht auch eine Verbindung zum Ehemann Hubert (vgl. Morrien 1996: 44). Aber das Blut bildet eine noch wichtigere Assoziationskette mit der

Erinnerung an den kranken Vater. Das Blut bildet einen metonymischen Zusammenhang mit der roten Korallenkette, die sie von dem Vater als Geschenk bekommen hat:

„Einmal schenkte mir mein Vater eine Korallenkette; ich war ganz versessen auf alles, was rot war. Die Kette war ein stacheliges Ding, und ich verlor sie später. Ich war damals vielleicht sechs Jahre, und mein Vater war schon sehr krank. Er wusch die Kette und seine Hände, ehe er sie mir um den Hals legte. Davon fühlte sie sich feuchtkalt an, und mich schauderte. Ich sah, daß er mich gern aufgehoben und geküßt hätte, seine grünen Augen sahen sehr hungrig aus. Ich spürte, daß etwas mich ergreifen und festhalten wollte, und lief davon. Ich weiß nicht mehr, was er sagte, ich erinnere mich niemals an Stimmen, nur an Bilder, und dieses Bild habe ich deutlich vor Augen. Wie gesagt, die Kette verlor ich später. Ich hatte immer einen Hang, Dinge zu verlieren, auch Menschen, das geschah ganz leicht und spielend.“ (Haushofer 1999: 41)

Die Korallenkette wird schon vorher erwähnt, als sie bei ihrem Spaziergang Preiselbeeren entdeckt, die sie an Perlen einer Korallenkette assoziierten. Sie hat ein paar gegessen und sie hatten einen bitteren Geschmack: „Sie sind unbeschreiblich bitter und schmecken nach Gerbsäure.“ (Haushofer 1999: 140). Die Ambivalenz des Geschmacks der Beeren, bzw. sie sollten süß schmecken, haben aber einen bitteren Nachgeschmack, wäre auch eine passende Beschreibung der ambivalenten Beziehung der Ich-Erzählerin zum Vater. Die rote Korallenkette, die die Ich-Erzählerin von ihrem Vater bekommen hat, wird durch Preiselbeere und Blut substituiert und steht in einem metonymischen Verweissystem von Liebe, Verführung, Verrat und Schuld (vgl. Morrien 1996: 45).

Die Ich-Erzählerin erhielt von ihren Eltern keine ausreichende Liebe und Geborgenheit, was zur Zurückweisung der hilflosen Liebesgeste des Vaters (der Korallenkette) führt. Deswegen ist sie kein unschuldiges Opfer, sondern wird zum Teil des Kreises der Schuldigen. Sie war auch „sehr froh, als er tot war und nachts nicht mehr husten mußte“, sie wird nie „diesen bellenden, ziehenden Husten“ vergessen, von dem sie ständig als Kind erwacht wurde und der sie zum Schreien brachte (Haushofer 1999: 50). Die Mutter war sehr verärgert wegen ihrem Schreien und erklärte ihr, das wäre nur ihr „armer Vater, der keine Luft bekommt“, aber während ihr das tagsüber Sinn machte, glaubte sie bei Nacht nicht, dass das ihr Väter war, sondern „ein schreckliches, fremdes Wesen, das im Schlafzimmer ermordet wurde“ (Haushofer 1999: 50). Zitternd im Bett und mit der Decke über den Kopf, war sie „ganz allein und

ausgeliefert“ diesem fremden Wesen (Haushofer 1999: 50). In der Erzählungsgegenwart bedauert sie ihr Benehmen gegenüber dem Vater und bildet sich „manchmal ein, [ihr] Vater hätte [sie] geliebt.“ (Haushofer 1999: 49). Sie erinnert sich an seine „hungrigen grünen Augen“ und an die Tatsache, dass er ein „sehr zärtlicher Mensch“ gewesen war, „der seiner Zärtlichkeit nicht nachgeben durfte“ (Haushofer 1999: 49). Sie beschuldigt ihn auch wegen des Todes ihrer Mutter und beschreibt ihn als „ein Hindernis, das mich unerbittlich von meiner Mutter trennte“ (Haushofer 1999: 49).

Die Auslösung der Taubheit durch die Feuerwehresirene ist eine verspätete Reaktion auf die Angst vor dem Husten des Vaters, aber auch eine Flucht vor der eigenen Schuld. Die Protagonistin kommt zur Einsicht, dass „der Kreislauf von Liebe, Verrat und Schuld auch durch eine präventive Trennung und Isolation nicht durchbrochen werden kann“ und als sie zu dieser Einsicht kommt, kehrt ihr das Gehör, als der Mann sie anschreit, zurück (Morrien 1996: 46). Die Substitute der Korallenkette sind die Beeren und das Blut. Die Beeren weisen auf das ambivalente Verhältnis gegenüber ihrem Vater, als etwas Verführerisches und Enttäuschendes, während das Blut, das Resultat der Aggressivität und Mordlust des Halbwahnsinnigen, auf ihre eigene Schuld und Reue bezüglich des Vaters hinweist (vgl. Morrien 1996: 46).

5.2 Trennung durch Verdrängung

Die Ich-Erzählerin des Romans *Die Mansarde* fühlt gleichermaßen Unbehagen gegenüber den Personen die sie verabscheut und ihren Familienmitgliedern, die sie liebt. Dieses Unbehagen ist ein Gefühl, dass sie sich selbst gegenüber empfindet, bzw. dem Verdrängten in ihr, wie auch den „nach außen projizierten Aspekten des Selbst“ (Morrien 1996: 41). Sie ersehnt sich nach der Nähe Anderer, aber befürchtet diese Nähe zugleich, da sie ein Risikofaktor mit sich bringt. Dies ist ein Teil einer notwendigen Abwehrstrategie, die besonders zum Vorschein kommt, wenn sie durch ihre alten Tagesbucheinträge, mit ihrem früheren, unterdrückten Ich konfrontiert wird (vgl. Morrien 1996: 41). Durch die anonym versendeten Briefe, die Aufzeichnungen aus der Zeit ihrer psychosomatischen Taubheit und fast zweijähriger Isolation, ist sie gezwungen, sich mit dieser Vergangenheit auseinanderzusetzen. Ihre Taubheit kann auch als Symptom der Verdrängung verstanden werden, da ihr Unbewusstes die Wahrnehmung von Lauten aus Selbstschutz praktisch abgeschaltet hat, es handelt sich um ein „Sich-Taubstellen gegen alle Anforderungen einer bürgerlichen Umwelt“ (Strigl 2000: 305). Das „einzige und wirkliche Gegenüber dieser Frau ist das Unausgesprochene, das Verschwiegene“, bzw. der Verlust und die Schuld aus ihrer Vergangenheit, dass sie von ihrer Familie absondert (Duden

1986: 109). Dadurch erscheint eine akustische Barriere zwischen der Protagonistin und der Außerwelt, eine unsichtbare Wand, die sie zur Selbsterhaltung erstellt, um in sich selbst zurückzukehren:

„Ich erinnerte mich an die absolute Stille, in der ich einmal gelebt hatte. Vielleicht war das nur eine Schutzmaßnahme gewesen, und ich hatte es nicht begriffen. Vage Sehnsucht nach jener Zeit befiel mich. Das war allerdings ganz unfaßbar, und ich weigerte mich, daran zu glauben.“ (Haushofer 1999: 182)

Während der Taubheit, sprach sie nicht, weil sie nicht wusste, wie ihre Stimme klingen würde und glaubt auch, in diesem Zustand Gedanken lesen zu können:

„Einmal dachte Hubert, es wäre besser gewesen, ich hätte die Nacht, in der die Sirene heulte, nicht überlebt. Woher weiß ich das? Immer schon wußte ich manchmal plötzlich, was die Leute dachten. Das war sehr unangenehm für mich. Eine schlagartige Erleuchtung, und ich bin im Gehirn des anderen und weiche entsetzt zurück. Es geschieht sehr selten, aber damals geschah es eben.“ (Haushofer 1999: 95)

Sie bewegte sich schleichend durch das Haus, weil sie zur Zeit der Taubheit Angst hatte, Lärm zu erzeugen. Die Frau bewegt sich gespenstig hinter ihrem Mann, als er studierte und wusste, dass ihr das „Haar im Licht flimmerte“, was ein fast dämonisches Bild erstellt: „Plötzlich spürte Hubert, daß jemand hinter ihm stand, und wandte den Kopf zurück. Er sah mich im Licht stehen, in diesem Band aus flirrenden Goldstäubchen, und seine Augen wurden ganz schwarz vor Schmerz. Ich war in seinem Gehirn und wußte, daß er mir den Tod wünschte.“ (Haushofer 1999: 95-96)

Die Briefe versteckt sie zuerst in die Mansarde, ihrem einzigen Rückzugsort im Haus und sie werden später vernichtet. Ihr erster Zufluchtsort war die Taubheit, die akustische Wand, die sie zwischen sich selbst und der Gesellschaft errichtet hat. Die Taubheit ist eine Radikalisierung der Einsamkeit, aber auch ein Schritt in die Richtung der Befreiung und der Selbsterkenntnis (vgl. Venske 1986: 59). Die Taubheit führt aber zu ihrer Verbannung, weswegen ihre Flucht leider misslungen ist. Trotz der Tatsache, dass die Ich-Erzählerin später wieder hören und somit zu ihrer Familie zurückkehren kann, bedeutet das nicht, dass die Selbsttherapie gelungen ist. Die Rückkehr des Gehörs ist nämlich das Resultat ihrer Resignation und Hoffnungslosigkeit (vgl. Morrien 1996: 46). Jetzt flüchtet sie in die Mansarde und erstellt eine räumliche Wand, womit die Wand aus dem gleichnamigen Roman zum Symbol der „zwischenmenschlichen

Barrieren“ wird (Strigl 2000: 262). Sie verschiebt die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, was „symptomatisch für einen selbst auferlegten Systemzwang“ ist, und versucht dadurch ihre Position als Ehefrau und Mutter zu beschützen (Morrien 1996: 41). Während sie die Funktion der Hausfrau leistet, verdrängt sie alle Gedankengänge an die traumatische Vergangenheit, um ihre Rolle weiterhin erfolgreich erfüllen zu können:

„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. Ich bin sonst nicht sehr ordentlich, aber daran halte ich mich immer.“ (Haushofer 1999: 26)

Sie kann ihre Vergangenheit nicht mehr unterdrücken, aber sie kann den Ort, an dem sie sich mit dieser Vergangenheit auseinandersetzt, kontrollieren und entscheidet, dass die Mansarde, die vom Familienleben getrennt ist und ihr schon als Ort künstlerischer Produktivität diente, der beste Platz für die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und dem Verdrängtem ist. In der Mansarde erstellt sie eine „Mechanik zur gefahrlosen Verarbeitung des umgetriebenen Wissens, des Unausgesprochenen“ (Duden 1986: 110). Die Ich-Erzählerin trennte auch vor der Erscheinung der Briefe sorgfältig ihren bürgerlichen Haushalt von ihrem Mansardenleben:

„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.“ (Haushofer 1999: 47)

Mit strenger Disziplin spaltet sie ihre Identität, die unterschiedlichen Gedanken, Empfindungen und Erlebnisse, in diese zwei sich gegenseitig ausschließende Welten, durch das Prinzip der Trennung und Dissoziation — sie verzichtet auf die Einheit des Selbst (vgl. von der Lühe 1986: 84). Ihre Träume, Phantasien und kindische Hoffnungen, wie auch die Bilder und Zeichnungen werden in ihr Mansarde-Gefängnis gesperrt und haben keinen Platz im Haushalt (vgl. von der Lühe 1986: 84). Die Mansarde ist ihr einziger eigener Raum, ein sichtbarer Ort ihres inneren Gefängnisses, genauso wie auch in ihr ein kleines Mädchen eingesperrt ist: „Eingesperrt lebt in mir noch immer ein kleines Mädchen, das sich die Zehen wärmen will und herumtanzen möchte wie alle anderen Kinder.“ (Haushofer 1999: 199). Das Prinzip der Trennung ist so radikal, dass sie sich sogar gewisse Erinnerungen verbietet: „Ich erinnere mich wirklich nicht mehr daran. Gewisse Dinge muß man vergessen, wenn man leben will.“ (Haushofer 1999: 213). Die Trennung durch Verdrängung wird aber durch die Tagebuchaufzeichnungen ihres Vorlebens in Frage gestellt und droht einzustürzen. Wegen der Verdrängung entwickelt sich in

ihr etwas Zerstörerische. Dieser zerstörerische Drang schleicht sich langsam in das alltägliche Leben:

„Gegen vier Uhr erwache ich und bin ein ganz anderer Mensch als am Tag. Ich habe Angst, denn mein Vier-Uhr-Ich ist ein fremdes, zerstörerisches Wesen, das darauf aus ist, mich umzubringen.“ (Haushofer 1999: 127)

Mit den Briefen wird auch die Mansarde zum „Ort organisierter Pflichterfüllung“ und der bisherige Rückzugsort wird zu einem „bedrohlichen Ort“ (von der Lühe 1986: 86, Haushofer 1999: 93). Die Mansarde wird jetzt zum Ort der zwangshaften Erinnerung an das Vorleben und die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Ein „Ort der Aufhebung von bisher aufgerichteten Trennung und Wänden“, bzw. zum Ort der Dekonstruktion und Konstruktion des gegenwärtigen Ichs (von der Lühe 1986: 87). Die Protagonistin kommentiert die Briefe nicht, da das gegenwärtige Ich nichts über ihr am Rande des Wahnsinns positioniertes früheres Ich zu sagen hat. Sie nimmt nur die Vergangenheit wahr und sorgt für die Trennung der zwei Welten durch verschiedene Ordnungsstrategien.

5.3 Ordnungsstrategien

Haushofers Werk handelt von Frauen, die schon alles verloren haben, oder nie etwas besaßen und die einzige Art und Weise, wie sie ihr Leben weiterführen können, ist entweder durch die eben genannte Verdrängung oder durch das Realitätsprinzip der Selbstdisziplinierung bzw. Ordnung (vgl. von der Lühe 1986: 99). Die begrenzten Räume, bzw. die Wand und die Mansarde, sind äußerliche Ausdrücke dieser ordentlichen und gewissermaßen befreienden Räume. Haushofers Protagonistinnen haben verschiedene Strategien zum Überwinden des äußeren und inneren Chaos, um die Ordnung wiederherzustellen: dem Putzzwang, die Beschäftigung mit Vergangenheitsartefakten und die Trennung.

Die erste Strategie ist der Putzzwang. Mittels dieses Putzzwanges wird die weibliche Kreativität durch wiederholende und eintönige Tätigkeiten domestiziert, durch eine Art „Austreibungsritual“ und das Putzen fungiert als eine Art Strafe (Krisper 2010: 29). Auch die Gefühle sind von dieser Reinlichkeit betroffen, denn die Ich-Erzählerin lebte in einer Distanz zu ihren Eltern, was sie später auf ihre Familie mit Hubert projizierte. Ihre Eltern müssten sich wegen ihrer Krankheit ständig die Hände waschen, ehe sie sie berührten: „Ich bin nie von meinen Eltern geküßt worden, und meine Mutter wusch sich dauernd die Hände. Vielleicht war das ihre Art von Liebe, vielleicht war es auch nur Pflichtbewußtsein.“ (Haushofer 1999: 40). Der Vater wusch sie auch die Hände bevor er ihr die Korallenkette gab. Dieser Vergleich der

mangelnden Liebe der Eltern und der Reinlichkeit kann als Versuch der Ordentlichkeit und Sauberkeit der Gefühle verstanden werden.

Eine weitere Ordnungsstrategie ist die Beschäftigung mit verschiedenen Vergangenheitsartefakten, nämlich das Lesen von klassischen Büchern (*Der Untergang des Römischen Reiches*), das Hören klassischer Musik und der Sonntagsmuseumsbesuch, aber vor allem der Sonntagnachmittagsbesuch des Arsenal: „Ich ziehe das Arsenal jeder Ausstellung und jedem anderen Museum vor. Daß ich mich dort so daheim fühle, ist mir selber ein bißchen unheimlich.“ (Haushofer 1999: 16-17). Im Arsenal gibt es keine Überraschungen, nur Ordnung, die Schlachten sind geordnet und die Frau staunt über die Ordnung und Sauberkeit, die hier herrscht:

„Das ganze Arsenal ist ein anziehender und unheimlicher Ort, vielleicht mag ich es deshalb so gern. Ich besuche den Radetzky-Saal, den Erzherzog-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.“ (Haushofer 1999: 18)

Die Vergangenheitsartefakte sind harmlose Zeugnisse einer ordentlichen und sauberen Vergangenheit, eine Art Vergangenheit, die sie selbst anstrebt. Diese Vergangenheit ist systematisch und ohne Überraschungen, nicht verdrängt, sondern sogar von den Menschen ausgestellt. Man kann von ihr frei reden und sogar lernen. Etwas was der Ich-Erzählerin implizit verboten ist.

Die dritte wichtige Ordnungsstrategie ist die Trennung. Die künstlerische Produktivität wird vom Familienleben räumlich getrennt und in der Mansarde durchgeführt. Die künstlerische Produktivität dient zur Vergangenheitsbewältigung und sie widmet sich dem Schreiben und Zeichnen nicht wegen dem Vergnügen an diesen Aktivitäten, sondern sie muss ihre künstlerische Produktivität artikulieren um den Verstand, angesichts der Spaltung des Ichs, nicht zu verlieren.

Diese Trennung kann auch als ihr Gefängnis verstanden werden, das sie erschafft hatte, um die Ordnung zu erhalten und um den Chaos des Unbürgerlichen zu bannen. Die Mansarde ist ein Ort, in dem, widersprüchlicher Weise, zur selben Zeit Freiheit und Selbstdisziplin verankert sind. Gefährliche Gedanken, Träume und Aktivitäten haben ihren Platz in der Mansarde, aber sie dient auch zur Vernichtung der Erinnerungen. Das Jägerhaus von Huberts verstorbenem Vater, in dem sie während ihrer Taubheit lebte, bildet auch ein mansardeartiges Gefängnis, weit

weg von ihrem Mann und dreijährigen Sohn Ferdinand. Ihre Verbannung, bzw. die erzwungene Trennung von ihrer Familie, fungiert auch als eine Ordnungsstrategie, da diese, aus Huberts Sicht notwendig war, um die Ordnung zu erhalten:

„Ich kenne Hubert sehr gut, er kann nicht gleichzeitig eine Existenz aufbauen und an seine taube Frau denken. Das würde ihn völlig durcheinanderbringen. Nach dem Zusammenbruch unserer kleinen Welt hat er sich endlich wieder gefaßt und versucht, Ordnung zu machen. Er ist ein großer Ordnungsmacher.“ (Haushofer 1999: 57-58)

Diese Trennung war aber nicht freiwillig, sondern sie war initiiert von Hubert. Man kann auch Huberts kalte Stimme der Rationalität und Ordnungserschaffung fast hören:

„Ich muß mich erholen und meine Nerven stärken, damit mir wieder einfällt, wie man hört, Ferdinand wird von seiner Großmutter erzogen und gepflegt, und Hubert baut eine Existenz auf. Und wenn wir alle brav unsere Pflicht tun, wird alles wieder gut werden, und wir werden wieder beisammen sein dürfen und alles wird werden wie früher.“ (Haushofer 1999: 58)

In dieser Aussage kommt auch Huberts Verdrängung zum Vorschein. Sie wehrt sich nicht gegen ihre Verbannung, durchschaut aber dennoch die Wahrheit und kommentiert ironisch: „Vielleicht weiß Hubert wirklich nicht, daß nie mehr etwas werden wird wie früher.“ (Haushofer 1999: 58). Um eine zu starke Identifizierung mit dem Halbwahnsinnigen zu vermeiden, fängt sie wieder an zu hören. So findet sie ihren Weg zurück in die Ordnung. Als sie dann versucht, sich in ihr altes Leben zu reintegrieren, bleibt der Körper der Ort des Widerstandes. Erst durch die anonyme Tagesbuchaufzeichnungen, in denen ihr früheres Ich schwarz auf weiß wieder auftaucht, wird der Reflexionsprozess initiiert und führt zur künstlerischen Produktivität durch dem Vogel-Drachen-Projekt, in dem sie versucht, einen Vogel zu zeichnen der nicht der einzige Vogel in der Welt, der sich später aber in einem Drachen transformiert (vgl. Morrien 1996: 55).

5.4 Katastrophische Normalität im Roman *Die Wand*

Der Ausgangspunkt des Romans ist eine plötzliche unsichtbare und unerklärliche Katastrophe in Form einer Wand, eine Katastrophe, die nicht durch „einen Schlag“ vorkommt, sondern „unmerklich“ und „unhörbar“ das Leben auf der Erde, mit der Ausnahme der Jagdhütte und des Reviers um die Hütte auslöscht (Schweikert 1986: 13). Sie versucht ein normales Leben in diesem „Waldgefängnis“ ihres Einzelschicksals zu führen (Haushofer 2005: 20). Die an das städtische Leben gewöhnte Frau muss sich an das primitive Leben mit wenigen Vorräten anpassen und muss schnell lernen Jägerin, Ackerbauerin und Viehzüchterin zu werden, um zu überleben. Somit wird dieser Roman zu einer „moderne[n] Robinsonade“ (Schweikert 1986: 13). Die Protagonistin des Romans *Die Wand* versucht einen Weg zurück in die Normalität zu finden, aber diese neuentstandene Normalität ist unvergleichbar zu der früheren. Ihr Überleben ist perspektivlos, aber sie führt dennoch kein unglückliches Leben.

Ihre unmittelbare Umgebung scheint auf den ersten Blick unverändert zu sein, da die Natur und Tiere, ihren normalen Kreislauf weiter gehen; Tag und Nacht wechseln sich ab wie üblich, sowiedie Jahreszeiten, aber alle Anzeichen des Leben enden hinter der neuerscheinenden Wand. Im Leben hinter der Wand wird ein neues Ordnungsprinzip nach dem Rhythmus der Jahreszeiten, der Tiere und der Natur ausgerichtet, und nicht nach oder gegen die Menschen (vgl. von der Lühe 1986: 96). Trotz der Erscheinung der Wand, versucht die Ich-Erzählerin weiterhin einen normalen Alltag zu führen:

„Ganz langsam gelang es mir, in alle meine Arbeiten System zu bringen, und das erleichterte mir das Leben ein wenig. Planlosigkeit war eigentlich nie einer meiner Fehler gewesen, nur war ich selten in die Lage gekommen, einen meiner Pläne auszuführen, weil sich mit tödlicher Sicherheit immer jemand oder etwas gefunden hatte, das meine Pläne zunichte machte. Hier im Wald konnte niemand meine Pläne durchkreuzen. Wenn ich versage, war es meine eigene Schuld, und ich konnte nur mich dafür verantwortlich machen“ (Haushofer 2005: 86)

Im Roman gibt es keine Vergangenheit, da diese nur Teil der Erinnerung ist und keinen wirklichen Bezug auf die Gegenwart hat, aber auch keine Zukunft, da ihre Rettung und Erlösung hoffnungslos sind, es gibt also nur das Hier und Jetzt (vgl. Tauschinski 1986: 163).

Am Ende kommt ein gewalttätiger Mann zum Vorschein, der den Hund und das Kalb umbringt, und die Frau erschießt ihn. Sie erschießt diesen Mann, weil er eine Drohung für die

neuentstandene Ordnung darstellt, die sie hinter der Wand hergestellt hat. Somit zeigt sie, dass sie bereit ist, ihre neue Ordnung bis zum Tode zu verteidigen.

6. Geschlechtsverhältnisse

Haushofers Werke handeln vorwiegend über die Lebens- und Liebeslage einer Ehe zwischen zwei versteinerten Fremden und die männlichen Figuren haben oft eine zerstörerische Funktion (vgl. Reichart 1986: 33). Die Frauen versuchen ihre Lebenssituation nicht zu ändern und sind nur Beobachter und keine handelnden Personen. Es scheint, als ob sie etwas Unsichtbares von der Außenwelt und Menschen trennen würde, besonders von den Männern. Die einzige aktive Täterin Haushofers ist die namenlose Ich-Erzählerin des Romans *Die Wand*, aber sie wurde aktiv erst nachdem sie wegen ihrer neuen Lebenssituation keine andere Möglichkeit hatte. Die Männer sind andererseits Tat und Genussmenschen, denen die Frauen unterworfen sind und unter denen die Frauen leiden (vgl. Reichart 1986: 23). In ihren Romanen geht Haushofer sparsam mit sympathischen, liebeswürdigen männlichen Figuren um, und fügt sie fast nur ein, wenn es notwendig ist. (vgl. Tauschinski 1986: 158-159). Die Frauen werden positiver dargestellt als die Männerfiguren, sie werden kritisiert und getadelt, aber nicht verdammt (vgl. Tauschinski 1986: 159). Es scheint, als ob die weiblichen Figuren in Haushofers Werk keinen eigenen Antrieb haben, ein Verhältnis mit Männern zu haben, sondern machen es, weil es ein Teil des Erwachsenwerdens ist und es auch andere tun. „Ich wollte mich nicht von den anderen jungen Leuten unterscheiden und um keinen Preis als altmodisch und prüde gelten.“ (Haushofer 1999: 80).

6.1 *Die Mansarde*

Die Mansarde fängt mit einem rituellen ehelichen Streit über die Identität des Schönbaums vor dem Schlafzimmer an. Durch diese banale Auseinandersetzung kommt die Disharmonie in der Ehe zum Vorschein. Hubert insistiert immer, dass es sich um eine Akazie handle, bzw. eine „Agazie“, wie es sein Vater aus Görz aussprach. Obwohl der Frau die eigentliche Identität des Baumes unwichtig ist, insistiert sie darauf, dass es sich nicht um eine „Agazie“ handelt, wie es Hubert behauptet. Hier wird der autoritären männlichen Etikettierung und Kategorisierung ein wechselseitiges und sinnlich-dynamisches Verhältnis zu der Außenwelt entgegengestellt (vgl. Morrien 1996: 59). Hubert entlarvt sich auch als Verräter, der seine taube Frau in die Berge

verbannte und in ihrer Isolation sagt die Frau sogar: „Ich kann mir auch nicht vorstellen, daß es in seinem Leben keine andere Frau gibt.“, was womöglich auch auf einen ehelichen Betrug hindeutet (Haushofer 1999: 176). Hubert fühlt sich nach ihrer Rückkehr schuldig, aber er bestraft nicht sich selbst, sondern seine Mutter: „Er besuchte sie fast nie mehr und benahm sich kalt und fremd gegen sie. Sich selber konnte er nicht strafen, aber er tat es doch, indem er seine Mutter bestrafte“ (Haushofer 1999: 31).

Hubert ist sehr von der gesellschaftlichen Ordnung und den traditionellen Geschlechtsrollen dieser Zeit betroffen. Er glaubt, er muss ein starker Mann sein. Das verlangt er auch von seinem Sohn Ferdinand und ist enttäuscht, dass der Sohn friedlich ist: „es wäre für Hubert gut, einen Sohn zu haben, der ihm manchmal widerspricht, und insgeheim ärgert er sich darüber, aber er kann nichts daran ändern.“ (Haushofer 1999: 51). Andererseits, ihm widerspricht Ilse und schreit, wenn sie angegriffen ist, aber darauf reagiert Hubert nicht positiv, denn er ist ein Ästhet und „streitende Frauen sind hässlich“ (Haushofer 1999: 51). Bei Hubert handelt es sich um eine gespielte Stärke und die Frau empfindet ihn wegen seines Mann-Spiels gleichermaßen gefährlich und bemitleidenswert. Sie hat ihm gerade wegen seiner „beschädigten Seele“ gewählt und sie trauert dem „Kind im Manne nach, weil es für sie einen utopischen Zustand der Unschuld verkörpert“ (Strigl 2000: 161). Hubert glaubt auch, dass er nicht krank sein darf, sondern er muss ein Held sein:

„(...) Ununterbrochen muß er sich und der Welt beweisen, daß er genauso gesund und tüchtig und robust ist, wie seiner Meinung nach ein Mann sein sollte. Wäre er das je gewesen, hätte ich ihn nie geheiratet. Das darf er aber nicht erfahren. Er will ein Held sein und weiß nicht, daß diese Anstrengung ganz überflüssig ist.“
(Haushofer 1999: 79)

Die Frau hat eine negative Einstellung gegenüber dem körperlichen Empfinden, was als Resultat des Berührungsverbots in der Kindheit interpretiert werden kann, was zur Abneigung von Zärtlichkeiten in den wenigen glücklichen Ehejahren in der Vorzeit führte (vgl. Morrien 1996: 54). Obwohl Zärtlichkeiten ihr in ihrem ganzen Leben fehlten, führt das Trauma des Verlusts und der Zurückweisung zur lebenslangen Unfähigkeit das körperliche Begehren. Die Unfähigkeit zur körperlichen Nähe führt zur kompletten Unterdrückung und zur fast masochistischen Haushaltswidmung (vgl. Morrien 1996: 54). Sie vergleicht das kontradiktorische Ersehnen und Zurückweisung der Zärtlichkeit mit der Durst, die sie in der Kindheit empfand:

„Hubert war am Anfang unserer Ehe sehr zärtlich zu mir. Davor hatte ich manchmal ein bißchen Angst. Als Kind hatte ich einmal Angina und litt sehr unter Durst, aber wenn man mir zu trinken gab, konnte ich nicht schlucken“ (Haushofer 1999: 138).

Die Taubheit der Frau kann als ein latenter Protest und das Resultat des weiblichen Begehrens, das innerhalb der patriarchalischen Gesellschaftsordnung unterdrückt werden muss, verstanden werden (vgl. Morrien 1996: 54). Die leere Rede wird akustisch verdrängt und in die präsymbolische, sinnlich-archaische Erlebnisweise umgestellt. Dies führt zur sensibilisierten Wahrnehmung der Natur in der Isolation der Frau in den Bergen, während die darauffolgende nonverbale Auseinandersetzung mit dem Halbwahnsinnigen eine spiegelhafte und fast therapeutische Wirkung hatte (vgl. Morrien 1996: 54). Diese Auseinandersetzung brachte sie zum Schreien, wodurch ihr ihre Stimme und das Gehör zurückkehrten.

6.2 Die Wand

Die Ich-Erzählerin des Romans *Die Wand* ist einverstanden mit ihrer perspektivlosen Lebenssituation und letztendlichen Vernichtung (vgl. Strigl 2000: 215). Die Frau rebelliert nicht gegen die Wand, sondern sie akzeptiert sie, wie man Geburt und Tod akzeptieren muss. Sie verlässt sich auf ihre eigene Fähigkeit und Erfahrung als Frau, um zu überleben. Sie lebt weiter mit einem „heroischem Nihilismus im Geist und urmütterlichem Instinkt im Fleisch“ (Tauschinski 1986: 162). Somit wird auch der Nicht-Ort der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft geschildert. Diese Gegenutopie zeugt auch über der Polarität der Geschlechter und endet mit einer letzten tödlichen Auseinandersetzung mit dem Halbwahnsinnigen. Obwohl sie bewusst ist, dass es fast unmöglich ist, mit dem Leben weiterzumachen, hält sie gegen alle Vernunft an der „Utopie eines weiblichen Lebenskonzeptes“ fest (Schweikert 1986: 18). Dies führt allmählich zu ihrer Verwandlung:

„(...) 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.“ (Haushofer 2005: 204)

Obwohl die Frau im ersten Jahr noch nach anderen Überlebenden hoffte, je mehr sie in die neue Welt nach dem Wandauftauchen integriert wird und einen regelmäßigen Tageslauf feststellt, wächst auch ihre Angst vor einer zerstörerischen, vorwiegend männlichen Kraft, die ihre kleine Welt zerstören könnte. Die Erscheinung des Menschenmanns wird im ganzen Bericht der Ich-

Erzählerin angekündigt, er ist wie ein „zusammenziehender Schatten“ und die eigentliche Katastrophe ist daraufhin nur seine Bestätigung (Schweikert 1986: 15). Als sie sich noch am Anfang einem männlichen Gefährten hinter der Wand ersehnt, denkt sie an die Vorteile, die seine körperliche Stärke in der neuen Welt hätte, aber erkennt bald, dass sie dem Mann in dieser Welt dann unterworfen sein würde:

„Vielleicht würde er heute faul in der Hütte umherliegen und mich arbeiten schicken. Die Möglichkeit, Arbeit von sich abzuwälzen, muß für jeden Mann eine große Versuchung sein. Und warum sollte ein Mann, der keine Kritik zu befürchten hat, überhaupt noch arbeiten. Nein, es ist schon besser, wenn ich allein bin.“
(Haushofer 2005: 58)

Am Ende des Romans erscheint endlich der geistesgestörte Eindringling bzw. der von der Isolation und Hunger verwilderte Menschenmann: „[s]ein Gesicht war sehr häßlich. Seine Kleider, schmutzig und verkommen, waren aus teurem Stoff und von einem guten Schneider genäht“ (Haushofer 2005: 236). Ehe sie ihm erschießen konnte, hat er Stier und Luch getötet. Sein Auftreten weist auf die eigentliche Katastrophe und Abgrund des Romans hin, an eine für sie noch größere Katastrophe als die Erscheinung der Wand — die Tötung von Luchs und Stier. Sie hat die Leiche des Menschenmannes nicht begraben und konnte sie nicht im „unschuldigen Gras“ liegen lassen, wie die Leiche vom Stier, sondern sie stürzt die Leiche vom Aussichtspunkt der Alm in den Abgrund (Haushofer 2005: 236). Sie wusste, dass sie nach diesem Mord nie wieder in die Alm zurückkehren könnte, womit sie von diesem Paradies endgültig verbannt wurde. Die letzte Frau hat nämlich den letzten Mann getötet, fast als eine Art „Schädlingsbekämpfung“ (Tauschinski 1986: 155).

Die Alm symbolisiert den Verlust der Unschuld, etwas was sie nicht wieder rückgängig machen könnte, da dieser Ort jetzt vom Tod kompromittiert wurde und die Frau zur Mörderin geworden ist. Man kann nicht wieder in die unschuldige Kindheit zurückkehren und das einst paradiesische wird zum Ort der Entfernung und Entfremdung, fast als ob sich die Wand ausgebreitet hätte (vgl. Schweikert 1986: 16).

7. Familienverhältnisse

Die Familienmitglieder im Roman *Die Mansarde* leben in freundlicher Distanz, weil sie zu viel voneinander wissen, aber nicht darüber sprechen möchten. Sie verdrängen Alles, nur um die Ordnung zu erhalten. Im Verhältnis des Ehepaares handelt es sich um eine „Mischung aus

Überdruß und Vertrautheit“ (Reichart 1986: 26, Strigl 2000: 301). In der Ehe besteht auch erhebliche Schuldzuweisung und Verrat. Die Ich-Erzählerin fühlt sich schuld wegen ihrer Taubheit und empfindet, dass sich Hubert auch wegen ihrer Taubheit betrogen fühlt:

„Hubert, das einzige Kind, das endlich einen Spielgefährten gefunden hatte, fühlt sich jetzt betrogen. Der Spielgefährte ist zu einer schweigsamen, tauben Puppe geworden und hat ihn im Stich gelassen“ (Haushofer 1999: 100)

Auf diesen Betrug antwortet Hubert mit einem doppelten Betrug: zuerst indem er seine untaugliche Frau in die Einsamkeit wegschickt und danach, wenn sie nicht da ist, fängt er eine Beziehung mit einer anderen Frau an.

Die Ich-Erzählerin und Hubert leiden unter den Folgen einer mangelnden Beziehung zu ihren Müttern, das zur „Gefühlsschwankungen zwischen ohnmächtiger Liebe, Mitgefühl, Wut und Haß“ in ihrer Ehe führt (Morrien 1996: 46). Huberts Mutter war „eitel, schlau und kalt“, und die Ich-Erzählerin glaubt, er habe sie als Kind geliebt, aber als Hubert erwachsen wurde, lebten sie im ständigen Hader (Haushofer 1999: 41). Trotzdem versuchte Hubert in seiner Ehe diesen Mangel an mütterlicher Liebe mit seiner Frau zu kompensieren, aber die Ich-Erzählerin war emotionell unfähig, seine Liebe zu erwidern. Sie hatte auch anfänglich die Absicht, sich dem Familienleben zu widmen, fast als eine Art Drang. Es war aber leider zu spät, sie war durch die mangelnde Liebe ihrer Eltern für ihr ganzes Leben gezeichnet und nicht stark genug, um als Mittelpunkt, ein Fels in der Brandung der Familie, wie ihr Großvater, zu fungieren:

„Ich wollte nicht länger allein sein, ich mußte dringend eine Familie gründen und als ihr Mittelpunkt jeden Abend stark und behäbig wie mein Großvater unter der Lampe sitzen und Geschichten erzählen. Dabei übersah ich nur, daß ich nicht stark und behäbig war und nie ein Mittelpunkt sein konnte und daß ich auch keine Geschichten erzählen konnte, jedenfalls keine Geschichten, die einer Familie gefallen hätten.“ (Haushofer 1999: 30)

Hubert und die Ich-Erzählerin streiten nicht miteinander, aber sie fragt sich, ob er sie geheiratet hat, weil er schon müde vom Streiten mit seiner Mutter war und ihre Unfähigkeit zum Streit in ihr spürte. Sie erklärt ihre Streitlosigkeit durch die Tatsache, dass sie ihrer Mutter, trotz der Vernachlässigung, nie böse war, was sich eigentlich als schlecht für sie erwiesen hat:

„(...) daß ich ihr auch damals nicht böse sein konnte, war nicht gut für mich. Irgend etwas Wichtiges habe ich damit versäumt. Ein Kind muß manchmal seine Eltern hassen können. Deshalb konnte ich auch nie mit Hubert streiten“ (Haushofer 1999: 50)

Die Distanz der Eltern führt sie dann in ihre Ehe und das Familienleben über und sie verschließt sich sehr schnell und erstellt eine unsichtbare Wand, um ihre Individualität zu bewahren.

7.1 Prinzip der Substitution

Die Familienverhältnisse sind nicht stabil und die Rollen der Familienmitglieder werden verschoben, um die Kindheitsdefizite der Ich-Erzählerin, bzw. ihre mangelnde Mutter-Kind-Dyade auszugleichen (vgl. Morrien 1996: 47). Die Trennung in der Kindheit führte zum Grundtrauma, was in der Ich-Erzählerin Probleme mit der Nähe in ihren Beziehungen verursachte und als die Ökonomie des Substituierens analysiert werden kann (vgl. Morrien 1996: 47). Die Frau ist sich dessen bewusst und fühlt sich schuldig:

„Niemand und nichts sollte jemals Ersatz für irgendeinen oder irgend etwas sein. Offenbar hatte ich seit meinem neunzehnten Jahr eine Menge Verbrechen begangen und Menschen nur dazu benützt, meine Kinderträume ungestört weiterträumen zu dürfen. Der Gedanke war schrecklich, und ich beschloß, ihn zu vergessen.“ (Haushofer 1999: 120)

Trotz ihrer Einsicht in das Problem verändert sie nichts und beschließt es zu vergessen, bzw. es zu verdrängen. Der Opfer-Täter-Kreislauf wird nicht durchbrochen, sondern sie verdrängt diese Gedanken mittels mentaler Selbstzensur (vgl. Morrien 1996: 47). In den Familienverhältnissen der Ich-Erzählerin scheint es keine Lösung für das Prinzip der Substitution zu geben, aber der Durchbruch aus diesem Gefängnis gibt es in Form von weiblicher künstlerischer Produktivität, in dem es zu Weiterentwicklung und Grenzüberschreitung kommen kann (vgl. Morrien 1996: 50).

7.2 Mutter-Sohn Beziehung

Da Hubert und die Ich-Erzählerin bei ihrem Versuch der Erstarrungsüberwältigung, bzw. ihrer Überwindung des distanzierten Verhältnisses zu den Eltern scheitern, gelingt es ihnen nicht, ihr Familienleben und ihre Kinder von der transgenerationalen Übertragung von Trauma zu

schützen (vgl. Morrien 1996: 46). Der Kreis der elterlichen Kälte und Distanz, wie auch der Schuld und der Trennung wiederholt sich bei den Kindern. Ferdinand ist von seinen Eltern durch das geerbte Geld von Huberts Mutter finanziell unabhängig.

Während ihrer Taubheit hat Ferdinand von seiner Mutter das Schleichen durch das Haus gelernt, er fand es besser „sich nicht zuviel zu bewegen und überhaupt Vorsicht walten zu lassen“ (Haushofer 1999: 11). Ferdinand hat sein Elternheim wegen seines Studiums verlassen, aber die Ich-Erzählerin glaubt, dass wäre auch gut so, denn „kein Gebiet wäre für ihn gefährlicher als dieses Haus“ (Haushofer 1999: 12). Sie macht sich Sorgen über Ferdinand, da er zu friedlich ist und niemals mit seinen Eltern streitet: „Dabei gibt er nicht nach, er weicht nur aus und tut, was er will, liebeswürdig und unbeugsam.“ (Haushofer 1999: 50-51). Die Eltern wissen überhaupt nicht, was Ferdinand denkt, „Das ist wohl auch die humanste Lösung für uns drei.“ (Haushofer 1999: 51). Ferdinand verbrachte die Zeit ihrer Taubheit bei seiner Großmutter, aber dennoch war er ein Teilnehmer dieses Ereignisses: „Daß er zum inneren Kreis gehört, macht den Umgang mit ihm schwierig. Die Nähe ist zu überwältigend, und wir haben alle drei zu großer Nähe nicht gern.“ (Haushofer 1999: 11-12). Ferdinand bekommt von der Mutter wesentlich mehr Zuwendung als seine Schwester Ilse und fungiert in den Augen der Mutter als ein Ersatzobjekt für die elterliche Anerkennung, wenn er z.B. ihr Kochen lobt:

„(...) jedesmal wenn Ferdinand meine Mehlspeisen lobt, könnte ich vor Freude in die Luft springen. Eingesperrt lebt in mir noch immer ein kleines Mädchen, das sich die Zehen wärmen will und herumtanzen möchte wie alle anderen Kinder. Aber man hat es eingesperrt, und das passiert allen kleinen Mädchen, die nicht aufhören können, kleine Mädchen zu sein.“ (Haushofer 1999: 199)

Ferdinand erfüllt manchmal auch die Rolle eines charmanten Ehemannes, der ihr Komplimente macht, er sagt ihr „Du siehst genauso jung aus wie immer.“, was sie schmeichelt und sie fühlt sich „sofort jung und schön“ (Haushofer 1999: 27).

7.3 Mutter-Tochter Beziehung

Die Beziehung zur Tochter ist noch distanzierter als die zu Ferdinand. Der Grund für die größere Zuneigung zu Ferdinand liegt in der Tatsache, dass er ein Teil der Vorzeit, bzw. der Zeit vor der Taubheit ist, als die Illusion der Ordnung des Familienlebens noch nicht zerstört wurde (vgl. Morrien 1996: 47). Die Beziehung zwischen der Ich-Erzählerin und ihrer fünfzehnjährigen Tochter Ilse ist nicht viel besser als ihre eigene Beziehung zur Mutter. Sie hat

das befremdete Verhältnis gegenüber ihrem eigenen Geschlecht behalten und korrigiert die Fehler ihrer Mutter nicht (vgl. Morrien 1996: 47). Ilse ist ihr fremd, noch fremder als Ferdinand, und deswegen ist sie nicht ein Teil des inneren Kreises der Familie, da sie erst „nach dem wirklichen Leben der Eltern geboren worden ist“ (Haushofer 1999: 10).

Die Ich-Erzählerin beschreibt sie, als wäre sie eine Dekoration im Raum, etwa eine Pflanze: „Sie bewohnt das hübscheste Zimmer im Haus, denn sie soll es gut haben, und wir möchten, daß sie sich glücklich fühlt. Sie gedeiht sehr gut und ist ein fröhliches Mädchen.“ (Haushofer 1999: 10). Dennoch macht sie sich keine Sorgen um Ilse, denn sie strahlt eine Aura der Sicherheit aus und behauptet „sie ist schon jetzt dort, wo ich nie war und sie sein werde“ (Haushofer 1999: 34). Sie glaubt, Ilse gehört zu der Familie ihrer Mutter und ihres Großvaters, die blond, helläugig, selbstsicher, grob, aber immer gutmütig und großzügig sind. Die Frau ist auch glücklich wegen der Tatsache, dass Ilse schreien kann. Manchmal reizt sie sie auch absichtlich und dann muss sie sich kontrollieren, um sie deswegen nicht zu loben:

„Schrei nur, meine Tochter, schrei nur und wehre dich, wenn man dich angreift. Mit unserer gleichgültigen Freundlichkeit wollen wir dich umbringen, das darf nicht geschehen“. (Haushofer 1999: 51)

Ilse besitzt deswegen ihre eigene Stimme und kann durch das befreiende Potential der Rede ihre negative Gefühle artikulieren, etwas was die andere Familienmitglieder, wegen ihrer Erstarrung nicht fähig sind zu machen.

8. Weibliche Produktionsweisen

Ein wichtiges Problem von Haushofers Protagonistinnen ist das Thema der weiblichen Produktionsweisen, bzw. des Schreibens und Zeichnens. Die Artikulation dieses Begehrens steht im Widerspruch zu der Ordnung und sie bewirkt die Rückkehr in eine präsymbolische Daseinsform (vgl. Morrien 1996: 50). Die Protagonistinnen haben zur selben Zeit Angst vor einen Selbstverlust, der zum Wahnsinn führen würde, wie auch ihren Wunsch nach der Wiederherstellung ihrer verlorenen Einheit. Tagebuchschriften ist für die weibliche Protagonistinnen der Romane *Die Wand* und *Die Mansarde* für ihre erfolgreiche Vergangenheitsbewältigung notwendig und dient zur Selbstreflexion und Schutz vor Wahnsinn in der Isolation in den Bergen (vgl. Morrien 1996: 56). Die Fähigkeit des Schreibens und Erzählens ist für sie eine lebensrettende Möglichkeit, die notwendig für die Herstellung natürlicher Ordnung ist. Die Protagonistinnen sind nach dem Schreiben und Zeichnen fast

süchtig und die Rolle der künstlerischen Produktion schwankt zwischen dem Drang zum Zerstören/Vergessen-Müssen und Bewahren/Erinnern-Wollen.

8.1 Die Mansarde

Die Protagonistin der *Mansarde* lebt innerhalb eines soziokulturell determinierten Kontrollsystems, in dem alle bedrohlichen Gedanken und Gefühle unterdrückt werden (vgl. Morrien 1996: 50). Das Unterdrückte wird in der versteckten Nische der Mansarde im Dachboden des Hauses ausgelebt und Ausdruck gegeben. Durch Zeichnen, Tagesbuchschreiben, Träume, wie auch durch ihre meditative Anschauung der Welt artikuliert die Protagonistin ihre Sehnsucht nach einer Daseinsform ohne zwanghafte Kategorisierung und Weiblichkeitsmaskerade (vgl. Morrien 1996: 51).

In der Mansarde, ihrem einzigen eigenen Raum im Haus, setzt sie sich strukturiert mit ihrer Vergangenheit, bzw. den Tagebuchaufzeichnungen auseinander (vgl. Morrien 1996: 57). Sie verschiebt diese Auseinandersetzung auf eine günstige Zeit, auf einen Moment, in dem sie aus ihrem bürgerlichen Leben aussteigen und sich ihren „Ausschweifungen“ widmen kann. In der Zeit ihrer Taubheit und Isolation in den Bergen hatte sie den Antrieb, alles was sie geschrieben hatte, bis zu Einkaufszetteln zu vernichten. Es ist deswegen ungewöhnlich, dass es der gründlichen Hausfrau misslungen ist, die Tagebuchaufzeichnungen zu zerstören. Erst nachdem die Protagonistin sich räumlich und zeitlich von den Briefen entfernt, wird ihr latentes Begehren nach der künstlerischen Produktion ausgedrückt, diesmal nicht durch das Schreiben, sondern durch das Zeichnen von Vögeln.

Obwohl sie selbst sagt, dass es in den Briefen nichts Ehrenrühriges gibt, hat sie den Drang, die Briefe zu verstecken und zu vernichten. Jedoch verändert sich mit der Zeit allmählich ihre Einstellung gegenüber den Briefen. Sie gebraucht die Bezeichnung „gelbe Giftkröte“, wenn sie über die Briefe spricht, aber allmählich akzeptiert sie den Prozess der Vergangenheitsbewältigung und die Kröte wird zu einem schönen Wesen:

„Ich nahm die gelbe Giftkröte aus der Tischlade und machte mich über sie her. Das ist übrigens ein dummer Vergleich. Kröten sind schöne, liebenswerte Tiere; ich werde demnächst eine malen, um Abbitte zu tun“ (Haushofer 1999: 208-209)

Sie plant eine Kröte zu zeichnen, was auch ein Hinweis für den neuen Selbstentwurf der Ich-Erzählerin ist, in dem sie die verdrängten Aspekte ihrer Person integrieren kann (vgl. Morrien 1996: 58). Als sie ihre letzte Tagebuchaufzeichnung verbrennt, erscheint ihr ein Drache mit

gelben Augen. Gelb ist die Farbe des Wahnsinns, was den Versuch der Verwandlung, bzw. der Möglichkeit, eine andere Daseins- und Kommunikationsform im ordentlichen Leben zu finden, signalisiert, jedoch wird diese neue Daseinsform als Wahnsinn empfunden (vgl. Morrien 1996: 58). Dementsprechend dient das Verbrennen der Briefe nicht der Vernichtung der Figur, sondern der Transformation. Sie domestiziert ihre inneren Dämonen nicht, sondern das Verbrennen der Briefe führt zu einer neuen Form der künstlerischen Produktivität. Die Ausdrücke der künstlerischen Produktivität im Roman sind u.a. das automatische Zeichnen, der Traum, das Tagebuchschreiben und die meditative und kreative Reflexion über die Außenwelt. Alle diese Ausdrucksformen bilden ein metonymisches Verweissystem auf die unterdrückte Stimme der Frau im Hintergrund (vgl. Morrien 1996: 73).

Im Roman kommt es zu einer wesentlichen Veränderung der Ich-Erzählerin bezüglich des Verhältnisses zwischen ihrem ordentlichen bürgerlichen Leben und ihrer künstlerischen Produktion. Sie entwickelt eine immer größere Fähigkeit des künstlerischen Ausdrucks, was durch den Fortschritt ihres zur Autoreflexion dienenden Vogel-Drachen-Projekts sichtbar ist. Im Projekt handelt es sich um ihr Ziel, einen Vogel zu zeichnen, an dem man am ersten Blick erkennen kann, dass er nicht der einzige Vogel auf der Welt ist. Wie bei den Tagebüchereinträgen hat sie auch mit den Zeichnungen, trotz ihrer scheinbaren Harmlosigkeit, das Bedürfnis sie zu verstecken oder zu zerstören. Das Zeichen stellt einen Verbotsüberschritt dar und deswegen müssen misslungene Zeichnungen in einen Schrank versteckt werden, werden jedoch meistens nicht vernichtet. Es handelt sich um ein ambivalentes Verhältnis der Frau gegenüber dem künstlerischen Produkt, bzw. um die Polarität von Verbergen-müssen und Bewahren-wollen (vgl. Morrien 1996: 68).

Beim Zeichnen verliert sie manchmal die Kontrolle über ihre Hände. Die Hände haben ein Eigenleben und sie muss sie ständig zur Ordnung rufen: „Meine Finger zucken ein bißchen, das tun sie immer, wenn ich ihnen verbiete zu zeichnen.“ (Haushofer 1999: 22). Ihr Versuch der Selbstzensur scheitert wiederholt und sie zeichnet auf einmal Vögeln, die außer ihrer Kontrolle sind und eine aggressive Einstellung gegenüber ihr haben:

„Eine frechere Schwalbe hat es nie zuvor gegeben, sie schien mich zu verhöhnen. Ihr Auge schrie geradezu: Ich bin die einzige Schwalbe auf der Welt und das Gott sei Dank! – Das regte mich so auf, daß ich das Blatt zerriß und in den Papierkorb warf; dieses kleine Ungeheuer durfte nicht einmal im Schrank überleben.“ (Haushofer 1999: 22-23).

Ihre künstlerischen Motive vertreten ihre unterdrückte Stimme, die durch die automatische Kunstproduktion ihren Ausdruck bekommt (vgl. Morrien 1996: 68). Die Tagesbucheinträge und die Zeichnungen zwingen sie zur Selbstreflexion und sie wird auf unterdrückte innerliche Widersprüche aus ihrer Kindheit bewusst gemacht. Die Zeichnungen sind Produkte einer anderen Stimme, die sich nur in der Mansarde ausdrücken kann, da dort die „inneren Dämonen“ in domestizierter Weise, die im ordentlichen bürgerlichen Leben durch die hausfraulichen Arbeiten verdrängt werden, zum Ausdruck kommen (Morrien 1996: 69). Aber ihre Verwandlung zeichnet sich noch immer nur auf dem Papier ab und im normalen Leben gibt es noch keine Voraussetzungen für diese Neuerung.

Die Erzählerin hat die Tendenz, das Chaos und ihre innerpsychischen Dämonen durch den Schein des Alltäglichen zu verstecken und auf subtile Weise zu entfalten. So fungieren auch die Vogel motive. Es handelt sich nicht um exotische Arten und sie scheinen am Anfang nur harmlose Motive zu sein. Aber dennoch reflektieren sie die innerpsychische Befindlichkeit der Ich-Erzählerin und stellen ihre innere Stimme da. Obwohl sie versucht, eine Schwalbe zu zeichnen, die nicht die einzige auf der Welt ist, insistiert ihre „freche Schwalbe“ an dieser Einsamkeit. Dieses Beharren der Schwalbe an ihrer Einsamkeit ist widersprüchlich zu der allgemeinen Tendenz, das Schwalben meistens in Schwärmen leben. Demzufolge bricht die freche Schwalbe aus ihrer eigenen Ordnung aus (vgl. Morrien 1996: 69).

Den Meisen wird andererseits ewige Treue und Zusammenhalt zugesprochen. Obwohl das Motiv ihrer Zeichnung ein Meisenpärchen ist, empfindet sie, dass sie trotz der vorgespilten Geselligkeit dennoch alleine sind. Dies ist ein Zeugnis der mangelnden Nähe, die die Frau zu Humbert empfindet, wie auch der Untreue und des Verrats, die verdrängt werden, da es sich beim Ehepaar über eine Beziehung aus Not und Ersatz handelt:

„So malte ich einmal ein Meisenpärchen auf einem Ast. Sie hatten die Köpfchen einander zugewandt, und vielleicht täuscht das die Betrachter. Mich kann es nicht täuschen. Ich weiß nicht, was sie sehen, aber bestimmt erkennt keiner den ändern. Es muß ein einzelner Vogel sein, und alles an ihm muß schreien: Ich bin nicht der einzige Vogel auf dieser Welt. Ich singe, und Millionen Stimmen erheben sich und antworten mir. Mein Lied ist ihr Lied, und meine Wärme glüht in ihren Körpern, wir sind eins. Ich bin ein sehr glücklicher Vogel, weil ich nicht allein bin.“ (Haushofer 1999: 102-103)

Die harmlosen Motive sind chiffrierte Elemente mit denen sie ihr innovatives künstlerisches Potential bündigt und versteckt, denn Motive von Vögeln und Insekten scheinen auf dem ersten Blick unverbunden mit ihrer weiblichen Existenz zu sein (vgl. Morrien 1996: 69). Mit der Zeit aber, nachdem sie sich immer mehr mit ihrer Vergangenheit durch die Tagebuchaufzeichnungen auseinandersetzt, verliert sie die Kontrolle über diese harmlosen Motive. Sie sind „kleine Ungeheuer“ ihres Inneren, die sie zur Autoreflexion zwingen (Haushofer 1999: 23).

Sie versucht auch Insekten zu zeichnen, u. a. auch eine Maulwurfgrille, von denen sie als Kind Angst hatte. Eigentlich ermöglicht ihr das Zeichnen dieses Insekts eine Art Selbstreflexion, denn sie erkennt, dass in der Maulwurfgrille ihre eigene Hässlichkeit und Bosheit reflektiert werden. Die Maulwurfgrille wird insofern das Abbild ihrer eigenen Identitätsstörung:

„Als Kind hatte ich Angst vor Maulwurfgrillen. (...) Sie waren für mich das Urbild des Häßlichen und Bösen. Jetzt mußte ich zum erstenmal eine zeichnen. Sie sah aus wie ein Alptraum, und ich begriff endlich, daß sie nur meine eigene Häßlichkeit und Bosheit war, fünf Zentimeter Bosheit auf gelbem Papier. Ich zerriß sie und zeichnete eine neue. Mitleid überfiel mich. Eine Maulwurfgrille ist nicht böse und auch kein Alptraum. Ihr Braun ist nicht häßlich, sondern die Farbe der Erde. Ein armes, plumpes Geschöpf, das gehaßt und verfolgt wird, weil es Wurzeln frißt und dem Menschen unwissentlich in die Quere kommt. Sie sah so erstaunt und verloren aus, ein Wesen, das nicht begreifen kann, warum es gehaßt und verfolgt wird. Ich schloß sie ins Herz, und es wurde mein bestes Insektenbild. (...) Ich mag sie lieber als den schillernden Rosenkäfer oder die goldene Hornisse, die von aller Welt bewundert werden.“ (Haushofer 1999: 102)

Mit der neuen Zeichnung kann sie künstlerisch zur Selbstreflexion kommen und Akzeptanz erreichen. Um an dieses Ziel zu kommen, muss sie zuerst die verdrängten Aspekte des Selbst symbolisch zerstören und erst dann können sie als unauflösbare Elemente ihrer Identität anerkannt und integriert werden (vgl. Morrien 1996: 70). Die künstlerische Produktivität des Zeichnens ermöglicht ihr, die Grenzen zwischen dem Bewussten und Unbewussten zu verwischen. Die Zeichnungen reflektieren auch die innere Verwandlung der Ich-Erzählerin, die durch die Auseinandersetzung mit den Tagebuchaufzeichnungen begonnen hat. Sie ist sich dieses Prozesses anfänglich nicht bewusst und die Transformation muss erst auf der zwischenmenschlichen Ebene sichtbar werden. Der Metamorphose-Prozess hat auch eine

Auswirkung auf ihren Zufluchtsraum in der Mansarde: „Die Mansarde hat sich auch verändert.“ (Haushofer 1999: 177). Sie wird sich langsam bewusst, dass sie sich kurz vor einer Veränderung befindet, aber sie ist noch nicht bereit, sich ganz zu überlassen:

„Etwas war im Begriff, ans Tageslicht zu kommen. Dann zerbarst die Haut an einer Stelle, und ich erhaschte einen metallblauen Schimmer und riß die Augen weit auf. Ich wollte nicht sehen, was da heraus kam. Es war noch zu früh, es sollte noch in seiner Hülle bleiben“ (Haushofer 1999: 152)

Ihre Zeichnungen werden immer mehr von diesem Übergang beeinflusst, was man in ihrer Zeichnung eines Kleibers, der reptilartige Züge hatte, sieht. Dieses Vogel-Eidechse-Geschöpf, beschreibt sie als ein „Zwittergeschöpf“, ein Wesen, dass nicht zu binären Oppositionen gehört, sondern etwas „Drittes“ ist, ein Zwitterwesen:

„Schließlich entwickelte er sich zu einem Zwitterwesen, und die ganze Zeit über hatte ich das Gefühl, daß ich weder einen Kleiber noch eine Eidechse zeichnen wollte, sondern etwas ganz anderes, das ich aber nicht sehen konnte. Es war sehr quälend, und nach etwa zwei Stunden zerriß ich das sonderbare Geschöpf und warf es in den Papierkorb. Das tue ich selten. Auch mißglückte Zeichnungen sind wichtig, dies war aber keine mißglückte Zeichnung, es war etwas, das ich gar nicht hatte zeichnen wollen. Vielleicht würde ich überhaupt nie mehr zeichnen können. Der Gedanke beunruhigte mich so sehr, daß ich eine Schlafpille brauchte und auch dann lange Zeit nur so vor mich hindämmerte, betäubt, aber nicht wirklich schlafend.“ (Haushofer 1999: 177-178)

Diese Transformation führt schließlich dazu, dass sie auch ihre Mansarde und ihr Vogel-Projekt aufgeben muss. Als sie die letzte Seite des Tagebuches verbrennt, kommt es zu einer neuen Vision und einem neuen Projekt, das einen anderen Ort verlangt - dem Keller. Der Keller ist eine ideale örtliche Entsprechung für ihren riskanten Abstieg ins Unbewusste (vgl. Morrien 1996: 71). Im Keller erscheint ihr dann endlich die Vision eines Drachens:

„Ich schloß die Augen und sah etwas, aber es war kein Vogel. Ich wartete, und das Wesen wurde deutlicher, sah mich aus goldgelben Augen an, und zu meinem Erstaunen sah ich, daß es ein Drache war. Ich habe Drachen immer geliebt, weil sie aber keine wirklichen Tiere sind, wagte ich nie, einen zu zeichnen. Es war mir auch nie zuvor einer erschienen. Ein Drache ist ein Wesen, das einsam aussehen darf.

Ihm steht es zu. Er wird nicht geboren, ist plötzlich da und weiß nicht, warum, das sieht man ihm an. Er schaut aus, als wäre er unheilbar verwundet.“ (Haushofer 1999: 214)

Bevor sie aber mit dem neuen Projekt anfangen kann, muss sie die Tagebuchaufzeichnungen endlich vernichten. Dieses Verbrennen ist jedoch nicht nur destruktiv, sondern es handelt sich um eine symbolische Zeremonie des zyklischen künstlerischen Wechsels von Zerstörung zur Neukonstituierung (vgl. Morrien 1996: 71). Der Drachen ist ein geschlechtsloses Wesen, was zugleich auch ihren im Traum artikulierten Wunsch nach der Überquerung der Geschlechtsdifferenzen symbolisiert. Ihr Kampf gegen ihre inneren Dämonen war selbstzerstörerisch und nachdem sie sich mit der Vergangenheit konfrontiert und sie sie auch liquidiert hat, ermöglicht ihr das Drachenprojekt, das Negative in ihre künstlerische Produktion zu überführen. Durch das Drachenprojekt werden somit Heterogenität und nicht-hierarchische Differenzen bestrebt (vgl. Morrien 1996: 72).

Durch dieses mythische Wesen werden die Grenzen zwischen dem Bewussten und Unbewussten, wie auch zwischen Realität und künstlerischer Phantasie, aber auch verlorener Vorzeit und hoffnungsloser Zukunft aufgehoben (vgl. Morrien 1996: 71). Nach der Drachenvision wagt sie auch außerhalb des Schlafs zu träumen und ihre frühere „unbürgerlichen Ausschweifungen“ werden freigelegt, was endlich zum Dialog mit ihrer Umgebung führt (Morrien 1996: 72). Am Ende kehrt sie wieder in die Mansarde zurück, aber diesmal mit geschlossenen Augen, um das Bild des Drachens zu bewahren:

„Ich stieg hinauf in die Mansarde und stolperte über die vorletzte Stufe, die etwas ausgetreten ist; ich ging nämlich mit geschlossenen Lidern, um die gelben, unschuldigen Augen des Drachen besser sehen zu können.“ (Haushofer 1999: 220)

Der Roman hat eine zyklische Komposition und das Ende spiegelt den Anfang wider: einen typischen Sonntagmorgen. Die Ich-Erzählerin hat sich jedoch in dieser Woche verändert und deswegen verläuft der Sonntag am Ende des Romans anders als alle vor ihm. Das monotone eheliche Ritual wird zur Enttäuschung Huberts jetzt verkürzt, da sich die Protagonistin ihrem Drachen-Projekt widmen muss: „Aber ich konnte heute nicht die Spielregeln einhalten, ich war viel zu aufgeregt.“ (Haushofer 1999: 218).

8.1.1 Das Schönbaum-Motiv

Im Roman *Die Mansarde* wird der Baum vor dem Schlafzimmerfenster von Hubert und der Ich-Erzählerin zum wichtigen Leitmotiv. Es handelt sich um einen Baum, der sich ständig verändert und er fungiert als Metapher für das weibliche Textbegehren (vgl. Morrien 1996: 58). Der Schönbaum bildet die Basis für die Auseinandersetzung der Ich-Erzählerin mit der Vergangenheit und mit ihm werden ihre unterdrückten Wünsche ausgedrückt (vgl. Morrien 1996: 59). Die Weise, auf die sich der Baum mit den Jahreszeiten verwandelt, stellt auch ihren eigenen Wunsch nach einer Transformation dar. Im Winter, wenn der Baum entlaubt ist, sieht man seine wahre Form. Da sieht er wie eine Zeichnung aus:

„Der Baum steht flach vor dem Himmel, wie eine Zeichnung auf grauem Reispapier. Er sieht auch ein bißchen chinesisch aus. Wenn man ihn lange anstarrt, zumindest wenn ich ihn lange anstarre, verwandelt er sich (...) Wenn ich dann die Augen schließe und nach einer Minute wieder hinsehe, ist der Baum flach wie eine Zeichnung, ein Bild, das weder traurig noch fröhlich macht und das ich stundenlang anstarren könnte. Gleich darauf beginnt die geheimnisvolle Verwandlung von neuem, und der Himmel wird rund und eingefangen von zartgekrümmten Fingern.“
(Haushofer 1999: 8)

Es ist sichtbar, dass der Baum als Werkzeug zur Artikulation ihrer künstlerischen Imagination dient, da durch ihn ein dreidimensionales Objekt in ein zweidimensionales umgesetzt wird. In seiner zweidimensionalen Form ähnelt er den chinesischen Zeichen, einer ursprünglich aus Bildern entstandenen Schrift, die nicht mehr entzifferbar ist. Das Wunderbarste am Baum ist, dass er Wünsche erfüllen kann, aber da sie die Zeichen nicht lesen kann, handelt es sich um die verbotenen Wünsche, oder nur um die, die in chiffrierter Form artikuliert werden können (vgl. Morrien 1996: 60). Der Baum kann die Wünsche eliminieren oder sie auch bewahren:

„Nicht, daß ich noch besonders brennende Wünsche hätte, aber es gibt Beunruhigungen, Ärgernisse und Verstimmungen. Das alles zieht der Baum aus mir heraus, bettet es in seine Astgabeln und deckt es zu mit weißen Wolkenbällen, bis es sich in der feuchten Kühle auflöst. Dann kann ich leer und leicht den Kopf abwenden und noch eine halbe Stunde schlafen. In dieser halben Stunde träume ich nie. Der Baum, Akazie, Erle oder Ulme, ist ein gründlicher Baum, auf den man sich verlassen kann.“ (Haushofer 1999: 8-9)

Das Verdrängte hat nicht nur Ausdruck in den Träumen und dem Unbewussten, sondern auch in der bewussten künstlerischen Artikulation. Das Paradox des Baumes liegt in seiner Fähigkeit das Verdrängte, bzw. die Wünsche „auszulöschen“, aber auch „anzusaugen“, bzw. „mit weißen Wollkugeln“ zu bewahren. Ihre Wünsche und ihr Begehren werden also einerseits unterdrückt, aber andererseits mütterlich in Form ihres latenten Textbegehrens bewahrt (vgl. Morrien 1996: 60). Der Schönbaum hat die Funktion eines leeren Blattes Papier, auf dem sie die Möglichkeit hat, alles Verbotene aus dem streng strukturierten und monotonen Alltagsleben auszudrücken, bzw. alle ihre Wünsche und Träume in chiffrierter Form auszudrücken (vgl. Morrien 1996: 62). Nach ihrer Transformation verändert sich auch ihre Wahrnehmung des Baumes. Sie verdrängt nicht mehr ihr Textbegehren und ihre künstlerische Produktion und deswegen wird aus der „Zeichnung auf grauen Reispapier“ des ersten Sonntags, jetzt eine „schwarze[n] Graphitzeichnung“ (Haushofer 1999: 8, 217).

Auch das Bild des an- und abfliegenden Vogels hat einen wichtigen Zusammenhang mit dem Schönbaum. Es handelt sich um einen utopischen Entwurf, der den roten Faden ihrer Reflexion und Transformation im Baum bildet (vgl. Morrien 1996: 61). Hubert bemerkt, dass immer, wenn ein Vogel den Baum anfliegt, ein anderer aufsteigt und er wundert sich über diese Tatsache. Die Ich-Erzählerin glaubt dieses Verhalten sei „zeremoniell“ (Haushofer 1999: 14). Dieses Ritual versteht Hubert nicht, weil er von Natur aus zweckgerichtet ist. So versteht er auch die spätere Artikulation ihres verborgenen Textbegehrens nicht und empfindet es als überflüssig. Am Anfang war ihr künstlerisches Potential schwach, aber nach dem utopischen Glücksbild der Drachen-Vision erscheint ihr Textbegehren als ein kräftiges Bild. Der Drache ist ein Sinnbild für das Verdrängte, Gezähmte und Weggesteckte in ihr (vgl. Duden 1986: 114).

8.2 Die Wand

Der Roman *Die Wand* ist ein Ausdruck des Textbegehrens einer einsamen Frau, die durch ein Selbstgespräch versucht, den Sinn in ihrem neuen Leben hinter einer unsichtbaren Wand zu finden. Im Roman kommt es zum kompletten Rückzug der Protagonistin, einem „Rückzug aus allen bisherigen Handlungsmöglichkeiten“ (Krisper 2010: 59). Ihren Bericht beginnt sie im Winter, am 5. November, zweieinhalb Jahre nach dem Erscheinen der Wand und sie schreibt ihn bis zum 25. Februar. In der Absonderung hat sie endlich die Freiheit, die Wahrheit zu denken, schreiben und sagen, frei von allen gesellschaftlichen Zwängen und Erwartungen. Sie

muss keine Spiele mehr spielen, keine Rolle erfüllen, und auch kein vereinbartes konfliktvermeidendes Verhältnis mit einem Mann haben (vgl. Krisper 2010: 59).

Den Bericht endet sie, weil ihr das Papier zum Schreiben zu Ende gegangen ist und „[d]as Ende entläßt den Leser in einen Zustand der trudelnden Zeitlosigkeit — jenseits von Hoffnung oder Hoffnungslosigkeit“ (Schweikert 1986: 16). Sie schreibt mit dem Bewusstsein, dass es keinen Leser ihrer Aufzeichnung geben wird. Sie schreibt „gegen die Gefahr der Ich-Auflösung“, denn sie verliert allmählich die Vernunft und das Menschliche in sich (Strigl 2000: 263). Diese Textproduktion basiert auf der Not und der Einsamkeit, denn sie hat kein Wesen mehr mit dem sie sprechen kann. Früher sprach sie noch mit dem Hund Luchs, aber seit seinem Tod steht nur das restliche Papier zwischen ihr und einem rein animalischen Zustand:

„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. Es ist ja keiner da, der für mich denken und sorgen könnte. Ich bin ganz allein, und ich muß versuchen, die langen dunklen Wintermonate zu überstehen. Ich rechne nicht damit, daß diese Aufzeichnungen jemals gefunden werden“ (Haushofer 2005: 7)

Die Wand war als die absolute Abtrennung nötig, um die „radikalste Phantasie eines selbstbestimmten Lebens“ zu verwirklichen (Strigl 2000: 259). Diese Katastrophe war der einzige Weg für die Autorin ihre Protagonistin aus ihren Hausfrauendasein zu befreien und einen neuen Lebensentwurf zu finden. Im Roman *Die Wand* ist die Frau nicht nur in ihrem melancholischen Gefängnis gesperrt, sondern die Wand führt zu einem utopischen Experiment, in dem sie in Harmonie mit der Natur und sicher von der Menschenwelt leben kann (vgl. Strigl 2000: 259). Insofern wird der Roman *Die Wand* auch zu einem dystopischen Roman, eine Schreckensvision der Zukunft, in der es zum Untergang der Menschenwelt kommen wird, falls die Menschen ihr Verhältnis zur Natur nicht verändern. Erika Danneberg interpretiert die Wand als die „innere Wahrnehmung“, etwas was von der Heldin auf die äußere Realität übertragen wird (Strigl 2000: 262-263). Es ist nämlich leichter für sie eine „wirkliche“ Wand zu kreieren, als sich mit der Wahrheit abzufinden, dass die Trennwand ein Produkt ihrer eigenen seelischen Realität ist.

8.2.1 Motiv der weißen Krähe

Seitdem ihre Uhr nach ihrer Krankheit stehengeblieben ist, stellte sie ihre Uhr nach dem Zeitpunkt als die Krähen an die Lichtung anfliegen, auf neun Uhr. Seitdem lebte sie in der

„Krähenzeit“ (Haushofer 2005: 215). Auf der Lichtung erschien plötzlich eine weiße Krähe mit roten Augen. Diese Krähe ist eine Außenseiterin aus der Tierwelt und fliegt immer hinter den anderen Krähen. Ihre Artgenossen empfinden die weiße Krähe als abscheulich und die Frau „kann nicht verstehen, warum die anderen Krähen sie nicht mögen. Für mich ist sie ein besonders schöner Vogel (...)“ (Haushofer 2005: 218). Die weiße Krähe ist etwas, was es in der Tierwelt nicht geben dürfte und sie überlebt durch das Mitleid der Frau, die ihr Futter gibt, nachdem ihre Artgenossen schon abgeflogen sind. Die Frau fragt sich, ob sie dadurch nur das Leiden der armen Krähe verlängert. Die Isolation dieses Wesens ist so extrem, dass sie der Frau gegenüber als zahm vorkommt: „[i]mmer wird sie ausgestoßen sein und so allein, daß sie den Menschen weniger fürchtet als ihre schwarzen Brüder.“ (Haushofer 2005: 218). Die Frau träumt darüber, dass es im Wald noch eine weiße Krähe gibt und hofft darauf, dass sie einander finden werden.

Die weiße Krähe symbolisiert das geistige Gefängnis in dem die Protagonistin lebt, ein Gefängnis, das durch die Erscheinung einer unsichtbaren Wand konkretisiert wird. Der Roman erforscht diese physische und metaphorische Isolation, wie auch die „Innenwelt einer Frau“, die sich an die neuen Bedingungen der absoluten Entfremdung von ihrer Außenwelt anpassen muss, um zu überleben (Palmer: 21). Am Anfang ihrer Isolation mit der Wand hofft sie noch daran, dass es andere Überlebende dieser Katastrophe gibt und hofft, gerettet zu werden. Mit der Zeit übergibt sie sich ihrer neuentstandenen Normalität. Wie die weiße Krähe nur einen Menschen als einen Gesellen hat, hat die Frau nur noch die Tiere. Die Menschenwelt ist jetzt für die Frau nur noch ein Teil ihrer Erinnerungen und Träume. Ihr Abstoßen aus der Menschenwelt kam aber lange vor der Erscheinung der Wand. Ihr Mann ist gestorben und sie war nicht mehr aktiv in das Leben ihrer Töchter engagiert, seitdem sie erwachsen geworden sind.

Sie hat Tiere im Vorleben nur nebenbei gemocht, aber hinter der Wand erhalten die Tiere menschliche Züge. Die Sorge um die Tiere hält sie am Leben und sie wird sehr von dem Tod und Verschwinden dieser Tiere und ihrer Jungen bedrückt. Die Tiere bilden nämlich ihre Ersatzfamilie. Ihre wichtigsten Gefährten sind am Anfang der Hund Luch und die trüchtige Kuh Bella. Später wird noch die Katze ein Teil ihrer Ersatzfamilie. Luchs war ihr sechster Sinn und ohne ihn fühlt sie sich wie ein „Amputierter“ (Haushofer 2005: 130). Sie vermisst ihn nicht nur wegen seines Jagdsinns, sondern weil sie sich erst nach seinem Tod wirklich alleine fühlt. Im letzten Sommer auf der Alm spricht sie nämlich sehr viel mit Luch und sie vergisst dabei,

dass „Luchs ein Hund war und ich ein Mensch“ (Haushofer 2005: 229). Immer mehr verschmelzen die Grenzen zwischen Menschen und Tieren:

„Wir sind von einer einzigen großen Familie, und wenn wir einsam und unglücklich sind, nehmen wir auch die Freundschaft unserer entfernten Vettern gern entgegen. Sie leiden wie ich, wenn ihnen ein Schmerz zugefügt wird, und wie ich brauchen sie Nahrung, Wärme und ein bißchen Zärtlichkeit.“ (Haushofer 2005: 203)

Obwohl die Menschenwelt wegen der Katastrophe der Wanderscheinung zu Ende geht, ermöglicht diese neue Welt einen Neubeginn, in dem der Mensch und die Natur organisch in Harmonie leben, also eine Rückkehr zu den „Ursprüngen des Daseins“, wo der Mensch von der Natur „noch nicht durch die tödliche Gewalt einer entfesselten Vernunft geschieden“ wurde (Schweikert 1986: 14). Die Frau behauptet, sie wäre hinter der Wand in einem „angemessenen Platz“, wo sie ihre eigene Selbstbehauptung und Individualität realisieren kann (Haushofer 2005: 192). Sie braucht die konventionelle Wirklichkeit der Gemeinschaft nicht, sondern ihre individuelle Wirklichkeit und Selbstbehauptung stehen im Vordergrund des neuen Selbstentwurfs (vgl. Palmer 1993: 22).

Die Wand ist ein Ausdruck der Wut ihrer Hausfraulichkeit, Pflichterfüllung und Naturliebe und in der isolierten Welt hinter der Wand kann sie endlich alleine sein mit ihren Gedanken und in eine präsymbolische Daseinsform zurückkehren (vgl. Zeemann 1986: 70). Davon hält sie nur die Vernunft, bzw. das Schreiben ab und sie braucht ihre Vernunft, um über die Tiere zu Sorgen:

„Mein Kopf ist frei, er darf treiben, was er will, nur die Vernunft darf ihn nicht verlassen, die Vernunft, die er braucht, um mich und die Tiere am Leben zu erhalten (Haushofer 2005: 57)

Die Frau wird immer stärker in die Natur integriert und deswegen wird sie immer kritischer gegenüber der Menschenwelt aus der Vorzeit. Der Gedanke an ein großes Nichts, dass nach ihrem Tod vorkommen wird, macht ihr Freude. Sie weiß, dass:

„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. Wären alle Menschen von meiner Art gewesen, hätte es nie eine Wand gegeben (...)“ (Haushofer 2005: 140)

Ironisch behauptet sie dieses Verhalten der Menschen zu verstehen, denn es ist nicht leicht zu lieben und für ein anderes Wesen zu sorgen. Das verlangt Geduld und Opferbereitschaft, ein „Kind aufzuziehen dauert zwanzig Jahre, es zu töten zehn Sekunden.“ (Haushofer 2005: 140). Ihre Zivilisationskritik wird auch sichtbar, als sie den Sieg der Natur über die Technik feiert. Der Wald verschlingt langsam Hugos Mercedes, der als ein Sakrileg der Wirtschaftswunderzeit zurückgelassen wurde (vgl. Strigl 2000: 260). Er war fast neu, als sie in das Jagdhaus mit ihm gekommen sind, aber jetzt wird er allmählich zu einem grünüberwucherten Heim für die Waldeinwohner, man: „müßte mehr Autos in den Wäldern aufstellen, sie gäben gute Nistplätze ab“ (Haushofer 2005: 193) Es kommt zur Erfüllung eines heimlichen Wunschtraums, zur Schreckensvision einer Welt ohne Menschen:

„Ich hatte nur dieses eine kleine Leben, und sie ließen es mich nicht in Frieden leben. Gasrohre, Kraftwerke und Ölleitungen; jetzt, da die Menschen nicht mehr sind, zeigen sie erst ihr wahres jämmerliches Gesicht.“ (Haushofer 2005: 192)

Solche Bemerkungen erscheinen als eine apokalyptische Utopie, fast als katholische Strafe für die versündigten Menschen (vgl. Strigl 2000: 260). Auch kann man das Werk als Anspielung auf Noahs Arche interpretieren, wo die gerechte Frau sich um die überlebenden Tiere kümmert (vgl. Strigl 2000: 261). Es kommt zum Neuanfang nach dem Tod, aber es fehlt eine wirkliche Erlösung.

Wenn der Ich-Erzählerin kein Papier mehr übrig bleibt, ist sie nur sich selbst überlassen — wie die weiße Krähe. Es gibt das Menschliche nicht mehr, bzw. keine Vernunft und Ordnung. Sie hat Luchs nicht mehr als Gesprächspartner und ohne Papier kann sie nicht mehr ordentliche Selbstgespräche führen. Der Roman endet damit, dass sie darauf wartet, dass die anderen Krähen gehen, sodass sie die weiße Krähe füttern kann: „Sie wartet schon an mich“ (Haushofer 2005: 238). Sie lebt jetzt in der Zeit der weißen Krähe, in einem zeitlosen Dasein mit der Natur, jenseits von ihrer Menschlichkeit.

9. Träume

Die Flucht von der Verdrängung und der Realität suchen die Protagonistinnen in der Welt der Träume. Die Träume bilden einen „verdrängungsfreien Raum“ (vgl. Krisper 2010: 45). Im Traum werden die Grenzen des ordentlichen Lebens überwunden und alles wird wieder möglich. In ihnen kommt es zur Vergangenheitsbewältigung, Transformation und zum Ausdruck des latenten künstlerischen Begehrens der Protagonistinnen.

9.1 Die Mansarde

Die Protagonistin des Romans *Die Mansarde* liebt ihr Bett — es führt sie zur Freiheit. Im Traum verlässt sie das Alltägliche, den „Mittelmaß“ und die „Durchschnittlichkeit“ und wird zur Abenteurerin (vgl. Krisper 2010: 45). Was der Ich-Erzählerin im Wachzustand verboten ist, findet Ausdruck in ihren Träumen. Der Traum dient als eine Metapher für ihr latentes weibliches Textbegehren und ist der Ausdruck ihrer künstlerischen Kreativität (vgl. Morrien 1996: 61). Das Verdrängte bekommt im literarischen Traum eine neue Form und wird zum wichtigen Teil ihrer künstlerischen Produktivität. Alle Beschränkungen der Ordnung werden im Traum überwunden und sie wird zum schlaun und aktiven Subjekt:

„Ich bin ja im Schlaf nicht untätig, ich träume. In meinen Träumen ist alles möglich, und das macht mich glücklich. Ich bin dann eine ganz andere Person, treibe mich in fremden Hafenvierteln herum, sitze in geheimem Auftrag in hohen Bäumen und warte auf unerhörte Ereignisse. Sehr oft klettere ich auch über staubige Dachböden, die Verfolger sind mir knapp auf den Fersen. Im letzten Augenblick aber weicht eine Wand zurück und verbirgt mich vor ihnen, ich bin gerettet und steige in unterirdische Regionen, in denen mich nie ein Mensch entdecken wird. Im Traum bin ich sehr schlau und entgehe mit spielerischer Leichtigkeit allen Fallen, die man mir stellt.“ (Haushofer 1999: 207).

Sie hat auch eine Komplizin in diesem Rettungsversuch — die Wand. Diese freundschaftlich sich öffnende Wand versteckt sie und führt sie zu einem sicheren Ort, an dem sie niemand finden kann. Dies ist auch eine Anspielung auf das Hauptmotiv des gleichnamigen Romans, in dem die Wand, trotz der Tatsache, dass sie die Bewegungsfreiheit der Erzählerin beschränkt, eigentlich das Leben der Ich-Erzählerin vor der katastrophalen Erstarrung gerettet hat.

Hubert empfindet dagegen den Kontrollverlust des Unbewussten in Träumen als etwas Gefährliches, was die Träume im Rahmen des Romans zu einem weiblichen Medium macht (vgl. Morrien 1996: 61). Er legt nur wenig Wert auf seine Träume und verschiebt immer das Schlafengehen:

„Es ist mir unheimlich, daß Hubert so ungern schlafen geht. (...) Er sagt, das Bett sei für ihn etwas Sargähnliches, deshalb mag er es nicht. Immer glaubt er, etwas Wichtiges zu versäumen, aber was gibt es denn zu versäumen? Ich verstehe ihn

nicht. Er behauptet, nie zu träumen. Wahrscheinlich vergißt er seine Träume sofort wieder.“ (Haushofer 1999: 127)

Obwohl ihr die Träume als eine Art Zufluchtaus dem Alltag dienen, hat sie dennoch eine ambivalente Einstellung gegenüber ihnen. Einerseits empfindet sie sie als bedrohlich, da ihr bewusst ist, dass die Träume der gesellschaftlichen Ordnung diametral entgegenstehen und deshalb glaubt sie, sie sollten eliminiert werden, aber andererseits ermöglichen sie ihr Grenzüberschreitungen und Transformationen (vgl. Morrien 1996: 62).

Im Roman werden drei Träume ausführlich geschildert, die als Artikulation des latenten Textbegehrens der weiblichen Protagonistin interpretiert werden können:

1) Ruinen und zerfallene Städte

Im Traum über die Ruinen und die zerfallenen Städte träumt die Ich-Erzählerin, dass sie über Ruinen einer zerfallenen Stadt wandert und dort ihr fremde Inschriften studiert. In der Zeit ihrer Taubheit und grenzlosen Isolation hat sie viele Bücher über den Zerfall des Römischen Reichs gelesen, was vermutlich diesen Traum beeinflusst hat:

„Ich träume jetzt viel von zerfallenen Städten und von Landschaften, in denen es keine Menschen mehr gibt, nur verwitterte Statuen. (...) Es ist ganz still im Traum, und ich werde schläfrig und steige tief hinunter in Gewölbe, die warm und trocken sind und an deren Wänden alte Inschriften stehen, die ich nicht lesen kann. Daß ich sie nicht lesen kann, beruhigt mich im Traum sehr. Ich weiß: sie sind nicht dazu da, gelesen zu werden. Ich lege mich auf den Boden, der von Gras überwuchert ist, und schlafe ein. Aber es ist kein Schlaf, sondern Bewußtlosigkeit, und es ist für immer. Im letzten Augenblick des Erlöschens bin ich immer sehr glücklich.“ (Haushofer 1999: 98)

Während sie in den Ruinen wandert, wird sie zur Archäologin, was der Traumberuf ihres Sohns Ferdinand war, eines Berufs, den er aufgegeben hat, weil er keine gute finanzielle Perspektive bot. Die Umgebung der Ruinen und die erstarrten Menschenfiguren erinnern an Haushofers Untergangphantasie *Die Wand*, wo die Erstarrung eine Atmosphäre von Krieg, Zerstörung und Tod bildet, aber im Roman *Die Mansarde* empfindet die Protagonistin diese erstarrte Welt wie die beruhigende Stille der Taubheit (vgl. Morrien 1996: 63). Die alten Inschriften, die sie nicht lesen kann, erinnern an die chinesischen Zeichen des Schönbaums und diese Motive bilden ein

metonymisches Verweissystem von präverbalen Elementen, die nicht gelesen werden sollen (vgl. Morrien 1996: 63). Diese verbotenen Schriften bilden ein Paradox der präverbalen Elemente, die noch immer nicht durch eine rational-abstrakte Wahrnehmungsweise zu verstehen sind. Sie stehen auch für die Ambivalenz gegenüber dem weiblichen Textbegehren, bzw. den Kontrast zwischen eliminieren und bewahren.

2) Flug über eine fremdartige Landschaft

Im zweiten Traum schwebt sie über eine fremdartige Landschaft. Sie ist der erste Mensch, der fliegen kann. Das Fliegen ist ein natürlicher Vorgang für sie und sie fühlt sich sicher unter den Windströmungen. Als sie aber über eine hässliche Stadt mit Ruinen flog, sah sie zum ersten Mal andere Menschen:

„Auf einem kleinen Platz standen Menschen und sahen böse und mißtrauisch zu mir auf. Es konnte nichts anderes sein, als daß ich für sie etwas sehr Fremdes war, ein Feind, auch wenn ich nichts tat, als in der Luft dahinzuschweben. Es war für Menschen verboten, zu fliegen, das fiel mir wieder ein, und deshalb konnten sie es auch nicht. Ich aber hatte das Verbot vergessen und würde mich nie mehr daran halten. Überall gab es unter mir Drähte und Masten, und ich versuchte höher zu kommen und schlug um mich. Das war falsch, ich durfte nicht um mich schlagen. Etwas zog mich nieder. Ich konnte ihm nicht länger widerstehen. Jetzt schwebte ich nicht mehr, sondern flatterte ungeschickt wie eine Fledermaus, und ein paar Leute versuchten, mich an den Füßen niederzuziehen und festzuhalten. Ich wußte, sie würden mich erschlagen, weil ich das Gebot verletzt hatte, aber das war plötzlich nicht mehr wichtig. Wenn ich nicht mehr fliegen konnte, sollten sie mich ruhig erschlagen. Ich legte die Hände flach an die Hüften und wartete auf meinen Untergang. Aber da erhob sich unter mir ein Luftstrom und trug mich wieder hoch. Sie hatten mich nicht einfangen können. (...) Es gab keinen einzigen Baum, auf dem ich mich hätte niederlassen können, aber vielleicht konnte ich in der Luft schlafen. Bestimmt konnte ich das. Ich trieb jetzt auf dem Rücken dahin, die Hände über der Brust gekreuzt, und sah in den Himmel. Die Nacht war gekommen, und ich fing an zu erstarren. Sterne waren um mich und ein großer weißer Mond. Vertrauensvoll schloß ich die Augen und schlief ein.“ (Haushofer 1999: 181)

Als sie die aggressiven Menschen am Erdboden sieht, verschwindet die Illusion ihrer Vollkommenheit. Die Einwohner der Stadt schildern das Risiko der Artikulation der weiblichen künstlerischen Produktion, die durch das Fliegen reaktiviert wird. Die Menschen fungieren als die Hüter der gesellschaftlichen Ordnung, von der die Frau sich im Traum löst und für ihre Straftat verlangen die Hüter die Todesstrafe (vgl. Morrien 1996: 64). Die Rückkehr in den präsymbolischen Zustand ist nicht ihr einziges Verbrechen, denn wenn man das Fliegen mit dem Ausdruck des Textbegehrens ausgleicht, bedeutet das, dass sie Privilegien des männlichen Subjekts auf sich nimmt (vgl. Morrien 1996: 64). Obwohl sie sich der Strafe dafür bewusst ist, möchte sie mit dem Fliegen nicht aufhören. Der Tod ist ihr lieber als die Rückkehr in die Verdrängung und Ordnung. Deswegen führt sie ihre himmlische Reise fort, trotz kurzer Verärgerung über die Menschen am Erdboden. Das Schweben durch die Nacht ist für sie eine Rückkehr in eine bekannte Geborgenheit, wo der Mond auch als Symbol für das Weibliche und Mütterliche fungiert (vgl. Morrien 1996: 65). Nach dem Traum erwacht sie plötzlich durch eine Fehlzündung und wird aus diesem sicheren Ort gerissen, was sie sehr verärgert. Die Illusion ihrer Geborgenheit und Vollkommenheit wird vom lauten, mit der Trennung und Verlust verbündenden Geräusch gebrochen:

„Ich war zutiefst böse und voller Haß. Ich stellte mir vor, wie gern ich mit einem Gewehr aus dem Fenster schießen würde. Wie immer, wenn ich durch Lärm geweckt werde, benahm sich mein Herz sonderbar, es gurgelte und gluckste, ehe es wieder regelmäßig weiterschlug. Mein Herz haßt den Lärm und wird sich nie an ihn gewöhnen, eines Tages wird es zu Tode erschrocken stehenbleiben.“ (Haushofer 1999: 182)

Das laute Geräusch erinnert sie an die Tatsache, dass diese traumhafte Welt, in der sie die gesellschaftlichen Zwänge überwinden kann nur eine Illusion ist, denn das Trauma des Verlusts ist immer noch in ihren wirklichen Leben ausgeprägt und verhindert ihren Ausbruch. Es handelt sich im Traum um einen Wunsch, bzw. eine Utopie, an der sie im wirklichen Leben nicht teilnehmen kann, sondern nur eine passive Betrachterin sein kann.

3) In einem Glasbehälter musizierende Wassergeschöpfe

Chronologisch kann man den dritten Traum zwischen dem ersten und dem zweiten positionieren, da es sich um eine Erinnerung an einen Traum handelt, den sie vor zehn Jahren hatte. Der Ort des Traums ist eine weite Parklandschaft mit großen gläsernen Wasserbehältern

mit Nixen und Wassermännern, die auf Harfen und Flöten Musik spielten, die sie nicht hören konnte. In diesem Traum ist sie nur eine passive Betrachterin, die die Musik der Wassergeschöpfe nicht hören kann. Das ist für sie in Ordnung, da diese „wirkliche Musik“ für Menschen auch nicht vorgesehen ist (Haushofer 1999: 207). Die „wirkliche Musik“ korrespondiert mit den nicht zu entzifferbaren Inschriften aus dem Archäologie-Traum. Diese bleiben für die Menschen ein Rätsel. Während die Ich-Erzählerin diese nicht hören, bzw. lesen kann, kann sie sie intuitiv wahrnehmen.

Es handelt sich wieder über das Motiv einer chiffrierten Botschaft, die nur außerhalb der soziokulturellen Ordnung, bzw. jenseits des Kommunikationscodes der Gesellschaft wahrgenommen werden kann, da es sich um präsymbolische Elemente handelt (vgl. Morrien 1996: 66). Diesen Traum kann man als metaphorische Schilderung ihres Verhältnisses zur Kunst interpretieren, wie auch ihrer Erfahrungen der Distanz und des Verlusts. Diese Kunst der elementaren Kräfte ist aber von der gesellschaftlichen Ordnung domestiziert, was mit dem Glasbehälter symbolisiert wird (vgl. Morrien 1996:66). Durch diese Bändigung verlieren die elementaren Kräfte jedoch ihr künstlerisches Potenzial. Die Ich-Erzählerin betrachtete sie „[a]temlos vor Entzücken“, und plötzlich wurde ihr bewusst, dass sie mit den Wassermenschen nicht zusammen sein darf und sie fing an zu weinen, worauf sie Hubert wachschütteln musste. Diese Nichtzugehörigkeit zu der Welt des Glasbehälters symbolisiert die Verdrängung ihres künstlerischen Potentials, da sie in dieser Zeit noch nicht für ihre Transformation bereit war.

Interessant sind auch die Geschlechtsverhältnisse der Wassergeschöpfe. Die Nixen und Wassermänner spielen zusammen die „wirkliche Musik. Es handelt auch um heterogene Wesen (halb Fisch, halb Mensch) und sie leben innerhalb desselben Elements — des Wassers. Dies erinnert auch an die Grundlage des feministischen Postulats, dass die Unterschiede zwischen den Geschlechtern nicht an Polarität beruhen, bzw. dass sie keine hierarchische Spiegeloppositionen sind, sondern dass zuerst das andere Geschlecht als selbes Subjekt anerkannt werden muss (vgl. Morrien 1996: 66).

Alle drei Träume demonstrieren ein latentes Begehren nach der Artikulation ihrer künstlerischen Produktivität, bzw. nach dem ersehnten Ausbruch aus der alltäglichen Ordnung durch den grenzüberschreitenden Schreibprozess. Der sichere mütterliche Raum für diese primärprozesshafte Aktivität kollidiert jedoch immer mit den Erinnerungen an dem Verbot und die Trennung, wie auch an das Schuldgefühl der Ich-Erzählerin (vgl. Morrien 1996: 67).

9.2 Die Wand

Nach der Erscheinung der Wand und der darauffolgenden schweren Arbeit, schlief die Ich-Erzählerin zuerst einen traumlosen Schlaf. Als später ihre Vorräte zu Ende gingen, träumte sie über gutes und reichliches Essen aus der Vorzeit. Während eines Gewitters, das sie ständig weckte, kam es zum ständigen „Hin und Her von echten und Traumgewittern“ (Haushofer 2005: 82). Zur Wende kam es im ersten Winter, den sie hinter der Wand verbrachte: „So leer meine Träume bisher gewesen waren, so überfüllt waren sie seit dem Winter.“ (Haushofer 2005: 113). Die Toten werden in dieser Zeit in ihren Träumen immer mehr präsent. Sie wusste sogar im Traum, dass die Menschen ihrer Träume nicht mehr am Leben sind. Diese Träume fingen harmlos an, aber sie hatte von Anfang an ein schlechtes Gefühl, dass etwas schlimmes passieren wird, nämlich die vertrauten Gesichter erstarrten immer und sie erwachte dann immer plötzlich in Tränen. Diese Träum-Melancholie beeinflusst immer mehr ihren Wachzustand und sie wurde immer müder und teilnahmsloser. Luchs machte verzweifelte Versuche sie aufzumuntern und sogar die auf sich selbst konzentrierte Katze schenkte ihr Zärtlichkeiten, um sie aufzumuntern: „Ich glaube nicht, daß ich ohne die beiden den ersten Winter überstanden hätte.“ (Haushofer 2005: 113). Die Spaziergänge mit Luchs halfen ihr besser zu schlafen, aber sie wurde sich immer mehr bewusst, dass:

„die Gefäßtheit, mit der ich mich vom ersten Tag an in meine Lage gefügt hatte, nur eine Art Betäubung gewesen war. Jetzt hörte die Betäubung auf zu wirken, und ich reagierte ganz normal auf meinen Verlust.“ (Haushofer 2005: 114)

In Winter werden ihre Träume intensiver, da sie weniger arbeiten kann und keine Ablenkung in Form von Büchern, Musik und Gespräche hatte. Es näherten sich auch ihre ersten Weihnachten ohne ihre Familie und Menschen. Sie erinnerte sich an die frühere Weihnachten in ihrem Leben und ihr melancholischer Zustand endete mit ihrer Entfremdung von der menschlichen Welt und dem was Weihnachten in ihrem Vorleben symbolisierte. Eine Transformation wird angedeutet:

„Ich wünschte, meine Augen könnten vergessen, was dieses Bild so lange für sie bedeutet hatte. 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. Es war mir wohler zumute als seit vielen Wochen.“ (Haushofer 2005: 117)

Nach dieser Einsicht ist sie entschlossen, sich ihren Träumen zu überlassen und sich nicht mehr gegen sie zu wehren. Sie lag ins Bett und ihre „Gedanken kamen und gingen ganz unbehindert, und ich fürchtete mich noch immer nicht“ (Haushofer 2005: 117). Ihr Kopf war schwindlig von den vielen Gedanken und sie wusste auf einmal alles, was sie in ihrem Leben falsch gemacht hat: „Ich war sehr weise, aber meine Weisheit kam zu spät, und selbst weise geboren, hätte ich nichts vermocht in einer Welt, die nicht weise war.“ (Haushofer 2005: 118). Sie kommt endlich zur resignativen Erkenntnis, dass sie eigentlich nichts verändern könnte, denn die gesellschaftliche Ordnung war es, die schließlich zu dem Untergang der Menschenwelt führte.

Die Toten taten ihr leid, nicht wegen ihres Todes, sondern weil sie unglücklich in ihren Leben waren. Sie waren ein Teil ihres Lebens, den sie nicht verdrängen konnte, denn „sie gehörten zu mir bis zu meinem Tod. Ich mußte ihnen einen sicheren Platz in meinem neuen Leben einräumen, wenn ich in Frieden leben wollte“ (Haushofer 2005: 118). Mit dieser Auseinandersetzung kam auch der Frieden und sie hatte nicht mehr Alpträume und Angst vor dem Töten, sondern nur Trauer. Die Katze erweckte sie aus dem melancholischen Traum und die Frau wollte sie streicheln, aber sie versank wieder in den Traum und erwachte: „(...) müde, aber froh, als hätte ich eine schwere Arbeit hinter mich gebracht“ (Haushofer 2005: 118). Danach konnte sie auch besser schlafen und die Träume verblassten, sie konnte sich wieder ihren normalen Tagesablauf widmen, da sie sich mit der Auseinandersetzung mit diesen Träumen von der Menschenwelt entfernt hat.

Interessant ist, dass sie nie über die Wand träumt. Sie hat die Wand als etwas akzeptiert „das weder tot noch lebendig ist, sie geht mich in Wahrheit nichts an“ (Haushofer 2005: 131). Die Wand hat sie gezwungen, ein neues Leben zu führen, aber was sie eigentlich melancholisch macht ist, dasselbe wie früher, nämlich „Geburt, Tod, die Jahreszeiten, Wachstum und Verfall“ (Haushofer 2005: 131). Sie behauptete auch, es wäre besser, „überhaupt nicht zu träumen“, denn so konnte sie sich dem Unterdrückten entziehen und nur an das Überleben fokussiert sein (Haushofer 2005: 130). Als sie im Sommer in die Alm übersiedelt, fühlt sie sich glücklich und träumt nicht. Als sie später über diese Zeit zurückdenkt, erscheint sie ihr „unwirklich und fern“ (Haushofer 2005: 184). Luchs, Tiger und Stier waren damals noch am Leben und sie bezeichnete sich selbst als „ahnungslos“ in dieser Zeit. In ihren Träumen suchte sie später verzweifelt nach der Alm, aber konnte sie nicht mehr finden. Wenn sie aber wach war,

verdrängte sie aktiv ihre Erinnerung an die Zeit des Paradieses und die darauffolgende Vertreibung aus diesem Paradies: „Ich möchte sie nie wieder sehen, nie wieder.“ (Haushofer 2005: 184).

9.2.1 Schiffbruch mit Tiger: Anfang der Krähenzeit

Die Nacht als das Kätzchen Tiger zum ersten Mal verschwand, verbrachte sie im halbawachen Zustand und bildete sich ein, ihr Bett wäre ein „Kahn auf hoher See“, und wieder riss sie die alte Katze aus diesem entfremdenden Zustand (Haushofer 2005: 198) heraus. In der nächsten Nacht träumte sie, sie wäre in einem saalartigen und sehr hellen Raum mit prächtigen Barockmöbeln an den Wänden. Durch das Fenster sah sie einen Pavillon in einem französischen Park und es spielte *Eine Kleine Nachtmusik*. Auf einmal überfiel sie das Gefühl des Verlusts und sie fing an zu schreien, da solche prächtigen menschlichen Räume nicht mehr existieren.

Als sie erwachte, kommentierte sie: „Es war wie ein Wunder, daß mein schlafendes Hirn eine vergangene Welt zu neuem Leben erweckt hatte. Ich konnte es noch immer nicht fassen.“ (Haushofer 2005: 199). Als Tiger dann für immer verschwunden ist, wusste sie, dass die Verdrängung ihr nicht viel helfen wird, sondern dass sie es einfach ertragen und die Erinnerung an ihn bewahren musste. Eine Woche nach Tigers Verschwinden, gebar die Katze vier tote Kätzchen und wurde sehr krank. Die Frau kümmerte sich um sie, und: „Damals merkte ich erst, daß die Katze zu einem Stück meines neuen Lebens geworden war. Seit sie so krank war, scheint sie mehr an mir zu hängen als zuvor.“ (Haushofer 2005: 210). Die Katze wurde gesund, aber etwas an ihr schien „zerbrochen zu sein“, ähnlich wie die Ich-Erzählerin nach jedem toten Tier ein Stück weniger Mensch war (Haushofer 2005: 211). Daraufhin wurde die Frau jedoch am 24. Januar ernsthaft krank. Ihr Todeswunsch und Resignation wurden deutlich, denn als sie begriff, dass sie sehr krank ist, wurde sie heiter und fing an zu lachen. Luchs mahnt sie deswegen mit seiner Schnauze und „ich mußte weiterlachen, unnatürlich laut und lange (Haushofer 2005: 211). Ihr Bewusstsein, dass sie wegen den Tieren nicht resignieren soll, half ihr, ihre Arbeiten trotzdem zu machen. In der Krankheit hatte sie Fiberträume, in denen sie auf einer heißen roten Wolke dahinschwamm:

„Die Hütte fing an, sich zu beleben, aber es war gar nicht die Hütte, sondern ein hoher dunkler Saal. Ein ständiges Kommen und Gehen herrschte. Ich hatte gar nicht gewußt, daß es so viele Menschen gab. Sie waren mir alle unbekannt und benahmen

sich sehr schlecht. Ihre Stimmen klangen wie Geschnatter, und ich mußte darüber lachen, und gleich darauf schwamm ich wieder fort in meiner heißen roten Wolke und erwachte in der Kälte. Die große Halle hatte sich in eine Erdhöhle verwandelt und war voll von Tieren, riesigen pelzigen Schatten, die an den Wänden entlangtappten und in allen Ecken kauerten und mich aus roten Augen anstarrten.“ (Haushofer 2005: 212-213)

Dieser Traum deutet ihre Transformation und eine immer tiefere Entfremdung von der Menschenwelt an. Am Ende des Traums gelang sie in eine Erdhöhle mit den Tieren. Diese Tiere hatten rote Augen, genauso wie die weiße Krähe. Die Erdhöhle symbolisiert ihren Limbus-Zustand zwischen Leben und Tod, sowie die Tatsache, dass ihre Existenz immer mehr zwischen der Menschen- und Tierwelt schwankt. Sie erwacht mit Luchs bei ihrer Seite und beschließt sich und ihre Tiere zu retten. Sie schluckte Milch und Tabletten und kehrte zurück in diesen Traum, in die Welt der Finger und Tatzen, mit Salz auf den Lippen, wie auch Schweiß und Tränen. Sie erwacht und kümmert sich um die Tiere und als das Fieber zurückkam, schluckte sie wieder die Tabletten, diesmal mit Kognak, und im dritten Fiebertraum, legte sich etwas Schweres auf sie und wollte sie tiefer in die Erdhöhle ziehen. Sie fing an zu schreien und alle Gestalten waren Weg außer einer — ihres Mannes:

„Eine Gestalt beugte sich über mich, und ich sah das Gesicht meines Mannes. Ich sah es sehr deutlich und fürchtete mich nicht mehr. Ich wußte, daß er tot war, und ich war froh, sein Gesicht noch einmal zu sehen, vertrautes, gutes Menschengesicht, das ich so oft berührt hatte. Ich streckte die Hand aus, und es löste sich auf. Man durfte es nicht anfassen.“ (Haushofer 2005: 214)

Die letzte traumhafte Begegnung mit ihrem verstorbenen Mann deutet auf ihre endliche Transformation hin. Nach dieser letzten Interaktion wird sie immer mehr ein Teil der animalischen Welt und verliert ihren Bezug zur Welt der Menschen. Das Gesicht ihres Mannes erscheint ihr als Abschiedsbild von der Menschenwelt und gibt ihr die Kraft, am Leben zu bleiben. Sie erwachte und fühlte sich besser. In den nächsten paar Tagen schlief sie einen unruhigen Halbschlaf, in dem sie immer träumte, sich um die Tiere zu kümmern und das gelegentlich auch wirklich tat. Luchs versuchte sie wach zu halten und schob sie sogar. Sie wusste nicht, wie lange sie krank gewesen war. Nach langem Überlegen kreuzt sie eine Woche vom Kalender ab und stellt ihre Uhr auf die Krähenzeit.

Später wird auch Luchs ein Teil des Toteskultes, bzw. die gespenstigen Gesichter die ihre Träume heimsuchten. Seitdem er tot war, träumte sie nicht mehr über die Menschen, sondern ausschließlich über die Tiere, mit denen sie im Traum reden kann. Diese Träume werden immer intensiver und sie träumt, dass sie Kinder zur Welt bringt, aber unter ihnen gibt es auch Katzen, Hunde, Kälber und andere „ganz fremdartige pelzige Geschöpfe“ (Haushofer 2005: 204). Für sie erscheint es natürlich, aber sie erkennt die Merkwürdigkeit dieses Verfahrens, wenn sie es in die Menschenschrift aufschreibt: „[v]ielleicht müßte ich diese Träume mit Kieselsteinen auf grünes Moos zeichnen oder mit einem Stock in den Schnee ritzen.“ (Haushofer 2005: 204). Die menschliche Schrift ist nicht mehr ein passendes Medium für den Ausdruck ihrer Gedanken, sondern nur die Natur.

Die Menschen aus ihren Träumen werden immer mehr als teilnahmslos beschrieben, während die Tiere immer freundlich erscheinen: „ich glaube, das ist nicht so besonders merkwürdig, es zeigt nur, was ich immer von Menschen und Tieren erwartete.“ (Haushofer 2005: 130). Sie scheint auch von dem Tod der Tiere mehr betroffen zu sein, als von dem Tod der Menschen, weil sie den Tod ihrer Kinder nicht mit ihren eigenen Augen gesehen hat und sich deswegen einbildet, dass sie noch leben, während die Bilder vom toten Stier, Luchs und Perle in ihren Gedanken verankert sind. Diese Erinnerung an den Verlust ist der Grund, warum sie Tagträume hasst:

„Ich habe einen heftigen Widerwillen gegen Tagträume, und ich spüre, daß die Hoffnung in mir abgestorben ist. Es macht mir angst. Ich weiß nicht, ob ich es ertragen werde, nur noch mit der Wirklichkeit zu leben. Manchmal versuche ich, mit mir umzugehen wie mit einem Roboter: Tu dies und geh dorthin und vergiß nicht, das zu tun. Aber es geht nur kurze Zeit. Ich bin ein schlechter Roboter, immer noch ein Mensch, der denkt und fühlt, und ich werde mir beides nicht abgewöhnen können.“ (Haushofer 2005: 183)

Die Ich-Erzählerin verarbeitet ihr Trauma mit dem Schreiben, bzw. dem Selbstgespräch. Sie hat Angst vor dem Moment, in dem dieses Gespräch enden muss, denn das würde bedeuten, dass es im Haus kein Papier zum Schreiben mehr gibt. Sie nimmt an, dass sie dann zum Schlaf nicht mehr fähig sein wird. Sie wird mit offenen Augen liegen, bis die Katze nach Hause kommt und sie endlich schlafen kann, aber „[s]elbst dann bin ich noch nicht in Sicherheit. Wenn ich wehrlos bin, können mich Träume überfallen, schwarze Nachtträume.“ (Haushofer 2005: 184).

Es wird angenommen, dass sie mit dem Ende des Berichts alle Bindungen an die Menschenwelt verlieren wird und zu etwas Animalischen transformiert wird.

10. Schlussfolgerung

Die Frauen in Marlen Haushofers Romanen sind Rückzugsfiguren, die sich Räume für sich selbst in der Gesellschaft erschaffen müssen. Dies führt manchmal zu radikalen Maßnahmen der Trennung: einer unsichtbaren Wand, die sie von der Menschenwelt trennt, oder zur psychosomatischen Taubheit, durch die sie in Stille mit ihren eigenen Gedanken leben und ihren Verlust verarbeiten können. Die Protagonistinnen erschaffen sich Nischenräume im Haus, Räume für sich selbst, in denen sie sich ihren künstlerischen Produktionsweisen widmen können. Das Schreiben, oder etwa das Zeichnen, sind weniger Vergnügungsaktivitäten, als ein intrinsischer Drang, den sie erfüllen müssen, um zu überleben.

Die weibliche künstlerische Produktion hat nämlich keinen Platz im männlich diktierten Paradigma des normalen Lebens. Es muss versteckt und von der Außenwelt streng getrennt werden. Die sensiblen, aber höchstintelligenten Protagonistinnen können durch die künstlerische Aktivität sich selbst, aber auch ihre Umgebung neu konstruieren und dekonstruieren. Verdrängte Erinnerungen können in diesen Nicht-Orten endlich zum Vorschein kommen und verarbeitet werden. In den Rückzugsorten können sich die Frauen, aus dem alltäglichen Gefängnis des Familienlebens und der Gesellschaft, für eine Erholungszeit entziehen. In den Romanen *Die Wand* und *Die Mansarde* wird immer eine Wandlung angedeutet, zu der es letztendlich nicht kommt. Nach der Erholungszeit müssen die Protagonistinnen immer wieder in die Ordnung zurückkehren. Nämlich, der Haushalt mit seinen Einwohnern (menschlich oder animalisch) wartet schon auf sie. Dieses tägliche Ritual geht unendlich weiter: „Fürs Sterben ist es zu früh, fürs Leben zu Spät. Und der Albtraum Gegenwart nimmt kein Ende.“ (Duden 1986: 112). Die Identität spaltet sich, so dass man sich keiner der zwei sich gegenseitig ausschließenden Aktivitäten komplett widmen kann und man bleibt im Limbus. Hinter einer Wand, mit einem Ausblick auf die erstarrte Welt. Im Roman *Die Mansarde* wird ein Ausbruch erst durch die Taubheit und der Stille ersehnt, aber dieser Versuch scheitert und führt zur Verbannung. Daraufhin findet die Protagonistin einen Zufluchtsraum in der künstlerischen Produktivität im Vogel-Drachen-Projekt, das sie vorübergehend aus dem erstarrten Dasein befreit und eine Transformation andeutet.

Andererseits wird im Roman *Die Wand* eine Verwandlung durch einen Extremfall der Isolation veranschaulicht. Nur durch die Tilgung alles Menschlichen wird die Hauptfigur wieder zum Teil eines Urzustands, zum animalischen Werkzeug der herrschenden Natur.

11. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Haushofer, Marlen (1996): „Die Mansarde“. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Haushofer, Marlen (2005): „Die Wand“. St. Pölten – Salzburg: Residenz Verlag.

Sekundärliteratur

Duden, Anne (1986): „In Ruhe und Ordnung: unheilbar verwundert – Zu Marlen Haushofers Roman „Die Mansarde““. In „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik. (108-114)

Haushofer, Marlen (1986)¹: „Mach Dir keine Sorgen“. In „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik. (137-138)

Haushofer, Marlen (1986)²: „Für eine vergebliche Zwillingschwester – Nachruf zu Lebzeiten“. In „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik. (117-124)

Haushofer, Marlen (1986)³: „Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt – Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé“. In „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik. (127-131)

Haushofer, Marlen (1986)⁴: „Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder – Ein Gespräch mit Dora Dunkl“. In „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik. (134-136)

Krisper, Marlene (2010): „Das *ordentliche* Leben der Marlen Haushofer: Ein Essay“. Steyr: Ennsthaler Verlag Steyr.

Morrien, Rita (1996): „III. Marlen Haushofer“: In: „Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, Unica Zürn“. Würzburg: Königshausen und Neumann. (24-74)

Palmer, Katarzyna (1993): *Das Problem der Einsamkeit in den Romanen von Marlen Haushofer*. In: *Studia Germanica Posnaniensia XIX*. Poznań: Poznańska drukarnia naukowa (15-22)

Reichart, Manuela (1986): „Eine völlig normale Geschichte: Auf dem Spuren von Marlen Haushofer – Auf der Reise nach Österreich“. In „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik. (21-41)

Schweikert, Uwe (1986): „Im toten Winkel. Notizen bei der Lektüre von Marlen Haushofer“. In „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik. (11-20)

Strigl, Daniela (2000): „Marlen Haushofer – Die Biographie“. München: Claassen Verlag.

Tauschinski, Oskar Jan (1986): „Die geheimen Tapentüren in Marlen Haushofers Prosa“. In „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik. (141-166)

Venske, Regula (1986): „Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte...“– Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers“. In „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik. (43-62)

Von der Lühe, Irmela (1986): „Erzählte Räume – leere Welt. Zu den Romanen Marlen Haushofers“. In „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik. (73-103)

Weigel, Hans (1986): „Marlen Haushofer“. In „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik. (167-177)

Zeemann, Dorothea (1986): „Eine Frau verweigert sich“. In „Oder war da manchmal noch etwas anderes?: Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik. (67-72)