

UNIVERSITÄT PARDUBICE

PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT

ABSCHLUSSARBEIT

Universität Pardubice
Philosophische Fakultät

Das Frauenbild im Werk Marlen Haushofers

Eliška Poledníková

Abschlussarbeit

2018

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2016/2017

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Eliška Poledníková**
Osobní číslo: **H15244**
Studijní program: **B7310 Filologie**
Studijní obor: **Německý jazyk pro odbornou praxi**
Název tématu: **Obraz žen v díle Marlen Haushofer**
Das Frauenbild im Werk Marlen Haushofers
Zadávající katedra: **Katedra cizích jazyků**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Práce analyzuje obraz žen ve vybraných dílech rakouské spisovatelky Marlen Haushofer a snaží se o vystižení charakteristických rysů autorčiných postav, ať už se jedná o ženy jako dcery, manželky či přítelkyně. Práce se lehce dotýká otázky, zda je možno dílo M. Haushofer charakterizovat jako feministické.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Jazyk zpracování bakalářské práce: **Němčina**

Seznam odborné literatury:

- Haushofer, Marlen: Himmel, der nirgendwo endet. Frankfurt am Main 1992.
Haushofer, Marlen: Wir töten Stella. Berlin 2007.
Haushofer, Marlen: Die Wand. Berlin 2006.
Bosse, A.; Ruthner, C. (Hg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen 2000.
Brüns, Elke: Aussenstehend, ungelent, kopfüber weiblich : psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleier und Ingeborg Bachmann. Stuttgart 1998.
Frei Gerlach, Franziska: Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Berlin 1998.

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Pavel Knápek, Ph.D.

Katedra cizích jazyků

Datum zadání bakalářské práce:

31. března 2017

Termín odevzdání bakalářské práce:

31. března 2018


prof. PhDr. Karel Rýdl, CSc.
děkan

 **Univerzita Pardubice**
Fakulta filozofická
532 10 Pardubice, Studentská 94


PhDr. Bianca Beníšková, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 20. listopadu 2017

PROHLÁŠENÍ AUTORA

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Beru na vědomí, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů, a směrnicí Univerzity Pardubice č. 9/2012, bude práce zveřejněna v Univerzitní knihovně prostřednictvím Digitální knihovny Univerzity Pardubice.

V Pardubicích dne 20. 6. 2018

Eliška Poledníková

Danksagung:

An dieser Stelle möchte ich mich vor allem bei dem Betreuer dieser Abschlussarbeit Herrn Mgr. Pavel Knápek Ph.D. für seine sowohl fachliche Beratung als auch große Hilfsbereitschaft bedanken. Er war für mich während der ganzen Zeit eine Stütze, auf diese Weise danke ich ihm für sein Entgegenkommen. Meinen Dank will ich auch der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek in Deutschland abstaten und zwar für die Verleihung der Materialien für meine vorliegende Abschlussarbeit. Schließlich will ich noch meiner ganzen Familie, Verwandten und Freunden, die mich unterstützen hatten, meinen herzlichen Dank ausdrücken.

Titel

Das Frauenbild im Werk Marlen Haushofers

Annotation

Diese Abschlussarbeit analysiert das Frauenbild in den ausgewählten Werken von Marlen Haushofer und bemüht sich die Charakterzüge der Frauenfiguren sowohl Töchter, Ehefrauen als auch Freundinnen zu erfassen. Es wird auch leicht die Frage berührt, ob das Werk Marlen Haushofers als feministisches betrachtet werden könnte.

Schlagwörter

Marlen Haushofer; österreichische Schriftstellerin; Frauenbild; Wir töten Stella; die Wand; Himmel, der nirgendwo endet

Title

Picture of women in the works of Marlen Haushofer

Abstract

The thesis examines the portrayal of women in selected works by Austrian female writer Marlen Haushofer and attempts to specify characteristic features of the author's characters, those include women as daughters, wives, or girlfriends. The thesis deals with the question whether it is possible to define M. Haushofer's work as feminist.

Keywords

Marlen Haushofer; austrian writer; picture of women; Wir töten Stella, die Wand; Himmel, der nirgendwo endet

Název

Obraz žen v díle Marlen Haushofer

Souhrn

Práce analyzuje obraz žen ve vybraných dílech rakouské spisovatelky Marlen Haushofer a snaží se o vystižení charakteristických rysů autorčiných postav, ať už se jedná o ženy jako dcery, manželky či manželky. Práce se dotýká otázky, zda je možno dílo M. Haushofer charakterizovat jako feministické.

Klíčová slova

Marlen Haushofer; rakouská spisovatelka; obraz žen; Wir töten Stella; die Wand; Himmel, der nirgendwo endet

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	10
1 Biographie.....	11
2 Wir töten Stella	15
2.1 Wir töten Stella - Inhalt.....	15
2.2 Wir töten Stella - Analyse	16
3 Die Wand	25
3.1 Die Wand – Inhalt	25
3.2 Die Wand – Analyse	26
4 Himmel, der nirgendwo endet	33
4.1 Himmel, der nirgendwo endet – Inhalt	33
4.2 Himmel, der nirgendwo endet - Analyse	34
5 Zusammenfassung	40
6 Resumé.....	43
7 Verwendete Quellen.....	44
7.1 Literaturverzeichnis.....	44
7.1.1 Primärliteratur.....	44
7.1.2 Sekundärliteratur.....	44
7.2 Internetquellenverzeichnis	44
7.2.1 Masterarbeiten	44
7.2.2 Seminararbeiten	45
7.2.3 Andere.....	45

Einleitung

Die vorliegende Abschlussarbeit analysiert das Frauenbild in den ausgewählten Werken von Marlen Haushofer und bemüht sich die Charakterzüge der Frauenfiguren sowohl Töchter, Ehefrauen als auch Mütter zu erfassen.

Am Anfang der Abschlussarbeit wird kurz das Leben dieser österreichischen Schriftstellerin dargestellt, indem ich mich hauptsächlich auf ihre Kindheit konzentriere. Der Grund liegt darin, dass meiner Meinung nach ihr das Thema Kindheit wichtig ist, denn viele ihre Werke sind gerade der Kindheit gewidmet und eines Gesprächs zufolge enthalten ihre Werke einige autobiographische Einzelheiten in Bezug auf die Kindheit.

Dann wird jedes Kapitel einem Roman zugeordnet, wobei erstens der Inhalt kurz zusammengefasst worden ist und danach kommt es zu der Analyse des Werkes.

Eines der in der Abschlussarbeit analysierten Werke ist eine Novelle mit dem Namen *Wir töten Stella*. An dem Fall, der in dem Buch passierte, ist gut zu beobachten, dass einerseits der Mann als Lügner, Teufel und Täter betrachtet wird aber die Frau sich selbst auch als Mittäter fühlt. Hier erschien auch das Frauenbild im Zusammenhang von Opfer.

Das zweite Kapitel ist dem Roman *Die Wand* zugeeignet, der als ihr erfolgreichstes und bekanntestes Werk dient. Dieser Roman wird gleich wie *Wir töten Stella* von einer Ich-Erzählerin erzählt und die ist mit einer Katastrophe konfrontiert, die ihren Lebensstil und Prioritäten geändert hat, denn sie muss jeden Tag um ihr Leben kämpfen und ist nur auf sich angewiesen. Sie wird auch die männlichen Arbeiten schaffen müssen und von dem Alleinsein nicht verrückt werden.

Der Name des dritten Werkes Marlen Haushofers lautet *Himmel, der nirgendwo endet*. Es handelt sich um einen Kindheitsroman, der stark autobiographische Einzelheiten enthalte und ist einer der Gründe, warum ich mich in der Biographie auf die Kindheit der Schriftstellerin konzentrierte. Hier werden die Entwicklung eines jungen Mädchens und ihre Versuche sich in die Außenwelt sowohl seelisch als auch körperlich einzupassen dargestellt.

Die Abschlussarbeit berührt auch die Frage, ob Haushofers Werke als feministisch betrachtet werden können. In dieser Arbeit werden zwar nur diese drei Werke geschildert und analysiert aber für diese Frage wird ihr Werk allgemein in Betracht gezogen.

1 Biographie

Am 11. April 1920 um vier Uhr früh wurde dem Försterehepaar Heinrich und Maria Frauendorfer in Frauenstein, Oberösterreich, eine Tochter geboren (vgl. Strigl, 2007:17). Als sie vier Jahre alt war, erlebte Marlen ihren ersten Einschnitt in ihrem Leben als ihr Bruder Rudolf im Jahr 1924 geboren wurde. Diese Geburt bringt Marlen nicht nur Eifersucht, die in solchen Fällen üblich ist, und das Gefühl einer Zurücksetzung gegenüber dem kleinen Bruder, aber auch wurde das bereits angespannte Verhältnis zur Mutter belastet. Später aber akzeptierte sie ihn und begann ihn als Spielkameraden wahrzunehmen (Ebd.: 25-27).

Was ich interessant finde angesichts der früheren Umstände gerade in ihrer Familie, konnte die kleine Marlen lesen und schreiben bevor sie die Volksschule in Frauenstein besuchte. Sie fiel in der Klasse nicht nur deswegen auf, weil ihr Vater Förster war und die Väter der anderen Kinder Bauern oder Handwerker waren, sondern auch wegen ihrer überdurchschnittlichen Begabung. Sie hatte sich nicht viel mit anderen Mitschüler angefreundet, sie hatte sozusagen ihr Welt: „*Sie wirkte oft melancholisch, ihr verträumter Blick erweckte den Eindruck, sie sei nie >ganz da<*“ (Strigl 2007: 42, vgl. Schmidjell: 12).

Marlen und ihr Bruder Rudolf wuchsen im Forsthaus in einem kleinen Bauerndorf auf und dadurch waren schon seit ihrer Kindheit mit allen Aspekten des Lebens konfrontiert: mit Geburt und Tod, mit körperlicher Arbeit und auch Naturgewalten. Im Lebensmittelgeschäft hat die Familie Frauendorf nur das wichtigste gekauft wie Mehl oder Zucker, sonst lebten sie zu neunzig Prozent als Selbstversorger.

Marlen verbringt gern mehr Zeit mit Jungen als Mädchen und insgesamt mag sie es nicht ein Mädchen zu sein. Im Herbst 1930 tritt sie in ein Internat ein, was ein Beschluss ihrer Mutter war. Die Schule und Internat wurden vom katholischen Orden der Ursulinen privat geführt. Aber für die zehnjährige Marlen war die erste Zeit im Kloster wie eine Art Verbannung. Die Tage und Woche vergehen langsam, die Briefe nach Hause werden zensuriert, demgemäß schreibt sie möglichst wenig (Ebd.: 47-63).

Einigen Mädchen ist es zu monoton geworden, wenn sie beim Regen gelesen oder Matratzenburgen gebaut haben und so haben sie im Jahr 1933 angefangen im Studiersaal Theater zu spielen. Meist geht die dramatische Idee von Marlen aus und zusammen mit ihren zwei Freundinnen ist sie *federführend* beim Ausdenken der Handlung. Aber was die Rollenbesetzung betrifft, hat sie sich der Hauptrolle nie genommen. Im Gegenteil, bevorzugte

sie eher die stummen Rollen. Einmal hat sie eine taub-stumme Alte gespielt, zum nächsten Mal wählte sie einen Hund zu spielen (Ebd.: 76-81).

Marlen litt an starkem Heimweh, was dazu führte, dass sie oft krank war und laut den autobiographischen Berichten aus ihrer Frühkindheit bekam sie immer wieder Fieberanfälle oder schwere Krankheiten. Marlen erkrankte an Schwindsucht und wurde für ein Jahr aus der Schule entlassen, es passierte im Herbst 1933 nach der dritten Klasse Gymnasium. Dann später in dem außerhalb des Internats erlebten Jahr 1934 bekam sie eine lebensbedrohliche Lungenentzündung. Aber trotzdem trat sie im Herbst desselben Jahres in die vierte Klasse (Ebd.: 84-87).

„Im Schuljahr 1938/39 wechseltendie ehemaligen Schülerinnen der Ursulinen in das Gymnasium der Kreuzschwestern um, wo man für sie eigene Klassen einrichtete.“ (Ebd.: 106)

Dort hat Marlen Haushofer am 1. März 1939 das Abitur bestanden und gleich danach ließ sie sich für Anfang April zum Reichsarbeitsdienst verpflichten auch trotz Möglichkeiten es aufzuschieben oder sogar dieser Pflicht entgehen zu können. Beispielsweise hätte sie erwähnen können, im Betrieb der Eltern mithelfen zu müssen. Aber nach 8 Jahren im Kloster sah das Mädchen den Arbeitseinsatz als eine Art Abenteuer, denn sie sollte ihren Dienst im fernen Ostpreußen leisten, was ihr eine weite Welt schien (Ebd.: 108).

Im Gegensatz zu Kloster sind die Mädchen beim Arbeitsdienst nicht komplett von der Männerwelt isoliert. So treffen sie bei verschiedenen Situationen männliche RADler und Marlen wurde von den sogenannten Arbeitsmännern ziemlich verwöhnt, wobei der schönste immer bei ihr war und sie immer so gutartig behandelte. Wen aber Marlen wirklich interessierte, war ein Medizin-Student aus Dortmund, der halb Österreicher war und wegen Erntehilfe gekommen ist. Langsam hat sich Marlen in ihn verliebt (Ebd.: 117-118).

Schon vom Frühling 1939 an wird in Ostpreußen überall vom Krieg geredet und „mit dem Beginn der Polenoffensive am 1. September wird das RAD-Lager Christburg geräumt. Da Ostpreußen nun ringsum von Feindesland umgeben ist, bringt man die Mädchen in die Hauptstadt Königsberg, von wo sie per Schiff ins Reich transportiert und nach Hause geschickt werden.“ (Ebd.: 118-119)

Seit 8. Januar 1940 studierte Marlen Haushofer Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Wien.

Aufgrund des Nationalsozialismusgeistes verwundert es nicht, dass auch das Studentenleben der Partei untergeordnet war und demgemäß war auch Marlen ein Mitglied beim NSD-Studentenbund. Aber trotz dem Krieg und ganzer Atmosphäre in dem Staat führte anscheinend das Mädchen in Wien ein sorgenfreies Leben (Ebd.: 122-123).

Im Herbst 1940 ist sie quasi offiziell verlobt und nämlich mit dem schon erwähnten Medizinstudenten aus Dortmund, dessen Name Gert Mörth lautet. Anfang Dezember stellt Marlen fest, dass sie schwanger ist. Leider folgt nicht eine schöne rasche Hochzeit, sondern ein Bruch. Es ist nicht sicher, wann es dazu kam aber es ging von Marlen aus. Sie entschied sich die Eltern mit der Schwangerschaft und später auch der Geburt des Kindes nicht vertraut zu machen und wollte von einer Abtreibung nichts hören.

Später verliebt sie sich in einen Mann Manfred Haushofer, der ihr in dem Bus einen Sitzplatz anbot und woraus eine große Liebe wurde. Am 30. Juli 1941 ist der kleine Christian Georg Heinrich in einem Entbindungsheim geboren. Marlen bleibt nach der Geburt gute 3 Monate in Herrsching und lässt ihr Kind bei einer Mutter von ihrer Freundin zurück. In demselben Jahr heiratet Marlen Frauendorfer den im Bus kennengelernten Feldwebel Manfred Haushofer. Am 27. März 1943 kommt ein kleiner Junge zur Welt, der den Namen seines Vaters Manfred bekommt (Ebd.: 127-146).

Ein jüdischer Remigrant Hermann Hakel beschloss sich unter der Schirmherrschaft des PEN-Clubs literarische Talente zu unterstützen und durch einige Leseabende auf die neuen Literaten aufmerksam zu machen. Marlen hat davon gehört und spricht bei Hakel vor (Ebd.: 164-165).

Die Ehe dauerte nicht für immer, woran Manfred die Schuld hatte, denn er soll Liebesverhältnisse mit verschiedenen Frauen gehabt haben. Im Juni des Jahres 1950 ließ sich das Ehepaar in der Steyrer Innenstadt scheiden. Aber es änderte sich doch nichts in ihrem Leben, denn Manfred zog nirgendwohin um und sie suchte keinen neuen Platz für sich und verschob den Umzugstermin.

Das Jahr 1950 war aber auch vorteilhaft, weil es einen Kontakt ergab, der der jungen Autorin einen Platz in österreichischer Literatur gewährleistet hat, indem Hans Weigel sie angeboten hat, ihre Texte ihm zu schicken (Ebd.: 172-173).

Marlen bekam im Jahr 1953 für ihre Erzählung *Das fünfte Jahr* einen

„sogenannten kleinen Österreichischen Staatspreis, der als Förderungspreis des Unterrichtsministeriums ausgeschrieben war (...) und dieser Preis verlieh Marlen in der Familie und im Bekanntenkreis gewissermaßen die Legitimität, sich als Schriftstellerin zu bezeichnen und ihre Zeit dem Schreiben zu widmen. Nun musste man ihr Hobby notgedrungen ernst nehmen“ (Ebd.: 177).

Zwei Jahre später, d.h. im Jahr 1955 erscheint Haushofers erster Roman unter dem Titel *Eine Handvoll Leben* und fast alle Rezensionen sind positiv

Ein kleiner Verlag veröffentlicht 1958 ihre Novelle unter dem Titel *Wir töten Stella*, die zu Recht für ein Meisterwerk Haushofers gehalten wird. In diesem Jahr heiratete die Autorin Manfred Haushofer zum zweiten Mal (Ebd.: 211-234).

Ihr dritter und erfolgreichster Roman *Die Wand* erschien 1963 und es ist eines von den Büchern, die die meisten Leser fanden. Sie veröffentlichte auch einige Kinderbücher und zu den noch wichtigen und bekanntesten Werken gehören *Die Mansarde* (1969) oder *Himmel, der nirgendwo endet* (1966).

Nach einer Reise nach Florenz mit ihrer Freundin ließ sich Marlen untersuchen und die Diagnose lag fest, es sei Knochenkrebs oder Knochentuberkulose. Drei Wochen vor ihrem fünfzigsten Geburtstag starb Marlen Haushofer um 11:15 Uhr am 21. März 1970 (Ebd.: 269-328).

2 Wir töten Stella

2.1 Wir töten Stella - Inhalt

Es handelt sich um eine vierköpfige Familie, die ein Ehepaar Richard und Anna, ein fünfzehnjähriger Sohn Wolfgang und eine kleine Tochter Anette bilden. Die Novelle beginnt in der Gegenwart, indem die Hauptfigur Anna, gleichzeitig die Ich-Erzählerin, allein zu Hause ist, bei einem Fenster steht und in den Garten schaut, denn sie habe zwei Tage Zeit um alles was bisher passierte irgendwie zusammenzufassen und sich damit abzufinden. Demgemäß erinnert sie sich im vorwiegenden Teil der Novelle an die Vergangenheit. Konkret an den Tag als ihre Freundin Luise sie besucht und gebeten hat auf ihre Tochter Stella ein paar Monate lang aufzupassen.

Die 19-jährige Stella ist in der Familie sehr unauffällig gewesen bis sich die Ich-Erzählerin entschieden hat ihr eine neue Kleidung zu kaufen und damit unabsichtlich das Interesse ihres Mannes erweckte. Er verführte Stella, schwängerte sie und veranlasste die Abtreibung, das wird in der Erzählung angedeutet. Schließlich beendete er das Verhältnis, was dazu führe, dass Stella Selbstmord beging. Die Ich-Erzählerin sieht sich selbst als mitschuldig an und bezeichnet sich selbst als Verräterin. Der Sohn Wolfgang, der leider offensichtlich alles begriffen hat, meldete sich in einen Internat an.

Am Ende der Novelle, nachdem die Ich-Erzählerin Stellas Geschichte beendete, kehre die Familie zurück. Der Ehemann mit der kleinen Tochter an der Hand wird von der Ich-Erzählerin als Stellas Mörder betrachtet. (vgl. Haushofer 1996: 7-60)

2.2 Wir töten Stella - Analyse

1958 wurde eine Novelle unter dem Titel *Wir töten Stella* durch einen kleinen Verlag veröffentlicht. Gerade in demselben Jahr heiratete Marlen Haushofer nach achtjähriger Scheidung erneut ihren Ehemann Manfred (vgl. Strigl 2007: 226).

Diese Novelle gehört „als unheimliches und dichtes Psychogramm einer Familie sicher zu den wesentlichen Texten der österreichischen Literatur der fünfziger Jahre“ (Ebd.: 226).

Die Novelle beginnt in der Gegenwart, indem die Hauptfigur Anna, gleichzeitig die Ich-Erzählerin, allein zu Hause geblieben ist, bei einem Fenster steht und in den Garten starrt. Annas Ehemann Richard mit den Kindern sind weggefahren um das Wochenende bei den Großeltern zu verbringen.

Sie hat zwei Tage Zeit um alles was bisher passierte irgendwie zu verarbeiten und sich damit abzufinden. Das heißt, sie entschied sich zu schreiben was sie zu schreiben hatte. Wie sie beschreibt, seien ihre Nerven schon seit einiger Zeit im jämmerlichen Zustand und allgemein befindet sich die Frauenfigur in einem psychisch angegriffenen Zustand. Beispielsweise fangen beim Einkaufen ihre Knie zu zittern oder der Schweiß bricht ihr aus. Aber wenn sie allein in ihrem Zimmer ist, hat sie keine Angst, denn nichts könne ihr passieren und „außerdem sind sie ja alle fortgegangen“ (vgl. Haushofer 2007: 7).

Dies weist Franziska Frei Gerlach zufolge, darauf hin, dass die Bedingung zum weiblichen Schreiben bzw. zur weiblichen Selbstreflexion die männliche Abwesenheit sei (vgl. Frei Gerlach 1998: 178). Schon von Anfang an ist deutlich, dass Anna ihr ruhiges Leben und Ordnung mag:

„Denn das ist es, was ich wirklich möchte, in Ruhe leben können, ohne Furcht und ohne Erinnerung. Es genügt mir, wie bisher, meinen Haushalt zu führen, die Kinder zu versorgen und aus dem Fenster in den Garten zu schauen“ (vgl. Haushofer 2007: 9)

Dies zeigt auch, dass die weiblichen Figuren sich keine Vergangenheit zu haben wünschen. Franziska Frei Gerlach ist der Auffassung, dass sie sich einen Zustand des Nichtwissens und Nicht-denken-Müssens als paradiesische Unschuld vorstellen würden. Meistens würden die Ehefrauen in Haushofers Werk von ihren Männern betrogen. Und sie würden in einem konstitutiven Antagonismus von Wissen und Tun, Denken und Handeln gefangen sein. Demgemäß bliebe die einzige Möglichkeit mit einer Erinnerung umzugehen sie zu vergessen.

Denn dieses Wissen, das die Frauen haben, sei tatsächlich so furchtbar, dass sie es vergessen müssten um zu überleben (vgl. Gerlach 1998: 189).

So ist es auch in dieser Novelle –um ihr ruhiges Leben wieder beginnen zu können, muss die Frauenfigur Anna nach ihrer Meinung über Stella erzählen und sie vergessen. Denn nur die Ordnung und der Alltag wie regelmäßige Mahlzeiten, Arbeit und Besuche machen es ihr möglich zu leben.

Sie erinnert sich an die Zeit mit ihrem Sohn Wolfgang und ist traurig, sie wird ihn nicht mehr um sich herum haben und fragt sich selbst, ob es anders hätte enden können wenn sie das friedliche Beisammensein Stellas wegen gefährdet hätte, was sie aber gleich ablehnt.

Anna überzeugt sich selbst, dass Stella nicht diejenige ist, die daran Schuld trägt, dass Wolfgang kein kleiner Sohn mehr ist und sie muss sich damit abfinden. Dass es nicht leicht wird, ist klar, wenn sie schreibt, sie wäre viel lieber, sie könnte mit Stella tauschen und müsste nicht diese elende Geschichte erzählen, die eigentlich auch ihre jämmerliche Geschichte ist (vgl. Haushofer 2007: 10).

Demgemäß erinnert sie sich im vorwiegenden Teil der Novelle an die Vergangenheit. Konkret an den Tag, als sie ihre Freundin Luise besucht und gebeten hat, auf ihre Tochter Stella etwa zehn Monate aufpassen zu können (Ebd.: 16-17).

Stella, die zweite Frauenfigur in der Novelle, wird als sehr unauffällig, ein wenig schwerfällig, gehemmt durch das jahrlange Leben im Internat, groß, schön und bisschen zu kräftig beschrieben. Der Erzählerin zufolge sieht Stella wie eine Frau aus, die aber zufällig noch Kind ist. Ihre Mutter hatte ihr keine Zeit und Liebe gewidmet, später wurde sie in ein Internat geschickt (Ebd.: 9-20).

Leider auch in dieser Gastfamilie wurde sie nicht geliebt und als Fremdkörper oder sogar Eindringling betrachtet:

„Stella war für uns alle eine Last gewesen, ein Hindernis, das nun endlich aus dem Weg geräumt war.“ (Ebd.: 13)

Stella wird als ein Opfer angesehen und zu dieser Opferrolle scheint sie praktisch vorherbestimmt. Ihre Umgebung nimmt sie als ein reines Objekt wahr, das keine eigenen Bedürfnisse und Subjektivität hat. Zu sehen ist es beispielsweise an einem Abend, an dem alle aßen, aber Stella ist einfach am Tisch gesessen und hat nur auf ihr Schicksal gewartet (vgl. Gerlach 1998: 195).

Eines Tages fiel Anna ein, man sollte neue Kleidung für Stella kaufen, denn ihre braunen, weinroten und lila Kleider, die ihr entweder eng oder zu weit waren, passen zu ihr nicht. Auch trotz Richards Aussage, es sei nicht ihre Aufgabe ihr Kleidung zu kaufen, ändert Anna Stella zu einer schönen jungen Dame in heller Kleidung (vgl. Haushofer 2007: 24-26).

Bei der Spiegelszene mit den neuen Kleidern will sie sich selbst zum ersten Mal im Spiegel richtig gesehen haben und zwar mit neunzehn Jahren. Doch dieses „selbst“ sei laut Franziska Frei Gerlach nur der Effekt der neuen Kleider, die Anna für sie beschaffen hat. Der fehlerhafte Entwurf von Subjektivität verstärke im Endeffekt ihre Rolle als mögliches Opfer. Mit dieser Veränderung erwecke Anna unabsichtlich das Interesse ihres Mannes:

„Durch ihre feminine Zurichtung wird Richard erst auf sie als mögliches Opfer für seinen unstillbaren Hunger nach Eroberungen aufmerksam. Mit der gänzlich ohne eigenes Wertgefühl für sich und ihren Körper aufgewachsenen, immer nur als störend aufgeschobenen Stella hat er dabei ein leichtes Spiel.“ (Gerlach 1998: 195)

Der Ehemann Richard, über den die Rede ist, ist in der Novelle schon von Anfang an ganz kritisch geschildert. Er sei *„ein Ungeheuer: fürsorglicher Familienvater, geschätzter Anwalt, leidenschaftlicher Liebhaber, Verräter, Lügner und Mörder.“* (Haushofer 2007: 23)

Wäre er nur mit seinem zum unaufhörlichen Genuss befähigten Körper ausgestattet, könnte er zufrieden leben. Aber sein blendender Verstand machte es ihm schwer und macht seine Erheiterung zu Untaten.

Dieser Beschreibung der Ich-Erzählerin zufolge ist es ihr ganz bekannt und wie auch die Forscherin Franziska Frei Gerlach beschreibt, habe Anna seit Jahren über seine monströse Mischung von Engel und Teufel seit Jahren gewusst. Beispielsweise seine Liebesabenteuer mit verschiedenen Frauen hat sie immer durch Kleinigkeiten wie fremder Parfümgeruch seiner Opfer oder Lippenstiftflecken auf dem Hemdkragen durchschaut (Ebd.: 38).

Doch kann sie ihr Wissen nicht dazu bringen etwas zu unternehmen, denn sie sei wie alle Haushofers Frauenfiguren im Nichtstun gebannt. In Hinsicht auf die Dimensionen, die diese grausame patriarchale Struktur eingenommen hat, bleibt nur der Schauer darüber und der steigert sich ins Unermessliche (vgl. Gerlach 1998: 190). In der Novelle beschreibt das Anna mit den Worten:

„Es gibt so viele von seiner Art, alle Welt weiß es offenbar und nimmt es hin, und niemand macht ihnen den Prozess.“ (Haushofer 2007: 23)

Der Grund liegt darin, dass dieses Dunkelwissen, dass die Ordnung die Schattenseiten hat, zwar abgespaltet ist und den Frauen zum Aufbewahren anvertraut ist, ebenso zur Ordnung als Verschwiegenes gehört (vgl. Gerlach 1998: 190). Demgemäß klammert sich die Ich-Erzählerin wie erwähnt an ihre Ordnung, die es ihr möglich macht zu überleben.

Dass die Veränderung dieses grauenhaften Systems unmöglich scheint, liegt darin, dass bei den Frauenfiguren nur zwei Möglichkeiten um zu überleben in Betracht kommen, die kaum etwas ändern könnten: sich in der Ordnung, in der sich immer das Gleiche wiederholt einzurichten oder Vergessen zu lernen. Das Ergebnis lautet dann, die Frauenfiguren befinden sich in einer komplizierten Situation, über ein Wissen disponieren, von dem man nicht wissen möchte, und trotz dieses Wissen nichts unternehmen könnte (Ebd.: 191).

Dass Richard Stella verführt haben sollte, stellte Anna an einem Abend fest, an dem sie mit Wolfgang zusammen ein Buch las und nasse zitternde Stella nach Hause kam. Wolfgang merkte, ihr würden zwei Knöpfe an ihrer Bluse fehlen und ihr Hals würde mit den Flecken bedeckt. Nach einer Viertelstunde als schon alle zu Bett gegangen sind und Anna sich schlafend stellte, kam Richard mit der besten Laune nach Hause zurück. Wie immer schob er seine Hand unter Annas Decke. Sie unternahm nichts dagegen, spürte seine Wärme und fühlte keinen Ekel auch wenn sie wusste, diese warme Hand habe vor ein paar Stunden eine andere Frau gestreichelt. Anna gibt an, wenn sie fähig wäre ihr Wissen über seine wahre Natur zur Seite zu schieben, würden sie glücklich leben können.

Laut Elke Brüns würden die Frauenfiguren auch unter einer Art Abhängigkeit von den Männern leiden. Das können zwei Aussagen aus der Novelle verdeutlichen:

„und noch heute erfüllt mich das Verlangen, alles zu vergessen und mich seinem großen starken Körper anzuvertrauen, diesem Körper, der dazu gemacht ist, Lust zu nehmen und zu schenken.“ (Haushofer 2007: 38)

„Das Leben mit Richard hat mich verdorben und unbrauchbar gemacht. Alles, was ich anfinde, wäre sinnlos, seit ich weiß, dass es gütige Mörder gibt.“ (Ebd.)

Diese Äußerungen stellen laut Elke Brüns nicht allein die Mitschuld an Stellas Tod als einen Sündenfall dar, sondern verweisen gerade auf diese Abhängigkeit dieser Frauen von den Männern als grausamen Häschern. Sie kann sich einfach ein Leben vor dem Ehemann oder nach ihm nicht mehr vorstellen, dementsprechend wird ein Ausbruch oder sogar eine Entscheidung für undenkbar gehalten (vgl. Brüns 1998: 47).

Sie bezeichnet zwar ihren Ehemann Richard als „Ungeheuer“ und „Mörder“, macht ihm aber keine Vorwürfe und befasst sich mit ihrem eigenen Benehmen, das sie für falsch hält. Sie sieht nämlich ihre Schuld in dem Aufnehmen Stellas und in der von den Kleidern erhöhten Attraktivität. Sie ist davon so fest überzeugt, dass es ihr überhaupt nicht einfällt, dass sie es aus Hilfsbereitschaft und Freundlichkeit hätte machen können.

Auch wenn für die Frauenfigur „das Leben zu schützen“ als das wichtigste zu sein scheint (vgl. Haushofer 1996: 86), so kommt sie ihrer Ethik der Fürsorge nicht nach, wo sie aktiv eingreifen müsste. Dieses ihr Versagen lässt sie immer ein bisschen sterben, aber gleichzeitig verunmöglicht es ihr sich in einem Zustand der Unschuldigen zurückzuziehen (vgl. Frei Gerlach 1998: 192).

Dass es sich um eine kollektive Mittäterschaft handelt, aus der sich die Protagonistin nicht ausschließt, ist schon von dem Titel *Wir töten Stella*, wo dritte Person plural benutzt wurde, klar.

Als der Sohn Anna mitteilt sich in einem Internat angemeldet zu haben nimmt sie es als ihre angemessene Bestrafung für ihres Verhalten:

Stella rächt sich an mir und nimmt mir das einzige, an dem mein Herz noch hängt. Aber das ist Unsinn. Stella kann sich ja gar nicht rächen, sie war schon als Lebende so hilflos, wie hilflos muss sie erst jetzt sein. Ich selber räche Stella an mir, das ist die Wahrheit, und es ist auch ganz in Ordnung so, so sehr ich mich dagegen sträube.“ (Haushofer 2007: 9)

Sie muss sich offensichtlich für ein subjektives Verbrechen mit einer ganz subjektiven Sühne bestrafen (vgl. Seidel 2005: 34-35).

Als Anna zur Küche ging um ein Glass Wasser zu holen, hörte sie Stella wie sie in ihrem Zimmer weint. Und als sie sich wieder ins Bett hinlegte, fiel ihr ein, Richard habe nach keinem Parfüm gerochen. Das heißt, er müsste mit einer Frau gewesen sein, die keins benutzt und es ist ihr plötzlich übel geworden (vgl. Haushofer 2007: 36-39).

So machte Richard Stella vorübergehend zu seiner Geliebten. Aber dieses Liebesverhältnis dauerte nicht lange und sobald sich Richard schon angewidert fühlte, endete er es wie gewöhnlich. Aber Stella, die bisher eine ungeliebte Tochter war und sich plötzlich in eine begehrte aber kurz darauf abgelegte Geliebte gewandelt hat, hat es schlecht ertragen, indem sie etliche Zeit still vor sich leidet und dann unter einen Lastwagen stürzt. Ob es zufällig oder absichtlich war, wird in der Novelle nicht beschrieben. Es ist also umstritten ob es sich um

einen Selbstmord aus ihrer enttäuschten Liebe zu Richard oder wirklich um einen Zufall handelte.

Wie schon angedeutet, hat Stella lang vor sich gelitten und sah wie ein Körper ohne Seele aus. Demgemäß ist es anzunehmen dass sie sich das Leben genommen hat.

So nimmt das auch die Protagonistin Anna wahr, sie redet sich nichts ein und ist überzeugt, dass es eine Sache des Selbstmordes gewesen ist.

Auch Franziska Frei Gerlach neigt zu dieser Überzeugung:

„sie gerät dann 'wie zufällig' unter einen Lastwagen, so dass sich ihre Hinterbliebenen nicht mit der Peinlichkeit eines Tablettentods auseinandersetzen müssen, sondern an einen Unfalltod glauben können.“ (Gerlach 1998: 195)

Stella ist ohne Frage als *victima* beschrieben- *„Opfer patriarchaler Gewaltzusammenhänge, in die sie ohne eigenes Zutun hineingetragen ist und an denen sie zugrunde geht.“* (Ebd.)

Sie wird aber noch als *sacrificium* lesbar, denn an ihrem toten Körper versucht man die Ordnung, die durch Pflgetochter-Vater-Verhältnis, bzw. Inzest-Tabu verletzt worden ist, wiederherzustellen. Sie ist nicht fähig gewesen die Familienregeln zu erlernen, sich dort einzubinden und damit hat sie die Ordnung gestört. Die Verbindung zu dieser Ordnung hat sie nun durch ihren Tod erreicht. Die Absicht hätte der Ich-Erzählerin zufolge aber ebenso gut zum Beispiel das erfüllt, hätte sie sich glücklich verheiratet anstatt zu sterben.

Stellas Name bedeutet auf Lateinisch ein Stern, auch ihre Lieblingsfarbe war Gelb. Diese Farbe habe auch das Verkehrsmittel, unter das sie gerät, und insgesamt der Tod werde als gelb beschrieben. Das weist Franziska Frei Gerlach zufolge gewissermaßen auf die Symbolik gelbe Judensterne und damit auf Opfer des Nationalsozialismus hin (Ebd.).

Ein anderes Phänomen, das in dieser Novelle zu finden ist und schon angedeutet wurde, beschreibt Daniela Strigl in ihrem Buch als Ödipales Verhältnis.

Die Duden-Definition dieses Begriffes lautet: *„zu starke Bindung eines Kindes an den gegengeschlechtlichen Elternteil, besonders des Sohnes an die Mutter.“* Etwa zwischen dem vierten und den sechsten Lebensjahr (der Zeitraum ist nicht so eng begrenzt) durchlaufen nämlich die Kinder eine sogenannte „ödipale Phase“. Sie erleben die Zugneigung zum gegengeschlechtlichen Elternteil und gleichzeitige Eifersucht und Rivalität zu dem gleichgeschlechtlichen Elternteil. Das gehört zu der gesunden Entwicklung des Kindes und

nach dieser Phase sollte das Mädchen oder Junge den Kampf um den Vater bzw. Mutter aufgeben. Das Kind wendet sich wieder dem abgelehnten Elternteil zu und das Verhältnis wird wieder liebevoller. Der dritte wird akzeptiert und das Kind tritt in die nächste und zwar Latenzphase ein. Sei die ödipale Phase nicht erfolgreich bewältigt, führt es gerade zu dem aus dem Bereich Psychologie von Sigmund Freud geprägten Ausdruck – Ödipuskomplex.

Das passiert gerade meines Erachtens in *Wir töten Stella*, indem Wolfgang oft seine Mutter nur für sich haben will:

„Warum kannst du nicht im Sommer mit mir wegfahren, nur mit mir allein? Anette kann zur Großmama gehen, und Papa ist alt genug, dass er einmal allein wegfährt.“ (Haushofer 2007: 32)

Die innere Reaktion der Mutter, die ihr im Kopf läuft und die sie beschreibt, stößt nach meiner Meinung wieder auf eine Art von Abhängigkeit von ihrem Mann und dieses Nichtstun und die Ergebenheit auch trotz des Willens:

„Warum musste ich jedes Jahr mit Richard wegfahren, (...). Jeder Urlaub mit ihm verbraucht meine Kräfte bis auf den letzten Rest, und es dauert dann bis in den Winter hinein, ehe ich mich davon erholt habe. Jedes Jahr führte ich mich vor dieser Reise und jedes Jahr fahre ich widerstandslos mit ihm.“ (Ebd.: 32)

Ganz deutlich wird dieses ödipale Verhältnis beschrieben als die Ich-Erzählerin beschreibt, wie der Haushalt beschaffen ist, dass es unzähligen Tabus gibt, die in der Familie und schon sogar von den Kindern beachtet werden müssen. Dazu kommt noch Annas Angst, ein Fremder hätte ihr Verhältnis zu Wolfgang gestört, was sogar die kleine Anette und Richard mal gemacht haben (Ebd.: 19).

Nicht nur das zeigt, dass diese Zuneigung gegenseitig sei und auch die Mutter ganz an ihrem Sohn hängt, sondern auch ihre Aussage, dass es in der Familie zwei Parteien gebe: Richard und Anette – Wolfgang und Anna und es werde streng an die Spiegelregeln gehalten (Ebd.: 19).

Daraus ergibt sich, die achtjährige Tochter ist für die Mutter ganz fremd und wird von ihr als eine Miniatur des Vaters betrachtet:

„Die beiden, Anette ihr Vater, sind die geborenen Lockvögel. (...) Dieses Kind wird immer alles erreichen, was es sich wünscht, und nie etwas Unerreichbares wünschen.“ (Haushofer 2007: 19)

Im Gegensatz dazu, die zu starke und gegenseitige Zuneigung zwischen Mutter und Sohn Wolfgang nimmt gerade deshalb ihr Ende, weil sie um jeden Preis bewahrt werden sollte (vgl. Strigl 2007: 228).

Wolfgang, der leider offensichtlich alles begriffen hat, empfindet nämlich Abscheu gegen den Vater und verschmäht dabei auch seine Mutter. Schließlich meldete er sich bei einem Internat an. Am Ende der Novelle kehrt die Familie zurück, der Ehemann mit der kleinen Tochter an der Hand erscheint in den Augen der Erzählerin als Mörder.

Auf die Frage, warum oder anders, wann werden die Männer zu Mördern, lässt Elke Brüns in Bezug auf *Wir töten Stella*, aber auch beispielsweise *Die Tapetentür* oder *Die Mansarde* nur eine Antwort in Frage kommen:

„Der Mann macht seine Frau zu Ehefrau und Mutter und übereigne sie damit der Asexualität, der er sie vorher gewaltsam entrissen habe.“ (Brüns 1998: 46)

Weiterhin bleibt der sexuelle Aspekt für die Frau der zentrale, aber als Beute und damit als Geschlechtswesen ist sie für den Mann monoton geworden. Daraus wird aus dem Jäger der Besitzer. Genau das beschreibt die Ich-Erzählerin, wenn sie sich erinnert einmal noch als jung seinen Mann Richard gefragt zu haben warum er sie liebt, er antwortete ohne Zögern und ganz selbstbewusst, weil sie ihm gehört. Nicht die Eigenschaften oder das Aussehen seiner Frau werden von ihm genannt, sondern nur die Frau als sein Besitz (vgl. Haushofer 2007: 33).

Das hat auf mich so gewirkt als bräuchten die Männer die Frauen zu erobern, und sobald es ihnen gelingt, verlieren die Frauen für sie die Attraktivität und wandeln sich in eine uninteressante Selbstverständlichkeit um. Laut Elke Brüns sei es zentral an das Mutterwerden gebunden und sie beschreibt das als *soziale Mortifizierung*: sie enden als überflüssige Personen in ihren Familien, werden vom Leben und Lebendigsein ausgeschlossen. Als sie als Beute erlegt worden seien, fangen die Männer an, sie zu töten, zu mortifizieren (vgl. Brüns 1998: 47).

Die männliche Suche konzentriert sich nicht auf die Frauen in Bezug auf Sexualität, sondern auf eine Mutter, die sie besitzen können. „Damit reagieren sie auf Kosten der Frauen ihre Defizite aus, folgt man den Befunden zur männlichen Identitätsentwicklung, dessen Ziel hauptsächlich in der immer erneuten Versicherung der gelungenen Ablösung von der allmächtigen Mutter besteht.“ (Ebd.)

Der Kreis wird geschlossen, in dem die asexuelle Tochter durch einen Jäger oder Geliebten zu der Fremden und dadurch auch zu einer Frau mit der sexuellen Identität gemacht wird. Dann wird sie zur Mutter und zwar unbedacht oder widerwillig. Was ihre Liebesbegehren angeht, wird sie auf ihren Sohn verwiesen (Ebd.: 47)

Diese ganze Analyse in Bezug auf die *soziale Mortifizierung* und Frau als Beute oder Opfer kann ein Satz ganz gut veranschaulichen und zwar den Elke Brüns am Ende eines Kapitels schreibt: „*Die Frau fungiert in diesem Kreislauf nur in Relation zum Mann: Opfer des Vaters, Beute des Jägers/Geliebten, schönes, totes Eigentum des Gatten*“. (Brüns 1998: 47)

3 Die Wand

3.1 Die Wand – Inhalt

Der Roman von Marlen Haushofer, der im Jahr 1963 erschien, wird von einer vierzigjährigen Frauenfigur erzählt, deren Name nicht genannt ist. Die Ich-Erzählerin fährt eines Tages mit ihrer Cousine Luise und Luises Ehemann Hugo in eine Jagd-Hütte um dort ein Wochenende zu verbringen. Nach der Ankunft entscheidet sich das Ehepaar noch ein Gasthaus, das nicht weit entfernt ist, zu besuchen und dort sich von der Reise zu erholen. Die Ich-Erzählerin bleibt aber in der Jagdhütte und wundert sich als nur der Hund des Ehepaares abends zurückkehrt. Morgens stellt sie fest, dass sie immer noch fort sind und verlässt die Hütte suchend nach ihrer Cousine und deren Mann.

Sie gelangt an eine Schlucht, an deren Ausgang sich der Hund seine Schnauze an einer unsichtbaren Wand stößt. Als die Ich-Erzählerin mit dem Fernglas beobachtet, was sich hinter dieser Wand abspielt, kann sie es kaum glauben. Es scheint als wäre eine große Katastrophe passiert und hätte alle Lebewesen hinter dieser Wand tödlich erstarren lassen wie zum Beispiel ein Mann bei einem Brunnen.

Glücklicherweise ist die Protagonistin davor bewahrt, aber gleichzeitig in einer eigenen Welt isoliert und gefangen. In dieser kann sie nur auf sich zählen. Aus diesem Grund lernt sie mit den übrig gebliebenen Vorräten wie Früchten und Tieren aus dem Wald auszukommen und zu überleben. Ihre Sorge aber wächst langsam an, weil sie sich nicht nur um sich und den Hund kümmern muss, sondern auch um zwei Katzen und eine trächtige Kuh.

Sie fühlt sich erschöpft, denn sie muss auch harte körperliche Arbeit verrichten, wie zum Beispiel Holz hacken. Aber am Abend hat sie manchmal Zeit zu schreiben, obwohl sie nicht weiß ob es überhaupt irgendwann jemand finden wird. Da sich diese unsichtbare Wand über mehrere Reviere erstreckt unternimmt die Protagonistin auch verschiedene Ausflüge um verschiedene Vorräte zu sammeln.

Am Ende erscheint auf der Alm, die sie im Sommer als ihre Unterkunft benutzt, ein Mann. Nachdem er den Stier, den ihre Kuh geboren hat, erschlägt und auch den zum Helfen herbeieilenden Hund tötet, läuft die Frau zurück zur Hütte, wo sie eine Waffe holt und ohne Zögern den Mann erschießt.

3.2 Die Wand – Analyse

„Die Wand wird vor allem als eine weibliche Robinsonade oder Untergangsphantasie gelesen, in der mit bewundernswertem Weitblick die Angst vor einer nuklearen Katastrophe vorausgesehen wird, die in den 80 Jahren zugenommen hat“ so Rita Morrien (1996: 27) in ihrem Werk *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*.

Diese sogenannte weibliche Robinsonade beginnt mit den Wörtern der Hauptprotagonistin, es dass es der 5. November sei, sie sich aber nicht ganz sicher ist und darauf anfängt einen Bericht zu schreiben. Schon auf der ersten Seite erfahren wir, dass es sich um eine Niederschrift handelt. Die Ich-Erzählerin ist ganz allein und schreibt eigentlich nicht aus Freude am Schreiben, sondern damit sie den Verstand nicht verliert. Man kann es als eine Art Beschäftigungstherapie bezeichnen, die sie sich aus Angst und gegen Irrsinn angeeignet hat. Gleichzeitig erfüllt dieser Bericht auch die Aufgabe eines Monologs, der das einzig mögliche Kommunikationsmittel nach dem Tod des Hundes ist.

Das Schreiben dient vordergründig als Produkt eines Reifungsprozesses. Gleichzeitig impliziert es einen Versuch aus der Einsamkeit und drohenden Ich-Auflösung zu gelangen (vgl. Kuhlmann 2011: 8-11).

Die Biographie der Protagonistin wird durch die Wand in zwei Etappen geteilt. Die erste Etappe, die vierzig Jahren andauert und in der die Ich-Erzählerin unter Menschen gelebt hat, hört plötzlich mit dem Erscheinen der Wand auf und es beginnt die neue Etappe, wobei sie als Alleinversorgerin ohne menschliche Gesellschaft lebt (vgl. Seidel 2005: 73).

Die Ich-Erzählerin entwickelt etwas wie einen Abstand zu ihrem „früheren Leben“ bzw. der ersten Etappe, was hauptsächlich zu beobachten ist, wenn sie verschiedene Sachen aus Vergangenheit lächerlich findet. Beispielsweise hält sie es für absurd, wie sie ihre Hände, die ihr jetzt als ihre wichtigsten Werkzeuge erscheinen, mit Ringen hätte schmücken können. Auch findet sie das hektische Stadtleben überflüssig. Die Tatsache, dass sie das frühere Konsumleben der Gesellschaft kritisch wahrnimmt, kann als ein Impuls zu einem neuen „Ich“ verstanden werden. Es stellt eine radikale Kritik an der Gesellschaft dar.

Zu dieser Meinung ist auch Anna Kuhlmann (2011) gekommen:

„Besonders aber das Bedauern und die Erkenntnis, bisher ein unzulängliches Leben in Unglück und Traurigkeit geführt zu haben, kennzeichnen die sich vollziehende Reflektion und einen ersten Schritt zu einem neuen Denken.“ (Kuhlmann 2011: 18)

Das kommende Zitat deutet an, dass die Ich-Erzählerin ihr früheres Leben auch für mangelhaft hält und es ergibt sich in einer Gesellschafts- und Familienstruktur:

„Als sie jung war, nahm sie, unwissend, eine schwere Last auf sich und gründete eine Familie, und von da an war sie immer eingezwängt in eine beklemmende Fülle von Pflichten und Sorgen.“ (Haushofer 2006: 82-83)

Einen Teil dieser gesellschaftlichen Normalität, der bewahrt worden ist, stellt zum Beispiel die Uhr dar, die aber doch später kaputt geht. Sie macht sich nichts daraus und richtet sich dann nach den natürlichen Komponenten wie Sonne, Mond und Jahreszeit oder Krähen. Sie orientiert sich folglich nur nach eigener Wahrnehmung.

So hält die Protagonistin laut Kuhlmann zwar den Lebensrhythmus bei, der ihr bisheriges Leben auszeichnete, doch die Abkehr von „mathematisch exakten Unterteilungen“ kann auch als ein Indiz für den Aufbau einer neuen Identität verstanden werden (vgl. Kuhlmann 2011: 10-15).

Die Entfremdung von dem früheren Lebensstil wird nicht nur inhaltlich sondern auch formal demonstriert, wobei sie auf die „Ich-Form“ bei den Erinnerungen an ihre Vergangenheit in einer Passage verzichtet und eine dritte Person Singular benutzt:

„Wenn ich heute an die Frau denke, die ich einmal war, die Frau mit dem kleinen Doppelkinn, die sich sehr bemühte, jünger auszusehen, als sie war, empfinde ich wenig Sympathie für sie.“ (Haushofer 2006: 82)

Zusammenfassend kann man zu dem Entschluss kommen, dass die Ich-Erzählerin einerseits einige Ordnungsprinzipien der ausgestorbenen Gesellschaft übernimmt um den Alltag irgendwie zu strukturieren. Andererseits orientiert sie sich nach eigenen Bedürfnissen. Sie übernimmt auch die Verantwortung und befreit sich teilweise von der Opferhaltung. Denn sie wird sich dessen bewusst, dass sie selbst für ihr Versagen verantwortlich ist und demgemäß ist sie handlungs- und veränderungsfähig (vgl. Kuhlmann 2011: 11-15).

Ihr früheres Leben, über das sie berichtet, wird zwar von Einsamkeit erfüllt, sogar auch wenn sie noch unter den Menschen gelebt hat. Hauptsächlich wird dies in ihren Ausführungen über das Erwachsenwerden ihrer Töchter beschrieben. Die Katastrophe macht aus ihr aber eine Misanthropin, eine Menschenfeindin. Die Misanthropie, also der Menschenhass war nicht immer Teil von ihr gewesen, sondern entwickelt sich mit der Zeit der Einsamkeit. Sie stellt es erst bei dem Schreibprozess fest, wenn sie ihren ganzen Leben nachsinnt (vgl. Weis 2012: 8-15).

Diese Entwicklung zu einer Misanthropin kann uns ihr Nachdenken über ihre Zukunft hinter der Wand nahebringen. Denn zuerst hofft sie von jemandem gesucht und befreit zu werden:

„(...) blieb mir die Hoffnung, dass man mich in wenigen Tagen aus meinem Waldgefängnis erlösen würde“ (Haushofer 2006: 22)

Jedoch wird aus dieser Hoffnung im Laufe des Lebens eine Angst vor der Entdeckung durch Menschen und sie kommt schrittweise zu einer Meinung, es wäre für sie besser allein zu bleiben:

„Es wäre besser für mich, sie kämen nie. Damals, im ersten Jahr, dachte und fühlte ich noch nicht so. Alles hat sich fast unmerklich gewandelt.“ (Haushofer 2006: 104)

Eine schon am Anfang des Waldlebens enge Zuneigung zu den Tieren steigert sich mit der Zeit ständig. Eine spezielle Bindung entwickelt die Protagonistin zu dem Hund Luchs, den sie später als ihren wirklichen Freund betrachtet, der sie versteht, ihre Laune immer erkennt und versucht sie zu trösten (Ebd.: 51).

Die trächtige Kuh Bella bedarf zwar mehr anstrengender Arbeit, trotzdem komplettiert sie zusammen mit einer Katze das sozusagen familiäre Gefüge. Die Tiere stehen im Vordergrund des Interesses der Erzählerin. Für die Protagonistin sind die Tiere wichtiger als sie selbst geworden, denn sie fühlt sich für eine Art neue Familie verantwortlich.

Manchmal sinnt sie einem Selbstmord oder einer Flucht nach, gleich wird es aber abgelehnt und nie in einen Plan umgesetzt. Der Hauptsinn liegt gerade in der Sorge um ihre Tierfamilie:

„Ich konnte mich umbringen oder versuchen, mich unter der Wand durchzugraben, was wahrscheinlich nur eine mühevollere Art des Selbstmords gewesen wäre. (...) Ich konnte nicht flüchten und meine Tiere im Stich lassen.“ (Ebd.: 40, 200)

In manchen Stunden freut sich zwar die Ich-Erzählerin auf eine Zeit, wenn es nichts mehr geben würde, was für sie wertvoll sein könnte und ist erschöpft davon, dass es ihr alles wieder genommen wird. Sie sieht aber keinen Ausweg aus ihrer Situation, solange es ein Lebewesen im Wald geben würde, das sie lieben könnte. Sollte es passieren und einmal keines geben, dann würde sie aufhören zu leben (Ebd.: 161).

Die Liebe, die für die Protagonistin ein wichtiges Grundprinzip darstellt, ist also in der Tat mit einer Aufopferung von sich selbst und notwendiger, endgültiger Verantwortung verknüpft. Sie muss sich also um diese neue Tierfamilie, die ihr durch das Wanderscheinen zuwächst, kümmern:

„Die Katastrophe hatte mir eine große Verantwortung abgenommen und, ohne dass ich es merkte, eine neue Last auferlegt.“ (Ebd: 75)

Diese Last stützt sich aber nicht nur auf die Versorgung der Tiere, sondern laut Daniela Strigl auch auf „Das Überleben, das Leben an sich“ (vgl. Strigl 2008: 255).

Da die Tiere aber umgekehrt auch sie am Leben erhalten ist das Ideal einer Autokratie wiederum nicht ganz verwirklicht. Beispielsweise erzählt die Protagonistin, wie wichtig, unersetzlich und kostbar die Kuh für sie ist. (Ebd: 188).

Und diese Art „Lebensgefühl“ scheint etwas spezifisch Weibliches zu sein, die Frau sei dabei gewissermaßen für eine ausweglose Opferrolle vorherbestimmt, wie ich in weiterem Text erklären werde. In der Beschäftigung mit den Tieren sieht Carolin Pscheidl nicht nur die Sicherung des Überlebens sondern sogar zugleich einen Zweck und ein Mittel der weiblichen Selbstfindung (vgl. Pscheidl 2014: 40).

Ich habe es auch so wahrgenommen, dass die Protagonistin durch diese Versorgung und Verbindung gegenüber den Tieren wieder eine Harmonie nach der über sie hereingebrochenen Katastrophe findet.

Über ihr „Leben vor der Wand“ erfahren wir nicht viel, wir wissen aber, dass sie zwei Töchter und einen Mann hat. Alle die schon erwähnten Dinge wie Verantwortung, Selbstaufopferung und Sorge um die Tiere spiegeln einen weiblichen bzw. mütterlichen Instinkt. Nur eine Fürsorge und Liebe, die aufopfernd sind, können sie gleichzeitig glücklich machen.

Diese Schattenseiten der Liebe in Form von quälenden Sorgen hat sie bereits schon bei der Erziehung ihrer Kinder kennengelernt. So beschreibt die Ich-Erzählerin ihre damalige Mutterrolle, als die Kinder klein waren und viel Mühe gekostet haben:

„Ich konnte mich nicht erinnern, eine so große Befriedigung gefühlt zu haben, seit meine Kinder klein gewesen waren. Damals, nach der Mühe eines langen Tages, wenn die Spielsachen weggeräumt waren und die Kinder gebadet in ihren Betten lagen, damals war ich glücklich gewesen.“ (Haushofer 2006: 202)

Und so beschreibt die Ich-Erzählerin ihre damalige Mutterrolle, als die Kinder schon älter als 5 Jahre alt waren und angefangen haben erwachsen zu werden und sich damit aus dem Leben der Eltern zu entfernen:

„Sobald sie größer waren und zur Schule gingen, versagte ich. Ich weiß nicht, wie es kam, je größer die Kinder wurden, desto unsicherer fühle ich mich mit ihnen. Ich sorgte immer noch für sie, so gut es möglich war, aber ich war nur sehr selten glücklich in ihrer Nähe.“ (Ebd.: 202)

Demnach entscheidet sie sich wieder mehr ihrem Mann zu widmen, denn er scheint sie mehr zu brauchen als die Kinder. (vgl. Haushofer 2006: 202-203). Man kann also merken, dass sich die Protagonistin immer in einer Lage der Sorge befinden und sich um jemanden kümmern muss, um ein Leben führen zu können, das sie erfüllt. Die Tierersatzfamilie kann ihr gut oder sogar besser das Wohlbefinden sichern, wobei klar ist, dass die Tiere eigentlich nie aus ihrem Sorgenzwang herauswachsen.

Ein Teil dieser Hingabe besteht in einer täglichen Arbeit für das eigene Überleben und das der Tiere. Oft wird es von der Protagonistin als endlose Mühen und Plagen beschrieben, die sie zu Erschöpfung und mal auch zu Krankheiten brachten (Ebd.: 236).

Die Entwicklung der Persönlichkeit muss differenziert betrachtet werden. Die Lebenssituation und die Objekte der Fürsorge haben sich zwar geändert, doch behält die Protagonistin das mütterliche, sich opfernde, liebende Idealbild des „Ichs“ und somit ihre ehemalige soziale Identität als Mutter und Versorgerin bei. Sie setzt auch die gesellschaftlichen Erwartungen fort, die damit verbunden sind, wie planmäßige Haushaltsführung und der Bedürfnisbefriedigung anderer, sodass sich ihre neue Lebensumgebung in „eine[n] bürgerlich-familiären Intimraum“ (Kuhlmann 2011: 10) hinter einer Schutzwand verwandelt. Währenddessen lässt sie die Tiere zu Substituten von Mann und Kind werden. Aber andererseits bringt ihr dieses Leben trotz der strengen Bedingungen und Naturgesetze eine Befreiung von dem, was für sie bedrückend war (Ebd.: 5-15).

Das Waldleben verlangt auch eine Abfindung mit den Lebensmitteln, die eigentlich kein Geschmackerlebnis bieten, denn zum Beispiel sind die Zuckervorräte in zwei Monaten aufgebraucht. Aber dank der Bereitschaft auf Lebensgelüste zu verzichten und der Selbstdisziplin gewöhnt sich die Protagonistin schnell daran.

Indem Roman *Die Wand* ist ein Verhaltensmuster vorhanden, welches charakteristisch für die Persönlichkeitsstruktur der Frauenfiguren in Haushofers Werk ist. Diese reagieren nämlich auf die Negation unabhängiger weiblicher Identität in patriarchaler Welt mit Tendenzen der Selbstabwertung oder Selbstvernichtung.

„Wird ihnen der Status des selbständigen Subjekts abgesprochen, so bleibt ihnen zumindest die Möglichkeit zum Subjekt ihres eigenen Opferstatus zu werden, indem sie sich selbst auslöschen.“ (vgl. Bosse und Ruthner 2000: 185)

Die unmöglichen Wünsche der Frauenfiguren wurden dadurch verdrängt, indem sie bewusst überhöhte und von sich selbst aufgedrängte Aufgaben auf sich genommen haben, egal ob es sich um eine Rolle der Ehe-, Haus- oder Mutterrolle handelt. Sie finden in den mechanischen und wiederkehrenden Tätigkeiten eine Art Ruhe und Ordnung und erschaffen damit eine Wand, die sie von den aufregenden Wünschen, die sie in der patriarchalen Gesellschaft nicht ausleben können, schützt. Sie löschen diese Wünsche lieber aus um sich vor ihrem Verlust zu schützen. Die Verdrängung des Identitätsbegehrens, das unmöglich ist, wird dann zu einer Strategie zum Überleben, das den Preis des Sterbens eines Teils von ihnen beinhaltet.

In dem nachfolgenden zitierten Beispiel aus dem Roman ist die erwähnte überhöhte und von sich selbst aufgedrängte Aufgabe beschrieben und dient als Mittel der Protagonistin sich irgendwie vor der Auflösung zu schützen:

„Es war eine mühevollte Beschäftigung, bald tat mit der Rücken weh vom vielen Bücken. Ich war aber wie besessen von der Vorstellung, dass ich diese Arbeit, soweit es mir möglich war, erledigen musste. Sie beruhigte mich und brachte einen Hauch von Ordnung in die große, schreckliche Unordnung, die über mich hineingebrochen war.“ (Haushofer 2006: 29)

Die Haushofers Frauenfiguren neigen dazu, der schon genannten Nicht-Identität, die ihnen durch die Rollenzuweisung aufgezwungen ist, mit einer Entkörperlichung zu begegnen, wobei sie versuchen sich von dem Körper als Repräsentationsort der Weiblichkeit zu befreien (vgl. Bosse und Ruthner 2000: 186).

Diese Aussage über Entkörperlichung könnte im Roman ein gestörtes Verhältnis der Protagonistin zu ihrem Körper wiedergeben:

„Die Fraulichkeit der Vierzigerjahre war von mir abgefallen (...). Gleichzeitig kam mir das Bewusstsein abhanden, eine Frau zu sein. Mein Körper, gescheitert als ich, hatte sich angepasst und Beschwerden meiner Weiblichkeit auf ein Mindestmaß eingeschränkt. Ich konnte ruhig vergessen, dass ich eine Frau war.“ (Haushofer 2006: 82)

Also die Voraussetzung der Frauenselbstbestimmung liegt darin, dass die Ich-Erzählerin auf ihre weibliche Geschlechtszugehörigkeit verzichtet und aus der patriarchalischen Ordnung austritt.

Sie beschreibt, dass ihr Aussehen sich geändert hat. Sie hat kein Doppelkinn und Hüfte mehr. Diese neue Wahrnehmung ihres Körpers kann auch als ein Indiz für den Versuch sich an eine neue Ordnung zu klammern und sich von der Vergangenheit zu lösen angesehen werden.

Die Frauenfigur zählt in einer Passage sogar auf, was sie alles sein kann: einmal ein Mann, der Holz zerschlägt, oder ein Kind, das Erdbeeren sucht und dann wenn sie auf einer Bank in der Sonne mit einer Katze sitzt, sei sie sogar ein altes geschlechtsloses Wesen.

Es kann eine Parallele zwischen der Protagonistin der *Wand* und der Protagonistin aus dem Werk *Wir töten Stella* betrachtet werden und zwar in dem Verstecken im Nichtstun. Auch hier befindet sich nämlich die Protagonistin in schwieriger Lage über ein Wissen zu disponieren, über das man nicht wissen will und trotz des Willens nichts unternehmen kann:

„Über diese schwere Last habe ich immer geschwiegen; ein Mann hätte mich nicht verstanden, und die Frauen, denen ging es doch genau wie mir. Und so tratschten wir lieber über Kleider, Freundinnen und Theater und lachten, die heimliche verzehrende Sorge in den Augen. Jede von uns wusste darum, und deshalb redeten wir nie darüber.“ (Haushofer 2006: 71)

Das Ziel des von der Protagonistin begangenen Totschlages des fremden Mannes am Ende ist es, sowohl weitere Verluste zu verhindern als auch sich selbst zu verteidigen.

Aber es wird angesichts prinzipieller Vorbehalte gegenüber der tötenden Weiblichkeit als Tat feindschaftlicher Aggressivität missdeutet und überwertet (vgl. Seidel 2005: 86-87).

4 Himmel, der nirgendwo endet

4.1 Himmel, der nirgendwo endet – Inhalt

In diesem stark autobiographischen Roman (vgl. Strigl 2008: 284) werden die entscheidenden Jahre eines heranwachsenden Mädchens namens Meta aus der Perspektive des Kindes geschildert.

Ihr Vater ist Revierförster und deswegen kann Meta die Kindheit ruhig in einer ländlichen Umgebung verbringen. Während des Sommers kommen in ihrem Forsthaus verschiedene aristokratische Gäste und Geschwister des Vaters, die das Mädchen kennenlernt, zu Besuch. Eines Tages im Winter sieht sie etwas Ungewöhnliches im Schlafzimmer ihrer Eltern. Dort steht ein Korb, in dem ein kleines Kind liegt. Es ist ihr Bruder Nandi.

Die Hauptprotagonistin hat viel Phantasie und lebt in ihrer eigenen Welt, in der auch Sachen wie Steine und Bäume lebendig sind und sich nachts, wenn die Erwachsenen schlafen, bewegen. Statt mit anderen Mädchen und Puppen spielt sie gern mit den Buben in ihrem Alter. Durch die Entscheidung ihrer ehrgeizigen Mutter besucht das Mädchen ein klösterliches Internat. Was ein großer Bruch bedeutete, denn aus der Freiheit in der Landschaft, an die sie ihre Kindheit lang gewöhnt war, wird plötzlich eine strenge Disziplin.

Es gibt kein klares Konzept, das sich durch den Roman zieht, sondern geht es eher um fließende Aneinanderreihungen einzelner „Gedanken“ und „Bemerkungen“ des Mädchens. Der Leser lernt ihre Schwächen, Vorlieben, Sorgen und Weltanschauungen kennen. Der Text stellt dar, wie sie die Außenwelt entdeckt und reift.

Der Roman endet damit, dass Meta wieder nach Hause kommt und sich an ihre Kindheit erinnert. Sie besucht alte Orte, liest Bücher und gibt an, dass sie wieder lebendig wird und dass man sich ihre Glückseligkeit nicht vorstellen kann.

4.2 Himmel, der nirgendwo endet - Analyse

Nach der Veröffentlichung des Romans „*Die Wand*“, der am Anfang nicht so erfolgreich war, fing die Autorin mit der Produktion von Kinder- und Jugend-Romans an. Inmitten dieser reichen Produktion erschien vom Verlag S. Mohn in Gütersloh im Jahr 1966 der Roman „*Himmel, der nirgendwo endet*“, der eher einem Bericht ähnelt und zwar wegen derchronologisch angeordneten Episoden anstatt einer durchgehenden Handlung (vgl. Strigl 2008: 284, vgl. Seidel 2005: 95-96).

Der Roman, der in Sie-Form erzählt wurde, beginnt mit der Szene, in der Metazweieinhalb Jahre alt ist und als Strafe in ein Regenfass gesetzt wurde. Schon anfangs im Buch wird der Titel des Romans verdeutlicht, es sei nämlich das einzige Stück, das Meta von der Außenwelt erkennen kann, während sie im Regenfass sitzt:

„... und das Fleckchen Himmel, eine tiefblaue Gasse, die nirgendwo endet.“ (Haushofer 1992: 8)

Auch wenn in diesem Roman wieder ein Kind die Hauptfigur darstellt, unterscheidet er sich wesentlich von den vorgängigen und nachfolgenden Jugendbüchern. In denen geht es um die freundliche Darstellung einer Kinderentwicklung und eines glückhaften Lebens des Kindes. „*Himmel, der nirgendwo endet*“ zeigt aber, wie dem Mädchen Meta die zauberhafte und beglückende Kindheitswelt ausgetrieben wird und zwar in Bezug auf die Sozialisation im Laufe der ersten Jahre (vgl. Seidel 2005: 96).

Schon auf der ersten Seite werden von dem kleinen Mädchen zwei Weltmodelle unterschieden. Eines ist Metas Kinderwelt und das zweite ist die Welt der Großen (vgl. Haushofer 1992: 7). Die Kinderwelt ist durch ihren Zugang zum Irrealen wie ein Märchen und Phantasie charakterisiert im Gegensatz zu der Erwachsenenwelt, die typisch für das Behalten von Ordnung und Pflichtgefühl ist und Wert auf die Wirklichkeit legt.

Die Welten konfrontieren sich auch hinsichtlich der Wahrnehmung. Was das kleine Mädchen als Wahrhaftigkeit betrachtet, bezeichnet die Mutter als unerzogene Rede:

„*Freche Antworten nennt Mama es, wenn Meta sagt, was sie denkt. Es ist so schwierig, nicht zu sagen, was man denkt. Manchmal gelingt es Meta, aber das ist gar nicht lustig; alles miteinander stimmt dann plötzlich nicht mehr.*“ (Haushofer 1992: 13)

Sie verfügt über eine Fähigkeit, sich aus der lästigen Welt der Großen, der sie sich mehr und mehr anpassen sollte, zu entfliehen und sich in eigener Realität abzukapseln, wo alles möglich ist.

Zwei folgende Zitate zeigen, dass zum Beispiel Hunde in ihren Augen reden können oder dass man unbelebte Sachen zu den Spielfreunden verwandeln kann:

„Mama behauptet, kleine Mädchen können sich nicht in Nusshäher verwandeln, und Hunde können niemals reden, aber Meta will das nicht glauben. Freilich, Schlankl, der Jagdhund, redet nicht, aber nur, weil er nicht will.“ (Haushofer 1992: 12)

„Sie sitzt in der Streu und verwandelt Steine, Fichtenzapfen und Schneckenhäuser in Kühe, Hunde und Katzen, gibt ihnen Namen und baut Häuser für sie. Und alle sind ihre Kinder und müssen ihr gehorchen.“ (Ebd.: 17)

Über diese ihre Möglichkeit, sich in eigener Realität einzuschließen, verfügt das Mädchen schon von früher Kindheit an. Als sie in das Fass als Strafe gesetzt wurde, weint sie erstmals. Danach denkt sie sich etwas aus womit sie ihre Strafe erträglich macht, wobei sie das Holzfass verkörpert und in den Geschichtenerzähler verwandelt und die Großen ganz vergessen hat. Als die Erwachsenen wieder kommen um das Mädchen zu befreien, finden sie ein beruhigtes, braves Kind. Den Grund für die Beruhigung sehen sie in ihrer Einsperrungsmaßnahme ohne zu wissen, was die wirkliche Ursache war.

Meta kann auch später in den folgenden Jahren einige, für sie unangenehme, Situationen umgestalten. Als Beispiel kann eine Szene, nach der, in der Mutter die Ohrfeige verteilt hat, wiedergegeben werden:

„Das veranlasst Nandi zu neuem schmerzlichen Geschrei. Meta hängt ein Tischtuch über die Nähmaschine und zieht Nandi mit sich in die kleine finstere Höhle.“ (Ebd.: 52)

In dem ersten Kapitel dieser Abschlussarbeit, in dem der Roman *„Wir töten Stella“* analysiert wird, kommt ein Phänomen vor, bei dem Jungen sehr stark an dem entgegengesetzten Geschlechtelternteil hängen und den gleichgeschlechtlichen Elternteil als Rivalen betrachten. Der wird wissenschaftlich als Ödipus-Komplex beschrieben und in dem Roman *„Himmel, der nirgendwo endet“* handelt es sich um eine weibliche Darbietung, die von Carl Gustav Jung und anderen Psychoanalytikern als Elektra-Komplex bezeichnet wird. Später wird diese enge Tochter-Vater-Beziehung mehrmals angedeutet.

Diese Vater-Tochter-Bindung und Mutter-Sohn-Bindung, die im Roman zu beobachten sind, wenn zum Beispiel Meta nicht verstehen kann, warum sich Nandi gegen das strenge Aufpassen durch die Mutter nicht zu wehrsetzen kann, werden als Formen der Herrschaft beschrieben:

„Vielleicht ist es so, dass er sich gegen Mama ebenso wenig wehren kann wie sie, Meta, gegen Vater. Nur ist Vaters Herrschaft leicht zu ertragen.“ (Ebd.: 183)

Die Erwachsenen werden als „Große“ aber noch öfter als „Riesen“ bezeichnet. Meta unterscheidet sogar noch zwischen Frau-Riese und Mann-Riese. Da ihr die hellen Stimmen in den Ohren wehtun, bevorzugt sie die Mann-Riesen. Dass sie allgemein das männliche Wesen mehr mag zeigt auch ihre Zuneigung zu den Buben, mit denen sie gern spielt, oder zu den Männer-Gästen, die zu Besuch kommen. Einmal sind das Waldarbeiter, die in ihren Augen sehr vornehm konkret als Könige in den Märchen aussehen und ein anderes Mal ein Müller. Immer starrt sie sie an und will in ihrer Gesellschaft bleiben, was ihr aber nicht immer erlaubt wird:

„Mama rennt immerzu hinter Meta her und will sie zu sich in die Küche holen, weg von der lustigen Männerwelt, von den tiefen Stimmen, dem Tabakrauch und weg von den zauberhaften unverständlichen Geschichten und dem dröhnenden Gelächter.“ (Ebd.: 26)

In den Augen der Kinderfigur ist die Welt zweimal erhältlich, einmal weiblich, einmal männlich. Die kleine Meta mag die Zeit lieber mit dem Vater zu verbringen, wenn er meist abends nach Hause kommt. Am liebsten hat sie seine märchenhaften Geschichten, die er sich sehr gut ausdenken und erzählen kann:

„Vater ist nicht so lästig wie Mama oder Berti, das Mädchen. (...) nimmt er Meta auf die Knie und erzählt ihr Geschichten.“ (Ebd.: 12)

Nach den Jagden muss wochenlang Wildfleisch gegessen werden und auch trotzdem, dass sich die Mutter davor graust, verbringt sie den ganzen Tag in der Küche (vgl. Haushofer 1992: 93). Das Leben der Mutter besteht aus derbedingungslosen, perfektionistischen Erfüllung ihrer Rolle als Hausfrau. Dies analysiert Elke Brüns als *„Selbstaufgabe im klassischen weiblichen Rollenbild“* (Bosse und Ruthner 2000: 27).

Die Mutter will die Tochter auch zu einem „Pflichtmensch“ erziehen:

„Aber Mama ist kein liebenswürdiger Egoist, sie ist ein Pflichtmensch, etwas, was Meta leider nie werden wird. Deshalb ist Mama auch so gereizt und nervös.“ (Haushofer 1992: 81-82)

Allgemein beschränkt sich die weibliche Welt, wie Meta behauptet, auf wenige Erfahrungen und Sprachformeln, denn wenn sich ein paar Frauen und ihre Mutter einschließlich zusammentreffen, reden sie über Tod oder Krankheiten. Das lehnt Meta ab, läuft von diesen schrecklichen Gesprächen weg und zwar in der von ihr bezeichneten lustigen Männerwelt, wo es angenehm nach Pfeifenrauch riecht (Ebd.: 155).

Die Mutter wird hier oft aus der Mädchenperspektive streng geschildert, denn sie verbietet, verlangt oder ist immer mit etwas unzufrieden. Meta will aber alles durchforschen und Spaß haben wie es bei den kleinen Kindern zu erwarten ist, und dies ermöglicht ihr der Vater:

„Meta mag kein braves Kind sein; (...) Nur, wenn Vater ‚brav‘ sagt, ist es etwas anderes. Es klingt dann wie: Spielen wir einmal braves Kind; nur so zum Spaß. Er zwinkert dazu mit einem Auge, und alles wird lustig, sogar das Wort ‚brav‘.“ (Haushofer 1992: 12)

In dem Roman wird die Familie von der Mutterseite oft erwähnt. Metas Großvater ist als kleiner, herrschsüchtiger alter Mann beschrieben, der trotz seinem netten Aussehen ein schrecklicher Tyrann ist, der seine Kinder als sie älter als sechs Jahre waren, als Sklaven behandelt hat. Sosehr Metas Mutter ihren Vater verachtete, so sehr liebte sie ihre Mutter, die immer als „ein Knappe“ zwischen ihnen gestanden ist (Ebd.: 62).

Trotz dieser Auseinandersetzung mit dem Vater ist die Mutter ihm ähnlich und das mag ein Grund dafür sein, warum die Mutter so streng ist, denn an viele Sachen ist sie von daheim gewöhnt und scheint diese verinnerlicht zu haben. Sie ist der Überzeugung die alten Gewohnheiten, die als gewisse Prinzipien eines patriarchalischen Hauswesens angesehen werden können (vgl. Strigl 2008: 32), auch in ihrer sekundären Familie aufrechtzuerhalten. Dies zeigt zum Beispiel die Szene mit dem Abendessen, wo nur Vater Fleisch und die Kinder Milchreis bekommen:

„Wenn aber Mama in die Küche geht, füttert Vater die Kinder mit seinem Fleisch. Er kann es nicht sehen, wie sie in ihrem Milchreis stochern. Mama wäre ärgerlich darüber, denn sie ist fest davon überzeugt, dass nur den Männern am Abend Fleisch zusteht. So ist sie es von daheim gewohnt. Vater mag diesen Brauch nicht.“ (Haushofer 1992: 61)

Es scheint, dass die Mutter in ihrer Ehe de facto dominiert, trotzdem tastet sie die formelle Rolle des Vaters als Familienoberhaupt nicht an, im Gegenteil bestand sie vielmehr auf deren überzeugender Ausübung, die er aber jedoch ablehnt (vgl. Strigl: 2008: 33):

„Meta durchschaut bald, dass nur sein Aussehen Mamas Vorstellungen von einem richtigen Patriarchen entspricht. Mit seiner staatlichen Gestalt und dem Bart wahrt Vater den Schein. Nur die Kleinen, Dünnen müssen immer auftrumpfen und ihren Willen mit Gewalt durchsetzen. Vater hat das nicht nötig.“ (Haushofer 1992: 62)

Der zweite Teil des Zitats zeigt, dass Metas Mutter, die klein und dünn genau wie Metas Großvater war, einen Ehemann ausgesucht hat, der genau dem Gegenteil von ihrem Vater entspricht. Von dem stattlichen, freundlichen Vater war keine schreckliche Herrschaft zu erwarten und er ließ sich auch nie dazu bringen auf disziplinarische Maßnahmen, die der Mutter als gemildert scheinen, einzugehen. Damit kamen oft die Konflikte in Bezug auf gute Erziehung der heiteren Meta vor:

„Meta mag nicht, dass Vater und Mutter ihretwegen aufeinander böse sind.“ (Ebd.: 13)

Die weibliche und männliche Welt sind sehr unterschiedlich und daraus entstehen die sich gegenüberstehenden Begriffe, die lauten: Mama = mühsame Arbeit, üblich und ordentlich. Dagegen Vater = geheimnisvolle und fremde Welt, utopisches Gebilde (vgl. Bosse und Ruthner 2000: 27).

Dies können zwei von Metas Erinnerungen nachweisen, indem es sich bei der ersten Schlüsselszene um einen Bücherkrieg handelt, den Mutter und Tochter oft führen:

„Mama ist erst recht davon überzeugt, dass ein Buch, das Vater zum Lachen bringt, für Meta ganz unpassend ist. ‘Aber ich bitte dich’ sagt Vater beschwörend, ‘sie versteht ja kein Wort davon.’ – ‘Da kennst du deine Tochter schlecht, je zynischer und unanständiger ein Buch ist, desto besser gefällt es ihr.’“ (Haushofer 1992: 166)

Die Männerwelt, die der Vater repräsentiert, scheint dem kleinen Mädchen lustiger und lustvoller. Auch die zweite Schlüsselszene, bei der es um Kreuzworträtsel geht, zeigt, wie der Vater alles zum Spaß machen kann und in den Augen der Hauptfigur mit Hilfe der neun von ihm ausgedachten Wörter als Erfinder einer neuen Welt angesehen wird:

„Eine fremde, geheimnisvolle Welt entsteht unter Vaters schmalen, braunen Händen, ein utopisches Gebilde, das Mama später empört mit dem Radiergummi bearbeitet und in mühevoller Arbeit in ein gewöhnliches ordentliches Rätsel zurückwandelt.“ (Ebd.: 114)

Meta ist nicht als typisches Mädchen geschildert, das immer gern in der Küche der Mutter oder beim Tischdecken hilft. Jedoch überwindet sie sich manchmal und bietet Hilfe an, was aber nie eine gute Idee ist, denn sie macht immer etwas schlecht. Die Reaktion der Mutter lautet:

„Du wirst nie eine gute Hausfrau werden. Dich lassen wir studieren, denn du hast einen Kopf.“ (Ebd: 61)

Sie ist auch trotz dem schlechten Gewissen eigentlich froh einen eigenen Kopf zu haben und nicht in der Küche helfen zu müssen. Sie will nicht kochen und nähen, demnach braucht sie ihrer Meinung nach auch keinen Mann.

Am Ende der Grundschulzeit soll Meta auf Wunsch der Mutter und gegen den Willen des Vaters in eine Internatsschule geschickt werden. Erstens ist der Grund gerade ihre Unfähigkeit im Haushalt zu helfen und zweitens sollte sie unter fester Beobachtung stehen. Die Erziehung zum Gehorsam stützt sich während dieses Kindheitsromans maßgeblich in einer Erziehung durch Einsperrung. Die auf der ersten Seite erschiene Fasssperrung entspricht gegen Ende des Textes der Wegsperrung ins Internat (vgl. Seidel 2005: 114).

Vorab stimmt sie diesem Beschluss zu, später nimmt sie es aber als reine Katastrophe wahr. Was die Schule angeht, die stellt ihren einzigen Lichtblick dar und da sie auch ein wunderbares Zeugnis erhält, scheint ihr die Schulveränderung keine Probleme gemacht haben. Bezüglich des Internats ist aber das Leben der Hauptfigur beklagenswert. Es kommen keine Details über das Internatsleben vor, klar ist jedoch, dass von dem kleinen aufsässigen Kind eine angepasste Schülerin geworden ist:

„Der Roman präsentiert die Geschichte einer gelingenden Sozialisation, wenn man die erzielte Anpassung aus Sicht der Erwachsenenwelt betrachtet. Er demonstriert die Geschichte einer frühen Mortifikation, wenn man ihn, und dies ist im wesentlichen eine Funktion der Erzählsituation, aus der Perspektive der kindlichen Protagonistin nachvollzieht.“ (Ebd.: 117)

5 Zusammenfassung

Diese Abschlussarbeit befasst sich mit dem Frauenbild im Werk der österreichischen Schriftstellerin Marlen Haushofer. Das Ziel ist es die Frauenfiguren, die als Töchter, Ehefrauen oder Freundinnen dargestellt wurden, zu analysieren in Bezug auf ihre Charakterzüge und Verhaltensweisen.

In dem ersten Kapitel wird das Leben der Schriftstellerin beschrieben, wobei sich die Autorin der Abschlussarbeit auf die Kindheit konzentrierte. Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen drei ausgewählte Werke und nämlich eine Novelle „*Wir töten Stella*“, ihr berühmtester Roman „*Die Wand*“ und ein autobiographischer Kindheitsroman „*Himmel, der nirgendwo endet*“.

Jedes Kapitel ist also einem Werk gewidmet, indem immer erst der Inhalt und danach die Analyse vorkommen.

Marlen Haushofer fing an in den 50er Jahren zu schreiben und im Jahr 1970 – kurz vor dem Aufschwung des Feminismus – starb sie. Aber in diesen 20 Jahren hat sich ein Werk entwickelt, das zeigt, wie sich eine verhinderte weibliche Identität, unter dem Geschlechtsrollendruck in der patriarchalischen Bürgerschaft, bildet.

In Haushofers Werken sind ähnliche Protagonistinnen zu finden: unglückliche Frauen, die am Familienleben, an der Gesellschaft und an der Liebe leiden.

Haushofers Hausfrauen oder Ehefrauen werden als versteinert betrachtet und definieren sich ausschließlich über die Abhängigkeit von einer väterlichen bzw. männlichen Instanz. Das führt aber zu einem Einsperren in einem System, das sie gerade unterdrückt. Das löst bei ihnen Reaktionen der Abwehr aus, durch die sich aber einige Frauenfiguren selbst auslöschen (vgl. Bosse, Anke a Clemens Ruthner2000: 177).

Die Frauenfiguren verfügen über eine Liebesfähigkeit, ein sogenanntes Lebensprinzip mütterlicher Fürsorge scheint ihnen eingewurzelt zu sein, sich immer um jemanden kümmern zu müssen (vgl. Haushofer 2006: 200). Dies hebt sich aber in dem tatsächlichen Verhalten von Müttern in Haushofers Werken ab. Denn nicht nur die Pflegemutter Anna in „*Wir töten Stella*“ kümmert sich um die Anvertraute nur oberflächlich, auch in anderen Werken wird die Beziehung zu dem Kind, konkret zu der Tochter, nicht als innig geschildert. Im Roman „*Die Wand*“ war die Beziehung zu den Töchtern liebevoll, insofern sie jung waren und viel Sorge gebraucht haben. Danach fangen die Kinder an aus der Elternwelt zu entkommen und die Frauenfigur fühlt sich nicht mehr als sorgliche Mutter brauchbar und fühlt sich nicht mehr

wohl in dieser Rolle. Die Mutter in dem Roman *„Himmel, der nirgendwo endet“* wird als streng geschildert und hat auch keine enge Beziehung mit der kleinen Tochter.

Die Töchter werden fast immer wie Vatertöchter angesehen und haben in ihrer Mutter kein positives Muster gefunden, mit dem sie sich identifizieren wollten. Dass die Töchter viel am Vater hängen, was fachlich ein Elektra-Komplex heißt, wird in dem Roman *„Himmel, der nirgendwo endet“* präsentiert.

Im Gegensatz dazu ist ein Ödipus-Komplex in *„Wir töten Stella“* zu beobachten, der Junge wird nämlich von der Mutter abhängig und hat keine feste Beziehung zu dem Vater entwickelt. Die Zuneigung ist auch von der Mutterseite sehr groß, der Sohn war für die Mutter das Wichtigste auf der Welt, und damit ist sie die einzige enge mütterliche Beziehung in den ausgewählten Werken. Da sie zu groß ist, nimmt sie schließlich ihr Ende, indem sich der Sohn in ein Internat anmeldet.

Während in *„Die Wand“* eine ungeklärte Katastrophe, die plötzlich geschehen ist und geblieben ist, für die Frauenfigur eine Lösung ist, wobei sie den Weg in die „Normalität“ findet, wird es bei den anderen Werken wie in *„Wir töten Stella“* umgekehrt. Beschrieben wird eine Entwicklung von der „Normalität“ zu einer nicht unbedingt sichtbaren Katastrophe *„beziehungsweise zu einer Immanenz von Gewalt und Verbrechen in der bürgerlich-patriarchalischen Existenzweise.“* (Morrien 1996: 27)

Einerseits kann die Rede über Resignation der Frauenfiguren sein, indem sie sich einfach als weibliches Nicht-Subjekt unterwerfen. Wie zum Beispiel die Protagonistin in *„Wir töten Stella“*, die über Ehemanns Liebeverhältnisse mit anderen Frauen und sogar das Pflegetochterverhältnis seit langem Bescheid weiß und nichts dagegen unternimmt.

Andererseits gibt es aber einen Protest der Frauen gegen die Rollen, die ihnen von der Gesellschaft aufgezwungen worden sind. Dies wird in dem Roman *„Die Wand“* beschrieben, bei dem sich die Protagonisten durch die Isolation zur Außenwelt eine neue Realität erschafft, losgelöst von ihrer Rolle als Mutter und allein im Einklang mit Tieren und Natur lebt.

In Haushofers Romanen finden sich Züge einer weiblichen Tradition, denen die feministische Analyse seit den 70er Jahren systematisch nachzuspüren sucht. Der Höhepunkt ihrer Popularität ist gut 10 Jahre nach ihrem Tod ausgelöst worden und zwar durch die Rezeptionshaltung gegenüber Texten von den über die Geschlechterverhältnisse sprechenden

Frauen, die sich wegen der feministischen Ausbruchs verändert hat (vgl. Frei Gerlach 1998: 155).

Die Frage danach, ob Marlen Haushofer den Feministinnen zugeordnet werden kann, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Die Einschätzungen variieren von trivial und bieder bis zu vorfeministisch-radikal. Eines und zwar die Tatsache, dass Haushofers Texte vor allem als sogenannte Frauenliteratur dienen, hat sich aber seit den 50er und 60er Jahren, in denen die ersten Rezensionen erschienen sind, kaum geändert (vgl. Brüns 1998: 24).

Soll man zu einem Schluss kommen, dann neigt die Autorin dieser Abschlussarbeit der Ansicht zu, dass Marlen Haushofer nicht eine prototypische Feministin war. Einigen Gesprächen zufolge ist dieser Meinung auch ihr Freund Oskar Jan Tauschinski:

„dass sie keine Feministin, keine ‚kämpferische Natur‘ gewesen sei, aber stets ihre Geschlechtsgenossinnen mit schwesterlicher Sympathie betrachtet habe.“ (Gobyn 2007: 16)

Eine Jugendfreundin formulierte es noch radikaler:

„Haushofer könne nur lachen, wenn sie heute lese, was in ihre Bücher hinein interpretiert wurde. Dass Haushofer eine besondere Sympathie für die Frauen hatte, sei nach der Meinung dieser Freundin Unsinn.“ (Gobyn 2007: 16)

6 Resumé

Cílem této absolventské práce bylo analyzovat obraz žen ve vybraných dílech rakouské spisovatelky Marlen Haushofer a vystihnout ženské povahové rysy ať se jednalo o dcery, matky či manželky. Práce se v závěru lehce dotýká otázky, zda je možné autorčina díla považovat za feministické.

V první kapitole je krátce shrnuta biografie spisovatelky Marlen Haushofer, přičemž se autorka této práce koncentruje na její dětství. Podle jejího názoru je téma dětství pro spisovatelku důležité, neboť se často vyskytuje v její tvorbě. Podle rozhovorů se spisovatelkou obsahují její díla četné autobiografické prvky právě z jejího dětství.

Každá kapitola je věnována jednomu dílu, nejprve je krátce shrnut děj a poté analyzován.

Prvním z vybraných děl je novela s názvem *Wir töten Stella*, kde lze dobře na příběhu, který se v knize stane, pozorovat, jak je muž ženou sice považován za lháře, ďábla a darebáka ale zároveň i ona se cítí vinna. Jednou z rolí, ve kterých se v této novele žena objevuje, je role oběti.

Druhá kapitola se věnuje románu *Die Wand*, který je považován za její nejúspěšnější a nejznámější dílo. Stejně jako novela *Wir töten Stella* je vyprávěn v ich-formě. Hlavní postava je konfrontována s katastrofou, která změní nejen její priority ale v podstatě celý život, protože každý den je odkázána jen sama na sebe. Musí vykonávat náročnou práci a zároveň nepřijít o rozum ze samoty.

Třetí dílo nese název *Himmel, der nirgendwo endet*. Jedná se o román nesoucí jisté autobiografické prvky a celý je vyprávěn z pohledu dívky, která se od raného dětství až po pubertu snaží začlenit do vnějšího světa.

7 Verwendete Quellen

7.1 Literaturverzeichnis

7.1.1 Primärliteratur

HAUSHOFER, Marlen MIT EINEM NACHW. VON KLAUS ANTES. *Die Wand: Roman*. 9. Aufl. Berlin: List, 2006. ISBN 3548605710.

HAUSHOFER, Marlen. *Wir töten Stella. Das fünfte Jahr: Novellen*. 4. Aufl. Berlin: List Taschenbuch, 2007. ISBN 9783548603315.

HAUSHOFER, Marlen. *Himmel, der nirgendwo endet: Roman*. [UngekürzteAusg., 21.-30. Tsd]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992. ISBN 3596259975.

7.1.2 Sekundärliteratur

BOSSE, Anke und Clemens RUTHNER. *Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln: Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen: Francke, 2000. ISBN 3772027474.

BRÜNS, Elke. *Aussenstehend, ungelenk, kopfüber weiblich: psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleisser und Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Metzler, c1998. ISBN 3476015971.

FREI GERLACH, Franziska. *Schrift und Geschlecht: feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Berlin: E. Schmidt, c1998. ISBN 3503037934.

MORRIEN, Rita. *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und UnicaZürn*. Würzburg: Königshausen& Neumann, c1996. ISBN 3826012674.

STRIGL, Daniela. *"Wahrscheinlich bin ich verrückt--": Marlen Haushofer - die Biographie*. 2. Aufl. Berlin: Ullstein, 2008. ISBN 978-3548-60784-9.

7.2 Internetquellenverzeichnis

7.2.1 Masterarbeiten

GOBYN, Lies. *Wir ahnen, dass wir auf verlorenem Posten stehen, und unternehmen verzweifelte kleine Ausbruchsversuche*. Universität Gent, 2007. Als Download unter:

https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/248/283/RUG01-001248283_2010_0001_AC.pdf
[letzter Abruf: 12. 6. 2018]

PSCHEIDL, Carolin. *Tiere, Frauen und Literatur: Eine Untersuchung zum Mensch-Tier-Verhältnis und dessen literarischer Repräsentation in Claudia Schreibers Emmas Glück und Marlen Haushofers Die Wand*. Universität Viadrina, 2014. [letzter Abruf: 12. 6. 2018]

SEIDEL, Sabine. *Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers*. Universität Passau, 2005. [letzter Abruf: 12. 6. 2018]

7.2.2 Seminararbeiten

KUHLMANN, Anna. *Identitätsauflösung und Identitätserhaltung in Marlen Haushofers "Die Wand"*, München: GRIN Verlag, 2012. Als Download unter: <https://www.grin.com/document/383465>. [letzter Abruf: 30.5.2018]

WEIS, Natascha. *Marlen Haushofers "Die Wand". Das Motiv der Misanthropie*. München: GRIN Verlag, 2012. Als Download unter: <https://www.grin.com/document/266215>. [letzter Abruf: 25. 5.2018]

7.2.3 Andere

STANGL, W. (2018). *Ödipus Komplex*. Lexikon für Psychologie und Pädagogik. Als Download unter: <http://lexikon.stangl.eu/1867/oedipuskomplex> [letzter Abruf: 12. 6. 2018]