

From *Locus Amoenus* and Heterotopia to a New Posthuman *Oikos*: M. Haushofer's *Die Wand/The Wall*

Stefania Acciaioli

Abstract

Haushofer's work has long been misunderstood, although the authoress rather anticipated central issues of feminism. Her modernity is particularly evident in *Die Wand/The Wall* (1963), her masterpiece, which, thanks to its great interpretative potential, not surprisingly contributed to the rediscovery and reinterpretation of the writer's entire oeuvre. It is also the only novel that does not focus on the private and claustrophobic sphere of the domestic dwelling. The peculiarity of this text lies in the fact that, on the one hand, it is still highly topical and, on the other, its different interpretations complement rather than exclude each other, thus paving the way for always new hermeneutic approaches. This paper offers a posthuman reading of the text, which traces the stages of the protagonist's metamorphosis as a progressive dissolution of the self and of its anthropocentric perspective in an 'entanglement' of space-time reticular interconnections and in a 'fusion' of the human with the animal and even the inorganic kingdom. In this way, although the ambivalent initial mountain idyll suddenly seems to turn into a heterotopic open-air prison, it ultimately proves to be a space for the protagonist's 're-location' in a new paradoxically 'public' *oikos* of nature.

Keywords

Marlen Haushofer, *Die Wand/The Wall*, Nature, *Oikos*, Posthuman.

Vom *Locus amoenus* und der Heterotopie zum neuen posthumanen *Oikos*: M. Haushofers *Die Wand*

Stefania Acciaioli

Im Vergleich zu ihren Kolleginnen, die der Gruppe 47 nahestanden, wie Bachmann und Aichinger, oder die sich aus der Experimentierfreude der Nachkriegszeit speisten, wie Mayröcker, scheinen Marlen Haushofers¹ eher provinzielles Leben und ihre „unspektakuläre“, wenn auch bemerkenswerte Produktion immer wieder gegen die Vorurteile² der Kritiker anzukämpfen. In der Tat wurde ihr Werk aufgrund des häuslichen Umfelds, des vermeintlich einfachen Stils und des scheinbar unemanzipierten Charakters ihrer Protagonistinnen lange missverstanden, obwohl die Autorin mit ihrer subtilen und radikalen Kritik zentrale Themen des Feminismus – und auch darüber hinaus – vorwegnahm.

Haushofer ist in erster Linie eine ‚Innenraum‘-Autorin, in deren Werk die private Gewalt zur *Mise-en-abyme* der historischen wird, die im Gegenlicht dargestellt wird. Ihre Romane³ sind Momentaufnahmen alltäglicher, klaustrophobischer Szenen à la Hopper, die Frauen in ihrer ‚versteinerten‘ Existenz verewigen. Gefangen in ihrer »Sisyphos-Arbeit« (Beauvoir 1949) und in dem ‚goldenem Käfig‘ ihrer Behausung, sind sie gezwungen, „vom

¹ Dieser Beitrag entstand innerhalb eines von Prof. Giulio Iacoli moderierten Seminars, das am 9. April 2024 im Rahmen des PRIN 2022-Projekts „A Physical Geography of German-speaking Literature“ CUP: B53D23022210006 an der Universität La Sapienza in Rom stattfand, und stellt eine Überarbeitung des von der Autorin an diesem Studentag präsentierten Vortrags dar.

² Das am häufigsten wiederkehrende stigmatisierende Vorurteil ist das einer angeblichen „Hausfrauenprosa“, vgl. Strigl 2000a, Gürtler 2010, Venske 1995.

³ Marlen Haushofers Werk umfasst zahlreiche Erzählungen unterschiedlicher Länge, Kinder- bzw. Jugendbücher und fünf Romane, von denen nur einige ins Italienische übersetzt wurden: *Eine Handvoll Leben* (1955), *Die Tapetentür* (1957), *Die Wand* (1963), *Himmel, der nirgendwo endet* (1966) und *Die Mansarde* (1969). Zur Spekularität von privater und historischer Gewalt siehe etwa Kecht 2007.

Fenster aus zuzusehen“ und sich den gesellschaftlichen „Spielregeln“ zu unterwerfen, die ihnen von Kindheit an aufgezwungen wurden und die sie in einem pathologischen „patriarchalischen Wiederholungszwang“ weitergeben, ohne dass es den leichtesten Schimmer eines Auswegs außer prekären „Glückssurrogaten“ gäbe.

Der einzige Roman, der in einem nicht privaten bzw. „öffentlichen“ Außenraum spielt, ist *Die Wand* (1963), ein Meisterwerk, das in seiner interpretatorischen Fruchtbarkeit wenig überraschend die ganze erzählerische Modernität der Autorin zeigt und seit den 1980er Jahren zur Wiederentdeckung und Neulektüre des Gesamtwerks von Haushofer beiträgt.

Das Motiv der Wand in seiner ambivalenten Bedeutung als paradoxes Instrument der Ausgrenzung/Trennung und des Schutzes bildet einen der wiederkehrenden roten Fäden in der Prosa der Schriftstellerin, bis es sich materialisiert und zur Co-Protagonistin des gleichnamigen Romans wird. Bekanntlich spielt das Meisterwerk in einem Tal in den österreichischen Alpen, einem Raum zwischen scheinbarer Idylle und drohender Anti-Idylle⁴, in dem plötzlich jene unsichtbare, aber undurchdringliche Barriere auftaucht, die die namenlose Protagonistin – die einzige Überlebende einer Katastrophe und eines unerklärlichen Versteinerungsprozesses der Zivilisation dahinter – einschließt und endgültig von allem und jedem isoliert.

Das breite Interpretationsspektrum von *Die Wand* reicht von Fragen literarischer Gattungen wie Utopie, Dystopie oder Robinsonade⁵ über fe-

⁴ Zum Wandmotiv vgl. Freytag - Hackel - Tacke 2021; zur Idylle/Anti-Idylle-Interpretation vgl. z. B. Svandrik 2002 und Kargl - Le Née 2019.

⁵ Trotz einiger offensichtlicher Ähnlichkeiten hat die Protagonistin im Gegen- satz zu Robinson Crusoe keine aneignende, „kolonialistische“ Haltung gegenüber ihrer Umgebung und anderen Lebewesen (Said 1993) und verspürt aufgrund der erreichten Symbiose mit der Natur keinen Wunsch, in die Welt jenseits der Wand zurückzukehren. Außerdem kann der Roman als eine »postmoderne Genesis à rebours« (Svandrik 2000: 217, Kursivierung im Text) gelesen werden, da sich die letzten Vertreter der menschlichen Rasse in einem Eden aus *The Day After* treffen, aber hier ist es der Mann, der sich der Erbsünde schuldig macht, indem er die Tiere der Frau sinnlos tötet. Dabei handelt es sich um eine Tat, die die menschliche Geschichte beendet, da die Protagonistin ihrerseits zu einer Rächerin wird, welche an die Große Mutter in der Haushofer'schen Erzählung *Die Geschichte vom Menschenmann* erinnert. Dann beschließt sie, die Chronik zu schreiben, um – leider vergeblich – zu versuchen, Licht in die Ereignisse der Wand und der Gewalttat des Eindringlings zu bringen. Vgl. auch Abraham 1986, Roebling 1989, Knapp 1995.

ministische Deutungen⁶ und mündet über die *Animal Studies* in eine vielschichtige Zivilisationskritik⁷ sowie in die neuere Lesart des Romans als »ökologische Warnung im Zeitalter des Anthropozäns« (Zschachlitz 2019). Die Besonderheit des Textes in seiner eigentümlichen Komplexität und proteischen Aktualität liegt jedoch darin, dass sich diese Interpretationen nicht gegenseitig ausschließen, sondern ergänzen und ausdehnen, wie »ein Rhizom« (Deleuze - Guattari 1980), sodass sich immer wieder neue hermeneutische Möglichkeiten bieten, wie somit auch die vorliegende. Bei näherer Betrachtung können diese ersten Leseebenen leicht in eine zweite übergehen, die den Horizont erweitert, binäre Unterscheidungen überwindet und eine weniger anthropozentrische und eher »posthumane« Lesart des Werks eröffnet (Braidotti 2013), in der der Mensch mit der natürlichen Umwelt *tout court* verschmilzt und Teil einer Vielfalt bzw. eines Ökosystems wird. Dies geschieht in einem Netz von Gegenseitigkeit und Verbindung, das über die Lebewesen hinausgeht, und so ein neues Konzept des *Oikos* schafft, das als paradoxe Behausung im ‚öffentlichen‘ Raum der Natur verstanden werden kann.

Innerhalb des Gesamtwerks der Autorin stellt dieser Roman, wie gesagt, im Vergleich zur typischen Situation des ‚häuslichen Gefängnisses‘ oder anderer geschlossener Räume (etwa des Internats), die andere Seite der Medaille dar: Die Frau wird hier plötzlich ‚aus dem Fenster‘ in die Natur katapultiert, der sie seit langem entfremdet ist, während die Zivilisation selbst das versteinernde Schicksal erleidet, das ihr bis dahin vorbehalten war. Eingeladen von ihren Cousins Luise und Hugo, einige Tage in deren Jagdhaus in den österreichischen Bergen zu verbringen, findet sich die Ich-Erzählerin in der Nacht, in der die unsichtbare Wand erscheint, in einem apokalyptischen Szenario wieder, d. h. in einem Raum, der sich vom *Locus amoenus* zum *Locus terribilis* wandelt bzw. zur »Heterotopie«

⁶ Dies sind die Interpretationen, die mit Luce Irigaray das Werk als eine Kritik des Patriarchats durch die Ausarbeitung eines Modells weiblicher ethischer Subjektivität auf der Grundlage von Verantwortung, Liebe/Pflege (von Tieren) und einer irreduziblen Andersartigkeit lesen. Vgl. etwa Lorenz 1979, Richards 2020.

⁷ Die Kritik richtet sich gegen die Behauptung des Subjekts gegenüber dem Anderen, sei es die Natur oder die Frau, und gegen das zerstörerische Potenzial der Menschheit – im Zeitalter des Kalten Krieges und der Atombombe, aber auch in einem Sinne, der nicht an Aktualität verliert – im Namen des Fortschritts und des fetischistischen und agonalen Konsums. Diese Kritik ist auch mit dem roten Faden des verlorenen Paradieses verbunden, der mit der Kindheit und dem Prozess der Sozialisation zusammenhängt. Vgl. z. B. Littler 1998, Strigl 2000b, Bunzel 2000.

(Foucault 1984) eines paradoxen Freiluftgefängnisses wird, während es auf der anderen Seite der Wand kein Leben mehr gibt. Nachdem die Protagonistin jedoch das anfängliche Moment der Entfremdung und Entmütigung überwunden hat, ergreift sie die »Offenbarung einer verborgenen Ordnung, eines unsichtbaren Lebensraums [...], der dem bekannten Realen zugrunde liegt«⁸ (Scaffai 2017: 102). Dies ist eine echte „Enthüllung“, auf die die Etymologie des griechischen Begriffs *Apokálypsis* anspielt, d. h. die „Offenbarung“ einer »Umwelt«, die »die Beziehung zwischen *uns* und dem *anderen* [in einer] Umwelt, einem Raum der Existenz und der Empathie [...], der nicht als exklusives Territorium, sondern als bewohntes und wahrgenommenes System zu interpretieren ist«⁹ (ebd.: 32), impliziert. Die anfängliche „Katastrophe“, die die Idylle plötzlich in ein Gefängnis verwandelt hatte, eröffnet nun den Möglichkeitsraum, der wieder einen gesteigerten positiven Wert annimmt, indem er »die Türen unserer Umgebung weit öffnet und uns zwingt, unsere Perspektive auf die Behausung zu ändern, von der wir glaubten, dass wir die einzigen legitimen Besitzer sind«¹⁰ (ebd.: 102-103). Darüber hinaus stellt sie für die Ich-Erzählerin auch eine Gelegenheit zur ‚Befreiung‘ und »Re-location« dar (Westphal 2007: 39 ff.; Iacoli 2008: 22), die dem literarischen »Chronotopos« eine »performative« Dimension verleiht (Bachtin 2008; Butler 1990; Iacoli 2008: 168-169).

Der Text repräsentiert nämlich gleichzeitig ein Moment der Neugründung der Welt in Symbiose mit der Natur, unter der Flagge des »Entanglement« (Barad 2007), der »Sympoiesis« und des »Making Kin« (Haraway 2016), sowie der (nicht nur) inneren Transformation der Protagonistin, die nicht als Selbstbestimmung, sondern als »Determination by Nature«¹¹

⁸ Im Original: «rivelazione di un ordine nascosto, un habitat invisibile [...] sotteso al reale conosciuto». Übersetzung S.A.

⁹ Im Original: «il rapporto tra *noi* e *l'altro* [in un] ambiente, spazio di esistenza e di empatia [...] da interpretare non come territorio esclusivo ma come sistema abitato e percepito». Übersetzung S.A.

¹⁰ Im Original: «spalanca le porte del nostro ambiente e ci obbliga a cambiare prospettiva sulla dimora nella quale ci credevamo gli unici legittimi detentori». Übersetzung S.A.

¹¹ Ní Dhúill betont in ihrer »metabolischen« Interpretation des Romans immer wieder, dass eine solche Lesart keine idyllische Vision einer »Rückkehr zur Natur« im Sinne des Neo-Ruralismus impliziert, wie der Roman stets deutlich macht, indem der Überlebenskampf der Protagonistin hervorgehoben wird, obwohl eine solche nicht-heimische »Sisyphusarbeit« letztendlich eher positiv als negativ konnotiert ist. Diese Ambivalenz wird auch von Battiston 2019 und Zschachlitz 2019 unterstrichen.

(Ní Dhúill 2022) verstanden wird. Unter diesem Gesichtspunkt nimmt der Verlust all dessen, was traditionell als typisch menschlich galt, allmählich eine positive Konnotation an. Dieser Prozess ist schon am Romananfang im Gange. Dort werden zwei grundlegende Komponenten, das Zeitliche und das Rationale, hervorgehoben:

Heute, am fünften November, beginne ich mit meinem *Bericht*. Ich werde alles so genau aufschreiben, wie es mir möglich ist. Aber ich weiß nicht einmal, ob heute wirklich der fünfte November ist. *Im Lauf des vergangenen Winters sind mir einige Tage abhanden gekommen*. Auch den Wochentag kann ich nicht angeben. Ich glaube aber, daß dies nicht sehr wichtig ist. Ich bin angewiesen auf spärliche Notizen; spärlich, weil ich ja nie damit rechnete, diesen *Bericht* zu schreiben, und ich fürchte, daß sich in meiner Erinnerung vieles anders ausnimmt, als ich es wirklich erlebte. [...] *Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muß, wenn ich nicht den Verstand verlieren will*. [...] *Ich weiß nicht genau, wie spät es ist*. Wahrscheinlich gegen drei Uhr nachmittags. *Meine Uhr ist verlorengegangen* [...] Ich besitze einen Kugelschreiber und drei Bleistifte. Der Kugelschreiber ist fast ausgetrocknet, und mit Bleistift schreibe ich sehr ungern. [...] Aber ich habe ja keine Wahl. Ich schreibe auf der Rückseite alter Kalender und auf vergilbtem Geschäftspapier. (Haushofer 2020 [2004]: 7-8, Kursivierungen S.A.)

Schon auf diesen ersten Seiten kommt es zu einem »Dédoulement narratif« bzw. einer »narrativen Spaltung« (Grimm-Hamen 2019: 113) mit spiegelbildlicher Wirkung zwischen dem erzählenden Ich einerseits, das im Präsens schreibt und versucht, nicht nur die Erscheinung der Wand, sondern auch und vor allem rückwärts die Katastrophe des Verlustes von Luchs und Stier zu rekonstruieren, und dem erzählten Ich andererseits, das aus der Vergangenheit evoziert wird, einem schwerfälligen Ich, von dem sich die Protagonistin zunehmend distanziert. Von der ersten Seite des Romans an versucht die Ich-Erzählerin, sich selbst als ordnende Kraft zu etablieren, indem sie vorhat, ein möglichst präzises Dokument, einen »Bericht«, zu schreiben, um die Dunkelheit der Nacht und ihre Ängste unter Kontrolle zu halten. Doch diese Absicht sowie der ihr zugrunde liegende Wunsch nach Objektivierung und die vermeintliche Beherrschung des Selbst und des eigenen Diskurses sind unzuverlässig und zeigen schon auf der ersten Seite *in nuce* die Abschweifungen und (zeitlichen) Lücken, die nach den ersten drei Tagen der detaillierten Berichterstattung vom Erscheinen der Wand immer mehr Raum einnehmen: Die Erzählzeit beschleunigt

sich und ihr Verhältnis zur realen Zeit verschwimmt zunehmend, bis sie subjektiv wird. Das Schreiben bleibt so in der Schwebe zwischen der Notwendigkeit, an der Welterkenntnis der Protagonistin als „denkender“ Mensch festzuhalten, und der Unmöglichkeit, die alten Kant'schen Kategorien von Verstand und Vernunft weiterhin auf eine Wirklichkeit anzuwenden, die sich ihnen entzieht.

Diese „Spaltung“ auf der formalen Ebene findet auch auf der thematischen ihre Entsprechung. Für die Ich-Erzählerin geht es also darum, die mit den alten Wahrnehmungen verbundenen Bedeutungen zu verlernen und zu erlernen, die neue Dimension wahrzunehmen. Dies ermöglicht ihr, einen Blick zu entwickeln, der immer sensibler für den Fluss der Bilder und die Empfindungen der Natur ist, der in eine bildhafte (metaphorische) Sprache mündet, welche die Verwandlung der Protagonistin widerspiegelt. Es ist kein Zufall, dass sie einerseits dazu neigt, die Tiere, um die sie sich kümmert, zumindest anfangs zu anthropomorphisieren, während sie ihnen andererseits Namen gibt, die die Grenzen zwischen den Arten verwischen, wie dem Hund (Luchs), dem Kater (Tiger) oder der Kuh (Bella), aber auch zwischen organisch und anorganisch, wie im Fall der Katze (Perla). So verliert die Protagonistin allmählich die Fähigkeit, nicht nur zwischen Haus- und Wildtieren, sondern auch zwischen Tieren und Menschen zu unterscheiden. Dabei verlangsamt sich der neue Rhythmus ihres Daseins in der natürlichen Welt, während sich ihre kognitiven Grenzen und ihr Verständnis von Vernunft erweitern, bis letztere allmählich zu einer angeborenen und ‚durchlässigen‘ Fähigkeit wird, die für alle Lebewesen und nicht mehr nur für den Menschen charakteristisch ist. Oft bezeichnet die Erzählerin bestimmte Verhaltensweisen von Luchs oder Bella als »vernünftig«, während sie sich selbst als »unvernünftig« bezeichnet, etwa wenn sie beschließt, einen Teil ihrer Vorräte zu verschwenden, um ein wildes Reh im Wald zu füttern, und schließlich, als sie lernt, ihr altes Denken aufzugeben, indem sie Holz sägt. Dies gelingt ihr erst dann, als sich ihr Körper endlich auf den langsameren Rhythmus der Natur einstellt und die Interaktion „Holz-Säge-Mensch“ versteht. Schlussendlich, gegen Ende des Romans, wenn die Protagonistin feststellt: »Es gibt keine vernünftigere Regung als die Liebe« (ebd.: 238), steht die Vernunft nicht mehr im Widerspruch zum Instinkt. Dieser umfasst die Bewegung, die Emotion und die Hingabe, d. h. jene vitale Kraft (*Élan vital* oder *Zoe*), welche die gesamte Natur durchdringt, indem sie die Zeit, den Raum und alle Wesen in einem großen Netz vereint, und in die auch die individuelle Subjektivität allmählich fließt, um sich in ihr aufzulösen:

Seit Luchs tot ist, empfinde ich das deutlich. Ich sitze am Tisch, und *die Zeit steht still*. Ich kann sie nicht sehen, nicht riechen und nicht hören, aber sie umgibt mich von allen Seiten [...] *Sie dehnt sich aus in die Unendlichkeit wie ein riesiges Spinnennetz [...] Ein graues, unerbittliches Netz*, in dem jede Sekunde meines Lebens festgehalten liegt. Vielleicht scheint sie mir so schrecklich, weil sie alles aufbewahrt und nichts wirklich enden lässt. (Ebd.: 237)

Dieser Prozess der »Dispersal of the Self«¹² (Littler 2022, 47) durchläuft mehrere Etappen, die nicht notwendigerweise aufeinander folgen, sondern eher gleichzeitig erscheinen bzw. miteinander verbunden sind, und stellt »eine Umschreibung der Erzählmuster des Genres ‚Verwandlungsgeschichte‘ (der Begriff ‚Verwandlung‘ kommt im Text tatsächlich sehr oft vor)«¹³ (Svandrlík 1997: 204) dar, die auch einen Prozess der ‚Ansiedlung‘ an einem neuen Ort mit einbezieht. Scheint die anfängliche Katastrophe zunächst den Alptraum der Protagonistin zu verwirklichen, die als Kind befürchtete, dass alles, was sie sah, verschwinden würde, sobald sie sich umdrehte, so lernt die Erzählerin allmählich, die Kontingenz und Instabilität der Wirklichkeit positiv zu konnotieren und die Unmittelbarkeit des Ortes, an dem sie sich befindet, zu bewohnen, indem sie sich im Einklang mit dem Rhythmus der Jahreszeiten und des Wetters verwandelt. Es lohnt sich daher, auf die Schlüsselmomente dieses Transformationsprozesses näher einzugehen.

Hinter der Wand kann sich die Erzählerin zunächst allmählich von der »Maskerade« (Roebling 1994) befreien, zu der Frauen in der Gesellschaft gezwungen werden: Sie schneidet sich die Haare, hört auf, sich zu schminken, und benutzt die Pinzette nicht mehr, um ihre Augenbrauen zu verschönern, sondern um nach der Arbeit die Splitter von ihren Händen zu entfernen, während ihr Körper, der Müdigkeit und Entbehrungen ausgesetzt ist, zu dem eines „asexuellen Wesens“ wird. Darüber hinaus entsteht eine neue Tierfamilie, die auf Fürsorge sowie auf neuen ethischen Grundsätzen beruht, die von einem ganzheitlichen ökologischen Geist geprägt sind. Dieser zielt auf die Aufrechterhaltung des dynamischen Gleichgewichts aller interagierenden Elemente, einschließlich des Menschen, in einem komplexen System ab. Außerdem beruht er auf einer Ethik der

¹² Chamayou-Kuhn (2019: 28) spricht stattdessen von »Ich-Entgrenzung«.

¹³ Im Original: «una riscrittura degli schemi narrativi del genere ‚storia di una metamorfosi‘ (il termine ‚Verwandlung‘, infatti, compare molto spesso nel testo)». Übersetzung S.A.

Selbstbeschränkung und auf einer Taxonomie des Menschen, die über die binären Geschlechterunterscheidungen hinausgeht und nur auf der Grundlage der Fähigkeit zu lieben oder zu töten unterscheidet¹⁴.

Parallel zur äußeren Verwandlung vollzieht die Hauptfigur auch die Dekonstruktion ihrer eigenen Vergangenheit, was eine nicht minder anstrengende Trauerarbeit als die körperliche impliziert: Im Traum findet eine regelrechte Katabasis statt, in der die Protagonistin sowohl die Toten als auch Weihnachten ‚begräbt‘. In diesem Stadium fällt es ihr noch schwer, das schreibende vom erlebenden bzw. wahrnehmenden Ich zu trennen, aber die Veränderung ist bereits im Gange:

Damals, im zweiten Sommer, war es mit mir noch nicht so weit gekommen. Die Grenzen waren noch streng gezogen. *Es fällt mir schwer, beim Schreiben mein früheres und mein neues Ich auseinanderzuhalten, mein neues Ich, von dem ich nicht sicher bin, daß es nicht langsam von einem größeren Wir aufgesogen wird. Aber schon damals bahnte die Verwandlung sich an.* Die Alm war schuld daran. *Es war fast unmöglich, in der summenden Stille der Wiese unter dem großen Himmel ein einzelnes abgesondertes Ich zu bleiben, ein kleines, blindes, eigensinniges Leben, das sich nicht einfügen wollte in die große Gemeinschaft. Einmal war es mein ganzer Stolz gewesen, ein solches Leben zu sein, aber auf der Alm schien es mir plötzlich sehr armselig und lächerlich, ein aufgeblasenes Nichts.* (Ebd.: 185)

Das Zitat unterstreicht deutlich sowohl den Entmystifizierungsprozess der Erzählerin als auch die klare Distanzierung von ihrem alten Ich.

Darüber hinaus befreit sich die Protagonistin Schritt für Schritt durch das Zerbrechen der Wecker und den Verlust ihrer Armbanduhr auch von der chronologischen Zeitmessung und ihren rituellen und symbolischen Konnotationen. Dabei spielt die schwere Krankheit, die sie im zweiten Winter nach dem Verschwinden des Katers Tiger befällt und die dazu führt, dass sie die Tage nicht mehr zählen kann, eine wichtige Rolle. Diese Phase stellt den entscheidenden Wendepunkt beim Übergang von der alten zur neuen Ordnung dar, da die Berechnung von Festen und

¹⁴ Der Text stellt Luise, die die Jagd mehr liebt als ihr Mann, der Protagonistin gegenüber, welche nur tötet, um sich zu ernähren oder die Qualen der sterbenden Tiere zu beenden, und welche über das Gleichgewicht des Ökosystems nachdenkt und somit ein hohes Maß an ökologischem Bewusstsein zeigt (vgl. Leopold 1949).

Jahrestagen endgültig ihre Bedeutung verliert. Von diesem Moment an markiert sie den Lauf der Zeit mit natürlichen Zeichen und in den Wintermonaten, also den Monaten des Schreibens, mit den Bewegungen der Krähen, unter denen sie eine weiße entdeckt, die von den anderen an den Rand gedrängt wird und mit der sie sich identifiziert. In der Tat findet im Text eine regelrechte Lexikalisierung des Übergangs von der »Menschenzeit« zur »Krähenzeit« statt.

Neben der Eroberung einer fortschreitenden Symbiose mit dem vitalen Fluss der Natur und ihrem langsamen, nicht linearen, sondern zyklischen Rhythmus – eingetaucht in die Bergson'sche *Durée* – distanziert sich die Hauptfigur auch vom ausschließlich rationalen Denken. Sie begreift, dass die tiefe Erkenntnis der Dinge eher intuitiv und durch Bilder vermittelt wird. Diese aktivieren das Gedächtnis durch die Sinne, durch welche sie die staunende Wahrnehmung eines Kindes wiedererlangt und schließlich zu einem symbiotischen Zustand gelangt, in dem »der Wald durch sie denkt«:

Ich hatte mich so weit von mir entfernt, wie es einem Menschen möglich ist [...] Ich begriff, daß alles, was ich bis dahin gedacht und getan hatte, oder fast alles, nur ein Abklatsch gewesen war. Andere Menschen hatten mir vorgedacht und vorgetan. Ich mußte nur ihrer Spur folgen. Die Stunden auf der Bank vor der Hütte waren Wirklichkeit, eine Erfahrung, die ich persönlich machte, und doch nicht vollkommen. Fast immer waren die Gedanken schneller als die Augen und verfälschten das wahre Bild. [...] Seit meiner Kindheit hatte ich es verlernt, die Dinge mit eigenen Augen zu sehen, und ich hatte vergessen, daß die Welt einmal jung, unberührt und sehr schön und schrecklich gewesen war. Ich konnte nicht mehr zurückfinden, ich war ja kein Kind mehr und nicht mehr fähig, zu erleben wie ein Kind, aber die Einsamkeit brachte mich dazu, für Augenblicke ohne Erinnerung und Bewußtsein noch einmal den großen Glanz des Lebens zu sehen. (Ebd.: 210-211)

Manchmal verwirren sich meine Gedanken, und es ist, als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten, ewigen Gedanken zu denken. Und der Wald will nicht, daß die Menschen zurückkommen¹⁵. (Ebd.: 185)

Der Übergang vom Ich zu einem posthumanen ‚Wir‘ impliziert daher die Notwendigkeit eines anderen Denkens, eines »Tentacular Thinking«

¹⁵ Dieses Bild erinnert an Simards »wood wide web« (2021).

(Haraway 2016), das mit einem fortschreitenden Bedeutungsverlust nicht nur des Geschlechts und des Alters der Protagonistin, sondern auch ihrer individuellen Subjektivität *tout court* einhergeht:

Ich konnte ruhig vergessen, daß ich eine Frau war. 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 noch immer mager, aber muskulös, und mein Gesicht ist von winzigen Fältchen durchzogen. Ich bin nicht häßlich, aber auch nicht reizvoll, einem Baum ähnlicher als einem Menschen, einem zähen braunen Stämmchen, das seine ganze Kraft braucht, um zu überleben. (Ebd.: 82)

Zudem geht die ‚Auflösung des Ichs‘ in seinen mehrfachen Verwandlungen über in eine Überwindung von Unterschieden und Grenzen zunächst zwischen der Hauptfigur und ihren Tieren, wie im Fall von Luchs, der sogar ihre anfänglichen Ängste teilt, und dann zwischen ihr und anderen unbelebten Wesen:

In jenem Sommer vergaß ich ganz, daß Luchs ein Hund war und ich ein Mensch. Ich wußte es, aber es hatte jede trennende Bedeutung verloren. Auch Luchs hatte sich verändert. Seit ich mich soviel mit ihm befaßte, war er ruhiger geworden und schien nicht dauernd zu befürchten, ich könnte mich, sobald er fünf Minuten wegging, in Luft auflösen. (Ebd.: 265)

Tatsächlich gipfelt dieser Prozess der ‚Auflösung‘ des Menschlichen in einem netzartigen *Entanglement* mit dem weißen Licht der Schneelandschaft in einer Szene des Romans, in der die Protagonistin ihr Leben der unaufhörlichen Anstrengung gegen die Entropie der anorganischen Materie eintauschen möchte, was in Pöslers Film (2012)¹⁶ mit einer Reihe abstrakter Aufnahmen von Sonne und Bäumen durch einen Schneesturm in einem Moment eines völligen *White-Out* dargestellt wird:

Ich lag auf der Bank, und wenn ich die Augen schloß, sah ich Schneegebirge am Horizont, weiße Flocken, die sich auf mein Gesicht senkten in einer großen hellen Stille. Es gab *keine Gedanken, keine*

¹⁶ Zur Verfilmung und insbesondere zur filmischen Umsetzung von Bergson'scher Dauer und erhabenen Landschaften à la C.D. Friedrich vgl. Littler 2022.

Erinnerungen, nur das große stille Schneelicht [...] und das Verlangen, in die weiße schmerzlose Stille einzugehen, ist manchmal sehr groß. (Ebd.: 148-149)

Es ist sicher kein Zufall, dass die Erzählerin kurz nach diesem Moment des symbiotischen Höhepunkts mit allen Formen der Natur ihre Erkenntnis verbalisiert, dass parallel dazu auch ihr neuer Prozess der ‚Behausung‘ und ‚Relocation‘ endgültig abgeschlossen ist:

Plötzlich hatte ich das unbehagliche Gefühl, nirgendwohin wirklich zu gehören, aber nach einigen Minuten verlor es sich, und ich war wieder ganz auf der Alm zu Hause. [...] Hier, im Wald, bin ich eigentlich auf dem mir angemessenen Platz. (Ebd.: 186, 222)

Spiegelbildlich und nicht ohne Ironie hebt die Protagonistin auch eine Entwicklung hervor, die umgekehrt proportional zu ihrer eigenen verläuft, nämlich die von Hugos Mercedes, dem letzten »obsoleten Objekt« (Orlando 1993) und Relikt einer sinnlosen und ausgestorbenen Zivilisation, das nun ‚umfunktionalisiert‘ und zum ‚Zuhause‘ der Tiere des Waldes wird:

Gasrohre, Kraftwerke und Ölleitungen; jetzt, da die Menschen nicht mehr sind, zeigen sie erst ihr wahres jämmerliches Gesicht. Und damals hatte man sie zu Götzen gemacht anstatt zu Gebrauchsgegenständen. Auch ich habe mitten im Wald so ein Ding stehen, Hugos schwarzen Mercedes. Er war fast neu, als wir damit herkamen. Heute ist er ein grünüberwuchertes Nest für Mäuse und Vögel. [...] Ein herrliches Heim ist Hugos Mercedes geworden, warm und windgeschützt. Man müßte mehr Autos in den Wäldern aufstellen, sie gäben gute Nistplätze ab. (Ebd.: 222)

Schließlich spiegeln auch die Träume der Hauptfigur als nonverbale Ausdrucksform und Teil des in den Sinnen verwurzelten Gedächtnisses einerseits ihren Wandel wider und tragen somit dazu bei, den Übergang zur neuen posthumanen Ordnung zu markieren. Andererseits zeigen sie ihre Erkenntnis hinsichtlich der Notwendigkeit, über die Schrift hinaus zu neuen Formen der Kommunikation und Darstellung überzugehen:

Im Traum bringe ich Kinder zur Welt, und es sind nicht nur Menschenkinder, es gibt unter ihnen Katzen, Hunde, Kälber, Bären und ganz fremdartige pelzige Geschöpfe. Aber alle brechen sie aus mir hervor, und es ist nichts an ihnen, was mich erschrecken oder abstoßen könnte. Es sieht nur befremdend aus, wenn ich es niederschreibe, in Menschenschrift

und Menschenworten. Vielleicht müßte ich diese Träume mit Kieselsteinen auf grünes Moos zeichnen oder mit einem Stock in den Schnee ritzten. Aber das ist mir noch nicht möglich. Wahrscheinlich werde ich nicht lange genug leben, um so weit verwandelt zu sein. Vielleicht könnte es ein Genie, aber ich bin nur ein einfacher Mensch, der seine Welt verloren hat und auf dem Weg ist, eine neue Welt zu finden. Dieser Weg ist schmerzlich und noch lange nicht zu Ende. (Ebd.: 235)

Das „Finale“ des Romans endet jedoch weder mit der Ermordung des letzten Menschen bzw. Mannes durch die Protagonistin noch mit dem Verlust der letzten menschlichen Ausdrucksfähigkeit, der des Schreibens. Es bleibt vielmehr offen mit dem emblematischen Bild des kreisförmigen Fliegens der Krähen über dem Wald, der nun das neue „Heim“ der Hauptfigur ist, und mit ihrer Gewissheit: »Ich sehe, daß dies noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter [...] etwas Neues kommt heran« (ebd.: 275), wie im Naturkreislauf.

Bibliographie

- Abraham Ulf, „Topos und Utopie. Die Romane der Marlen Haushofer“, *Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts*, 35.1/2 (1986): 53-83.
- Bachtin, Michael M., *Chronotopos*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2008.
- Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway*, Durham-London, Duke University Press, 2007.
- Battiston, Régine, „Funktion der Landschaft in Marlen Haushofers Werk“, *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Hrsg. Sylvie Arlaud - Marc Lacheny - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 39-57.
- Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013.
- Bunzel, Wolfgang, „Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben‘. Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand und Himmel, der nirgendwo endet*“, »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...« Marlen Haushofers Werk im Kontext, Hrsg. Anke Bosse - Clemens Ruthner, Tübingen-Basel, Francke Verlag, 2000: 103-119.
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, Routledge, 1990.
- Chamayou-Kuhn, Cécile, „Grenz- und Fremdheitserfahrungen in *Die Wand*“, *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Hrsg. Sylvie Arlaud - Marc Lacheny - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 17-37.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *Milles plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.
- Foucault, Michel, „Des espaces autres“, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 1984.
- Freytag, Julia - Hackel, Astrid - Tacke, Alexandra (Hrsg.), *Gegen die Wand. Subversive Positionierungen von Autorinnen und Künstlerinnen*, Berlin, Neofelis, 2021.
- Grimm-Hamen, Sylvie, „Voix de femmes: modalités et enjeux de l’écriture dans *Die Wand* et *Die Mansarde* de Marlen Haushofer“, *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Hrsg. Sylvie Arlaud - Marc Lacheny - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 111-125.
- Gürtler, Christa (Hrsg.), *Marlen Haushofer 1920-1970. Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin*, Linz, StifterHaus, 2010.

- Haraway, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham North Carolina, Duke University Press, 2016.
- Haushofer, Marlen, *Die Wand*, Berlin, Ullstein, 2020 [2004].
- Iacoli, Giulio, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.
- Kargl Elisabeth - Le Née Aurélie, „Es stimmt nicht, daß ich nicht idyllisch sein will‘. Idylle et anti-idylle dans l’œuvre de Marlen Haushofer“, *De-konstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Hrsg. Sylvie Arlaud - Marc Lacheny - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 59-73.
- Kecht, Maria-Regina, „Marlen Haushofer: Recollections of Crime and Complicity“, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 31.1 (2007): 1-27.
- Knapp, Gerhard P., „Re-writing the Future: Marlen Haushofer’s *Die Wand*: A Female Utopia of the 1960s and Beyond“, *1945-1995: Fünfzig Jahre Deutschsprachige Literatur in Aspekten*, Hrsg. Gerhard P. Knapp - Gert Labroisse, Amsterdam, Rodopi, 1995: 281-306.
- Leopold, Aldo, „Thinking like a Mountain“, *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, New York, Oxford University Press, 1949: 129-133.
- Littler, Margaret, „The Cost of Loving: Love, Desire, and Subjectivity in the Work of Marlen Haushofer“, *‘Other’ Austrians. Post-1945 Austrian Women’s Writing. Proceedings of the Conference held at the University of Nottingham from 18-20 April 1996*, Ed. Allyson Fiddler, Bern, Peter Lang, 1998: 211-224.
- Littler, Margaret, „The Posthuman and Marlen Haushofer’s *Die Wand* on Page and Screen“, *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*, Hrsg. Andrea Capovilla, Berlin, Frank & Timme, 2022: 41-58.
- Lorenz, Dagmar C.G., „Marlen Haushofer - Eine Feministin aus Österreich“, *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, 12.3/4 (1979): 171-191.
- Ní Dhúill, Caitríona, „Fuelling Lockdown: Haushofer’s *Die Wand* as a Text of the Great Acceleration“, *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*, Hrsg. Andrea Capovilla, Berlin, Frank & Timme, 2022: 19-40.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desuetti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- Richards, Anna, „The Friendship of Our Distant Relations’: Feminism and Animal Families in Marlen Haushofer’s *Die Wand* (1963)“, *Feminist German Studies*, 36.2 (2020): 75-100.

- Roebling, Irmgard, „Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*“, *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Bd. 8 Untergangphantasien*, Hrsg. Johannes Cremerius - Wolfram Mauser - Carl Pietzcker - Frederick Wyatt, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989: 74-91.
- Roebling, Irmgard, „Weiblichkeit als Maskerade zur Besänftigung der Dämonen. Einheit und Trennung in Marlen Haushofers Roman *Die Mansarde*“, *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche Bd. 13 Trennungen*, Hrsg. Johannes Cremerius - Gottfried Fischer - Ortrud Gutjahr - Wolfram Mauser - Carl Pietzcker, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1994: 163-185.
- Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Simard, Suzanne, *Finding the Mother Tree: Uncovering the Wisdom and Intelligence of the Forest*, London, Allen Lane, 2021.
- Strigl, Daniela, *Marlen Haushofer. Die Biographie*, München, Econ Ullstein List Verlag, 2000a.
- Strigl, Daniela, „Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus“, »Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...« *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Hrsg. Anke Bosse - Clemens Ruethner, Tübingen-Basel, Francke Verlag, 2000b: 121-136.
- Svandrlík, Rita, „Marlen Haushofer: una casalinga dai sogni interessanti“, *Transizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento (Lasker-Schüler, Aichinger, Bachmann, Haushofer, Mayröcker)*, Ed. Uta Treder, Firenze, Le Lettere, 1997.
- Svandrlík, Rita, „Una Robinson e la sua isola tra le alpi austriache: il romanzo *La parete* di Marlen Haushofer“, *Robinson: dall'avventura al mito. 'Robinsonnades' e generi affini*, Eds. Maria Chiara Gnocchi - Carmelina Imbroscio, Bologna, CLUEB, 2000: 205-221.
- Svandrlík, Rita, „Introduzione. I confini dell'idillio“, *Idillio e anti-idillio nella letteratura tedesca moderna*, Bari, Palomar, 2002: 5-18.
- Venske, Regula, „»Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte...« Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers“, *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*, Hrsg. Anne Duden u. a., Frankfurt/M., Verlag Neue Kritik, 1995: 43-66.
- Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.
- Zschachlitz, Ralf, „*Die Wand* - Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns“, *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Mar-*

len Haushofer. *Die Wand und Die Mansarde*, Hrsg. Sylvie Arlaud - Marc Lacheny - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 75-91.

Filmographie

Die Wand, Regie: Julian Roman Pölsler, Österreich/Deutschland, 2012.

Die Autorin/The Author

Stefania Acciaioli

Stefania Acciaioli PhD ist Post-Doc-Forschungsstipendiatin (Post-Doctoral Research Fellow) für deutsche Literatur am Institut für Europäische, Amerikanische und Interkulturelle Studien der Sapienza Universität in Rom. Sie ist auch Lecturer für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Bonn und für Italienisch an der Universität Köln. Ihre Dissertation wurde mit dem FUP-Dissertationspreis (Firenze University Press) ausgezeichnet. Sie hat auf zahlreichen internationalen Konferenzen Vorträge gehalten. Sie war Erasmus-Gastdozentin und Forscherin im Ausland und arbeitet außerdem mit der Universität Florenz zusammen. Unter ihren Publikationen finden sich Monographien über das Phantastisch-Unheimliche bei Hoffmann und Beckford und über die Ironie bei Hauff sowie Aufsätze über die europäische Romantik, das Kunstmärchen, die Reiseliteratur, die Beziehung zwischen Literatur und bildenden Künsten, Werfel und Bachmann. Sie ist Mitglied verschiedener wissenschaftlicher Vereinigungen und des Editorial Board der Reihen BSFM (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna, FUP - Firenze University Press) und Transaustria Sprach land schaften (Pisa, Edizioni ETS).

Stefania Acciaioli PhD is Post-Doctoral Research Fellow in German Literature at the Department of European, American and Intercultural Studies of Sapienza University of Rome. She is also Lecturer for German and Comparative Literatures at the University of Bonn and for Italian at the University of Cologne. Her dissertation was awarded the Premio FUP Tesi di Dottorato. She has lectured at numerous international conferences. She

has been Erasmus Visiting Lecturer and Researcher abroad and she collaborates with the University of Florence. She has published monographs on the fantastic uncanny in Hoffmann and Beckford as well as on irony in Hauff, and essays on European Romanticism, the art fairy tale, travel literature, the relationship between literature and the visual arts, Werfel and Bachmann. She is a member of various academic associations and of the editorial boards of BSFM (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna, FUP – Firenze University Press) and Transaustria Sprach land schaften (Pisa, Edizioni ETS).

Email: stefania.acciaioli@uniroma1.it

The Article

Date sent: 30/05/2024

Date accepted: 31/08/2024

Date published: 30/11/2024

How to Cite This Article

Acciaioli, Stefania, "Vom *Locus amoenus* und der Heterotopie zum neuen posthumanen *Oikos*: M. Haushofers *Die Wand*", *The public Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai - *Between*, XIV.28 (2024): 1-18, <http://www.between.it/>