

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Entzauberung durch die Erwachsenenwelt
Über das Ende der magischen Welt bei Marlen Haushofer

verfasst von | submitted by
Gabriel Toso BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 506 525 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Deutsch Unterrichtsfach Psychologie und
Philosophie

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Daniela Strigl Privatdoz.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich den Menschen (und Tieren) danken, die mich bei dieser Arbeit unterstützt haben. Ich danke Frau Univ.-Prof. Dr. Mag. Strigl für ihre Expertise, Unterstützung und Betreuung. Gleichzeitig danke ich auch meiner Mutter, die mich vor Jahren einmal auf die Haushofer-Lektüre gebracht hatte. Ich danke meiner Freundin Anais für ihre Geduld und Hingabe während des Schreibprozesses und meinen guten Freunden Ario und Serafin, die in dieser Zeit stets an meiner Seite standen. Dank gilt an dieser Stelle natürlich auch meiner Katze Shanti.

Oviedo, 3.7.2024

Gabriel Toso

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	3
Einleitung	4
1. Ideen und Motive im Gesamtwerk der Autorin.....	7
1.1. Vergangenheitsbewältigung und Kindheit.....	7
1.2. Zauberei und das Phantastische.....	15
1.3. Die literarische Moderne	18
1.4. Die Theorie der Entzauberung	22
1.5. Entfremdung.....	25
1.6. Einsamkeit.....	28
2. Zauber zwischen Kindheit und Erwachsenenalter	31
2.1. Die Rolle des Großvaters im Mythos der Kindheit.....	31
2.2. Zauber und Rebellion	38
2.3. Zauber als Befreiung von Zeit.....	46
2.4. Eine Frau, die Tiere gebärt	52
3. Entzauberung durch die Erwachsenenwelt	58
3.1. Der Blick dahinter <i>oder</i> das Ende der Kindheit	58
3.2. Gewalt als Bruch	67
3.3. Der Menschenmann.....	72
4. „Eine völlig normale Geschichte“	79
4.1. Traum und Entfremdung	79
4.2. Von Gespenstern.....	86
4.3. Die Suche nach dem Sinn in der Entfremdung	95
Schluss.....	104
Literaturverzeichnis.....	107
Abstract	116

Abkürzungsverzeichnis

B – Bartls Abenteuer

BS – Brav sein ist schwer

F – Die Frau mit den interessanten Träumen

FJ – Das fünfte Jahr

H – Himmel, der nirgendwo endet

HV – Eine Handvoll Leben

M – Die Mansarde

MT - Müssen Tiere draußen bleiben?

S – Wir töten Stella

ST – Schreckliche Treue

SV – Schlimm sein ist auch kein Vergnügen

T – Die Tapetentür

W – Die Wand

WD – Wohin mit dem Dackel?

WM – Das Waldmädchen

Einleitung

Sich dem Gesamtwerk Marlen Haushofers zu stellen, ist kein leichtes Unterfangen. So vielschichtig, aber auch so simpel gestaltet sich das Werk der Autorin. Ganz im Gegensatz zu den Größen des damaligen Literaturbetriebs stilisierte sich Haushofer nicht als Künstlerin (vgl. Strigl 2016, S. 239) und ordnete ihr Schreiben später sogar ihrer Tätigkeit als Hausfrau und Mutter unter (vgl. ebd., S. 240). Auf diesem „Fundament, das Ordnung und Sicherheit gewährleisten soll“ (von der Lühe 1986, S. 102) stützte Marlen Haushofer nicht nur ihr Leben, sondern auch ihr Schreiben. Kein Wunder also, dass die literarische Rezeption ihrem Werk schnell den Beigeschmack des Braven und des Biederen verlieh und sich von den oftmals ironischen Titeln ihrer Kinderbücher wie *Brav sein ist schwer* täuschen ließ. Bosse und Ruthner schreiben zurecht, dass Haushofers Werk damals unter dem „Etikett“ der „Hausfrauenliteratur“ gelitten hatte (Bosse & Ruthner 2000, S. 9). Später führte die erneute Auflage ihres Schlüsselromans *Die Wand* zumindest zu einer breiteren Rezeption und Würdigung ihres Werkes, wodurch es zu so etwas wie einer „Haushofer-Renaissance“ kommen konnte (Seibert 2005, S. 377).

Bis ihr Schaffen als Autorin von Kinder- und Jugendliteratur gewürdigt wurde, dauerte es aber noch länger. Ernst Seibert kritisierte zurecht die Darstellung Haushofers als „halbierte Autorin“ (ebd., S. 385) und forderte den erweiterten Blick auf das Gesamtwerk der Autorin. Dieses weist neben ihren Romanen, der Kinder- und Jugendliteratur zudem auch Märchen, Hörspiele und Kurzgeschichten auf, die sich allesamt aufgrund ihrer intratextuellen Verstrickung verbinden lassen. Die Wiederholung von Themen, Topoi und Motiven, ja auch Personen, Orten und Narrativen schafft eine Einheit im Gesamtwerk, die gattungsübergreifend zu fassen ist.

Im Gesamtwerk wiederkehrend ist eine stetige Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als Spiel von Erinnern und Vergessen, welche vor allem auf Haushofers Verarbeitung der Kindheitsthematik zu fußen ist. Expliziert wird dabei wie in *Die Tapetentür* der Begriff der Entfremdung als verlorene Einheit zwischen Kindheit und Erwachsenenalter: „Ich weiß nicht, wann ich angefangen habe, in diese Entfremdung zu fallen“ (T, S. 14). Dem gegenüber steht die Terminologie des Zaubers, die sich wie in Haushofers autobiografischem Kindheitsroman *Himmel, der nirgendwo endet* direkt um die Erzählung webt, wenn die Protagonistin Meta beispielsweise glaubt, „ein Zauberer“ (H, S. 24) bringe die Gräser zum Schwanken oder wenn sie sich daran erinnert, „daß unter den weißen Polstern die verzauberten Ungeheuer hausen.“ (ebd., S. 26) Daher kann auch von einer *Entzauberung* gesprochen werden, wenn diese

Elemente langsam aus der Welt verschwinden und die Magie im Erwachsenenalter dem Zustand der Entfremdung weicht.

Eine Assoziation entsteht hier zu den Gedanken des Sozialphilosophen Max Weber, welcher den Begriff „Entzauberung der Welt“ für die voranschreitende Rationalisierung in der Moderne heranzog. Die dieser Arbeit zugrundeliegende Auseinandersetzung mit Weber und dessen Theorie der Entzauberung hat nicht nur zum Ziel, Haushofers Gesamtwerk in der literarischen Moderne zu verorten, problematisiert wird zugleich ein Interpretationsgestus, der versucht das einfache Interpretationsschema von Theorie und Analyse auf ein derart komplexes Werk zu beziehen, wodurch die Autorin etikettiert werde. Haushofer schafft eine Einheit zwischen Fantasie, Kindheit, Zauber, Traum, Märchen und Magie und setzt dieser die Erwachsenenwelt als Bruch mit der Kindheit gegenüber. Ihr Gesamtwerk muss in seiner Gesamtheit gefasst werden, um sowohl Einheit als auch Bruch greifbar zu machen. Dabei relevant ist nicht nur eine einzelne Theorie, sondern die Vielzahl an Topoi, Motiven, Themen und Ideen, auf welche Haushofer in ihrem Schreiben zurückgreift.

Die folgende Masterarbeit hat daher zum Ziel, die Begriffe Entzauberung und Entfremdung im Werk Marlen Haushofers zu verorten, um somit einen gattungsübergreifenden Vergleich zwischen der Kinder-, Kindheits- und Allgemeinliteratur der Autorin zu schaffen. Auf der Suche nach formalen und inhaltlichen Parallelen steht vor allem die Analyse von wiederkehrenden Motiven wie Namen, Räumen und Erzählsträngen im Vordergrund. Im Fokus der Recherche stehen neben Haushofers Kinderbüchern und Romanen auch ihre Kurzgeschichten. Max Webers Gedanken über den Übergang der magischen Welt hin zur Moderne sollen auf den schmerzvollen Übergang der Kindheit ins Erwachsenenalter bei Haushofer bezogen werden. Die magisch-animistische Welt der Kinder wird dabei zum einen in Bezug auf Haushofers Kinder-, zum anderen in Bezug auf ihre Kindheitsliteratur gelesen. Anhand der Theorie von Max Weber sollen die Prozesse Einsicht, Erkenntnis und Reflexion hinsichtlich der Entzauberung der Welt mit der Einsicht der Kinder in die Vorgänge der Erwachsenenwelt verbunden werden. Zugleich werden Momente der Entzauberung auch als Elemente des Bruchs gelesen und anhand dessen im Gesamtwerk eingeordnet. Entfremdung als Zustand der Leere nach dem Verlust der Kindheit soll als zentrales Motiv in Haushofers Allgemeinliteratur herausgearbeitet werden.

Durch einen hermeneutischen Vergleich werden zudem thematische, inhaltliche und formale Korrespondenzen in Haushofers Gesamtwerk aufgezeigt. Zentrale Fragestellungen dieser Arbeit lauten demnach wie folgt:

- Welche Verbindung besteht zwischen den Begriffen Entzauberung und Entfremdung im Gesamtwerk Marlen Haushofers?
- Wie zeigt sich diese Verbindung in Haushofers Kinder- und Kindheits- sowie in ihrer Allgemeinliteratur?
- Wie wird Entzauberung als Bruch mit der Kindheit dargestellt?

Die Arbeit ist in vier Abschnitte gegliedert. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit den Einflüssen Haushofers, den Theorien, Themen und Ideen, die in ihrem Gesamtwerk verarbeitet werden. Eine Auseinandersetzung mit der bisherigen Rezeptionsgeschichte ist in diesem Kapitel ebenso essentiell wie die Aufarbeitung moderner Topoi im Gesamtwerk der Autorin. Dabei geht es neben Grenzen, Schwellen und Brüchen als moderne Topoi und Stilmittel auch um Entfremdung und Entzauberung. Ebenso findet hinsichtlich der Terminologie des Zaubers auch eine Auseinandersetzung mit der Phantastik statt, um auch Momente des Traums und des Märchens bei Haushofer greifbar zu machen.

Im zweiten Kapitel geht es um den Zauber zwischen der Kindheits-, Kinder- und Allgemeinliteratur. Großer Fokus liegt dabei auf Haushofers autobiografischem Kindheitsroman *Himmel, der nirgendwo endet*, der vor allem den Zauber, aber auch die Entzauberung in der Wahrnehmung seiner kindlichen Protagonistin in Szene setzt. Relevant wird in diesem Kapitel auch der Ort der Alm in *Die Wand* und dessen Momente der Verzauberung und des Bruchs. Träume spielen schon in diesem Kapitel eine zentrale Rolle und sollen zudem die Wichtigkeit von Tiermotiven im Gesamtwerk verdeutlichen.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der Entzauberung als Bruch. Erarbeitet wird die Darstellung eines Blicks hinter die vermeintliche Idylle, familiäre Einheit und Ordnung. Die Begriffe Einsicht und Reflexion werden im Gesamtwerk problematisiert, wie auch Momente der Gewalt und Transgression als Traumata. Zu guter Letzt folgt eine Auseinandersetzung mit einer zentralen Figur in Haushofers Werken, der Figur des Menschenmannes als der „Zerstörer einer Weltordnung“ (Krisper 2010, S. 34).

Im letzten Kapitel folgt die Verarbeitung von Haushofers Ordnungsstreben, ihr Kampf mit Normalität und Entfremdung. Analysiert werden Ehekonstellationen und Liebesbeziehungen. Das bürgerliche Leben, das Haushofer darstellt, soll mit den dem Gesamtwerk zugrundeliegenden Bildern von Einsamkeit und Isolation verbunden werden, um schließlich einen Ausblick zu geben, welche Handlungsmaßnahmen als Bewältigungsstrategien gewertet werden können, um der Entfremdung zu entkommen.

1. Ideen und Motive im Gesamtwerk der Autorin

1.1. Vergangenheitsbewältigung und Kindheit

„In düsterem Schweigen verrinnt die Zeit“ (H, S. 19). Diejenigen, die nicht vergessen können, bleiben der Erinnerung verschrieben. Denn es gibt keinen Weg zurück. Niemand kann je „in seine Kindheit zurückkehren“ (ebd., S. 222). Die oberösterreichische Autorin Marlen Haushofer stellte sich diesem Problem ein Leben lang. Ihr Werk lässt sich mit einem Satz zusammenfassen: „Eine kranke Frau träumt sich zurück in ihre Kindheit“ (Strigl 2016, S. 13). Durch die Verarbeitung der Kindheit als „konstituierende Wurzel ihres Werkes“ (Weigel 1986, S. 168) leistete Haushofer einen höchst persönlichen und subjektiv angelegten Beitrag zu einem gängigen Topos der österreichischen Literatur: Der Bewältigung von Vergangenheit (vgl. Arlaud u.a. 2019, S. 7). Die Kindheit wird dabei zugleich zum „Traum und Ort der Sehnsucht“ (Mitgutsch 2010, S. 52) und „Schauplatz wilder, erbitterter Kämpfe unter der Maske rosiger Wangen, runder Augen und unschuldiger Lippen“ (HV, S. 52). In ihren Kinder- und Jugendbüchern, Märchen, Kurzgeschichten und Romanen schaffte es Marlen Haushofer sowohl das „Wunder“ der Kindheit als auch die „Wunde“ ihres Verlusts greifbar zu machen (Laumont 2000, S. 143).

Zu nennen sind auf Seiten der Kinderliteratur vor allem die erfolgreichen Kinderbücher *Brav sein ist schwer* und dessen Fortsetzung *Schlimm sein ist auch kein Vergnügen* sowie die Katzensgeschichte *Bartls Abenteuer* und weitere Variationen des Tierthemas (vgl. Seibert 2005, S. 382) in *Müssen Tiere draußen bleiben* und *Wohin mit dem Dackel?*. Hinsichtlich sowohl der Kindheitsthematik als auch der zuzuweisenden Gattung fällt Haushofers Kindheitsroman *Himmel, der nirgendwo endet* in eine Sonderkategorie. Die Geschichte führte Haushofer an den Beginn ihres Schaffens zurück. Wie in ihrem Erstlingswerk *Das fünfte Jahr* verarbeitete sie das janusköpfige Erleben einer Kindheitserfahrung zwischen Ver- und Entzauberung. Durchwegs liest sich ihr Gesamtwerk als „ein trotziges Bekenntnis zu ebendiesem verschütteten Kindsein“ (Strigl 2016, S. 287). Verschüttet ist dieses Kindsein insofern, als die Intensität des Erlebten sowie die Idylle immer auch von ausufernder Gewalt und Grausamkeit bedroht werden. In der Gegenwärtigkeit des Erwachsenenlebens ist die Kindheit damit nicht mehr als eine verblasste Erinnerung (vgl. Grugger 2022, S. 104).

Wir begegnen diesem Grauen der Erwachsenenwelt vor allem in Haushofers Romanen und Kurzgeschichten. Von ihnen sagte die Autorin selbst, viele von ihnen wären „zu düster und pessimistisch“ (Haushofer 1986, S. 126) und das gerade, weil die Autorin selbst in guter

Stimmung war, als sie sie schrieb (vgl. ebd.). Das Düstere an diesen Geschichten ist das, was Hans Weigel als das „Erwachsen-geworden-Sein“ als „Trauma“ bezeichnete (Weigel 1986, S. 168). In literarischer Verarbeitung bedeutet es „die Gedanklichkeit der absurden Poesie“ (Seibert 2005, S. 374), den Ausdruck einer inhärenten Sinnlosigkeit des Lebens, Isolation, Einsamkeit, Entfremdung, Tod und Hoffnungslosigkeit. In Bildern: geschlachtete Tiere, Gespenster, Krieg, tiefgreifende Angst. An der Erwachsenenwelt gehen die meist weiblichen, oft namenlosen Protagonistinnen zugrunde, kommen aus den Erfahrungen oft nur gerade so mit ihrem Leben davon oder verlieren sich dann irgendwann endgültig in einer endlos erscheinenden Welle an Entfremdung. Unter der Allgemeinliteratur zu nennen sind die in Tagebuchstruktur gehaltenen Romane *Die Tapetentür* und *Die Mansarde*, die Erzählung *Wir töten Stella*, Haushofers Schlüsseltext *Die Wand* und ihr erster Roman *Eine Handvoll Leben*. Schweigen, Verdrängung, Vergessen mischen sich hier mit den Erinnerungen an den Krieg. Hinsichtlich der Nachkriegsszenerie, die Haushofer als „Folie“ diente (Krisper 2010, S. 17), kommt auch die Schuldfrage nie zu kurz. Haushofer reflektiert diese jedoch auf subjektive Weise, schreibt dem Erzählen eine persönliche Reflexion zu, die das Politische übersteigt. So auch in *Wir töten Stella*. Der Text reflektiert bereits im Titel ein Schuldbekenntnis. Stellas Tod wird aus Sicht der Erzählerin Anna als gemeinsamer Mord reflektiert, im Familiengeschehen aber als Unfall abgetan. Schweigen wird hier zum Ethos der Nachkriegsfamilie „und dadurch verlängert sich die Schuld der Eltern in die Leben der Kinder“ (Polt-Heinzl 2010, S. 44). In dieser Handlungs- und Haltungslosigkeit bekennt sich Anna nicht nur zu ihrer eigenen Komplizinnenschaft (vgl. Nolte 1992, S. 28), sie verharrt gleichsam vor dem Fenster in ihrer ziellosen Reflexion. Das Sinnbild des Erstarrens äußert sich im Bild der Grenzpfiler als Türen, Wände und Fenster im Gesamtwerk der Autorin. Sie markieren die Einsamkeit, Isolation und Leere des bürgerlichen Alltags dieser Figuren, aber auch den erzwungenen „Selbstschutz hinter einer Wand, einer Tapetentür, einer Mansarde“ (Krisper 2010, S. 12). Zugleich miteingeschrieben in die Poetik ist ein Explizieren des Schreibprozesses unter Verwendung literarischer Topoi wie Schwellen, Grenzen und Brüchen sowie einem bewusst reflektierenden, dem Bewusstseinsstrom ähnelnden Gestus innerhalb des Modus der Erinnerung. Hierin leistet die Autorin einen entscheidenden Beitrag zur literarischen Moderne.

Trotzdem fand Haushofer lange Zeit wenig Beachtung im literarischen Geschehen, in welchem ihr Werk oft als vermeintliche Hausfrauenlektüre abgetan wurde (vgl. Zimmermann 2023, S. 16). Wenn Haushofer dann einmal gelesen wurde, dann aufgrund ihres Schlüsseltexts *Die Wand* (vgl. Seibert 2005, S. 372). Kritisierte man die Geschichte um das Überleben einer Frau hinter einer unsichtbaren Mauer zu Lebzeiten der Autorin noch aufgrund der fehlenden Nähe zu Gott

oder der sich für Haushofer typischen, in Alltagserfahrungen verlierenden Erzählweise (vgl. Strigl 2016, S. 260), bewirkte die Neuauflage des Romans 1983 die sogenannte „Haushofer-Renaissance“ (Seibert 2005, S. 377), welche mit einer intensivierten Auseinandersetzung, Verbreitung, Übersetzung und Rezeption ihrer Texte einherging und dem Roman internationale Erfolge zusicherte (vgl. ebd.). Die 1970 verstorbene Marlen Haushofer bekam davon jedoch nichts mehr mit. Im Austausch mit ihrem damaligen Mentor Hans Weigel beklagte sie sich noch über das etwas dürftige Abschneiden des Romans am Literaturmarkt (vgl. Strigl 2016, S. 295). Um es mit Weigels Worten zu sagen: „Das, was man als ‚Erfolg‘ bezeichnet, war *Die Wand* nie. Und Marlen Haushofer war im Bewußtsein der literarischen Öffentlichkeit nie gebührend gegenwärtig.“ (Weigel 1986, S. 173) Als Weigel den Roman ein Jahr vor Veröffentlichung in die Hände bekam, sagte die Autorin ihm noch in gewohnt bescheidener Manier: „Der wird dir nicht g’fallen – es ist eine Katzengeschichte.“ (Haushofer zitiert von ebd., S. 169). Beim Lesen aber entfachte sich vor Weigels Augen ein „literarisches Echo erster Ordnung“ (ebd., S. 170), welches ihn später dazu brachte sich zu fragen, ob Marlen Haushofer damals „gewußt hatte, wer sie gewesen ist und was sie geschrieben hat – ob ‚es ist eine Katzengeschichte‘ wirklich gemeint oder unterspielt war.“ (ebd., S. 171) Die Frage ist berechtigt, wenngleich Haushofer auch *Die Wand* in einem Gespräch mit Elisabeth Pablé als ihr erfolgreichstes Buch bezeichnete: „Dieses Buch ist entweder begeistert gelobt worden oder auf äußerste Ablehnung gestoßen.“ (Haushofer 1986, S. 130)

Haushofer, welche durch die Veröffentlichung des später folgenden Kinder- und Jugendromans *Bartls Abenteuer* tatsächlich als Autorin von Katzengeschichten aktiv wurde, unterspielte sich gern und häufig und wählte bewusst die Selbstzuschreibung der Hausfrau und Mutter gegenüber dem Gedanken, sich öffentlich als Autorin zu bezeichnen.¹ Innerhalb dieses „Verzicht[s] auf die Selbststilisierung als Künstlerin“ (Strigl 2016, S. 239) fundierte Haushofer nicht nur ihre eigene Person, sondern auch ihre Poetik. So ließ es sich die Autorin ja auch nicht nehmen, die Mühen des Alltags des letzten Menschen auf der Welt in *Die Wand* in aller Ruhe und Gemächlichkeit zu schildern. Gerade darin setzt sich ihr Schreiben fest: Das Ende der Welt, wie wir sie kennen, auf der einen, die „banalen hausfraulichen Tätigkeiten, vom Fensterputzen bis zum Umtopfen und unentwegten Staubwischen“ (Mitgutsch 2010, S. 57) auf der anderen Seite. So banal sie auch wirken mögen, so tief aber ist der Sinn, der sich hinter diesen Tätigkeiten verbirgt: Sie sind dem Überleben geschuldet, bilden Vorgänge ab, die einzig und allein der verstehen kann, der sein Leben in jedweder Form des Kerkers zubringen musste, sei es innerhalb des bürgerlich-

¹ Siehe dazu das von Haushofer mit Elisabeth Pablé geführte Interview (vgl. Haushofer 1986, S. 128).

banalen Kerkers in *Die Mansarde* oder in den Auswirkungen „eines neuen Alltags“ (Gunia 2021, S. 59) hinter der *Wand*. Beide Alltagsvisionen erzählen von namenlosen Frauen. Während sich die Erzählerin aus *Die Mansarde* in einen ganzen Reigen an Tätigkeiten flüchtet, nur um dem von ihr gefürchteten Gang in die Mansarde und den darin schlummernden Mansardengedanken, den Erinnerungen an die Vergangenheit, zu entkommen (vgl. Mitgutsch 2010, S. 57), handelt beinahe der gesamte Roman *Die Wand* von dem Ziel der Ich-Erzählerin, die mit ihr am Leben gebliebenen Tiere am Leben zu erhalten. Geschildert wird dies durch Jagd, Ackerbau und Versorgung bei raren Ressourcen, wobei die menschliche Überlebende genau in diesen Tätigkeiten ihre eigene Kreatürlichkeit entdeckt und sich nach und nach vom Menschsein entfremdet (vgl. Willer 2017, S. 133). Hinsichtlich der inhaltlichen Nähe dieser beiden Werke, bringt es Sylvie Arlaud auf den Punkt, wenn sie sagt: „Der Alltag in der *Mansarde* liest sich als verdrängte Vergangenheit aus der *Wand*, der Alltag hinter der *Wand* als radikalisiertes Echo des anderthalbjährigen Exils beim Jäger in der *Mansarde*.“ (Arlaud 2019, S. 174) Es soll nicht bloß bei diesen Verbindungen bleiben. Intratextuelle Verstrickungen sind zahlreich im Gesamtwerk der Autorin vorhanden. Hier spinnt sich ein „intratextuelle[r] Faden“ (ebd., S. 175) von Werk zu Werk, der über die Gattungen hinweg erhalten bleibt.

Was Haushofer am literarischen Schaffen faszinierte, war vor allem eines: Der „Vorgang des Schreibens“, nicht die dadurch entstehenden Bücher. Über diese sagte sie lapidar: „Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder“ (Haushofer 1986, S. 136), auf die Frage, welches Buch ihr liebstes sei. Verstoßene Kinder waren die Kinderbücher der Autorin, zumindest aus Sicht der Rezeption. Trotz deren kommerziellen Erfolgs lebte Haushofers Kinder- und Jugendliteratur stets im Schatten ihrer Allgemeinliteratur (vgl. Wexberg 2010, S. 109). Geschuldet war dies sicher auch dem Einfluss eines Hans Weigel, der seine Abneigung gegenüber der „Kinder- und Jugend-,Literatur“ (Weigel 1986, S. 174) süffisant zum Ausdruck brachte. Er sprach von ihr als eine Ansammlung von „Schmalspurtexten“, welche nur dann entstehen, „sofern die Einkünfte aus ihren Erwachsenen-Arbeiten zu spärlich sind“ (ebd.). Für Weigel wäre es ja auch „ein Jammer gewesen [...], wenn Thomas Mann aus finanziellen Erwägungen nicht den ‚Tod in Venedig‘ geschrieben hätte, sondern Bravsein [sic!] ist schwer!“ (ebd., S. 175) Geebnet war das „Schattendasein“ von Haushofers Kinderliteratur in der öffentlichen Wahrnehmung (Wexberg 2010, S. 109). Doch Weigels Kommentare offenbaren bloß seine eigene fehlende Beschäftigung mit dem von ihm verschmähten Text.

Wie auch in vielen von Haushofers Kinderbüchern wird in *Brav sein ist schwer* „unter der naiv kindertümlich erscheinenden Oberfläche [...] eine Tiefenstruktur eröffnet, die mit den Kindheitsbildern in ihren Erwachsenenromanen korrespondiert und sich damit von der platten

Kinderliteratur ihrer Zeit sehr wesentlich unterscheidet.“ (Seibert 2005, S. 372) Seibert forderte, Haushofer nicht mehr nur „als halbierte Autorin“ zu sehen, um so eine „ganzheitliche Sicht“ auf das Werk der Autorin zu ermöglichen (ebd., S. 385). Auch hinsichtlich des intratextuellen Blicks auf Haushofers Gesamtwerk ist ihr kinder- und kindheitsliterarisches Schreiben von großer Bedeutung. Aus einem Tagebucheintrag stammte später auch der heute bekannte Satz: „Werde Kinderbuch machen, besser als nichts“ (Haushofer zitiert von Strigl 2016, S. 288), durch welchen ihr literarisches Schaffen als Kinderbuchautorin gewohnt bescheiden seinen Ursprung fand.

Den Umstand und Vorwurf der damaligen Zeit, Kinderbücher bloß mit finanziellen Interessen im Hinterkopf zu schreiben, verarbeitete Haushofer direkt in der von Weigel verschmähten Kindererzählung und bewies abermals ihren oft ironisch-subtilen Sinn für Humor (vgl. Strigl 2022, S. 159) sowie ihr Talent für die Verstrickung von Persönlichem und Allgemeinem: Eingeleitet wird die Handlung von *Brav sein ist schwer* durch eine Begegnung zwischen dem jungen Fredi und seiner Tante Susi, die dem Burschen ein Angebot macht:

Sie erklärte mir sehr entschlossen, daß sie im nächsten Winter unbedingt den neuen Mantel haben müsse. Das Frieren werde nämlich immer schlimmer. Sie legte mir die Hand auf die Stirn, und die Hand war wirklich eiskalt. Sie wollte unbedingt Geld verdienen, und dabei sollte ich ihr helfen. Zuerst konnte ich mir nicht vorstellen, wie ich das machen sollte, aber Tante Susi erklärte es mir. Sie hatte vor, ein Kinderbuch zu schreiben, und weil sie schon vieles vergessen hatte, was Kinder erleben, sollte ich ihr erzählen, wie wir unsere Sommerferien verbracht haben. Sie wollte alles aufschreiben und den Gewinn mit mir teilen. (BS, S. 6-7)

Für Daniela Strigl ist an dieser Stelle klar, dass sich die Autorin hinter Tante Susi verbirgt (vgl. Strigl 2016, S. 270). Dabei teilt sie nicht bloß den Willen der Tante, sich durch das Schreiben von Kinderbüchern etwas dazuzuverdienen. Susi hat wie viele der von Haushofer geschriebenen Ich-Figuren schon so vieles, „was Kinder erleben“ verloren, da sie es vergessen hat. Auf Fredis Kindergeschichten ist sie nicht nur existenziell, sondern vor allem auch emotional angewiesen. Fredi hat dabei das Kinderherz, Tante Susi die Ausdauer, lang und viel zu schreiben. Ihr „macht das gar nichts aus“ (BS, S. 7) und auch das teilt sie mit der Autorin, welche das Schreiben von Kinderbüchern als eine angenehme und einfache Tätigkeit wahrnahm, zumindest einfacher als das Schreiben von Romanen (vgl. Strigl 2016, S. 270). Im Verweis auf die Notlage Susis wird der Prozess des Schreibens nicht nur schon gleich zu Beginn der Erzählung thematisiert, sondern auch als existenzielle Notwendigkeit markiert (vgl. Seibert 2005, S. 380). Der von Haushofer in einem Tagebucheintrag geäußerte Satz „Werde Kinderbuch machen, besser als nichts“ (Haushofer zitiert von Strigl 2016, S. 288), bekommt nun eine tiefere Bedeutung und verdeutlicht die Verstrickung der Autorin mit ihrer Literatur, zugleich aber auch deren eigene intratextuelle Verbindung zwischen den Texten, die immer wieder das Schreiben

direkt thematisieren, dem Erzählen zugleich auch einen explizit vorhandenen Vorwand widmen. Haushofer suchte durch das Schreiben von Kinderbüchern nicht nur eine Möglichkeit, einfaches Geld zu verdienen. Sie verarbeitete damit auch die Kindheitsthematik und erfreute sich dessen, was sie am meisten machen wollte: Schreiben und dadurch gleichzeitig, „ein Stück Vergangenheit eingefangen zu haben und manchmal daran zu denken.“ (ebd.). Das Schreiben wird so zu einem therapeutischen Prozess, der direkt mit dem Am-Leben-bleiben-wollen verbunden ist. Deutlich wird diese Verbindung in *Die Wand*: In der selbstgewählten Form des Berichts erklärt dessen namenlose Heldin gleich zu Beginn, „nicht aus Freude am Schreiben“ zu schreiben, stattdessen, „hat [es] sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muß, wenn ich nicht den Verstand verlieren will“ (W, S. 7). Wie auch *Brav sein ist schwer* leitet *Die Wand* ein direkter Schreib Anlass ein, der dem Schreiben hier die Bedeutung von „etwas Zwanghaftem und Existenziellem“ (Büscher 2021, S. 50) verleiht. Immer wieder wird auch die Wichtigkeit vermittelt, die dem Schreiben und Geschichtenerzählen als Mittel zum Trost (vgl. Seibert 2005, S. 389) „in einer feindlichen Menschenwelt“ (T, S. 90) zugeschrieben wird. Oft aber wirken Geschichten auch bedrohlich, wie die des Mannes X aus *Die Mansarde*, welcher sich der ertaubten Erzählerin anvertraut. Der Mann ist ein Verbrecher und fühlt sich gerade deswegen einer Tauben zugetan. Andere Geschichten handeln von Sprechenden, die nicht mehr erzählen wollen und es auch nicht mehr können. In Haushofers Kurzgeschichte *Die Kinder* sind es die vom Krieg gezeichneten Kinder, die einen wehrlosen Vogel quälen und eine ältere Frau, die ihnen so gerne Geschichten erzählt, um ihren Verstand bringen. Am Ende der Handlung ist sie des Erzählens von Kindergeschichten unfähig geworden. In ähnlicher Weise endet die Erzählung *Die schöne Melusine*. Die über weite Züge als Kindererzählung anmutende Katzensgeschichte kippt im Gewaltmoment am Ende (vgl. Seibert 2005, S. 388), über welches sich die Kinder nur mit dem Erzählen einer Geschichte hinwegtrösten können. Es sind stets Einblicke in die Erwachsenenwelt, die die Kindheit schmerzhaft unterbrechen.

Haushofers zentrale Kindheitserzählung *Himmel, der nirgendwo endet* beschreibt diesen Prozess am deutlichsten. Vor Metas Augen, die zu Beginn der Erzählung noch fantasieerfüllt sind, sterben Kücken, Schweine, Rehe und bald sieht sie die Welt umgeben von „ewigem Gestank und ewiger Finsternis“ (H, S. 178). Stirbt Metas verzauberte Sicht auf ihr Leben dann dahin, bedeutet das, dass die „Tatsache des Todes“ stärker als die Fantasiewelt des Mädchens ist. Gerade die Schlachtung der Schweine in *Himmel, der nirgendwo endet*, aber auch in *Die Vergissmeinnichtquelle* und *Eine Handvoll Leben* stellt einen Bruch mit der bisher gedachten Ordnung dar und versetzt den Kindern immerzu einen tiefgreifenden Schock, vor dem man sich nur mehr in Träume oder die Verdrängung flüchten kann. Haushofer selbst sagte, ihre

Geschichten handelten von Menschen, „die sich nie ganz vom Gedanken an den Tod lösen können und deshalb ihr Leben, längst vor seinem natürlichen Ende, verloren haben.“ (Haushofer 1986, S. 135)

Dem gegenüber steht die vermeintliche Idylle ihrer Kinderbücher. „[E]ine heillose Ausweglosigkeit der Angst und des Schreckens der Kindheit“ ist in ihr stets „sorgsam verborgen“ (Seibert 2005, S. 71). Haushofers Kindheitsliteratur ist anders gehalten. Sie thematisiert im reflektierenden Gestus einer nullfokalisierten Erzählinstanz die steigende mentale und emotionale Entfremdung der Kinder gegenüber ihrer eigenen Kindheit. Es geht um das „was an Grausamen [sic!] zwischen Menschen geschieht und an Utopischem unwiederbringlich mit der Kindheit verloren ist.“ (Denneler 2000, S. 96) Zur Unterscheidung dieser beiden Gattungen lohnt es sich auf das von Ernst Seibert angewandte Schema der Begriffsführung einzugehen: Während Kinderliteratur an Kinder adressiert und für sie geschrieben ist, verarbeitet Kindheitsliteratur die Thematik der Kindheit auf literarische Weise, ohne dabei an ein kindliches Publikum gerichtet zu sein (vgl. Seibert 2005, S. 26). Hierbei ist Kindheitsliteratur vom Modus der Autobiografie abzugrenzen, da sie sich weder auf die Nacherzählung einer persönlich erlebten Kindheit noch auf die Erzählung über eine individuelle Person des realen Lebens konzentriert (vgl. ebd., S. 66). Sofern beide Schemata befriedigt werden, kann im Sinne Hans-Heino Ewers von „doppelsinniger Kinderliteratur“ (ebd., S. 34) gesprochen werden. Die von Ewers mit Sicherheit etwas zugespitzte Zweiteilung von naiver Kinder- und sentimentaler Kindheitsliteratur (vgl. Ewers 2010, S. 313; vgl. Seibert 2005, S. 31) ist für Haushofers Werke zutreffend und äußert sich vor allem im Wechsel der Erzählinstanz zwischen Kinder- und Kindheitsliteratur. Sie ist das entscheidende Kriterium für das Maß an Einsicht in die Vorgänge der Erwachsenenwelt.

Reflexionsmomente werden dabei immer auch im Prozess der Erinnerung, häufig auch im Explizieren des Schreibvorgangs gefunden. In Form des Tagebuchromans wird dabei gleichzeitig in für Haushofer typischer Form die Tätigkeit des Schreibens als auch „das schreibende Subjekt“ (Kellner 2015, S. 223) zum Ausdruck gebracht. Allein schon die Auswahl eines bestimmten Moments, der im Tagebuch geschildert wird, die „Isolierung des Augenblicks im Kontinuum der Zeit“ (Maurer 2012, S. 80) gibt den Tagebuchschreibern in genau dieser Retrospektive Handlungsmacht gegenüber dem eigenen Leben. Ein Tagebuch sei durchwegs auf die Vergangenheit gerichtet, versuche Erinnerungen einzuordnen, zu reflektieren und im Sinne des Erlangens eines „auktorialen Standpunkt[s]“ (Kellner 2015, S. 228) auch in Schach zu halten. Verbunden mit einer radikal ausufernden Destruktivität zeigt sich dieser Versuch in der Handlung des Verbrennens von Tagebucheinträgen in *Die Mansarde*. Jeder Gang, den die

Ich-Erzählerin in die titelgebende Mansarde vollzieht, konfrontiert sie mit Elementen aus der Vergangenheit. Auf jedes Lesen folgt ein Verbrennen. Die bewusste Löschung von Teilen der Vergangenheit wäre der radikalste Auswuchs eines Versuchs, das Erlebte vom Ungeliebten, Ungewollten und Unangenehmen zu tilgen, damit auch das eigene Leben in Ordnung zu bringen: „Das Tagebuch befreit gewissermaßen von der Verpflichtung zu einer übergreifenden, dauerhaft gültigen Wahrheit, indem es den Moment in sein Recht setzt.“ (Maurer 2012, S. 81) Dabei würde das Tagebuch immer auch ein Reflexionsmoment über Sprache beinhalten (vgl. Kellner 2015, S. 229). Ringen die Protagonistinnen um Sprache, fehlt ihnen die Möglichkeit zur Bezeichnung der Welt um sich oder sie zerstören gar gewisse Bestandteile. Dies kann als gescheiterter Aneignungsprozess von Subjekt und Welt verstanden werden. Die Instabilität des Ichs wird bei Haushofer auch durch Wechsel in der Erzählinstanz zum Ausdruck gebracht. Seien es die Fokalisierungswechsel zwischen interner Tagebuchperspektive und entfremdeter Nullfokalisierung in *Die Tapetentür* oder der Wechsel der Zeitebenen zwischen ordentlicher Rahmen- und tauber Binnenhandlung im Waldgefängnis während der Handlung von *Die Mansarde*. Haushofer schreibt hier „ein Fremdwerden, das zugleich ein Selbstwerden darstellen kann“ (Maurer 2012, S. 84), variiert dabei die Formen des Schreibens vom Tagebuch in *Die Tapetentür* und *Die Mansarde* zum vordergründig neutral gehaltenen Bericht in *Die Wand*, der jedoch schnell in eine nicht enden wollende „Angst-Ouvertüre“ kippt (Schweikert 1986, S. 12). Das Schreiben dieses Berichts ist der scheiternde Versuch, gegen die Angst anzukämpfen (vgl. Arlaud 2019, S. 175). Es ist ein Schreiben nicht aus Lust oder Muße, sondern um im Angesicht der Katastrophe nicht den Verstand zu verlieren.

Schreibanlass ist in *Die Wand* das schon erlebte Grauen, der Mord am Hund Luchs durch einen Fremden, dem wahrscheinlich letzten Mann auf Erden, den die Ich-Erzählerin daraufhin im Affekt erschießt. Mehrfach erinnert sie sich an die Vergangenheit vor der Wand. Die Erzählung weist dabei vielfache Ana- und Prolepsen auf und ist in Retrospektive geschrieben (vgl. Kuhn 2019, S. 21). Aber auch in den Analepsen erkennt sie vor allem ihr steigendes Vergessen aller Menschen um sich herum. Was sie als Erstes vergisst, sind ihre Kinder. Mit der Erinnerung an sie stirbt zum Beispiel auch „das Fest der Kinderlein“, die Erinnerung an das Weihnachtsfest in der Familie. Für die Protagonistin stellt es einen weiteren Schritt innerhalb des Vergessens alles Menschlichen dar, das es einmal vor der Wand gegeben hatte: „In Zukunft wird ein verschneiter Wald nichts anderes bedeuten als verschneiten Wald und eine Krippe im Stall nichts anderes als eine Krippe im Stall.“ (W, S. 122) Der Verlust der Kinder wird dabei immer wieder repliziert. Große Teile des Romans *Die Tapetentür* handeln von einer Schwangerschaft, die Protagonistin Annette beinahe ihr Leben kostet, dann aber das ihres Kindes einfordert. In der kurzen

Erzählung *Entfremdung* ist es hingegen ein Traum, der davon erzählt, dass schwarze Hähne jedes lebende Kind auf der Welt entführen, wobei das letzte in den Armen der Erzählerin dahinstirbt. Der Tod der Kinder bedeutet immer auch den Tod der Kindheit.

Zu verbinden sind die Topoi Traum, Kindheit, Magie und Märchen bei Haushofer. Die Kindheit selbst stellt einen Schutzraum dar (vgl. Laumont 2000, S. 142), deren vergangene Welt zwar imaginiert, aber nicht mehr gelebt werden kann. Elemente des Fantastischen sind bei Haushofer regelmäßig mit Kindheit und Traum verbunden. So verbirgt auch die titelgebende *Tapetentür* einen traumartigen Pfad in eine surreal gewordene Kindheit (vgl. Dallinger 2010, S. 126), während Marili in *Das fünfte Jahr* in Fieberträumen durch ein magisches Tal streift und Meta dann direkt von einem Zauber spricht, der ihre Welt anfangs allein im Blick und später im Akt des Schreiben bewegt. Für die Poetik der Autorin ist der Zauber zentral. „Nur die Zauberei des Schreibens eröffnet einen ‚Himmel, der nirgendwo endet‘, auch in der Realität des Erwachsenenalltags.“ (Strigl 2016, S. 286)

1.2. Zauberei und das Phantastische

Fantasie, so Franz Vonessen, sei „das Herz der Wahrnehmung“, diejenige „Kraft [...], „welche die Sinneswahrnehmung teils führt, teils auch fehlführt.“ (Vonessen 1994, S. 25). Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „phantastisch“, wie sie sich im Wörterbuch der Gebrüder Grimm wiederfindet, meint dabei direkt „der Fantasie entsprungen“ (Solms 1994, S. 10). Wandte man sich damals dem Phantastischen in der Literatur zu, geschah dies als bewusste Abgrenzung und Revolte gegen das vorherrschende rationalistische Weltbild (vgl. ebd., S. 12). Sehr oft wurde Phantastik demnach als bloße Abweichung vom Normalen gesehen. Als Irrationales gegenüber dem Rationalen und Irreales gegenüber dem Realen. Doch was ist schon real? Die fiktionsinterne Wirklichkeit eines Werkes ist nie mit der Wirklichkeit unseres Erlebens gleichzusetzen (vgl. Durst 2010, S. 13; vgl. Meißner 1989, S. 16). In Bezug auf die Frage, was echt ist und was nicht, sind unsere Sinneswahrnehmungen oder Naturgesetze daher allein nicht hinreichend. Auch „die Vorstellung einer absoluten Wirklichkeit“ wäre „heutzutage nicht mehr haltbar“, weshalb Literatur jedweder Art eine „authentisch[e] Wirklichkeitsdarstellung“ mit Sicherheit nicht leisten könnte (Durst 2010, S. 79).

Eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Phantastischen in der Literatur setzte erst in den 1970er Jahren ein (vgl. Meißner 1989, S. 21). Die theoretische Fundierung ist bis heute schwammig und das Fehlen einheitlicher Definitionen erschwert die Rezeption phantastischer Texte zunehmend (vgl. Wünsche 2009, S. 697). Regionale Unterschiede sowie die Abgrenzung

und Vermengung zu anderen Genres wie Science Fiction würden zudem zu einer Vielzahl an Definitionen führen (vgl. Durst 2010, S. 17). Eine Einheitlichkeit in der theoretischen Begriffsführung kam vor allem durch die Arbeiten Tzvetan Todorovs. Dessen auf strukturalistischen Theorien beruhende Festschreibung des Phantastischen ist eine der zentralen Arbeiten zu diesem Thema. Todorov definiert „[d]as Fantastische“ als „die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersteht, das den Anschein des Übernatürlichen hat“ (Todorov 2013, S. 34). Diese Unschlüssigkeit zeigt sich durch die Funktion des impliziten Lesers eines Textes, der sich mit den Wahrnehmungen einer der handelnden Personen identifiziert. Sie müsse dabei nicht durch die handelnden Personen oder die Erzählinstanz ausgedrückt werden, damit ein Text als phantastisch bezeichnet werden kann. Weiters grenzt Todorov die Allegorie oder die poetische Bedeutung eines Texts von der Phantastik ab (vgl. ebd., S. 44) und definiert zwei Subkategorien: Das Unheimliche als die mit Zweifeln behaftete Kategorie des Übernatürlichen, die mit einer rationalen Erklärung ihrer Ereignisse verbunden ist und in welcher die Gesetze von Realität und Natur aufrecht erhalten bleiben und das Wunderbare als Riss in der Normalität, der sich über die bisher geltenden Naturgesetze hinweghebt und rational nicht mehr erklärt werden kann (vgl. ebd., S. 55). Phantastik ist dabei als „eine stets verschwimmende Gattung“ (ebd. S. 56) zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren zu verstehen.

Uwe Durst übte schließlich Kritik an Todorov. Dessen Theorie erweiterte er durch den Begriff des Realitätssystems, der „Gestaltung der im Zusammenspiel der Verfahren herbeigeredeten Welt“ (Durst 2010, S. 14). Durst betonte die stärkere Zweiteilung zwischen fiktionsexterner Wirklichkeit und fiktionsinterner Realität hinsichtlich des Phantastischen. Er kritisierte dabei vor allem die bei Todorov implizit entstehende Hypothese, dass Literatur stets den naturwissenschaftlichen Gesetzen folge (vgl. ebd., S. 75). Unsere Realität ließe sich zwar auf diese Weise erklären, literarische Werke fänden aber stets ihre eigenen Erklärungen. So auch bei „Zeitreisen, Telepathie, Hellseherei, Magie: Es ist eine grundlegende Eigenschaft des Erzählens, sich über die Naturgesetze hinwegzusetzen.“ (ebd., S. 86). Während die Wirklichkeit die fiktionsexterne Realität darstellt, handelt es sich beim Realitätssystem um die fiktionsinternen Geschehnisse und Gesetzmäßigkeiten des jeweiligen Werkes. Ohne Probleme können hier stets neue Gesetze entworfen werden, solange die interne Konsistenz der entworfenen Welt erhalten bleibe (vgl. ebd., S. 92). Kater Tom aus *Tom und Jerry* kann beispielsweise unzählige Mordanschläge überleben, ohne dass sich implizite Zuseher:innen fragen müssen, warum der arme Kater in der nächsten Szene schon wieder am Leben ist. All dies geschieht, da die internen Gesetze der Welt von *Tom und Jerry* unverletzt geblieben sind

(vgl. ebd., S. 93). Durst geht in seiner Kritik aber noch weiter. Er entwirft sein eigenes System, durch welches er Todorovs Konzeption ersetzen möchte: Auf einer Linie finden wir zwei einander gegenüberliegende Endpunkte. Das Realitätssystem eines Textes auf der einen, das Wunderbare als dessen Abweichung auf der anderen Seite. Das Phantastische sei zwischen diesen beiden Fronten anzusiedeln und ergäbe sich „aus dem Kampf zwischen dem Wunderbaren gegen das Reguläre.“ (ebd., S. 154) Und das Unheimliche? Es bedeutet den Moment des ersten Zweifels, oft mit Schauern verbunden, sei aber nicht als eigentliche Kategorie aufzufassen (vgl. ebd., S. 103). Hinsichtlich des Wunderbaren schreibt Durst vom „allgemein[en] wunderbaren Charakter“ der Literatur (ebd., S. 104). Nicht nur die phantastische, sondern auch die realistische Literatur handle immer vom Kampf dieser beiden Instanzen an den Polen, der Grenzziehung zwischen dem im Text konzipierten Realitätssystem und dem ihm gegenüberstehenden Wunderbaren, das allgemein und nicht spezifisch sei. Narrative Elemente wie Traum oder Fieber als Erklärungsmuster hätten in Texten die Funktion, „das reguläre System vor dem Wunderbaren zu schützen“ (ebd., S. 202). Es bleibt dadurch „in seiner Faktizität beschränkt“ (ebd., S. 203) und wird dadurch im Realitätssystem domestiziert und klein gehalten.

Das von Todorov als zentral erachtete Kriterium der Unschlüssigkeit sei hinsichtlich der Kinder- und Jugendliteratur anders aufzufassen und auch die klassische Theorie der Phantastik ließe sich nicht einfach auf die Kinder- und Jugendliteratur umstülpen, da Letztere nicht nur andere Stoffe verhandle, sondern auch andere intendierte Leser:innen, nämlich Kinder und Jugendliche, als Rezipient:innen habe (vgl. Meißner 1989, S. 61). So schreibt Meißner: „Das ‚andere‘ Bewußtsein des Kindes führt zu anderen Rezeptionsprozessen und ermöglicht eine andere Literatur. Wer dies verkennt, kann nie verstehen, weshalb das Kind als Leser dem Imaginären so nahe steht.“ (ebd., S. 58). Häufig wurden in diesem Zusammenhang auch Erkenntnisse der Entwicklungspsychologie in den Diskurs mitaufgenommen. Die besondere Art, wie Kinder ihre Welt wahrnehmen und begreifen, spielt gerade in der Kinder- und Jugendliteratur eine große Rolle. Meißner referiert beispielsweise Aspekte der Kinderpsychologie Jean Piagets in Bezug auf kindlichen Animismus und magisches Denken. Während durch Animismus Lebloses als lebendig wahrgenommen wird, ermöglicht es das Denken in magischen Zusammenhängen, die objektivierte Wirklichkeit durch das eigene Tun sowie die eigenen Gedanken verändern zu können. Beide Prozesse stünden bei Piaget in engster Verbindung (vgl. ebd., S. 48). Wenn Kinder beispielsweise einen Teddybären im Spiel lebendig machen und ihm Gefühle zuschreiben, würde hiermit auch immer Identität, in diesem Sinne, der eigene Standpunkt zur Welt zum Ausdruck gebracht werden (vgl. Unseld 1992, S. 126).

Nach Unseld ist das Kind grundsätzlich seiner subjektiven Perspektive verhaftet (vgl. ebd., S. 120) und sieht die Welt als „Du, das sich verstehen läßt als spezifischer Standpunkt zur Welt, und es liegt nur an der eigenen Erfindungskraft, ob sich eine Ausdrucksart finden läßt, die Verständigung möglich macht.“ (ebd., S. 123) Animismus ist somit eine Erkenntnismethode. Ein Weg, die Welt wahrzunehmen und zu begreifen.

Auch die phantastische Kinder- und Jugendliteratur erzählt vom Eintritt des Wunderbaren ins fiktionsinterne Reale (vgl. Haas 2003, S. 12). Sie sei von Grund auf eine Literatur, „in der das Fantastische und das Magisch-Geheimnisvolle mit Zauber und Magie in Traum- bzw. Parallelwelten heraufbeschworen werden.“ (Pfennig 2013, S. 57) Haushofers Kinderliteratur ist an der Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit, Fantasie und Aberglauben anzusiedeln. Stets spielt sie mit Elementen des Magischen, die vor allem in der Kindheit geschildert werden. Die Grenze bilde sich zwischen Wunderbarem, Unmöglichem und Unglaublichem auf der einen Seite, dem Gewöhnlichen und Erlaubten, der Logik des Brav-Seins, auf der anderen Seite. Allen Erzählungen zugrunde liegt ein Kampf zwischen diesen beiden Welten. Die oftmals subversive Natur des Phantastischen zeigt sich bei der Autorin vor allem in ihrem „Insistieren auf die Kindheitsperspektive [...] einem Sich-Verweigern gegenüber dem konventionellen Erzählen“ (Seibert 2005, S. 374).

1.3. Die literarische Moderne

Die Zuwendung zum Übernatürlichen erklärte Todorov mit dem Bedürfnis der Gesellschaft, tabuisierte Themen literarisch verarbeiten zu können. Phantastik sei damit erst durch Zensur entstanden. Dieses Bedürfnis bestünde in der Moderne nicht mehr. Die phantastische Literatur endete für Todorov dort, wo die Psychoanalyse begann und mit dieser Ansicht, zumindest in Bezug auf die Moderne, war Todorov keineswegs allein (vgl. Durst 2010, S. 272). Auch in der Definition anderer Autor:innen sei „das Phantastische [...] mithin ein Phänomen vormoderner Texte“ (ebd., S. 276). Darunter auch Caillois, der die Phantastik überhaupt erst als einen Entwicklungsschritt zwischen Märchen und Science Fiction-Literatur definierte (vgl. ebd., S. 277). Die verstärkte Ausprägung von Wissenschaft und Rationalisierung würde die Phantastik bedingende Unschlüssigkeit einschränken und mit ihr auch alles Unverständliche, Irrationale und Verstörende aus der Welt tilgen. In der Moderne verändert sich auch die allgemeine Sinnsuche des Menschen, sein Hoffen auf transzendente Richtungsweisung, Erkenntnis und Erlösung. Rund um die Jahrhundertwende zerfließt die Welt in Einzelschicksale, wobei jedes einzelne nun zu seinen eigenen Maßnahmen greifen würde, um die Welt erklär- und fassbar zu

machen (vgl. Imhof 1996, S. 12). Verbunden sei dies außerdem mit einer Abschwächung des allgemeinen Gemeinschaftsgefühls, wie es zu Zeiten der Vormoderne verstärkt präsent gewesen war (vgl. Newiak 2022 b, S. 101).

Zu differenzieren sei zwischen der kulturellen Moderne als ästhetischer Strömung und den historischen Modernisierungsverfahren, welche die Gesellschaft über die Jahrhundertwende beeinflusst haben (vgl. Becker & Kiesel 2007, S. 10). Die moderne Literatur siedelte sich vor allem „zwischen den Polen Provokation und Institution“ an (ebd.). Dies äußerte sich häufig in literarischen Experimenten mit Sprache, Poesie und Kunst, einem „sich ständig erneuernde[n] Stilpluralismus“, der bis in die Postmoderne reichen würde (ebd., S. 11). Durch die Moderne machte sich eine große Skepsis gegenüber der erfassbaren Wirklichkeit breit, die auch vor dem erkennenden Subjekt nicht halt machte (vgl. De Groot 1988, S. 259). Dieser Bestand verstärkte sich in Österreich noch durch den theoretischen Fokus auf Sprache und die später entstehenden sprachkritischen Werke des Wiener Kreises à la Ernst Mach und Ludwig Wittgenstein (vgl. ebd., S. 260). Eine Verarbeitung der modernen Wahrnehmungskrise des Subjekts erkennt De Groot vor allem in Peter Roseis *Entwurf für eine Welt ohne Menschen*. Der im Text geschilderte Versuch einer Landschaftsbeschreibung verirrt sich in Zersplitterung und Detailwahrnehmung, ohne dass das größere Ganze dabei erkennbar gemacht werden könne (vgl. ebd., S. 270). Rosei exemplifiziere die „Ohnmacht des Ichs [...] eine Brücke von der Wahrnehmung [...] zu einer zutreffenden Erfassung (eines Splitters) der Wirklichkeit zu finden.“ (ebd., S. 270) Die Nähe zu Haushofers Erstlingswerk *Eine Handvoll Leben* wird deutlich. Hier spricht die Protagonistin Elisabeth von ihrem Leben als „Mosaik ohne Sinn.“ Die einzige Möglichkeit der Erkenntnis bestünde darin, „daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln konnte, aber selbst das war kein Trost, solange sie nicht selbst die Schrift entziffern konnte und das würde ihr niemals gelingen.“ (HV, S. 198)

Im Angesicht einer fragmentierten Ordnung des Erwachsenenlebens, zugleich einem fragmentierten Ich, wird in ebenjener auch der Zweifel an der Allmachtsposition Gottes zentral. Haushofers Kinderfiguren stellen gerade den Sohn Gottes durchwegs in Frage, während sie den Großvater als Gottfigur idealisieren und überhöhen, im Versuch auf die Kindheitserfahrung im Erwachsenenalter rekurrieren zu können. Die großen Fragen der Moderne werden zu den kleinen Fragen dieses Splitterlebens. In einem Gespräch mit Dora Dunkl äußerte sich Haushofer einmal zur Moderne, zu den in ihr üblichen Sprachexperimenten, zur Suche nach dem Sinn, die für sie selbst stets nur subjektiv verlaufen könne:

Jede Dichtung ist ein Experiment [...]. Ich bin dagegen, daß man jede Fingerübung ein Experiment nennt. Ich selber bin im Lauf der Zeit zu der Erkenntnis gekommen, daß mir eine Wahrheit, die ich zu sehen glaube, wichtiger ist als jede Formfrage. Ich bemühe mich, diese

Wahrheit, die natürlich nur subjektiv sein kann, so auszudrücken, daß auch meine Leser sie verstehen können, und es macht mir gar nichts aus, wenn irgendwer mich deshalb für konservativ halten sollte. (Haushofer 1986, S. 136)

Eine tiefgreifende, persönliche Wahrheit bleibt eingeschrieben in ein von außen hin konservativ geführtes Leben und Schreiben. Haushofer flüchtete sich Zeit ihres Lebens in eine normale Ordnung, fristete ihr Dasein als Autorin dann, wann sie eben konnte. Jeder Lebensentwurf, der sich dann in ihre Poetik einschrieb, war nichts weiter als ein Versuch, ihr Überleben fassbar zu machen in den *Grenzen* „des gesellschaftlich Erlaubten“ (Brüns 1998, S. 26). Doch das moderne Spiel mit den Grenzen war Haushofer auch kein fremdes. In „Grenzen, Schwellen und Übergängen“ versteckt sich immer auch „die Frage nach dem Ort des Ichs.“ Metaphern sind „Indikatoren eines Selbstbestimmungsversuches.“ Hierin „spiegelt sich ein Teilbild unserer Persönlichkeit.“ (Görner 2001, S. 11) Das Spiel mit den Konventionen einer äußeren Ordnung ist bei Marlen Haushofer immer ein Streben nach innerer Ordnung (vgl. Krisper 2010, S. 26) und dadurch entstehen natürlich harte Grenzziehungen „zwischen Alltäglichkeit und existenzieller Erschütterung“ (Görner 2001, S. 74). Grenzen bilden sich in ihrem Schreiben beispielsweise zwischen Stadt und Land, Mann und Frau, Tier und Mensch, Tag und Nacht, Traum und Realität. Grenzen legen für Görner stets unseren Ermessungsspielraum fest. Durch sie gestaltet sich unser Selbstwert in dem Handlungsrahmen, in dem wir aktiv werden können (vgl. ebd., S. 57). Autoren wie Kafka sahen in der Grenze vor allem das Motiv des Ansturms und Ankämpfens gegen sie und formulierten hierin ihren schöpferisch-kreativen Grundgedanken (vgl. ebd., S. 62). Das Beispiel Kafka zeigt jedoch auch, dass die Überschreitung der Grenze zum Ausschluss eines transgressiven Subjekts wie Gregor Samsa führen kann (vgl. ebd., S. 74). War vor allem die Literatur der Aufklärung von grenzziehenden Systematiken geprägt (vgl. ebd., S. 59), regiert in der Moderne die Schwelle (vgl. Görner 1999, S. 113) als „Ort im Dazwischen, wo sich noch nichts entschieden hat, obschon sich dort Entscheidungen vorbereiten, gar aufdrängen.“ (ebd., S. 113) Eine Schwelle ist „nach beiden Seiten hin offen [...] trennt und vereinigt“ (Saul & Möbus 1999, S. 9). In ihr treffen „Außen- und Innenwelt“ aufeinander. Hier regieren die „polare[n] Erfahrungen“ (Görner 1999, S. 114), jedoch auch Plötzlichkeit (vgl. ebd., S. 121) sowie das Unübersichtliche einer neuen Erfahrung (vgl. ebd., S. 124). Definitiv modern sei für Aleida Assmann vor allem das Moment des Bruchs als das, „was sich bewusst, radikal und meist auch gewaltsam von vorangehenden Verhältnissen absetzt.“ Im Bruch äußert sich „die Entscheidung, umzudenken und etwas ganz anders zu machen [...], sich vom Überkommenen frei zu machen und einen ganz neuen Weg einzuschlagen.“ (Assmann 2018, S. 38) Es ist ein Verhältnis, das sich in der Moderne vor allem

zwischen Tradition und Modernisierung sowie Säkularität und Transzendenz niederschlägt (vgl. ebd., S. 44-45).

Der bei Haushofer skizzierte Weg vom Kindheitstraum ins Erwachsenenalter ist selbst ein Spiel von Grenzen, Schwellen und Brüchen, verläuft er doch auf denselben Pfaden wie die Übergänge zwischen Mythos und Moderne im gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang. In der Kindheit regiert in *Himmel, der nirgendwo endet* das von Märchen und Geschichten geprägte animistische Denken eines Mädchens, deren Weltsicht entfremdet wird durch Einsichten in die Erwachsenenwelt, welche die magischen Kräfte domestiziert und verdrängt. Elke Brüns sieht den „‘Rückfall‘ in die archaische Welt der Natur hinter der *Wand*“ als die „phantasmatische Wiedergewinnung des Kindheitsraumes“, wenngleich sie beide Momente als Handlungsweisen „regressiver und gewaltsamer Manier“ bezeichnet (Brüns 1998, S. 27). Das Abflachen der sinnlichen Intensität im Erleben von Haushofers Figuren ist die Entzauberung der sinnstiftenden Wirklichkeit des Kindheitsmythos. Die Darstellung des Erwachsenendaseins ist danach geprägt von einem einzigen Schwellendasein und Verharren innerhalb der bürgerlichen Ordnung. Doch es sind gerade die Innenräume als „Kerker“, welche ein Streben nach „radikale[r] Freiheit“ nach sich ziehen. In ihnen entfaltet sich Haushofers persönlicher Ansturm gegen die Grenze im Modus der Transgression, ihr Schreiben als „Grenzen überschreitende[r] Erzählvorgang“ (Arlaud u.a. 2019, S. 8).

Die österreichische Moderne arbeitete um einiges traditionsbewusster als ihr Pendant in der Bundesrepublik (vgl. Goltschnigg 2007, S. 169). In Österreich wurden vor allem Autoren wie Büchner und Heine rezipiert. Auffällig ist, wie häufig das Werk beider Autoren für das Unterfangen der Moderne zweckrationalisiert wurde. Im Falle Heines sogar von sich diametral gegenüberstehenden kulturwissenschaftlichen und politischen Lagern (vgl. ebd., S. 171). Der deutsche Autor findet sich auch in Haushofers Kindheitsroman *Himmel, der nirgendwo endet* wieder. Hier liest eine gewisse Tante Wühlmaus Meta aus Heines Gedichten vor „und Meta ist ihm sofort verfallen.“ (H, S. 76). Auch Tante Wühlmaus zweckrationalisiert Heine hier, jedoch nicht als „Sozialrevolutionär oder Aristokrat, Kommunist oder Kapitalist, traumverlorener Utopist oder materialistischer Pragmatiker, Kosmopolit oder Patriot, Romantiker oder Realist, nervöser Impressionist oder ästhetizistischer Dekadent [...]“ (Goltschnigg 2007, S. 171), viel mehr als Gute-Nacht-Gedichte, „die die Tante zu rezitieren pflegt, während sie ihr Geschäft am Nachttopf verrichtet“ (Strigl 2016, S. 55). Was Haushofer mit Heine verbindet, ist, dass sie beide einem generationsübergreifenden Schema der Etikettierung erlagen. Nach der anfänglichen Festschreibung ins Schema „‘Hausfrauenliteratur‘“ (Bosse & Ruthner 2000, S. 9) bedeutete die spätere Rezeption Haushofers anhand von Feminismus und Existenzialismus den

ständigen Versuch, die Autorin in Diskursen zu verorten, aus denen man sie zuvor ausgeschlossen hatte. Auch heute gilt: Ein einfaches Schema von Theorie und Analyse kann nie zielführend sein, um sich einem derart vielseitigen Werk zu stellen.

1.4. Die Theorie der Entzauberung

„Mit dem Namen keines anderen Denkers und Wissenschaftlers ist der Begriff der Entzauberung so eng verbunden wie mit dem Max Webers.“ (Joas 2017, S. 11) Entzauberung prägte die Moderne wie kaum ein anderer Begriff. Seit seines 1917 gehaltenen Vortrags *Wissenschaft als Beruf* wurde der Sozialphilosoph Max Weber immer wieder mit ihr gleichgesetzt, wenn auch Weber selbst nie mit der Mannigfaltigkeit der Rezeption seines Vortrags hätte rechnen können (vgl. ebd., S. 203).

In seinem Vortrag beschreibt Weber den andauernden Fortschritt durch voranschreitende Rationalisierung und Intellektualisierung im gesellschaftlichen Zusammenleben. Nicht zwingend bringe dieser ein erhöhtes Maß an Einsicht mit sich. Was die moderne Welt ausmacht, ist die ständige Möglichkeit ihrer Beherrschung. Ein Wissen, das das Geheimnis, das sich hinter unserem Leben verbirgt, immer weiter zurückdrängt. Max Weber geht davon aus, dass jeder der ihm Zuhörenden im Lesesaal mehr weiß als ein Mensch vergangener Weltordnungen (vgl. Weber 1959, S. 16.), doch wie weit geht dieses Wissen wirklich und wie sehr brauchen wir es, um die uns umgebende Welt zu verstehen? Weber erklärt dies in einem genialen wie einfachen Beispiel. Man denke an eine Fahrt mit einer Straßenbahn. Niemand müsse die genauen Vorgänge kennen, die es braucht, um sie in Fahrt zu setzen, um mit einer Straßenbahn zu fahren: „Es genügt ihm, daß er auf das Verhalten des Straßenbahnwagens ‚rechnen‘ kann, er orientiert sein Verhalten daran; aber wie man eine Trambahn so herstellt, daß sie sich bewegt, davon weiß er nichts.“ (ebd., S. 17) Ähnlich gestaltet es sich mit dem Geld. Man müsse kein Ökonom sein, die wirtschaftlichen Bedingungen des Umlaufs von Geld nicht bis ins Detail studieren, um es einfach ausgeben zu können (vgl. ebd.). Wie anders war im Gegensatz dazu die Welt „des Wilden“, jenes Menschen archaischer Gesellschaftsformen, welchen Weber als Gegenbild zum Menschenbild der Moderne stilisiert. Der „Wilde“ musste die Welt, die ihn umgibt, genau kennen, um in ihr überleben zu können, wenngleich sich die Menschen in der Moderne auf das Voranschreiten ihrer automatisierten Welt im Mikrokosmos ihres eigenen Erlebens verlassen können:

Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also nicht eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man nur

wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. (ebd.)

Und der Zauber? Er stirbt mit dem Geheimnis. In einer Welt, die sich in der Suche nach dem ewig währenden „Fortschritt“ selbst entzaubert hätte, bliebe nur mehr eine Frage: Die Frage nach dem Sinn. Weber bezieht sich hiermit auf die Grundgedanken Leo Tolstois. Dessen gesamtes Werk stelle sich dieser einen Frage. Der Frage, „ob der Tod eine sinnvolle Erscheinung sei oder nicht.“ Während nämlich „Abraham oder irgendein Bauer der alten Zeit“ sein Leben in Erfüllung beenden konnte, weil er im „organischen Kreislaufs des Lebens stand“, habe der Tod aus Sicht des „Kulturmenschen“ seinen Sinn verloren: „Ein Kulturmensch [...] kann „lebensmüde“ werden, aber nicht: lebensgesättigt. Denn er erhascht [...] ja nur den winzigsten Teil, und immer nur etwas Vorläufiges, nichts Endgültiges und eshalb [sic!] ist der Tod für ihn eine sinnlose Begebenheit.“ (ebd., S. 18). Die große Schwierigkeit sei nun, „einem solchen Alltag gewachsen zu sein“, in welchem jeder einzelne tagtäglich entscheiden müsse, „welches für ihn der Gott und welches der Teufel ist“ (ebd., S. 28), ohne dass diese Frage von einer äußeren Instanz beantwortet werde. Aus der nun entstehenden Problematik fehlender Transzendenz und Sinngebung (vgl. Münch 2017, S. 180) ergäbe sich die ständige Jagd des Menschen nach Neuem: Neuen Erfahrungen, neuen Erlebnissen, Ereignissen und Menschen. Kurzum gesagt, es gäbe nie genug: „Alles Jagen nach dem ‚Erlebnis‘ stammt aus dieser Schwäche. Denn Schwäche ist es: dem Schicksal der Zeit nicht in sein ernstes Antlitz blicken zu können.“ (Weber 1959, S. 28.)

Was hier beschrieben wird, ist ein geschichtlicher Prozess, die „Ablösung von der Magie“ in der Welt als „Befreiung der Vernunft zu sich selbst.“ (Haug 1989, S. 2) Der von Nietzsche vorgegriffene Tod Gottes bedinge die Diskreditierung einer „jahrtausendlang wirksame[n] Begründung moralischer Normen qua göttlicher Autorität“ (Fischer 1999, S. 35). Gott selbst starb dabei als „die letzte magische Quelle ethischer Prinzipien der individuellen Lebensführung und der Gesellschaftsgestaltung.“ (Münch 2017, S. 183) Die religionsgeschichtlich-philosophische Ebene des Entzauberungsprozesses sei daher die Entmagisierung, die selbst wiederum tiefgreifende kognitive Veränderungen beinhalte. Mit dem steigenden Wissen, der Rationalisierung der Welt, der Entdeckung all ihrer Geheimnisse folge ein System der Beherrschung des Menschen über die Welt (vgl. Henning 2020, S. 154). Es ist die von Christoph Henning in einem Rekurs auf Theodor Adorno angesprochene Gefahr, „das beherrschte Material nach seinem eigenen Bilde zu überformen“ (ebd.), die der Mensch der modernen Gesellschaft mit Entfremdung bezahle: „[E]ine sinnleere Welt, die zu einem bloßen Objekt der Ausbeutung geworden ist“ (Haug 1989, S. 3). Trotz der bis heute andauernden

Relevanz von Max Webers Konzept gibt es in den verschiedenen von Weber veröffentlichten Schriften kein uniformes Konzept der Entzauberung (vgl. Joas 2017, S. 214). Auch die Kritik an Weber blieb in den Jahrzehnten danach nie aus. Dort, wo man Definitionen erwartet, antwortet Weber mit Metaphern, Beispielen und Gleichnissen (vgl. Weischenberg 2012, S. 16). Kurt Imhof kritisiert vor allem die Sichtweise einer entwicklungserstarrten Moderne in Webers Thesen. Viel mehr würde das von ihm geschilderte Szenario eine entwicklungsoffene Moderne bedingen (vgl. Imhof 1996, S. 16). Auch die Begriffsgeschichte des Wortes Entzauberung gibt Rätsel auf. Seien die Begriffspaare zaubern, verzaubern und bezaubern vor allem aus dem Mittelalter bekannt, lesen wir im achtzehnten Jahrhundert aus der Diktion Martin Wielands von Entzauberung als Loslösung einer Person von einem bösen Zauber oder Bann (vgl. Joas 2017, S. 208). Joas eröffnet auch den Bezug zu einzelnen Zeilen des Gedichts von Friedrich Schiller *Die Götter Griechenlands*: „Da der Dichtung zauberische Hülle sich noch lieblich um die Wahrheit wand“ und „[w]o jetzt nur, wie unsre Weisen sagen, seelenlos ein Feuerball sich dreht.“ (Schiller 1999, S. 190) Hier wird im Gegensatz zu Wieland noch viel eher von einer Entzauberung als geschichtlichem Prozess der Abkoppelung magischer Kräfte in der Welt gesprochen (vgl. Joas 2017, S. 209). Wenngleich sich Max Weber aber nie direkt auf das Gedicht von Schiller bezog, fand er Vorgänger seines Denkens in August Wilhelm Schlegel und Friedrich Heinrich Jacobi. Jacobi sprach direkt vom Vortritt des Menschen durch die Astronomie, „den Himmel seiner Götter zu berauben, das Weltall zu entzaubern“ (Jacobi zitiert von ebd., S. 209; vgl. Hanisch 2013, S. 12).

In ihrer *Dialektik der Aufklärung* benannten Adorno und Horkheimer Entzauberung gleich zu Beginn als „Ausrottung des Animismus“ und trennten damit gleichsam auch die Begriffe Magie und Animismus voneinander ab (Hindrichs 2017, S. 11). Als kulturelle Praxis ist der Begriff des Animismus die „verallgemeinernd[e] Bezeichnung für nicht-moderne Kosmologien und Praktiken, deren Gemeinsamkeit ihr oppositives Verhältnis zur Moderne ist.“ (Franke & Albers 2012, S. 7) Die „Ausrottung des Animismus“ (Hindrichs 2017, S. 11) bedeutet daher zugleich auch die Verdrängung des Anderen aus dem Weltbild der Moderne und seine Markierung als irrational, unverständlich, rückständig und fehlerhaft (vgl. ebd.). Daher ist die Geschichte des Animismus vor allem der „Skandal der Transgression [...] identisch mit der Geschichte der grenzbildenden- und verteidigenden Maßnahmen“ in der Moderne (ebd., S. 12). In ihr sei die zentrale Dichotomisierung „ein totalisierendes Schema getrennter Essenzen, die man idealerweise von einem klar getrennten Standpunkt aus anvisiert.“ (Bird-David 2012, S. 43) Da unbelebten Dingen im Animismus eine „Seele zugesprochen“ wird, regiert hier eine „Fülle an Subjekten“ gegenüber einem „sehr fremd wirkenden Mangel an Objekten“ (Hanisch 2013, S.

20). Mit der Differenz zwischen Subjekt und Objekt verändert sich auch die Wahrnehmung von Ganzem und Einzelteilen sowie Möglichkeit und Wirklichkeit (vgl. ebd., S. 21). Für Hornborg setzt der Animismus daher genau im Dazwischen an: „Statt Erkenntnis entweder als Repräsentation oder als Konstruktion zu sehen, vertritt der Animismus den dazwischen liegenden Standpunkt, dass die Erkenntnis eine Beziehung ist, die sowohl den Erkennenden als auch das Erkannte formt.“ (Hornborg 2012, S. 61) Dies trägt auch Auswirkungen auf das Verständnis von Kausalität, denn im Gegensatz zur Religion sucht magisch-animistisches Denken die Wirklichkeit gefügig zu machen. Dies geschieht in Form von Zauberei und Hexerei. Während Erstere eine positive Wirkung wie Heilung bezwecke, ziehe Hexerei einen negativen Ausgang nach sich. Das nun entstehende Verständnis von Handlung und Folge entstehe durch Assoziationsmomente, nicht aber durch eine klassische Kausalkette im wissenschaftlich-modernen Sinne (vgl. Hanisch 2013, S. 25). Somit hilft eine Auseinandersetzung mit Magie und Animismus auch dabei, „das moderne Leben selbst der kulturellen Analyse zu unterziehen.“ (Hornborg 2012, S. 55) Ebenso in der Auseinandersetzung mit dem Animismus begraben, liegt unser eigenes „zögerliches Bekenntnis zu unterdrückten Kindheitserlebnissen, deren Durchsetzung das gesamte Projekt der Moderne infrage stellte.“ (ebd., S. 61)

1.5. Entfremdung

Wie Gunia hervorhebt, enthält Haushofers Werk mehrere explizite Bezüge zum Zustand der Entfremdung als Inbegriff „gestörte[r] Beziehungsverhältnisse“ (Gunia 2021, S. 54). In *Die Tapetentür* fällt fremd beispielsweise immer wieder als Adjektiv: Annette spricht gegen Ende davon, dass sie „nicht geheilt werden“ möchte „zu einer ganz fremden Person“ (T, S. 221). Ebenso sucht sie den Ausweg aus dem „fremde[n] Zimmer“ in Gregors Wohnung, denn es „wußte viel zuviel über sie.“ (ebd., S. 234) Seine explizite Nennung findet der Begriff in Annettes erstem Tagebucheintrag: „Ich weiß nicht, wann ich angefangen habe, in diese Entfremdung zu fallen.“ (ebd., S. 14) Auch die Kinderbücher sprechen diese Fremdheit an, wenn sich zum Beispiel Andi in *Wohin mit dem Dackel?* in „dieser fremden Stadt bei seiner Tante Hilda“ (WD, 1989, S. 5) unglaublich langweilt. Am deutlichsten aber wird Haushofer in ihrer Kurzgeschichte *Entfremdung*. Die Erzählung um ein Liebespaar dessen Beziehung nach einem Traum zu Ende geht, bringt das zum Ausdruck, was Rahel Jaeggi als Grundzustand der Entfremdung beschreibt: Die „Beziehung der Beziehungslosigkeit“ (Jaeggi 2016, S. 44), „die Separierung von etwas, das zusammengehört.“ (ebd., S. 37) Der Begriff erklärt und kritisiert zugleich, erfüllt damit sowohl normative als auch deskriptive Funktionen (vgl. ebd., S. 44).

Entfremdung entsteht als Beziehungsproblem. Es ist die fehlgeschlagene Beziehung zwischen dem Ich und der Welt (vgl. ebd., S. 20). Jaeggi geht dabei „von einem Selbst aus, das nach Ausdruck verlangt [...]. Es möchte sich ausdrücken, sein Ausdruck aber kaum, dass er in die Außenwelt gelangt, ist von Verzerrung und Entstellung bedroht.“ (ebd., S. 191) Diese „Kluft zwischen ‚Ich‘ und (sozialer) Welt“ (ebd., S. 214) ist weitreichend auch mit Ohnmacht und Sinnverlust verbunden (vgl. ebd., S. 41) und das Traurige daran ist: „In Entfremdungsverhältnisse involviert, scheinen wir auf komplizierte Weise immer Opfer und Täter zu sein.“ (ebd., S. 42).

Der klassische Entfremdungsbegriff geht dabei auf Marx zurück und beschreibt dessen Kritik an den kapitalistischen Produktionsverhältnissen. Durch diese würden Menschen sich zuerst von ihrer Arbeit und den Produkten, die sie herstellen, entfremden, bis dieser Zustand dann um sich greife, sich auch auf Beziehungen und das Selbst auswirke. Für die Arbeiter bestünde laut Marx die einzige Möglichkeit der Befreiung im Moment der Revolution (vgl. Rosa 2013, S. 122). In der Moderne evident wird schließlich das Empfinden einer „Lücke, eine[s] Mangel[s] durch Verlust [...], der aus einer grundsätzlich negativ erlebten Erfahrung der Fremdheit entsteht“ (Newiak 2022 b, S. 69). Zu betonen ist dabei das Prozesshafte an der Entfremdung, der Ausdruck einer Aneignung der Welt durch das Ich, die „nicht mehr“ funktioniert, sodass das, „was eigentlich Bestandteil des identitären oder kulturellen Kreislaufs ist, nicht mehr als Teil des Eigenen erkennbar ist und folglich nicht mehr in dieser Weise materiell oder sinnhaft angeeignet werden [kann].“ (Henning 2020, S. 17) Wie auch Jaeggi betont Hartmut Rosa das Motiv äußerer Kontrolle bei der Entfremdung. Sie sei ein „Zustand [...], in welchem Subjekte Ziele verfolgen oder Praktiken ausüben, die ihnen einerseits nicht von anderen Akteuren oder äußeren Faktoren aufgezwungen wurden [...], welche sie aber andererseits nicht ‚wirklich‘ wollen“ (Rosa 2013, S. 120). Erich Fromm sprach in diesem Zusammenhang häufig von der elterlichen Instanz als „psychologische Agentur der Gesellschaft und Klasse“ und diskutierte ihren Einfluss auf die psychische Entwicklung des Kindes (Fromm 1932, S. 35). Entfremdung sei für Fromm ein Zustand, in dem wir uns „selbst Fremde geworden sind“ oder in welchem die „äußere Welt uns fremd geworden ist“ (Fromm 2016, S. 59). Entscheidend sei auch hier die Logik des Markts und des Wettbewerbs, die vor Menschen wie auch Objekten keinen Unterschied mehr mache. Was in der modernen Gesellschaft zähle, seien nun nicht mehr die menschlichen Grundeigenschaften wie Humor oder Ehrlichkeit, viel mehr zähle die Möglichkeit eines Menschen, „sich selbst zu verkaufen. Aus diesem Grund ist er immer unsicher, immer abhängig vom Erfolg und wird äußerst unsicher, wenn sich dieser Erfolg nicht einstellt.“ (ebd., S. 67). Rosa sprach dann von verschiedenen Arten der Entfremdung im

alltäglichen Leben: Die Entfremdung von Raum beispielsweise, die sich in Wohnorten niederschlägt, die bloß funktionsgebundene Nicht-Orte sind und kein Zuhause mehr bilden: „Sie erzählen keine ‚Geschichten‘, tragen keine Erinnerungen und berühren unsere Identität nicht.“ (Rosa 2013, S. 124) Dies zeigt sich zudem in der Entfremdung von Dingen und Gegenständen als Diagnose einer fehlenden Bindung zu den eigenen Gegenständen, die hohen Verschleiß aufweisen und sich immer wieder ändern (vgl. ebd., S. 126-127) und schließlich in der Entfremdung gegenüber den eigenen Handlungen, das Gefühl der Rastlosigkeit, nie mehr ganz zu sich zu kommen. Damit verbunden sei das wohl allen bekannte Gefühl, nie genug Zeit zu haben (vgl. ebd., S. 129). Hierfür macht Rosa die „Logik des Wettbewerbs und der Beschleunigung“ (ebd., S. 134) verantwortlich. Beschleunigung äußere sich in Form technischer Beschleunigung, der Beschleunigung des sozialen Wandels und des Lebenstempos (vgl. ebd., S. 19). Sie sei der Ursprung des in der Moderne so stark auftretenden Nicht-Verpassen-Wollens der Menschen. Die säkuläre Gesellschaft versuche nun nicht auf ein Leben nach dem Tod hinzuarbeiten. Stattdessen sei das Ziel, das Leben davor möglichst auskosten zu wollen (vgl. ebd., S. 39). Zwar wird die Moderne häufig mit Entfremdung verbunden, letztlich ist sie aber „ein anthropologisches Daseinsproblem, das auch unabhängig von der Moderne zu jedem Zeitpunkt der Kulturentwicklung beschrieben werden kann“ (Newiak 2022 b, S. 69).

Dem Entfremdungsbegriff stellt Rosa den Begriff der Resonanz gegenüber: „Sie entsteht in dem Moment, wo Sie sich von etwas – einer Melodie, einem Bild, einer Landschaft, einer Idee, einem Buch oder einem Menschen – wirklich berührt und bewegt, im wahrsten Sinne des Wortes: Ergriffen fühlen.“ (Rosa 2019, S. 7) Resonanz setzt nicht nur ein Objekt voraus, das uns berühren kann. Sie braucht im gleichen Sinne auch das Subjekt, das sich berühren lässt von der Erfahrung (vgl. ebd.): „Sie nehmen einen Blick, eine Tonfolge oder eine Idee auf, und gehen ihr entgegen: Es beginnt in ihnen zu leben und zu arbeiten, dabei und dadurch erfahren sie sich als lebendig und als selbstwirksam.“ (ebd.) Gerade hier funktioniert die Aneignung des Subjekts an die Welt. Hier entsteht zugleich so etwas wie eine Form der Selbstwirksamkeit eines Individuums: „Hier berühren einander Subjekt und Welt, im Idealfall können sie einander transformieren“ (Gross 2021, S. 101). Damit eine solch positive Aneignung der Welt stattfinden kann, braucht es aber vor allem eines, nämlich das „Wissen über sinnvolle Ziele einer solchen Aneignung“. Jedoch stellt Christoph Henning dezidiert fest, dass das „Immer-mehr-haben-Wollen [...] kein solches Ziel“ sei, ganz im Gegenteil, ein solches Unterfangen würde das Ziel sogar noch „untergraben“ (Henning 2020, S. 204). Für Jaeggi ist es in ihrer eigenen Auseinandersetzung der Begriff der Selbstverwirklichung, welchem sie zentrale Bedeutung zuschreibt. Selbstverwirklichung bestünde „nicht allein in der Entwicklung der eigenen

Fähigkeiten“, sondern zeige sich als „tätig[e] Weltaneignung. [...] Man verwirklicht nicht *sich*, sondern sich *in dem, was man tut*.“ (Jaeggi 2013, S. 244). In Anlehnung an die Theorien Peter Bieris hebt Jaeggi die aktive Ebene der Identitätsbildung und- findung gegenüber einer passiven, von außen auferlegten, Ohnmachtsstellung hervor: „Personale Identität“ definiere sich „als Resultat einer Aneignungsgeschichte“ und bilde dabei „ein Ideal, dem es sich aktiv anzunähern gilt.“ (ebd. S. 211) Dabei kann es jedoch nicht nur um mehr Autonomie im Handeln gehen, da sich dadurch erst recht die Welt nur zum eigenen Nutzen zweckentfremde (vgl. Henning 2020, S. 201). Entscheidend wäre viel mehr ein Zusammenfallen von „Freiheit und Sinn“ (ebd., S. 203) in unserem Handeln. Henning nimmt in seiner Reflexion des Entfremdungsbegriffs großen Bezug zu den Theorien Jean-Jacques Rousseaus und rezipiert dessen Idealzustand als Balance zwischen tierischer Natürlichkeit und moderner Entfremdung (vgl. ebd., S. 39). Rousseau sprach jedoch vor allem von Ungleichheit als Grund und entscheidendem Faktor für die erschwerte Entfaltung des Menschen nach seinen *eigentlichen* Talenten, Fähigkeiten und Wünschen und problematisierte diese in seinen Theorien (vgl. ebd., S. 207). Henning hingegen übte auch Kritik an den Ideen Rahel Jaeggis, da sich deren Vorstellungen von Selbstverwirklichung vor allem auf die Befindlichkeiten eines akademischen Milieus bezögen (vgl. ebd., S. 188), zugleich nicht für die Realitäten des Lebens in Großkaufhäusern oder Call-Centern zugänglich gemacht werden könnten (vgl. ebd., S. 207).

1.6. Einsamkeit

Wie auch beim Zustand der Entfremdung ist Einsamkeit ein anthropologischer Daseinszustand, der jedoch speziell in der Moderne verstärkt auftritt und dadurch zu einem Grundproblem der Zeitperiode wird. Während das Alleinsein eine objektive und quantifizierbare Tatsache darstellt, ist Einsamkeit ein subjektiver und emotionaler Zustand, der meist negativ konnotiert ist (vgl. Gross 2021, S. 16). Alleinsein lässt sich an der Quantität der erlebten sozialen Kontakte ablesen. Einsamkeit als Gefühlzustand und Disposition eines Menschen ist dabei schon schwieriger zu fassen. Man kann sich in einer Gruppe von Menschen einsam fühlen, ohne dabei tatsächlich allein zu sein. Trotz dieser relativ klaren begrifflichen Trennung gibt es auch hier Abgrenzungen. Gross differenziert beim Alleinsein zwischen starkem und schwachem Alleinsein. Dies sei die Differenz im Bild der „heroisch einsame[n] Heldin oder aber de[s] bemitleidenswerte[n] Verlassene[n] im leeren Hotelzimmer.“ (ebd., S. 117) Einsamkeit ist in der Regel mit Depression und Isolation verbunden und einsame Individuen werten ihren eigenen Zustand nur selten als positiv (vgl. Beer 2018, S. 7). Trotzdem muss Einsamkeit aber

nicht immer ein negativ konnotierter Zustand sein. Gerade in den poetischen und ästhetischen Bildern der Einsiedelei wird gern ein Bild zum Ausdruck gebracht, das Einsamkeit mit spiritueller Selbstfindung verbindet. So löst die oft auch in der Kunst des Impressionismus dargestellte Einsamkeit als Rückzug aus der Menschenwelt bis heute Faszination aus. Gemälde wie Caspar David Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer* brächten uns laut Medienwissenschaftler Denias Newiak zum Schwelgen nach einer imaginierten vormodernen Zeit, in der alles besser war. Natürlich idealisieren wir die Vergangenheit dabei (vgl. Newiak 2022 a, S. 7). In diesem Prozess wird sie zum Gegenbild des hektischen, uneigentlichen Alltags der Moderne, zum „Raum der Authentizität und ästhetischen Kontemplation“ stilisiert (Völker 2022, S. 131). Edvard Munchs Kunstwerke wie *Der Schrei* und *Angst* brächten hingegen die kollektive Unreinheit des Individuums in der Moderne als inneren Zustand zum Ausdruck und entblößten seine Einsamkeit. Dieses Unbehagen in der Kultur bezeichnet die „Suche nach einer universellen Ausdrucksform für die mit der Moderne verbundenen Ungewissheiten, Unverbindlichkeiten und Einsamkeiten, die zum Kernthema von Munchs Malerei werden“ (Newiak 2022 a, S. 10). Besonders ist dabei auch die Verbindung von Innen und Außen, Individuum und Umgebung: Jene „stark verfremdete Erscheinung [...] vor einem blutroten Himmel“, die vor zwei nicht erkennbaren Personen steht, sie alle ergeben ein klares Bild: „[A]lles ist [...] miteinander verbunden und zugleich voneinander getrennt“ (ebd., S. 8). Die Werke Edward Hoppers hingegen erzählen von Isolation und Hoffnungslosigkeit in der modernen Großstadt (vgl. ebd., S. 13). Die Einsamkeitserfahrung in der Moderne sei dabei nicht mehr nur in der Disposition eines vielleicht entarteten Individuums oder Grenzgängers auffindbar. Friedrich Stallberg wertet Einsamkeit fest verankert im „gesellschaftlichen Zivilisationsprozess“ und bezeichnet sie weiter als „die Kehrseite ‚geheiliger‘ Errungenschaften der Moderne“ (Stallberg 2021, S. 48). Newiak geht einen Schritt weiter. Er setzt die Einsamkeit in der Moderne bewusst in den Plural, wenn er von Modernen Einsamkeiten spricht. Denn die „Reichtümer der Hochmoderne haben ihren Preis: Sie kreieren immer neue Einsamkeiten, die sich ständig gegenseitig überholen und übertrumpfen.“ (Newiak 2022 b, S. 99) Einsamkeit mutiere damit „zu einem modernen Grundempfinden des Verlusts der Gemeinschaft, ohne dass es sofort einen adäquaten Ersatz gäbe, der die empfundene Lücke mit neuen Erfahrungen von Gemeinschaftlichkeit füllen könnte“. Hinsichtlich der durch die Modernisierung stark voranschreitenden Auswirkungen „sich zuspitzender sozialer Desintegration“ (ebd., S. 100) wirkt Einsamkeit dabei wie eine ansteckende Krankheit, eine Epidemie (vgl. ebd., S. 142), die von Person zu Person springt. Damit ist die Einsamkeitserfahrung in der Moderne komplexer, kollektiver, sie würde jedes Individuum auf

eine subtile Art und Weise betreffen. In ihr fallen auch die bisher besprochenen Konzepte Entfremdung und Entzauberung zusammen (vgl. ebd., S. 66). Somit hätte sich Einsamkeit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von einem individuellen zu einem verstärkt sozialgesellschaftlichen Problem gewandelt. Dies sei vor allem auf die veränderten Lebensbedingungen und den mit ihnen verbundenen Entfremdungserfahrungen zurückzuführen (vgl. Stallberg 2021, S. 29).

Die Darstellung von individueller, aber auch kollektiv induzierter Einsamkeit zeigt sich bei Haushofer vielseitig. Es sind die Kammern, Zimmer und Mansarden, in denen sich ihre Heldinnen verkriechen oder die Zeit ihrer Existenz ausharren wie ihre Frauen vor dem Fenster. Sie sind „Frauen, die inmitten ihrer Familie unzugängliche Inseln errichten, um ein Minimum an Überlebensfreiraum zu erzwingen.“ (Krisper 2010, S. 12) Verbunden damit seien natürlich auch die gesellschaftlichen Bedingungen der 1950er und -60er gewesen. Enge Geschlechterrollen sowie eine klare Vorgabe von Regeln und Vorschriften, beginnend mit dem Kindesalter, sind bezeichnend für die Nachkriegsjahre, die Haushofers Literatur entscheidend prägten (vgl. ebd., S. 17). Vor allem das moderne Eheleben reflektiert die Autorin häufig und schildert die zunehmende Isolation ihrer weiblichen Protagonistinnen in ihm. Rückzugsorte der Ehefrau wie jener der Mansarde sind dabei als ambivalent zu betrachten. Auf der einen Seite verspricht der Rückzug das Eintauchen in kreative Sphären, ins Schreiben und damit auch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in einem Raum, der abgeschieden und sicher ist. Ehemänner oder andere Familienmitglieder treten nicht oder nur selten über diese Grenze (vgl. Laumont 2000, S. 140). Auf der anderen Seite agieren diese Räume wie Kerker, in denen die Figuren sich selbst und ihren Gedanken ausgeliefert sind (vgl. Arlaud u.a. 2019, S. 8). Gerade das Bild der Wand taucht dabei so häufig als Grenzpfiler auf und führt diese Figuren im übertragenen oder buchstäblichen Sinn in die Einsamkeit. Die Wand steht stellvertretend für die wachsende Isolation der Figuren inmitten von Bürgerlichkeit und Ordnung. Hier wird Einsamkeit ein Ausharren abseits der Außenwelt „getrennt durch eine durchsichtige Wand [...], getrennt von der Natur, von den spontanen Gefühlen und Reaktionen auf das Leben, aber vor allem vom Paradies der Kindheit, das ihnen nur noch als statisches Bild und als unerfüllte Sehnsucht zugänglich ist.“ (Mitgutsch 2010, S. 56)

2. Zauber zwischen Kindheit und Erwachsenenalter

2.1. Die Rolle des Großvaters im Mythos der Kindheit

Gleich zu Beginn der Erzählung *Das fünfte Jahr* betet Marili zu einem Gott, „der alt und freundlich [ist]“. Für das Kind ist dieser Gott nicht mehr als nur „ein entfernter und mächtiger Verwandter ihres Großvaters“ (FJ, S. 8). Als Figur und Archetyp ist der Großvater in *Das fünfte Jahr* prototypisch angelegt (vgl. Dallinger 2010, S. 122). Er ist das Gesicht einer idealisierten Kindheit, erzählt den Kindern sagenhafte Geschichten „von Kämpfen mit Drachen, Nashörnern, Elchen und Krokodilen“ (FJ, S. 16) und ist derjenige, der ihre Wunden mit Jod bestreicht: „Und dabei darf man keinen Muckser machen, weil der Großvater das nicht ausstehen kann. So freundlich er sonst ist, wenn man wehleidig ist, kann er beinahe böse werden.“ (BS, S. 44) Der Großvater vereint und steht zwischen den Dualitäten, alle Eigenschaften trägt er in sich und gerade das verleiht ihm seinen gottgleichen Schein. Er „bezhämt, richtet, argumentiert“, ist „modern und konservativ [...] streng *und* gerecht, gutmütig *und* allwissend“, während seine „Jodtinktur gegen alle Übel der Welt hilft“ (Denneker 2000, S. 94-95). Sein Ort ist die Kanzlei. „Hier wird nachgedacht, gestraft, getröstet, erzählt.“ Als für die Kinder trostspendender Ort ist sie aber vor allem *sein* Ort des Rückzugs und der Arbeit. Hier darf man nur mit „Einverständnis des ‚Herrn‘“ rein (Dallinger 2010, S. 123). Die Vaterfiguren agieren dabei oft auf ähnliche Art und Weise. So wird die Kanzlei in *Himmel, der nirgendwo endet* als Rückzugsort des Vaters markiert, zu dem Meta sich Zugang verschafft. Der Raum wird ihr danach zu ihrem eigenen „realen und symbolischen Fluchtraum“ (Strigl 2016, S. 53) als Ausweg aus dem müden Bauernleben: „Wenn sie [Meta] lange genug von gräßlichen Krankheiten [...] gehört hat, flüchtet sie zu Vater in die Kanzlei und fühlt sich gleich weniger beklommen.“ Die Orte der Großväter, Väter und Onkel werden im Gegensatz zu den klaustrophobischen Arbeitsräumen der Ehemänner in der Erwachsenenliteratur vor allem sinnlich wahrgenommen. So riecht die Kanzlei „nicht nach Todesschweiß, sondern nach Pfeifenrauch, einem angenehm männlichen Geruch, der die Angst vor dem Tod vertreibt.“ (H, S. 180) Und auch „[d]er Großvater roch nach Haarwasser, Zigarren und Holz, und jeden Morgen erregte dieser Geruch aufs neue Marilis Entzücken.“ (FJ, S. 10)

Die Gerüche, die in der Kindheit für Entzücken sorgen, lösen in der Erwachsenenwelt Benommenheit aus. Während die Kinderbücher oft mit Begegnungen zwischen Kindern und Großeltern beginnen, wird die Absenz einer solchen Begegnung gleich am Anfang der *Tapetentür* thematisiert. Heldin Annette sitzt wie so oft allein im Café. Der Einzige, den sie dort

trifft, ist Onkel Eugen und mit ihm zieht ein Geruch in ihre Nase, durch den sie keine Erinnerung ereilt, vielmehr ist es eine Vision: Die „Vision eines großen Holzlagerplatzes“ (T, S. 11). Bewusst ist dies nicht mehr *ihr* Holzlagerplatz, sondern *ein* Holzlagerplatz, ein unbestimmter Ort ohne jedwede persönliche Verbindung. Hier geht es nicht um das Verarbeiten von Annettes biografisch erlebter Kindheit. Der Holzlagerplatz ist ein Ort der Kindheit *an sich*. Die Gerüche der Vergangenheit mischen sich in Annettes Schwelgen mit denen der Gegenwart: „Harzgeruch vermischte sich mit dem Duft nach frischem Kaffee“ (ebd.) und lösen durch ihre sinnliche Intensität Benommenheit aus: „Das alles, dachte sie, hätte einfach nicht geschehen dürfen und sie wußte nicht genau, was sie damit meinte, den Verlust, der sie vor einer Ewigkeit von dreiundzwanzig Jahren betroffen hatte“ (ebd., S. 11-12). Nichts kann sich mit der Intensität dieser Vision messen.: „Holz, warmes gelbes Holz, besät mit kleinen Harztropfen. Es roch besser als irgend etwas auf der Welt.“ (ebd., S. 217) Die Intensität dieser Erfahrung schafft ein Ideal, dem keine gegenwärtige Erfahrung mehr gerecht werden kann. Der Großvater wird zum Ur-Mann und Gott im Mythos der Kindheit und das schließt seine Orte mit ein.

An seiner Seite steht die ebenfalls gütige, doch verhärmte Großmutter. Niemand versteht Marili „so zu waschen, daß [ihr] nicht Tränen in die Augen stiegen und die Ohren wie Feuer brannten.“ Und niemand kann Marili so gut anziehen „wie die Großmutter.“ (FJ, S. 10). Und trotzdem spricht ihr Gesicht Bände: „Wie uralt ihr Gesicht war, gelb und braun – die Augen, in denen sich das Kerzenlicht spiegelte, waren bestimmt schon tausende Jahre alt.“ (ebd., S. 21) Dieses Gesicht bildet einen Gegensatz zu dem des Großvaters, „dieses heitere offene Gesicht mit den leuchtendblauen Augen, umrahmt vom weißen Bart“ (ebd., S. 35). Marili erkennt früh, dass die Großmutter immerzu traurig ist, „auch wenn sie lächelte oder leise lachte [...], weil alle ihre Kinder gestorben waren“ (ebd., S. 11). Besonders schmerzt sie die Erinnerung an ihren Sohn Max, der früher immer gern auf den Birnbaum vor dem Haus kletterte, bis ihn die Großmutter eines Tages mal ins Haus sperrte. Sie hatte keine Lust, seine Hose später wieder flicken zu müssen. Max sitzt nun immer herinnen, „das kleine Gesicht an das Glas gepreßt – und es war ein so herrlicher Nachmittag.“ Und ein Jahr später stirbt der Junge. „Er hätte den Sonnenschein so nötig gebraucht.“ Und genau diese Reue lässt die Großmutter nicht mehr los und färbt ihr Gesicht traurig, wann immer sie aus dem Fenster schaut: „Immer wenn ich seither den Birnbaum seh‘, spür‘ ich die Reue über meine Ungeduld [...]. So viele zerrissene Hosen hab‘ ich in meinem Leben geflickt, es wäre auf diese eine nicht mehr angekommen.“ (ebd., S. 18) Die anderen Kinder sind wie Marilis Vater allesamt in Russland im Krieg ums Leben gekommen. Ein historischer Hintergrund wird in der Erzählung nur gestreift. So bleibt die Idylle bei den Großeltern unentwegt aufrecht erhalten. Bis zum Ende, bei welchem die Großeltern als

Marilis Lebensretter agieren, wenn das Mädchen nach längerer Krankheit und Fieberschüben wieder Bewusstsein erlangt. Die Nähe der Großeltern zu gottgleichen Figuren wird besonders in diesen Momenten deutlich:

Der nackte Sohn Gottes sah aus seinem Bild auf sie nieder. Er war heute nicht erzürnt, nur traurig. Immer noch schien er auf etwas zu warten. Marili fühlte sich bedrängt und wandte ratlos den Kopf zur Seite. Erst beim Anblick der beiden alten Gesichter an ihrem Bett begann laue Wärme aus ihrem Herzen zu tropfen und durch den ganzen Leib zu sickern bis in die Finger und Zehenspitzen. Ihre Augen wanderten von einem zum anderen und ruhten auf dem weißen Wolkenhimmel aus. Und plötzlich schien es ihr, als habe sie diesen weißen Himmel mit den rosigen Streifen immer gesucht. Ein schwaches Entzücken erfüllte sie ganz, sie streckte die mageren Arme nach dem Fenster aus und lachte leise und glücklich. (ebd., S. 51)

Am Ende revidiert Marilis Fensterblick den melancholischen Blick der Großmutter. Geklärt wird auch zumindest temporär die Gretchenfrage um den traurigen Gekreuzigten. Werden Gemüt und Gesicht des Großvaters mit Beginn der Erzählung auf eine Stufe mit dem lieben Gott gestellt, verbindet die Finsternis der Großmutter sie mit dem Christusbild, das in der Mitte von Marilis Zimmer hängt: „Ein großes Bild [...] in lehmiger Farbe gehalten, mit dem bräunlichen Hintergrund flacher Hügel.“ (ebd., S. 7) Marilis Geheimnis ist es, die Augen beim Gebet verschlossen zu halten, um das Bild, „nicht sehen zu müssen“, denn der „große nackte Sohn Gottes“ macht ihr Angst: „Irgendwo in der Schwärze der Nacht hing er und füllte den Raum; groß, schweigend und bedrohlich.“ Als eine Person, die ihr eigenes Leben in ewigem Schuldbewusstsein zubringt, erklärt die Großmutter Marili die Funktion des Gekreuzigten: „Wenn du einmal groß bist, wirst du auch Sünden haben. Für alles Böse, was du einmal tun wirst, hängt er am Kreuz.“ (ebd., S. 8) Diese, für ein Kind natürlich wenig erbaulichen Worte (vgl. Strigl 2016, S. 73), sind in die symbolische Ordnung des Brav-Seins eingefügt. Hierin besteht eine der zentralen Auseinandersetzungen in Haushofers Gesamtwerk.

Für Konstanze Fliedl umgibt Haushofers Werk der „Geruch des Braven“ (Fliedl 1996, S. 632). Für die Kinder wie auch später für die Erwachsenen bedeutet dies ein Mischmasch aus „Selbstverleugnung“ und „existenzielle[r] Bedrohung“ (Seibert 2005, S. 389). Was bleibt danach vom Brav-Sein? Eine Aufzählung des Verbotenen wie in *Die Sache mit der Kuh*. Hier wissen es die Kinder genau:

Eigentlich war uns nahezu alles verboten: schnell laufen, im erhitzten Zustand trinken, Schnee essen (Lungenentzündung und Angina); auf Bäume, Zäune und Mauern klettern (Knochenbrüche); Kröten, Frösche und Eidechsen fangen (Warzengefahr); im Misthaufen wühlen (Starrkrampf); Werkzeug anfassen (blutige Verletzungen); hastig essen (Magendrücken); langsam essen (Darmkatarrh); gar nicht essen (siehe Suppenkaspar); zuviel essen (Magerweiterung); nicht schlafen wollen (Nervosität); fortwährend schlafen wollen (langsame Verblödung); Obst ungewaschen essen (Würmer und Typhus); im Bett lesen (Kurzsichtigkeit) [...] (ST, S. 16)

Die eigentliche Maxime verwandelt sich in eine endlos wirkende Aufzählung von Verboten. Der „Verlust der existenziellen Intensität“ (Strigl 2016, S. 120) im Erwachsenenalter ist vorprogrammiert. *Die Sache mit der Kuh* stellt die Bemühungen um das Wohlergehen der Kinder bewusst in Frage (vgl. ebd., S. 33). Schließlich ereignet sich durch den Sturz einer Kuh auf den Bruder ein absurder Vorfall, dem man durch Brav-Sein allein nie entgegenwirken hätte können. Wer Haushofer also wirklich gelesen hat, weiß, dass in ihrem Gesamtwerk „von Bravheit als literarischer Maxime [...] nicht die Rede sein kann.“ (Seibert 2005, S. 379) Unter den Großeltern ist es vor allem die Großmutter, die für das Brav-Sein zuständig ist. Gerade *Das fünfte Jahr* verdeutlicht die tiefe Reue, die mit dieser Funktion verbunden ist. Denn für den kleinen Max führte das Beharren auf arbiträren Erziehungsregeln zu dessen Tod. Eine „Maske der Verlassenheit und Leere“ (T, S. 31) tragen Haushofers Frauenfiguren dann im Erwachsenenalter, führen damit die Tradition des Großmuttergesichtes fort. Sie alle haben etwas Unwiederbringliches verloren. Die einsame Ich-Erzählerin in *Die Wand* spricht dies direkt an, wenn sie ihr Gesicht nach Monaten hinter der Wand im Spiegel sieht und erkennt, dass „kein Mensch mehr lebte, der dieses Gesicht hätte lieben können [...]. Ich konnte mein Gesicht ruhig ablegen, es wurde nicht mehr gebraucht. [...] [A]ber das quälende Gefühl, etwas Wichtiges verloren zu haben, ließ sich nicht verscheuchen.“ (W, S. 210) Letzte Konsequenz ist in beiden Szenarien der Tod. So sagt es die Großmutter selbst: „Das Traurigsein, Marili, wird erst aufhören, wenn ich sterbe“ (FJ, S. 12). Demselben Programm folgt Haushofers Kurzgeschichte *Die Großmutter stirbt*. Protagonistin Maria trifft ihre Großmutter hier ein letztes Mal vor deren Ableben. In ihrer letzten Stunde bekommt die Großmutter „ein anderes Gesicht“, sobald sie „zu sterben“ beginnt. Kurz davor „huschte ein Lächeln über das verfallene Gesicht, ein letzter Abglanz jenes schalkhaften Lichtes, das einmal den Großvater entzückt hatte.“ (ST, S. 50). Löst sich der Ausdruck in Großmutters Gesicht durch den Tod von der Trauer, löst er in den Hinterbliebenen den gegenteiligen Effekt aus. Sobald die Großmutter stirbt, begreift Maria, „daß sie nun völlig allein war, und der Gedanke lähmte sie so sehr, daß sie sich nicht bewegen konnte.“ Doch Maria fühlt nicht nur Trauer beim Ableben der eigenen Mutter. Als ihre Tante sie weinen sieht, wendet sie sich ab und das „mit einem Gefühl tiefster Scham“ (ebd., S. 51). Nicht zu überlesen ist die Betonung dieses Gefühls am Ende der Erzählung. Der „Prozess der Ablösung“ (Kronschläger 2022, S. 116) ähnelt der Entfremdung Metas nach dem Austritt aus dem Internat. Hier wird aus dem Kind ein „frierendes, einsames, heimwehgeplagtes Mädchen“ (Strigl 2016, S. 68) und das bloß durch die Erziehung. Das Gefühl des Alleinseins mitsamt der emotionalen Regung wird von Maria in der Kurzgeschichte sofort verdrängt. Ihre Scham gegenüber den eigenen Gefühlen ist der Versuch einer Ordnung zu

folgen, die genau diese Gefühle unterdrücken soll, wie sich auch Annette als Ehefrau ein Weinverbot in Gregors Wohnung auferlegt, denn ihr Ehemann „verabscheute weinende Frauen“ (T, S. 168).

Wenig bleibt von der Trauer an den männlichen Figuren haften. Beim Großvater ist es gerade sein „Dunstkreis von Ordnung und Vernunft“ (H, S. 181), der dafür sorgt, dass die Gefühle nicht zu ihm durchdringen. Auch im Haushalt nimmt er eine andere Rolle als die Frauen um ihn herum ein:

Alle mußten im Hause die Schuhe ausziehen, nur der Großvater durfte hinsteigen, wo er wollte, sogar auf den Teppich im Schlafzimmer. Er durfte die Zigarrenasche auf den Boden streuen, und wenn man es genau betrachtete, brachte er immer ein wenig Unordnung mit sich. Und das alles durfte er, weil er ‚der Herr‘ war. (FJ, S. 21)

Für die Kinder ist der Großvater dadurch mehr als nur ein Vorbild. Sie identifizieren sich mit ihm, ungeachtet des Geschlechts. Petra-Maria Dallinger betont die durchaus problematische Perspektive dieser Gedanken, eine von ihnen ausgehende „Macht über Vorstellungen vom Leben / über Lebenskonzepte, über das eigene Selbstbild; Bewunderung wird zu Komplizenschaft, Komplizenschaft unter Umständen schließlich zu einem Versuch der vollständigen Identifikation“ (Dallinger 2010, S. 126). Die Mädchen fliehen sich durch die Identifikation mit dem Großvater aber auch vor den ihnen aufgetragenen Aufgaben, die natürlich stets dem weiblichen Rollenbild entsprechen. So entscheidet Marili auch bei der Arbeit mit der Großmutter: „Nie [...] will ich grüne Westen stricken. Ich möchte überhaupt lieber ein Mann werden und so laut reden wie der Großvater; auch einen weißen Bart möchte ich einmal bekommen.“ (FJ, S. 21). Und auch Meta will später einmal, „einen Schreibtisch haben, ein kleines Lineal und einen Buchsbaumaschenbecher“ wie ihr Vater. Dann wird sie „einen Dunstkreis von Ordnung und Vernunft um sich verbreiten und gar nie an traurige und häßliche Dinge denken.“ (H, S. 181) Die Differenz zwischen Vater und Mutter, Großvater und Großmutter wird auch hier wieder deutlich und entspricht der Idealisierung der Kindheit gegenüber dem den Frauen aufgezwängten Rollenbild im Erwachsenenalter. Wie bereits erläutert fungieren auch die Orte der Väter und Großväter als Fluchtorte vom lauernden Käfig geschlechterspezifischer Rollenverantwortung (vgl. Strigl 2016, S. 53). Meta darf in der Kanzlei beispielsweise ihre geliebten Klassiker lesen, sobald ihr Einlass durch den Herrn gewährt wird, „Vaters ‚Herein‘ ertönt“. Es ist eine Sache, die ihrer Mutter gar nicht gefällt. Aber sie hat „den letzten Widerstand aufgegeben“ (H, S. 108). Vorerst nur. Denn am Ende schafft sie es doch, Meta durch den Aufenthalt im Internat grundlegend zu verändern.

Stets will die Mutter „sie zu sich in die Küche holen, weg von der lustigen Männerwelt.“ (ebd., S. 29). Doch gerade in der Männerwelt entfaltet sich der Zauber spannender Geschichten. Vor

allem die Kriegsabenteuer des Vaters, seine Geschichten aus Russland, „jenem fernen sagenhaften Land, das jeden Mittag aus dem Bauch des Sofas aufsteigt“ (ebd., S. 43), begeistern Meta ungemein. So spinnen sich an diesen Nachmittagen „stundenlang die Geschichten dahin.“ (ebd., S. 45) Haushofer beschreibt genau, wie sich die Fantasie des Kindes durch diese Geschichten verändert und sich mit ihnen mischt. Die Welt des Kriegs wird in den Geschichten in eine Welt von Abenteuer und Fantasie verwandelt. „So entsteht ein feines Gespinnst, das nach allen Richtungen auseinanderläuft.“ Verirrt sich Meta aber „zu weit ins Phantastische, dann winkt Vater sanft ab“ (ebd., S. 46) und holt das Mädchen wieder zurück. Er ist Herr der Fantasie und Ordnung zugleich.

In der Kinderliteratur entfalten sich die Geschichten auf andere Weise. Als der Großvater Fredi und dessen Bruder Butz von Büffeln und Geparden erzählt, kann sich Fredi nachher nur mehr vorstellen, „daß der Gepard auf meinem Bettvorleger liegt und mich bewacht.“ (BS, S. 36) Großvaters Geschichten regen dabei nicht nur die Fantasie und den Forschungsdrang Fredis an, sie haben zugleich eine identitätsstiftende Funktion: „Wenn ich einmal groß bin, möchte ich gern in ferne Länder reisen und alle Tiere besuchen, von denen uns der Großvater vorgelesen hat, sogar den Kaffernbüffel.“ (ebd., S. 37) Und nicht nur das. Der Gepard hilft auch beim Brav-Sein: „Das schönste ist, daß niemand weiß, warum ich jetzt am Abend ohne Widerrede schlafen gehe. Die Mutter freut sich sehr darüber, aber die hat keine Ahnung, daß sie es nur dem Gepard verdankt.“ (ebd., S. 36) Großvaters Geschichten lassen also Fantasie und Vorstellungskraft mit den Anforderungen der Erwachsenenwelt an die Kinder zusammenwachsen. Nicht ohne Grund spricht Iris Denneler von den „[g]eglückte[n] soziale[n] Utopien“ der Kinderbücher gegenüber „Resignation und Ressentiment“ in der Allgemeinliteratur (Denneler 2000, S. 98).

Doch vor allem im Kindheitsroman kippt das idealisierte Bild des Großvaters. Hier ist er „ein kleiner, herrschsüchtiger alter Mann. Eigentlich sieht er lieb aus mit seiner weißen Haarbürste und den lichtblauen, verstörten Augen. Und doch ist er ein schrecklicher Tyrann. [...] Er hat ihre Kindheit zerstört und die arme kleine Großmutter gequält.“ (H, S. 71) Der Großvater ist es auch, der seine Kinder „mit seinem Ledergürtel verprügelt“ hat. Er mochte sie immer nur „bis zum sechsten Jahr [...], nachher hat er sie nur noch wie Sklaven behandelt.“ Meta ist die Einzige, die ihn zu verstehen versucht. „Man müßte ihn verabscheuen, wie Mama es tut, aber solange Meta zurückdenken kann, immer hat er ihr leid getan.“ Hier kippt auch das immer gütig-freundliche Wesen dieses Mannes: „Sieht denn niemand, wie unglücklich der Großvater ist?“ (ebd., S. 72) Ständig getrieben ist er vor allem von Gedanken an den Tod gejagt: „Denn auch mit den Toten muß der Großvater hadern. Er hört gar nie auf.“ Dass dann alles schlecht endet, wenn geliebte Kinder „größer werden“, daran denkt er nicht: „Der Großvater wird das

nie verstehen, er weiß gar nichts über sich.“ (ebd., S. 73) Und trotzdem ist auch dieser Großvater „[e]in großer Zauberer“, dem alle lauschen, wenn er seine „wunderbare[n] Geschichten erzählt“. Meta weiß, ihr Großvater ist „eine sagenhafte Figur, die zugleich tot und lebendig ist.“ Oft weiß sie gar nicht, ob sie beim Abendgebet „zum Großvater [betet] oder zum lieben Gott. Sie kann die beiden nicht auseinanderhalten, und eigentlich will sie das auch gar nicht.“ (ebd., S. 80) Eingeschrieben in die Erzählform des Kindheitsromans ist eine Version des Großvaters, die im Gegensatz zu seinem Pendant in den Kinderbüchern nie erwartbare Grausamkeiten an den Tag legt, trotzdem aber durch Erzählzauber und die zumindest äußerliche Gottgleichheit immer wieder überhöht und idealisiert wird. Am Bild des Großvaters zeigt sich hier schon ein Moment der Fiktionalisierung seiner tatsächlichen Rolle, die in der Allgemeinliteratur noch deutlicher wird. Kippt jedoch das Bild des Großvaters als Ur-Mann im Mythos, kippt auch die magische Welt um ihn herum. Wenn Meta beispielsweise miterlebt, wie die Schweine hinterm Haus geschlachtet oder die Rehe vor ihren Augen ausgeweidet werden, ändert sich auch ihre Sicht auf die Vaterfiguren, hier vor allem auf den Vater, der zum Komplizen wird beim Grauen. War er zuerst noch Herr der Fantasie und General einer sagenhaften Welt in Metas Kopf, wird er in Gesellschaft der Jäger und Adjunkten Komplize des Grauens, das sich vor ihren Augen vollzieht. Meta weiß, „eigentlich mag Vater die Menschen nicht. Er kann ein liebenswürdiger, heiterer Gesellschafter sein, aber lieber geht er in den Wald, sitzt allein in der Kanzlei oder schläft im Lusthaus.“ (ebd., S. 104) Zwischen Vater und Tochter entsteht durch dessen erzwungene Komplizenschaft zu den Jägern und Adjunkten ein Entfremdungszustand.

Handelt *Himmel, der nirgendwo* von den die Kindheit beendenden Erkenntnissen, ist *Die Tapetentür* die Geschichte einer Reflexion, die sich dem Traum ergibt und so wieder zurück in die Kindheit findet. Die am Ende der Erzählung folgende Heilung Annettes manifestiert sich erst durch ihre Konfrontation mit einer erstarrten Vision der Kindheit „als surreales Bild“ (Dallinger 2010, S. 126) und der darin lauenden Vaterfigur. Der Ritt auf Kindheitshund Pluto „in die verbotenen Gegenden“ (T, S. 217) führt in die altbekannte Kanzlei, aus der ein unheimlicher Ort geworden ist, ganz im Sinne von Freuds Terminologie, da Heimeligkeit mit Unwohlsein zusammenläuft (vgl. Freud 1919, S. 245). Die väterliche Figur wird an diesem Ort nur mehr als als *er* bezeichnet, „nur ‚er‘ saß dort drinnen im Haus und wartete auf sein kleines Mädchen.“ (T, S. 218) Für dieses kleine Mädchen „[g]ab [es] nichts Besseres als den Sonntagmorgen mit ‚ihm‘ im Arbeitszimmer. [...] Und hier sitzt sie dann, „mit den nackten Beinen baumelnd“ und darf alles: „[A]m Enzianschnaps nippen, die Zigarette kosten“, bis sie danach „auf seine Knie“ rutscht „und sich aus dem ‚Tierbuch‘ vorlesen lässt.“ Nicht nur im inhaltlichen Verweis auf das Tierbuch verschwimmen die Grenzen zwischen Kinder- und

Erwachsenenerzählung, wobei Gegenstände und Orte zu erstarrten Artefakten werden. *Die Tapetentür* schildert all dies in Momenten, die Unbehagen erregen (nackte Beine, das Herunterrutschen auf seine Knie, Nippen und Kosten von ‚ihm‘ in seiner Kanzlei), sie entfremdet jedoch auch den Vater buchstäblich: Er wird ihr anders, fremd in seiner depersonalisierten Form. Immer ist nur die Rede von ‚ihm‘. ‚Er‘, ‚sein Tierbuch‘ wird unter Anführungszeichen gesetzt, damit eingeklammert, in eine Allgemeinheit erhoben und von einer persönlich-erlebten Verbindung entseelt. Als ‚er‘ ihr dann vorliest, ist das „fast schon zu viel für sie. Hier zu sitzen, auf dem einzigen Platz, den es auf der Welt für sie gab.“ (ebd., S. 219) Doch gleich im Anschluss kommt es zu einem Bruch mit den Erwartungen. Annette pocht nach dem Traum „an die Eichentür. Doch niemand ist hier. „Das Zimmer war leer. [...] ‚[E]r‘ war nicht hier. ‚Er‘ war fortgegangen [...] fort für immer. ‚Er‘ hatte sie zurückgelassen und vergessen, wie man einen Gegenstand vergißt, den man nicht mehr benötigt.“ (T, S. 220) Und gleich danach ist Annette nicht mehr sein kleines Mädchen. Gleich ist wieder die Rede von ihr als erwachsener Person, die aus dem Traum erwacht und sich bewusst wird, dass das „Verlassen-Sein“ die „unheilbare Krankheit ihres Lebens“ ist (Brüns 1998, S. 51). „Kein Arzt hätte ihr eine bessere Diagnose stellen können, als sie selbst es tat. Man konnte einem Kranken nicht helfen, wenn seine Krankheit sein eigenes Leben war.“ (T, S. 220)

2.2. Zauber und Rebellion

Der Kindheitsroman beginnt mit einer Strafe. Meta wird dazu verurteilt „auf dem Grund des alten Regenfasses“ (H, S. 7) zu sitzen. Wir erblicken die Welt in den ersten Zeilen nur durch ihre Augen, sehen durch sie das „kleine Fleckchen Himmel“ über ihr, „eine tiefblaue Gasse, die nirgendwo endet“. Und auch im Gefängnis der Regentonne weiß Meta: „[E]s gibt so viel zu sehen.“ Sie denkt sich ein Spiel aus. Mal reißt sie die Augen ganz weit auf, die Bläue des Himmels verschwindet, dann schließt sie sie und da „leuchtet der Himmel wieder tiefblau.“ (ebd., S.8) Meta ist in der Lage, den Himmel durch ihre Wahrnehmung zu verändern. Mal ist er endlos, mal begrenzt. Mal grau, mal voller Farben. Durch ihre Fantasie, dem Spiel mit den Augen, verändert sie seine Farbe. Es ist dies das Urbild von Haushofers Himmel als Inbegriff der endlosen Weite kindlicher Fantasie. Es ist aber zugleich ein „leerer Himmel, ein Himmel, in dem „das Nichts zu finden ist“ (Strigl 2000, S. 130), der sich durch die Wahrnehmung des Kindes verändern kann, weil er eine Projektionsfläche bietet. Und auch im Regenfass gibt es so viel zu erkennen. Es erzählt Meta „seine unverständlichen Geschichten“ (H, S. 8) und beruhigt sie. „Ich bin gut und warm, du mußt dich nicht fürchten.“ Es sind die Großen, die den

Himmel verdecken, die Fantasie unterdrücken und Meta ja erst in diese Situation gebracht haben. Ja, sie ist nicht brav gewesen, hat die Heuernte gestört und die Erwachsenen dabei geärgert und jetzt weiß Meta genau: „Ein schreckliches Unrecht ist ihr geschehen [...]. Die Großen sind böse.“ (ebd., S. 7)

Was auf den ersten Seiten des Kindheitsromans grundgelegt wird, sind die Bedingungen von Metas Welt. In dieser Welt laufen Erwachsene als „Riesen“ herum „und verdecken den Himmel mit ihren großen Gesichtern“ (ebd. S. 8). Und auch die Nähmaschine ihrer Mutter ist nicht bloß ein Gegenstand, sondern ein „schnurrende[s] Ungeheuer“ (ebd., S. 16). Meta ist stets mit der Welt des Fantastischen konfrontiert, übersetzt in kindliche Magie und Animismus. Aus Sicht der Erzählperspektive werden die fantastischen Elemente dieser Art in *Himmel, der nirgendwo endet* nie aufgeklärt. Es sind die Erwachsenen, die Erklärungsversuche leisten und die Welt der Fantasie nach und nach begrenzen. Dieser Konflikt äußert sich in der Erzählperspektive, welche laut Helmut Grugger zwar einen „radikalen Versuch“ äußert, „der Eigentlichkeit des Kindes eine Stimme zu geben“ (Grugger 2022, S. 99), dabei aber trotzdem auf die interne Fokalisierung der Kinderbücher verzichtet. Zentral ist hierbei Metas Auseinandersetzung mit dem Zauber. Einmal glaubt sie, „ein Zauberer [sei] in der Nähe“, wenn der Wind die Gräser bewegt (H, S. 24). Wann anders hält sie die sich krümmenden Tausendfüßler für „Ungeheuer und Drachen, die eine böse Fee kleingezaubert hat.“ (ebd., S. 25) Meta weiß, „daß unter den weißen Polstern die verzauberten Ungeheuer hausen.“ (ebd., S. 26)

Metas eigene Kraft, zaubern zu können, äußert sich sowohl in imaginierter als auch realer Schöpfung. Erstere zeigt sich in Metas Herbeizaubern von ein paar bunten Gläsern, welche sie „im Kopf gemacht hat und [die] keiner sehen kann.“ Auf diese Weise schafft es Meta auch, der Familie ihren Wert zu beweisen. War es „nicht edel von ihr, die Familie mit schönen Gläsern zu beschenken?“ (ebd., S. 63) Doch ein Streit mit der Mutter, nachdem Meta mit Brennesseln am Bach gerauft hat und schon ist der Zauber verschwunden: „Nicht einmal ein gewöhnliches Wasserglas kann Meta jetzt zaubern. Ihre Kraft ist dahin. Nie wieder wird ihr etwas so Wunderbares gelingen.“ Gleich im Anschluss taucht wieder das Bild der Wand auf. Es ist das Antonym zum Zauber und Sinnbild der Entfremdung: „Dumm und müde starrt sie auf die Wand. Nicht zaubern zu können, ist sehr schlimm, ärger als alles, was sie kennt“ (ebd., S. 64). Ebenso repräsentiert die Mutter wieder eine Welt der Ordnung, die dem Zauber gegenübersteht. Meta ist oft zu stark für ihre Mutter, mit ihrem Temperament fällt sie den Erwachsenen grundsätzlich zur Last. Dadurch „wächst eine Wand zwischen Mutter und Tochter.“ (ebd., S. 15) Will Meta diese Wand überwinden, springt sie „kopfüber in die blaue Schürze, in eine Umarmung, die Mama fast den Hals verrenkt und ihr das Haar aus dem Knoten reißt.“ Metas

Mutter kann auf solche brutalen Liebesangriffe nichts anderes sagen als, „[m]ußt du denn so wild sein?“ (ebd.) Und so wächst die Wand weiter als Symbol „kindlicher Isolation“ (Seibert 2005, S. 382). Meta weiß, dass, wenn sie „wieder zaubern könnte, müßte sie nicht mit den Brennesseln raufen.“ (H, S. 64) Hier kämpft sie gegen einen ebenbürtigen Feind, der ihr gar nicht so unähnlich ist. Wie sie sind die Brennesseln „doch so schön und wild“, aber bald müssen sie, nachdem sie ausgerupft, ihrer Wildheit beraubt wurden, „auf dem Misthaufen verrotten.“ (ebd., S. 62) Das Bild des Rupfens steht in Parallele zu ihrem Bruder Nandi, dessen später geschorener Kopf in Meta ihren eigenen Erkenntnischock als Pendant zum „Schock der Erkenntnis“ (T, S. 220) der *Tapetentür* auslöst, als das Mädchen merkt, dass es für niemanden einen Rückweg in die Kindheit geben wird: „Schrecklich ist diese Erkenntnis, als presse einer mit rohem Griff Metas Herz zusammen.“ (H, S. 222)

Die zweite Ebene des Zaubers betrifft Metas reale Schöpfung, die eng mit dem Schreiben verbunden ist. Um es mit den Worten Daniela Strigls zu sagen: „Wenn es im Kindheitsroman um die Bedeutung geht, die das Schreiben für Meta hat, so dreht sich alles um einen Schlüsselbegriff: Zauberei.“ (Strigl 2016, S. 58) Meta füttert diesen Zauber durch ihre Klassikerlektüre. Sie ermöglicht dem Mädchen einen Zugang zur Welt, der sich von dem ihrer Mutter unterscheidet und den diese zu fürchten weiß (vgl. ebd., S. 47). Die Klassiker in der Kanzlei des Vaters zu lesen, bedeutet zu erfahren, „wie es im Leben wirklich zugeht“ (H, S. 112). Ganz im Gegenteil dazu steht die Welt der Mutter, die Welt des Haushalts, in welcher eine Frau sowieso nur „nähen und kochen [muss]“ (ebd.). „Die Entscheidung [...] für die Zauberei ist zugleich eine Entscheidung gegen die Küche, gegen die Herrschaft der runden Knie und für die krausen Haare“ (Strigl 2016, S. 59). Sie ist die „stille tiefe Abneigung gegen alles, was brav ist“ (H, S. 14). Shakespeare, den großen Literaten, sieht Meta als „de[n] allergrößte[n] Zauberer. Er hat Wörter erfunden, die wie Pfeile aus dem Buch springen und sich in ihren Kopf bohren.“ (ebd., S. 111) Die Klassiker sind der Schlüssel zu einer oft unheimlichen Welt, die ihren Bann auf Meta nicht loslässt. Und dass diese Welt Gefahr birgt, vor allem für ein heranwachsendes Mädchen, weiß die Mutter. Lieber lässt sie sie Grillparzer und Stifter lesen. Metas Lieblinge sind natürlich andere: „Heine, Hauff und Kleist“. Ist ihre Fantasie durch die Magie der Wörter erst einmal angeregt, wohnt ihr die Möglichkeit inne, das Verworrene zu einen, in Bewegung zu setzen. Entscheidend ist dabei der Blick: Meta erkennt in den Klassikern tiefere Zusammenhänge der Welt, erkennt die Geheimnisse und das verborgene Wissen, ein symbolisches Geflecht von Ideen und Zusammenhängen. Hier geht es jedoch nicht um Begriffe und Bedeutungen, darum, etwas zu lernen. Es ist vielmehr so, „als könne eine Erklärung den geheimnisvollen Zauber der Wörter zerstören.“ (ebd., S. 110) Durch die Geschichten wird klar:

„Wer zaubert, der hat Anteil am Göttlichen“ (Strigl 2016, S. 59). Doch sobald dieser Zauber auf Papier gebannt wird, ist er kein Zauber mehr. Als Meta einmal versucht eine ausgedachte Geschichte um sie und Nandi aufzuschreiben, will ihr das so gar nicht gelingen. Ihre Geschichte „hat sich beim Schreiben schrecklich verändert. [...] Alles, was in ihrem Kopf so lebendig und leuchtend gewesen ist, wird matt und grau.“ (H, S. 60) Ausgerechnet die Mutter findet das von ihr versteckte Papier und liest dann auch noch laut vor. „Meta möchte im Erdboden versinken, so schämt sie sich. In diesem Haus kann man wirklich nichts verstecken, gar nichts ist sicher vor Mamas Spürnasse.“ (ebd.) Schon diese frühe kindliche Episode zeigt die Scham, die Meta dann mit dem Schreiben verbindet. Meta agiert hier nicht anders als die Protagonistin aus *Die Mansarde*, die ihre eigenen Texte in abgeschottete Schutzräume sperrt und sie von der Öffentlichkeit unzugänglich macht (vgl. Büscher 2021, S. 47) oder Annette, die das Tagebuchschreiben als „Laster“ bezeichnet „wie Rauchen oder Trinken“ (T, S. 14). Inmitten der ländlichen Welt, in der vor allem körperliche Arbeit als Lebensideal gewertet wird, kann eine auf Papier gebannte Fantasiewelt nicht wirklich gelten. „Meta liest, während alle anderen um sie herum arbeiten. [...] Das schlechte Gewissen führt dazu, daß sie mit sich ständig unzufrieden ist. So sperrt sie sich gegen das bürgerliche Erziehungsideal [...] und hat es doch verinnerlicht“ (Strigl 2016, S. 62).

Uwe Durst sprach in Bezug auf die Phantastik von einem ihr zugrundeliegenden „Kampf der Systeme“, in welchem eines versuche, „die alleinige Herrschaft über die erzählte Welt“ zu erlangen (Durst 2010, S. 158). Der Kampf im Kindheitsroman betrifft zwei Welten: Die Welt im „Ordnungskorsett: ein selbstgebasteltes Gefängnis aus Vernunft und Disziplin“ (Krisper 2010, S. 25) auf der einen und die Welt des Zaubers als Imaginations- und Schöpfungskraft auf der anderen Seite. Erstere wird repräsentiert durch Metas Mutter, gleichbedeutend mit Tag, Arbeit und Vernunft. Letztere lebt in Nacht, Traum und Märchen weiter. Sie dient Meta „als Kraftquelle und als Schutzschirm gegen die Unbilden des Daseins“ (Strigl 2016, S. 58). Der Zauber ist immer mit diesem Kampf verbunden, mit einer Rebellion gegen das Gewöhnliche. Jedoch nicht nur der Kindheitsroman erzählt von einem Kampf zwischen diesen Systemen. So heißt es in Haushofers Kurzgeschichte *Der Erbe* gleich zu Beginn: „Es gab zwei Welten: die Zauberwelt Fräulein Röders und die ganz gewöhnliche Welt, und dazwischen gab es keine Brücke.“ (ST, S. 286) Der Erbe dieses Zaubers ist Andi, ein gewöhnlicher Junge, der jedoch Zutritt bekommt ins „Zauberland“ der Nachbarin Fräulein Röder. In ihrem Zimmer geschieht dann das Zauberhafte. Hier erzählt Röder dem Jungen von „goldenen Bienen und einem gelben Löwen“. Andis Mutter ist anfangs skeptisch der Alten gegenüber, merkt aber sehr schnell, dass diese harmlos ist. Sie erkennt die Zauberwelt als Imaginations- und Kinderwelt, als das, was

sie ist, denn „[i]hre eigene Kindheit lag noch nicht so weit zurück, daß sie den Zauber dieses Zimmers nicht gespürt hätte.“ Alles hier war erfüllt von einem Geruch, „der verhaßt und anziehend zugleich war, wie jede Erinnerung an die Kindheit.“ Doch ebenso spürt Andis Mutter ihren Ausschluss aus dieser Welt, der ihr durch Fräulein Röders Katze vermittelt wird: „Du hast hier nichts verloren. Ertappt und ein wenig verwirrt von den hochmütigen gelben Augen zog die junge Frau sich lautlos zurück.“ (ebd., S. 289)

Hierin entsteht eine Bindung, die Andis Mutter zu ihrem Sohn nicht aufbauen kann. Fräulein Röder, als diejenige, in der der Zauber noch lebt, ist gleichzusetzen mit Tante Wühlmaus aus *Himmel, der nirgendwo endet* oder auch der schrulligen Endversion Betty Russels in *Eine Handvoll Leben*. Es handelt sich um Frauen, die keine Daseinsberechtigung als Mütter oder Ehefrauen aufweisen (vgl. Brüns 1998, S. 46), ihr Leben aufgrund dessen in einem schrulligen Zwischenzustand zubringen, der sie schließlich von der Gesellschaft ausschließt. Mit dieser Tragik ist schon einiges gesagt. Denn hinter der Zauberwelt verbirgt sich eine noch tiefgreifendere, düstere Wahrheit. Es „ist die Welt der Phantasie, der Fiktion und damit auch der Kunst – aber sie ist auch eine Welt des Todes.“ (Laumont 2000, S. 138) Fräulein Röder „redete immerzu von Tod, Blut, das in Bächen floß, und einem großen Krieg“ (ST, S. 292). Sie spricht davon, dass diese Welt abscheulich ist und gibt das dem Kind weiter, „[s]ehr abscheulich, ganz und gar, das darfst du nie vergessen.“ (ebd., S. 291) Wieder wird das Vergessen zum Leitmotiv, wenn es um die Abscheulichkeit der Welt geht. Für Haushofer klassisch dominieren die Elemente Geheimnis, Schweigen und der Tod im Angesicht des Zaubers, „er wollte bestimmt lieber tot sein als die Bienen nie mehr sehen dürfen. Überhaupt war es viel besser, zu schweigen und ein Geheimnis zu haben.“ (ebd., S. 291). Das Geheimnis wird zum Grundelement der Kindheit und dessen Hütung wird Grundaufgabe der Kinder, „mit dem sie sich der Erwachsenenwelt entziehen.“ (Seibert 2005, S. 389)

Später findet Andi Fräulein Röder tot in ihrem Stuhl. Sie hat sich das Leben genommen. Dieser gewaltvolle Bruch wird aber von der Erzählperspektive verborgen. Andis kindlich-magische Wahrnehmung verbirgt das eigentliche Grauen im Zimmer: „Und dann sah Andi die schwarzen dicken Tropfen vom Schaukelstuhl fallen [...]. Die Königin hatte die Hülle zerschnitten und war ‚dorthin‘ zurückgegangen.“ (ST, S. 292) Es ist der von der Kindheitsperspektive umhüllte Bruch, welcher den „Schutzraum der Märchenwelt und kindlichen Imaginationskraft“ in einen „Todesraum“ verwandelt (Laumont 2000, S. 138). Andi wird Erbe der Zauberwelt, bis ein Verdrängen von Traum und Trauma rund um Fräulein Röder einsetzt. Er beginnt zwar von der Alten zu träumen, doch niemals „erinnerte er sich [...] an den Traum [...]. Andi schien die Königin, die goldenen Bienen und den gelben Löwen zu vergessen“ (ST, S. 293), auch wenn

der Junge lange noch nachts wachliegt oder schreiend aus seinen Träumen erwacht. Was von der Zauberwelt bleibt, ist nur ein Augenblick des Innehaltens: „Manchmal vergaß er zu spielen und schien mit schiefgeneigtem Kopf und leichtgeöffneten Lippen einem fernen Geräusch zu lauschen.“ (ebd.) Für die Eltern hingegen haftet am Ende nur der „Geruch des Braven“ (Fliedl 1996, S. 632) an ihrem Jungen: „Es hieß, er wäre ein besonders liebes und angenehmes Kind, um das man seine Eltern beneiden könne.“ (ST, S. 293)

Vor allem die Handlung von *Himmel, der nirgendwo endet* durchdringt der Kampf zwischen Bravheit und Zauber. Direkt angesprochen wird dies durch eine Frau aus der Stadt, welche die Mutter besucht. Als diese die Küche für einen Augenblick verlässt, sagt die Frau zu Meta: „Du hältst dich wohl für etwas Besseres als die Dorfkinder. Das bist du aber nicht. Du mußt genauso häkeln lernen wie alle andern.“ (H, S. 50) Gerade diese Frau wundert sich auch über den seltsamen Namen des Mädchens. Die Mutter klärt sie auf: „[E]igentlich heißt sie nicht so, aber wir nennen sie so nach ihrem Lieblingsmärchen.“ Wird das Geheimnis hinter Metas Namen gelüftet, dieser nur als Spiel abgetan, löst sich auch ein entscheidender Teil ihrer Identität, der mit dem *Märchen vom Machandelbaum* verbunden ist. Sie weiß, dass es etwas mit „Mama und Nandi“ zu tun hat „und das ist ihr unheimlich“ (ebd., S. 40). Die Essenz der Geschichte sowie einzelne narrative Elemente des Märchens dringen dabei immer wieder in die Handlung des Kindheitsromans ein. Es ist die Märchengeschichte rund um eine Stiefmutter, die den Sohn der Familie köpft und die Schuld ihrer Stieftochter Marleenken in die Schuhe schiebt, welche ihren „intratextuelle[n] Faden“ (Arlaud 2019, S. 175) quer durch das Gesamtwerk Haushofers spinnt (vgl. Strigl 2016, S. 28). Im Verlauf der Märchenhandlung vertuscht die Stiefmutter den Mord, indem sie aus dem toten Sohn eine Suppe kocht, die sie dem Vater aufischt und ihn dadurch dazu bringt, seinen eigenen Sohn zu verspeisen. Weinend legt Marleenken die Knochen ihres Bruders vor den Machandelbaum, vor welchem sich der Vater einst ein Kind gewünscht hat. Und aus den Knochen taucht „ein so schöner Vogel“ auf „und das Tuch mit den Knochen war weg.“ (Uther 1997, S. 247) Immer wieder singt der schöne Vogel dann dasselbe Lied:

"Mein' Mutter die mich schlacht',
Mein Vater der mich aß,
Mein Schwester der Marlenichen
Sucht alle meine Benichen,
Bind't sie in ein seiden Tuch,
Legt's unter den Machandelbaum.

Kywitt, kywitt, wat vör'n schön Vogel bün ik!" (Strigl 2016, S. 29)²

Die Märchenhandlung webt sich im Akt des Köpfens in den Roman ein, wenn sich dieser Akt bei Nandis Scherung durch die Mutter wiederholt. Ähnlich verhält es sich mit dem Märchenvogel Kiwitt, der im Sinne der genealogischen Rekonstruktion (vgl. Seibert 2005, S. 377)³ als „Kiwitt, das Käuzchen“ (B, S. 133) in *Bartls Abenteuer* auftritt und Meta als „blauer Vogel“ ans Fenster fliegt. Ihr Vater spricht davon, dass dies „ein Eichelhäher [sei], aber Meta weiß, es ist der schöne Vogel Kiwitt. Er lebt im Wald und kann nicht sterben“ (H, S. 200). Als märchenhafte Figur übersteigt Kiwitt den Tod und das im Gegensatz zu den anderen Tieren, die Meta um sich herum sterben sieht. Auffallend ist an dieser kurzen Stelle auch, dass Metas Vater die Welt kindlicher Fantasie in die begriffliche Welt erwachsener Logik übersetzt und aus dem Märchenvogel einen gewöhnlichen Eichelhäher macht.

Vom Kindheitsroman ins Kinderbuch übersetzt, erscheint der Vogel auch Fredi, welcher in *Brav sein ist schwer* seinem Großvater gegenüber ein Geheimnis hütet, daraufhin nachts einen Vogel zu hören beginnt: „[I]ch bildete mir ein, daß der Vogel nur schrie, um mich an mein schlechtes Gewissen zu erinnern.“ (BS, S. 116) Ist das Problem zwischen Enkel und Großvater einmal gelöst, hört Fredi den Vogel für eine Weile nicht und gibt seinem Geschrei dann im Anschluss auch eine neue Bedeutung, „weil ich aber kein schlechtes Gewissen mehr hatte, machte es mir nichts aus. Es gefiel mir sogar, denn wenn der Vogel schrie, fühlte ich mich nicht so allein.“ (ebd., S. 125). Eine ähnliche Verbindung zeigt sich in *Wir töten Stella*. Hier ist es ein Jungvogel, der seiner Mutter entzogen und dadurch zum Sterben verurteilt wird. Sein Geschrei auf der Linde ist so laut, dass Anna ihm, genauso wenig wie der Schuld um Stella, entkommen kann: „Ich habe das Fenster geschlossen und höre ihn noch immer schreien. [...] Es ist lächerlich, daß dieser winzige Vogel mich so irritiert – ein Zeichen für den schlechten Zustand meiner Nerven.“ (S, S. 53) Verbunden mit der Schuld ist der Vogel auch in Haushofers Kurzgeschichte *Die Kinder*, in welcher eine Gruppe bis dahin unschuldiger Kinder ein Rotschwänzchen bis zum Tode quälen und das betagte Fräulein Klara damit um den Verstand bringen. Ist der Vogel demnach im Kindheitsroman eine Figur zwischen magischem Märchenvogel und realem Eichelhäher, taucht er in der Kindergeschichte hinsichtlich seiner symbolischen Wirkung, der Vermittlung von Schuld als realer Vogel auf. Das Problem kann in der Kindererzählung leicht beseitigt werden, während das Vergehen der Erwachsenen in *Wir töten Stella* tiefer sitzt, wodurch der elternlose Vogel wie Stella sein Leben lassen muss. Kiwitt verliert in der

² Das Märchen wurde von Strigl ins Hochdeutsche übersetzt.

³ Der von Seibert verwendete Begriff der genealogischen Rekonstruktion spielt auf jene literarischen Modi an, „deren Gemeinsamkeit in ihrer Verwurzelung im Horizont familiären Geschehens besteht und die auf diese Weise eine Familiarisierung [...] mit sich bringen“ (Seibert 2005, S. 82).

Allgemeinliteratur auch die märchenhafte Kraft der Unsterblichkeit und transzendiert den Tod dadurch nicht mehr. Haushofers Kurzgeschichte dreht den Spieß um und schreibt den Kindern die Rolle der Quälenden zu. Stirbt der Vogel durch ihre Hand, stirbt auch die Lust am Geschichtenerzählen bei Fräulein Klara, das den Kindern bisher vorgelesen hatte. Ihr Glaube an das Kindliche ist dabei als Lebenswille zu verstehen, der mit dem Geschichtenerzählen inhärent verbunden steht und ihr im Anblick der Grausamkeit entweicht: „Kinder sind eben Kinder, sie wollen Geschichten und ich kann nicht mehr erzählen.“ (ST, S. 352)

Ähnlich wie mit dem Vogel verhält es sich mit Nandi. Die Köpfung des Sohnes entspricht der Scherung des Burschen am Ende des Romans. Es ist dies die Wiederkehr des Symbols der Rupfung der wilden Brennesseln auf der Wiese. Wenn Meta ihren Bruder nun sieht, wirkt er ganz fremd, so als würde sie ihn nicht kennen. „Sei[n] neu[es] Schulbubengesicht“ bedeutet, „daß es für ihn keine Rückkehr gibt auf Mamas Schoß, in die warme gelbe Kugel aus Licht und Seligkeit. [...] Auch er ist schon ausgeschlossen und allein.“ Am Familientisch beginnt Meta ihre Familie Kopf für Kopf genauer anzuschauen. In diesen einsamen Menschen sieht sie immerzu den gleichen Verlust. Ihr Vater kann nie wieder „in seine Kindheit zurückkehren, und nie wieder wird er die Stimme seines Vaters hören.“ Und auch die Augen der Mutter „werden den verstörten Augen des kleinen Großvaters immer ähnlicher. [...] Sie wird kochen und nähen bis zu ihrem Tod und die Kirchen und Galerien Roms nie wieder besuchen.“ (H, S. 222) Gegen die Ausweglosigkeit dieser Schicksale ist Metas Zauber machtlos. Wenn es früher noch darum ging, einen Traum für die Mutter und den Rest der Familie zu zaubern, in dem alle glücklich sind und es „niemals Streit geben [wird]“, scheitert sie daran. „Tagelang geht Meta benommen und schweigsam umher, [...] [b]is der Traum schwächer und schwächer wird, endlich stirbt und eine unglückliche Meta zurücklässt, die sich nirgendwo auf der Welt daheim fühlt.“ (ebd., S. 107) Verbunden mit dem Ende des Kindheitsromans ist die Entzauberung der „Souveränität von Metas Eltern“ (Strigl 2016, S. 66). Meta erkennt im Laufe des Romans nicht nur, heimatlos zu sein, sie wird sich auch immer stärker ihrer eigenen Vergänglichkeit bewusst. Kindliche Isolation und Entfremdung begrenzen den Zauber dabei so weit, dass von dem wilden Mädchen am Anfang der Geschichte nichts mehr übrigbleibt. Die letzte Heilung ihrer Wunde steht dann wieder dem Vater und seiner Jodtinktur zu, diesmal aber mit düsteren Vorzeichen: Er sagt ihr: „‘[W]ir geben Jod auf deine Zehe‘, und Meta steht auf und folgt ihm gehorsam in die Kanzlei“. Metas folgsame Haltung dem Vater gegenüber ebnet bereits ihren Weg vor. Sie wird, wie alle anderen Erwachsenen auch „die Spiele der geliebten Fremden mitspielen. Mehr kann man nicht für sie tun.“ (H, S. 222) Nach der Rückkehr ins Elternhaus ist klar: Das Mädchen wurde fügsam gemacht.

2.3. Zauber als Befreiung von Zeit

Die Entstehung der Wand gleich zu Beginn von Haushofers Roman ist eine offenkundig wunderbare Erscheinung, bei der es der Ich-Erzählerin „ganz unmöglich“ ist, „eine Erklärung dafür zu finden.“ (W, S. 20) Nicht ohne Grund entsteht hier eine Assoziation zu Todorov, der vom Wunderbaren als dasjenige spricht, das sich durch fiktionsexterne Gesetzmäßigkeiten nicht erklären ließe (vgl. Todorov 2013, S. 55). Die Wand wird als grundlegende Entfremdungsmetapher „materialisiert“ (Gunia 2021, S. 56). Sie ist „weder tot noch lebendig“ (W, S. 137). Die Erzählerin gibt ihr eigens den Namen „Wand“ und steckt ihre Grenze mit Steinen und Zweigen ab: Im Abstecken dieser Grenze erkennt Laumont auch ein textuelles Verfahren, welches die reale Welt der Ich-Erzählerin vom allegorischen Raum der Wand abgrenzt (vgl. Laumont 2000, S. 139). Für die Handlung relevant werden nun drei Orte: Als erstes der unheimliche Ort jenseits der Wand, in welchem wir einer erstarrten Ansammlung von Figuren begegnen, welche den kommunikativen Entfremdungszustand der Ich-Erzählerin vermittelt (vgl. Kuhn 2019, S. 27). Sowohl die Naturlandschaft als auch die in ihr vorhandenen Personen erinnern an die Kindheitsszenarien aus *Die Tapentür* und *Brav sein ist schwer* samt Bach und sonnengetränkten Wiesen. Dieser Raum ist jedoch durch die Wand von außen abgeschottet, kein Kindheits-, sondern ein „Todesraum“ (Laumont 2000, S. 139). Dreh und Angelpunkt der Handlung wird vor allem das Jagdhaus des Schwagers Hugo. Es ist der einzige Ort, der das Davor und Danach der Katastrophe miteinander verbindet und somit einen Hauch von zeitlicher Kontinuität herstellt. Grundsätzlich ist das Jagdhaus ein Ort der Zeit, der Reflexion und des Denkens. Im späteren Verlauf der Handlung verlässt die Ich-Erzählerin das Tal für einen Sommer und wagt den Aufstieg auf die naheliegende Alm. Die Alm ist der erhabene Gegensatz zur doppelseitigen Funktion des Jagdhauses als Schutzraum und Gefängnis zugleich (vgl. Gunia 2021, S. 56). Im Tal spielt sich auch die Realität der Apokalypse ab, denn hier zählt die Ich-Erzählerin unentwegt ihre Ressourcen im Angesicht des ihr bevorstehenden Untergangs (vgl. Nitzke 2022, S. 497). Ausgeliefert ist sie aber vor allem ihren Gedanken, Sorgen und Ängsten, die sich nahezu ausschließlich um ihr eigenes auswegloses Schicksal drehen. Verhandelt wird hier die Frage nach dem Tod als vermutlich letzter Mensch auf Erden: „Ich konnte mich umbringen oder versuchen, mich unter der Wand durchzugraben, was wahrscheinlich nur eine mühevollere Art des Selbstmords gewesen wäre.“ (W, S. 37) Angetrieben wird die Ich-Erzählerin vor allem von der Verantwortung um ihre *neuen* Kinder, die Tiere: „Mein Kopf ist frei, er darf treiben, was er will, nur die Vernunft darf ihn nicht

verlassen, die Vernunft, die er braucht, um mich und die Tiere am Leben zu erhalten.“ So projiziert sie in die geliebte Kuh Bella, die sie verzweifelt gegen die Wand laufend findet, ihre eigenen Sorgen hinein, wobei sich der Gedanke an einen baldigen Tod hinter der Wand einfach nicht wegschieben lässt: „Ich hoffe, sie wird vor mir sterben, ohne mich müßte sie im Winter elend umkommen.“ (ebd., S. 171) Einen ganzen Sommer lang kümmert sie sich um einen Stall für Bella, zieht später auch Bellas Kalb, den Jungstier Stier, groß und wird sich schon bei der ersten Begegnung bewusst, nicht nur „Besitzer“, sondern auch „Gefangene einer Kuh“ zu sein (ebd., S. 31). Gerade im Jagdhaus befindet sich die Ich-Erzählerin in einem Zwischenzustand zwischen dem erstarrten Raum der Vergangenheit hinter der Wand und dem erhabenen Befreiungsort auf der Alm. In ihren ersten Monaten im Tal erlebt sie zudem einen schwellenartigen Übertritt ihrer eigenen Identität vom Mensch zum Tier. Menschliche Rituale, jene „spärlichen Reste menschlicher Ordnung“ wie sich zu waschen, sich die Zähne zu putzen und für Ordnung zu sorgen, sind zivilisatorische Überbleibsel, welche ihre neugewonnene Kreatürlichkeit im Leben unter den Tieren eingrenzen sollen: „Vielleicht fürchte ich, wenn ich anders könnte, würde ich langsam aufhören, ein Mensch zu sein [...] und bald schmutzig und stinkend umherkriechen und unverständliche Laute ausstoßen“ (ebd., S. 40). Am Menschsein wird also über die Zeit im Tal noch festgehalten, weshalb ein liminaler Zustand entsteht, der die Ich-Erzählerin an der Schwelle verhaften lässt. Doch nicht nur die Erzählerin verändert sich. Materielle Güter, jene Restbestände modernen Lebens, werden nach und nach von der Natur eingenommen (vgl. Nitzke 2022, S. 499). Als erstes muss das Autoradio dran glauben. Es kann nach der Katastrophe nicht mehr produzieren als bloß ein „zartes, leeres Summen“ (W, S. 22). Hugos schicker Mercedes ist am Vortag vor dem Aufkommen der Wand „fast neu“, wird dann aber sehr bald schon „ein grünbewuchertes Nest für Mäuse und Vögel.“ (ebd., S. 202) Aus Kochrezepten macht die Erzählerin Brennmaterial und vor allem die jetzt nutzlos gewordenen Kalender bekommen eine neue, tiefgreifendere Bedeutung, da datierte Zeit hinter der Wand aus den Fugen geraten ist. Jetzt liest die Ich-Erzählerin auf den Kalenderblättern lediglich Geschichten und lernt durch sie etwas über Viehzucht. Der Wecker hingegen, das Symbol „für die Modernisierung, die seit dem Mittelalter immer mehr verschärfte Einspannung des Individuums in den Takt der Produktion“ (Strigl 2019, S. 194) wird zum Reflexionsobjekt der Erinnerung an die präapokalyptische Zeit vor der Wand:

Manchmal fällt mir ein, wie wichtig es einmal war, ja nicht fünf Minuten zu spät zu kommen. Sehr viele Leute [...] schienen ihre Uhr als kleinen Götzen zu betrachten, und ich fand das auch immer vernünftig. [...] Ich habe Zeit, der künstlichen, vom Ticken der Uhren zerhackten Menschenzeit, nicht gerne gedient [...] und jede meiner Uhren ist nach einiger Zeit auf rätselhafte Weise zerbrochen oder verschwunden. Die Methode der systematischen

Uhrenvernichtung habe ich aber sogar vor mir selbst verheimlicht. Heute weiß ich natürlich, wie das alles geschehen ist. Ich habe ja so viel Zeit, nachzudenken, und im Lauf der Zeit werde ich mir noch auf alle Schliche kommen. (W, S. 59)

Durch die Wand resultiert keine Befreiung der Zeitordnung per se. Die Ich-Erzählerin berechnet viel mehr ihr eigenes Leben mit dem ihr verbliebenen Brennholz, mit Munition und mit Zündhölzern und passt an das Verbleiben dieser Ressourcen nicht nur ihre Überlebenschancen, sondern auch ihr Zeitempfinden an. Sie datiert den „zweiten Juli“ als den „Tag, an dem mir klar wurde, daß mein Leben von der Menge der verbliebenen Zündhölzer abhing“ (ebd., S. 69) und markiert auf diese Weise auch den Eintritt in eine Zeitordnung, welche nicht mehr von den Menschen gemacht ist: „Am sechsundzwanzigsten April blieb mein Wecker stehen. [...] Der Wecker war gestorben“, wodurch sich die Menschenzeit auf „Krähenzeit“ umstellt (ebd., S. 235). Der Wecker wird hier personalisiert, sterblich gemacht, da sich mit seinem Tod auch ein letzter Teil an Menschlichkeit von der Erzählerin löst. Die Umstellung auf Krähenzeit bedeutet einen Kernpunkt ihrer Entwicklung, einen entgegengesetzten Kulturprozess auf den letzten Schranken der Zivilisation (vgl. Torke 2011, S. 208).

Das Jagdhaus ist dabei nicht nur ein körperlicher Überlebensraum, sondern auch im geistigen Sinne ein Ort der Reflexion und des Schreibens. Schreiben wird auch hierin wieder als Überlebenshandlung übersetzt und lokalisiert sich zwischen zwei Brüchen: Dem Bruch mit der gewohnten Ordnung durch das Aufkommen der Wand am Anfang der Handlung und der Ermordung Luchs‘ auf der Alm als finale Transgression der Erzählung. Das Jagdhaus als Schreibort lebt vom *Dazwischen* zwischen Vergangenheit und Zukunft, Tier und Mensch, dem Ich und dem Wir, zwischen Überlebenskampf und Tod. Es ist ein „Niemandsländ, in dem menschliche Präsenz und soziale menschliche Bindungen fehlen“, wo aber zugleich „neue Bindungen zu Tieren“ entstehen (Battiston 2019, S. 42). Die hiermit verbundenen und für Haushofer typischen Alltagshandlungen, die das Überleben der Tiere sowie das der Ich-Erzählerin sichern sollen, sind der stetige Versuch eines Überlebens, das im Gegensatz zu anderen Robinsonen bloß auf den „Fortgang des kleinen Lebens“ gerichtet ist (Willer 2017, S. 133). Eine Verbindung entsteht hierdurch zur *Mansarde*, einem Roman, welcher die Zermürbung durch alltägliche Besorgungen in ähnlich detaillierter Weise darstellt. Ist es in letzterer Erzählung vor allem eine Flucht vor der Gefahr der Mansardengedanken, den schmerzhaften Erinnerungen an die Vergangenheit, plagt die Ich-Erzählerin in *Die Wand* vor allem ihre peitschende Angst vor der unbestimmten Zukunft und der verlorenen Vergangenheit. Die Arbeit wie auch ihr Bericht halten sie davon ab, den Verstand zu verlieren. Ihr Schicksal ändert sich jedoch mit dem Plan, zur nahegelegenen Alm hinaufzusteigen.

Nach dem mühevollen Aufstieg regiert hier schnell ein Erblicken von Weite im Gegensatz zur düsteren Begrenztheit des Tals: „Es war ein seltsames Gefühl, unbehindert von Bergen und Bäumen, eine weite Fläche überblicken zu können.“ (W, S. 159) Die Alm „zwang zu tieferem Atmen.“ Sie ist „schön [...], fremd und gefährlich, aber wie alles Fremde voller heimlicher Lockung.“ (ebd., S. 160) Ganz im Gegensatz zum Jagdhaus wird auf der Alm nicht geschrieben. Frei von Reflexion regiert hier eine neue Gegenwärtigkeit. Nach dem Aufstieg „gediehen“ ihre Tiere „und waren glücklich in ihrer Freiheit“ (ebd., S. 172). Und auch der Gemütszustand der Ich-Erzählerin ändert sich hier oben schnell: „Es war, als strömte die große Wiese ein sanftes Betäubungsmittel aus, das Vergessen hieß.“ Denn „[d]ie Alm lag außerhalb der Zeit.“ Sie ist eine Landschaft, welche die Ich-Erzählerin, „von [sich] selbst erlöste. Alle Befürchtungen und Erinnerungen blieben zurück unter den dunklen Fichten, um mich bei jedem Abstieg erneut zu überfallen.“ (ebd., S. 166) Zwar ist das Leben auf der Alm wie im Tal von ständiger Arbeit geprägt, die Sorge weicht jedoch schon bald einem zweckentbundenen Schauen, das sich jedweder Gedanken entledigt: „Ich dachte nicht, ich erinnerte mich nicht, und ich fürchtete mich nicht. Ich saß nur ganz still an die Holzwand gelehnt, müde und wach zugleich, und sah in den Himmel. Ich lernte alle Sterne kennen“ (ebd., S. 173). Hier ist es wieder der Himmel, der einen Bann auslöst und insofern zu einer Befreiung der Ich-Erzählerin führt, als er sie von ihren Gedanken erlöst, ihr eine grenzenlose Weite auch existenziell vermittelt. Die Härte der Einsamkeit, die sie im Tal erlebt hat, weicht einer erhabeneren Einsamkeitserfahrung, parallel zu der vorhin in Kraft getretenen Befreiung von der „Tyrannei der Zeit“ (Strigl 2019, S. 196). In ihrem Selbstbild entstehen zwei Personen, die scheinbar in völliger Isolation voneinander leben und dabei genauso wenig gemein haben: „Es war sonderbar: sobald ich im Tal war, dachte ich an die Alm fast mit Furcht oder Widerwillen, auf der Alm aber konnte ich mir nicht vorstellen, wie man im Tal leben konnte.“ (W, S. 167). Doch die von der Alm ausgehende Macht lässt ein Ideal entstehen, welches unreal erscheint, sobald die Ich-Erzählerin sich wieder im Tal befindet. Schnell wirken diese Erlebnisse unwirklich, einmalig und unzugänglich. Die Alm bringt ihre eigene Rastlosigkeit mit sich, sobald der Abstieg ins Tal naht. Die absolute Gegenwärtigkeit auf der Alm ist ihr „geheimnisvolle[r] Zauber“ (ebd., S. 187). So fühlt sich die Erzählerin auch zum ersten Mal seit langem beruhigt, wenn sie sieht, wie die Alm „still und verzaubert“ daliegt (ebd., S. 205). Mit dem Zauber verbunden ist ein Wandel der Sinnfrage in den Gedanken der Protagonistin: „Ich suchte nicht mehr nach einem Sinn, der mir das Leben erträglicher machen sollte. Ein derartiges Verlangen erschien mir fast wie eine Anmaßung.“ Die Alm ebnet nur das ein, was die Wand schon vorweg genommen hat, den Verlust von Zeit, Sinn und allem anderen, das menschlich ist: „Es war besser von den Menschen wegzudenken. Das

große Sonne-, Mond- und Sterne-Spiel schien gelungen zu sein, es war auch nicht von Menschen erfunden worden.“ (ebd., S. 191) Mehr und mehr vergisst die Ich-Erzählerin auf ihr individuelles Ich zugunsten eines „größeren Wir“, das von der Zeit- und Raumordnung der Natur geprägt ist.

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., S. 169)

Im Gegensatz zum Traum der *Tapetentür* führt die Alm nicht in einen reminiszierten Kindheitsraum zurück, der in der Gegenwart des Lebens keinen Fortbestand hat. Stattdessen ist die erlebte Eigentlichkeit ein Zustand, der ohne die Idealisierung der Vergangenheit bestehen kann:

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. (ebd., S. 191)

Die Verortung dieses eigentlichen Bildes, welches nicht durch vorschnelle Gedanken verfälscht wird, führt schließlich zu einem durch die Kindheit bedingten, freieren Schauen, welches Haushofer auch im Kindheitsroman mit dem Zauber verbindet: „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.“ (ebd., S. 192) Der Zauber besteht jedoch nicht nur in der Rückkehr der Eigentlichkeit, sondern auch in der Flüchtigkeit der Episode, da die Almerleuchtung ein kurzes und punktuelles Ereignis darstellt. Eine Wiederholung würde erst recht eine Verfälschung dieser besonderen Erfahrung bedeuten.

Bei ihrem zweiten Aufstieg ist das Gefühl schon ein anderes: „Jener erste Sommer auf der Alm war unwiederbringlich dahin, und ich wollte keine schwächere Wiederholung und hielt mich absichtlich davon zurück, dem alten Zauber aufs neue zu verfallen.“ (ebd., S. 240) Jener alte Zauber weicht einem neuen Grauen, die ständig wiederholte Prolepse der Handlung, Luchs‘ Tod auf der Alm, welcher dem Ort auch seinen Zauber nimmt: „Ich möchte sie nie wieder sehen, nie wieder.“ (ebd., S. 193) Der einzige Mensch, ein Mann, dem die Ich-Erzählerin seit dem Aufkommen der Wand begegnet, ist ein Fremder, der Luchs und Stier vor ihren Augen tötet. Die Erzählerin erschießt den Mann und rollt ihn das Gebirge hinab. Die Szene ist genauso drastisch wie plötzlich in ihrer Gewaltdarstellung. Nach dem Tod ihrer Tiere lässt die Protagonistin ihre Gegenstände auf der Alm zurück, wissend, dass sie nie wieder dorthin

zurückkehren wird. Wie in *Der Erbe* markiert Haushofer die vermeintliche Zauberwelt als von Gewalterfahrungen bedroht. Die Einheit zwischen Traum, Zauber und Kindheit steht damit immer in Gefahr, von der äußeren Welt durchbrochen zu werden.

Was auf den Gewaltakt folgt, ist die Reflexionshaltung des Berichts, die den eigentlichen Blick verunmöglicht. Mit ihr kommt eine noch tiefgreifendere Einsamkeitserfahrung, ein erneutes Erstarren der Zeit, welches zu diesem Zeitpunkt irreversibel scheint: „Ich glaube, die Zeit steht ganz still und ich bewege mich in ihr, manchmal langsam und manchmal mit rasender Schnelligkeit. Seit Luchs tot ist, empfinde ich das deutlich. Ich sitze am Tisch und die Zeit steht still.“ (ebd., S. 216) Gerade jetzt führt der Blick die Ich-Erzählerin zurück zu den Krähen. Sie verkörpern ihren erneuten Ausschluss aus der Gemeinschaft (vgl. Brüns 1998, S. 58), der sich hinter der Wand wiederholte: „Vielleicht stehe ich vor dem Haus und schaue hinüber zu den Krähen, und da ist sie wieder, körperlos und still und hält uns fest, die Wiese, die Krähen und mich.“ (W, S. 216) Die hier bloß umschriebene weibliche Form meint die Zeit. Hier entsteht bereits Entzweiung. Die Zeit nach dem traumatischen Vorfall ist stärker als jede geglaubte Natürlichkeit. Sie begrenzt die Erzählerin und ihr Handeln von neuem.

Sie dehnt sich aus in die Unendlichkeit wie ein riesiges Spinnennetz. Milliarden winziger Kokons hängen in ihren Fäden eingesponnen. [...] Die Zeit ist groß, und immer noch gibt es Raum für neue Kokons. Ein graues unerbittliches Netz, in dem jede Sekunde meines Lebens festgehalten liegt. Vielleicht erscheint sie mir deshalb so schrecklich, weil sie alles aufbewahrt und nichts wirklich enden lässt. Wenn die Zeit aber nur in meinem Kopf existiert und ich der letzte Mensch bin, wird sie mit meinem Tod enden. Der Gedanke stimmt mich heiter. Ich habe es vielleicht in der Hand, die Zeit zu ermorden. (ebd., S. 216)

Festgehalten in der Zeit ist auch die romantische Einsamkeit beendet, die vor allem auf der Alm gelebt werden konnte. Es folgt die letzte „Verwandlung“ der Ich-Erzählerin im Moment der Identifikation mit einer weißen Krähe, die sich im Herbst beim Jagdhaus ansiedelt. Sie ist das Symbol einer „Fremdheit“, die sich nicht in „Vertrautheit“ verwandeln lässt. Wie auch die Erzählerin selbst in den Insekten etwas Fremdes erkennt, sich zu Hummeln nur hingezogen fühlt, „weil ihr flaumiger Pelz mir ein winziges Säugetier vorgaukelt“, bleibt die weiße Krähe bei den anderen Krähen außen vor. Sie „läßt sich allein auf einem Baum nieder, den ihre Gefährten meiden. [...] Ich sehe sie ganz allein auf ihrer Fichte hocken [...], ein trauriges Unding, das es nicht geben dürfte, eine weiße Krähe.“ (ebd., S. 229) Von der Erhabenheit des Himmels bedeutet der Blick jetzt Identifikation mit dem einen Wesen, das übrig geblieben ist und in seinem Alleinsein keinen Anschluss mehr findet. Das Zwischenstadium mit den Tieren, die Krähenzeit, ist damit ebenfalls beendet. „Die Krähen haben sich erhoben und kreisen schreiend über dem Wald. Wenn sie nicht mehr zu sehen sind, werde ich auf die Lichtung gehen und die weiße Krähe füttern. Sie wartet schon auf mich.“ (ebd., S. 251)

2.4. Eine Frau, die Tiere gebärt

Davor noch spricht ein Traum der Erzählerin Bände über ihr Verhältnis zu den Tieren. Der Traum ereilt sie Wochen, nachdem sie sich bereits mühevoll um ihre neue Familie gekümmert hat: „Im Traum bringe ich Kinder zur Welt, und es sind nicht Menschenkinder, es gibt unter ihnen Katzen, Hunde, Kälber, Bären und ganz fremdartige pelzige Geschöpfe.“ Die Erzählerin baut in diesem Traum eine neue, tiefere Verbindung zu ihren Tieren auf. Nichts an diesem Traum ist verstörend, „es ist nichts an ihnen, was mich erschrecken oder abstoßen könnte. Es sieht nur befremdend aus, wenn ich es niederschreibe, in Menschenschrift und Menschenworten.“ In ihren Gedanken bringt sie zum Ausdruck, wie sehr sie sich schon von den Menschen entfernt hat und dabei scheint sie nicht allein zu sein: „Es soll Gefangene gegeben haben, die Ratten Spinnen und Fliegen zähmten und anfangen, sie zu lieben. [...] Die Schranken zwischen Tier und Menschen fallen sehr leicht. Wir sind von einer einzigen großen Familie“. Der Traum hat zwar eine identitätsstiftende Funktion, bringt aber auch das Feststecken auf der Schwelle zwischen Tier und Mensch zum Ausdruck. Eine vollkommene Verwandlung in ein Tier wird sich nicht vollziehen. Sie „werde [...] nicht lange genug leben, um so weit verwandelt zu sein.“ (ebd., S. 214)

Träume spielen im Gesamtwerk Haushofers eine entscheidende Rolle, wenn es darum geht, die Wirklichkeit in Frage zu stellen, Veränderungen anzudeuten und bisher bestehende Grenzverhältnisse aufzubrechen. Die Grenze zwischen Traum und Realität ist bei Haushofer eine schwache, je nachdem wie sehr es die Erwachsenenwelt schafft, die subversiven Elemente von Traum und Phantastik im Erzählen einzuschränken. So wird auch beim Eintritt in die Welt hinter die Tapetentür eine rationale Erklärung anhand von Traumlogik ausgeschlossen: „Aber es konnte kein Traum sein, denn die Leuchtziffern der Uhr zeigten auf halb zwölf, und ein Wecker hat in einem Traum nichts zu suchen.“ (T, S. 212-213) Ausgerechnet der Wecker, die explizite Zeitlichkeit der *Wand*, beweist die Wirklichkeit des Traums. Nach Ende der Episode gibt es außerdem kein Erinnerungs- oder Aufwachmoment. Der Rückweg in die Kindheitswelt ergibt sich gleich im Anschluss an Annettes letzten Tagebucheintrag, beendet die Reflexion und entführt ihre Gedanken in eine andere Welt. Diese Welt hinter der Tapetentür ist gleichsam Kindheitserinnerung wie auch phantastisch-surrealer Imaginationsraum innerhalb eines eigentlich realistisch erzählten Romans. Wie auch Meta zeichnet Annette hier eine Unschlüssigkeit aus, wenn es um die Erklärung der Erscheinung geht. Es ist dies die Rückkehr eines kindlichen Zweifels, der die Erwachsenenwelt im gleichen Ausmaß destabilisiert, wie er

von ihr destabilisiert wird. Meta weiß oft nicht, was von ihren Vorstellungen real ist und was nicht. Wie beispielsweise „der eiserne Mann“, ein „schwarze[r] Ritter“, der ihr Angst macht, bei dem es sich in Wahrheit aber nur um einen Kachelofen in der Finsternis handelt. „Aber das ist doch nur der Ofen, den kennst du doch genau“, erklärt dann die Mutter und Meta will ihr glauben, doch sie sieht weiterhin „den bösen schwarzen Glanz“ des Ritters, entscheidet sich aber „nicht darüber zu reden, er kann ja jedes Wort hören.“ (H, S. 34) Der Konflikt zwischen Traum und Realität ist der Konflikt zwischen Mutter und Tochter: „Warum ist Traum Lüge und, was bei Tag geschieht, Wahrheit? Vielleicht, weil man die Traumdinge nicht in den Trag hinein mitnehmen kann. Das ist ein ewiger Kummer Metas.“ (ebd., S. 143) Und auch ihr kleiner Bruder ist ihr am Ende als „Traumnandi“ lieber „als dieser geschorene Schulbub“, der er geworden ist (ebd., S. 214). Marili stößt in *Das fünfte Jahr* auf ein ähnliches Problem. Es ist ihre Auseinandersetzung mit dem schwierigen Satz „Träume sind Schäume“, den die Gehilfin Rosa einmal zu ihr gesagt hatte. „Marili wußte nicht, was ‚Schäume‘ waren, und brachte es auch nicht fertig, danach zu fragen.“ Das Wort Schäume „klang zu fremd und absonderlich.“ Auch hier sind es die Mutterfiguren, Großmutter, Mutter und die Gehilfin Rosa, die dem Traum ein Ende setzen wollen. Das Wort „Schäume“ wird hierbei gleichgesetzt mit einer sprachlichen Entfremdung, da es zu „fremd und absonderlich“ klingt, um es als Kind überhaupt verstehen zu können. (FJ, S. 27) Diese ganze Unterredung findet erst nach Marilis Begegnung mit der Kröte statt. Diese kann im Traum „hundert Jahre alt werden, hundert Jahre sind eine entsetzlich lange Zeit“. Doch gerade in diesem Moment verändert sich etwas. Sobald Elemente der Erwachsenenwelt mit dem Traum konvergieren, wird direkt ein Augenblick der Erkenntnis des Kindes betont, „Marili weiß das Furchtbare“, welches den Traum zu einem Alptraum werden lässt: „Die Kröte sitzt nicht in ihrer Höhle, sie liegt im Ausguß und ist tot. Rosa hat sie mit kochendem Wasser verbrüht. Ein würgender Schmerz steigt in Marilis Kehle hoch und bricht in spitzen, gellenden Schreien aus ihrem Mund“, bis die Großmutter sie „sacht wach[rüttelt] und an ihre Brust [drückt]“ (ebd., S. 26). Hier weiß es die Großmutter auch besser: „Du hast geträumt, du wirst sie vergessen.“ (ebd., S. 25) Bald stellt sich Marili die gleichen Fragen, wie Meta: „[W]eshalb war alles nicht wahr gewesen, als die Großmutter sie in den Armen gehalten hatte?“ (ebd., S. 26) Positiv ist diese Kraft bei den Alpträumen, hier kommt der Großmutter eine Schutzrolle zu: „Die gelben Finger ihrer alten Hände hatten Macht über alle bösen Träume.“ (ebd., S. 44)

In Haushofers Erwachsenenliteratur dreht sich das Spiel der Geschlechter um. Hier sind es nicht Mütter, sondern Ehemänner, die die Traumwelt begrenzen. In der Kurzgeschichte *Die Frau mit den interessanten Träumen* geht das für einen Ehemann sogar so weit, dass er seiner Frau,

erklärt, „er werde sich auf der Stelle scheiden lassen, wenn sie ihn nochmal mit ihren Träumen belästigen werde.“ Diese Träume handeln von Hühnern, die lebendig gebraten werden oder der Geburt eines sechsbeinigen Kindes. Die Träumerin hört auf ihren Mann und wie alle anderen auch spricht sie nun nur mehr „vom Wetter oder von den Lebensmittelpreisen“. Dass das ganze Leben nun „grau und ohne Glanz“ (ST, S. 179) wirkt, bedeutet den Eintritt der Gewöhnlichkeit ohne interessante Träume, sodass die beiden wieder ihre alte Routine aufnehmen. Das Resultat ist ein gar märchenhaftes Ende, in welchem das Ehepaar „sehr glücklich“ (ebd., S. 180) wird. Die weiblichen Figuren verbindet Haushofer oft mit dem Magischen, dem Unverständlichen und Irrationalen der Träume, ihr logisches Pendant setzen die Männer in Ehe- und Liebesbeziehungen. Besonders deutlich wird dies in der Erzählung *Entfremdung*. Hedwig, die ihrem Liebhaber Georg von einem verstörenden Traum erzählt, erlebt hier den Bruch der Grenze zwischen Traum und Realität, der ihr bisheriges Verhältnis zu ihm unmöglich macht. Ist es in *Die Wand* das Verwischen der Grenze zwischen Mensch und Tier, löst sich die Erzählerin der *Mansarde* von ihren körperlichen Schranken durch einen Traum, in dem sie fliegen kann: „Ich befand mich über einer fremdartigen Landschaft, das heißt, ich schwebte sanft über sie hinweg, mich mit kleinen Flossenschlägen der Hände fortbewegend.“ (M, S. 164) Die in der Wirklichkeit vorherrschende Grenze, „[e]s war für Menschen verboten, zu fliegen [...] und deshalb konnten sie es auch nicht“ (ebd., S. 164-165), durchbricht die Ich-Erzählerin zugleich in ihrem Traum, wenn sie sagt, sie werde sich „nie mehr daran halten“ und müsste sogar sterben, wenn sie das Gebot, nicht zu fliegen, jemals wieder befolgen sollte: „Wenn ich nicht mehr fliegen konnte, sollten sie mich ruhig erschlagen“ In beiden Träumen, Traumflug und Entfremdungstraum begegnen wir einer namenlosen Stadt. Sie wird zum Handlungsort des Grauens in *Entfremdung*, in *Die Mansarde* hingegen bedeutet das Fliegen eine Flucht aus der Stadt an einen unschuldigeren Naturort: „Die Stadt lag alsbald weit hinter mir, und ich schwebte über einer flachen Graslandschaft.“ Diese Landschaft ist unendlich, „die Steppe war endlos“ und der Traum endet mit einem Blick auf den Himmel, bis der urbane Gegenwartstraum dem Flugtraum und der darin herrschenden Befreiung ein Ende setzt: „Eine Fehlzündung vor dem Haus weckte mich. Ich war zutiefst böse und voller Haß. [...] Mein Herz haßt den Lärm und wird sich nie an ihn gewöhnen, eines Tages wird es zu Tode erschrocken stehenbleiben.“ (ebd., S. 165). Die Ich-Erzählerin versucht an den Traum im Anschluss in der Wirklichkeit anzuknüpfen, scheitert aber daran wie Meta beim Schreiben ihrer Geschichte. Wieder erwacht, wirkt das Verbot und gerade der eigene Körper so begrenzt, dass der Gedanke ans Fliegen absurd erscheint: „Warum sollte ich eigentlich nicht fliegen können? [...] Ich stellte mich auf den Teppich, fächelte mit den Händen und nichts geschah. [...] Ich spürte das Gewicht meines

Körpers als unerträgliche Last. Schwer wie ein Stein war ich. Ein Stein kann nicht fliegen.“ (ebd., S. 166) Doch diese Episode löst in der Erzählerin keine Scham mehr aus, sie befreit sich dadurch in einem ersten Schritt von den ihr auferlegten Konventionen:

Es war eine Schande, sich in meinem Alter so zu benehmen. Und dann wußte ich plötzlich, daß es keine Schande war und daß überhaupt nichts, was ich tun konnte, eine Schande wäre. Schande war nur ein Wort, das für mich jede Bedeutung verloren hatte, ausgestrichen und vertilgt. Es war ein Vergnügen, zu wissen, daß ich nichts mehr von den Menschen zu befürchten hatte, da es mir einerlei war, wie sie über mich dachten. (ebd.)

Das Motiv des Fliegens ist im Roman wiederkehrend und mischt sich mit der Vogelsymbolik. Über die gesamte Handlung versucht die Ich-Erzählerin in der Mansarde einen Vogel zu zeichnen, auch wenn ihr die Zeichnung nicht gelingt. Die ständige Konfrontation mit der Vergangenheit läuft dabei parallel zu den gescheiterten Versuchen, das Tier abzubilden, zugleich ein anderes fliegendes Wesen zeichnen zu können, das nicht sie selbst, nicht einsam ist, nicht das „einzige Wesen auf dieser Welt ist“ (ebd., S. 66). Was ihr später gelingt, ist die Zeichnung eines anderen fliegenden Wesens, nämlich eines fantastischen Drachen, der sich über die Bedeutung des Vogels erhebt. Wie die Mansarde als „Drachenhöhle“ und „Ort des Wunderbaren, der Poesie“ (Laumont 2000, S. 144) markiert der Traum einen Schutzraum, der jedoch in der Lage ist, die Realität zu überhöhen und die von ihr gesetzten Grenzen zu überschreiten. In *Die Vergissmeinnichtquelle* ist der Traum ein Fluchttort vor der Schlachtung der Schweine. Der kranken Protagonistin nimmt er die Angst vor ihrem nahenden Tod. Denn als sie gerade im Moment des größten „Entzücken[s]“ erwacht, ist sie nicht böse, denn ihr wurden „die Ängste der Flucht erspart.“ (ST, S. 285) Der Traum ist damit „eine endgültige Sicherheit, die der Mensch im Leben nicht finden kann.“ (Torke 2011, S. 204)

Geschlachtete Schweine, erschlagene Hunde und der gespaltene Kopf eines Stiers. Auch wenn Haushofer immer wieder über Tiere schreibt, scheute sie sich nicht davor, der an ihnen verübten Gewalt ein Gesicht zu geben. Pars pro Toto steht diese wie im Kinderbuch *Bartls Abenteuer* immer auch stellvertretend für die Gewalt gegen die Natur an sich (vgl. Büscher 2018, S. 287). Doch Haushofer alterniert ihr Vorgehen zwischen den Gattungen. So wird die Todesszene der weißen Katze Perle in *Die Wand* äußerst brutal beschrieben: „Ein Blutstrom quoll aus ihrem Maul; sie zitterte und streckte sich lang aus. Als ich neben ihr kniete, war sie schon tot. (W, S. 112) Dagegen verblasst für Kater Bartl am Anfang seiner Geschichte sehr schnell „die Erinnerung an sein früheres Leben“ (B, S. 11) und damit auch an die ungewollte Entzweigung von seiner Mutter. Das Vergessen durchzieht Bartls Geschichte danach und wird auch in der Poetik des Kinderbuchs zum Erzählmotiv. Kater Bartl vergisst nicht nur alle ihm während der Handlung zugefügten physischen Schmerzen, er lebt auch nach den größten Problemen wieder

„fröhlich und verspielt wie ein ganz kleines Kätzchen“ (ebd., S. 84). Seine Besitzer agieren dabei als Deus Ex-Machina-Figuren (vgl. Dennerle 2000, S. 90) und retten ihn aus den ausweglosesten Situationen. Die anderen Katzen haben dabei nicht so viel Glück. Über die Handlung verteilt sterben viele von Bartls Freunden, teilweise durch die Hand eines Mannes, der es direkt auf die Vierbeiner abgesehen hat und mit seinem Gewehr auf sie schießt. Er ist ein Mensch, der „Freude daran fan[d], arglose Tiere zu quälen.“ (B, S. 154) Dieser Mann ist eine Variation des Menschenmannes, einem Archetyp in Haushofers Gesamtwerk, dessen Zerstörungswut vor allem in der *Geschichte vom Menschenmann* beschrieben wird. Hier im Kinderbuch streift sein Schuss Bartl, der Kater verliert einen Zahn, die Katzenfreunde Mucki und Fridtjof sterben hingegen. Letzterer wurde dabei durch den Tod sogar verschont, denn er „mußte nicht erfahren, daß nicht alle Menschen freundlich und gut waren, wie er immer geglaubt hatte.“ (ebd., S. 158)

Danach arbeiten die Kinder zusammen, um den alten Max, den Scharfschützen, ausfindig zu machen, bis es am Ende wieder die archetypische Figur des Vaters ist, die den Streit schlichten kann. Dieser alte Max ist ein grimmiger Kerl, „in der Mansarde“ lebend (ebd., S. 160), doch er lässt mit sich reden. Es braucht nur die Anwesenheit kluger Kinder und des Großvaters und das Problem lässt sich lösen. Ähnlich verläuft die Handlung in *Schlimm sein ist auch kein Vergnügen*. Im Kinderbuch ist es die Gruppe rund um Fredi, welche die Tötung des Hundes Harras abwenden kann. Hier wird das Böse in Form der fremden Frau Anna durch die Kinder abgewendet und der Hund bleibt am Leben, ganz zur Erleichterung seines Besitzers Stefan: „Er sah recht zufrieden aus, wie ein Mensch, der von einer schweren Plage erlöst ist. Die Hunde lagen in der Ecke und sahen aus, als lachten sie.“ (SV, S. 127) Wie in Haushofers direkt den Tieren gewidmeten Kinderbüchern *Müssen Tiere draußen bleiben?* und *Wohin mit dem Dackel?* arbeiten die Kinder eng zusammen, um Tiere (meist vor anderen Erwachsenen) zu retten. Besonders evident wird das in *Wohin mit dem Dackel?*. Die Erzählung handelt vom kleinen Hansi und dessen Freundschaft zu Karoline, von ihren Freunden Pips genannt, die er während seiner Zeit bei Tante Hilde kennenlernt. Die beiden treffen sich regelmäßig bei einem nahegelegenen Tierpark und Hansi wird Mitglied in Pips' Tierschutzverein. Der titelgebende Dackel, von den Kindern Frissling genannt, ist das erste Tier, um das sich die Kinder kümmern, indem sie ihm ein neues Zuhause beim befreundeten Maler Onkel Eugen verschaffen. So rettet Pips Frissling beispielsweise vor einem Jungen, der ihn ertränken wollte, „was hätte ich denn tun sollen? Er hat den kleinen Dackel im Teich ertränken wollen.“ (WD, S. 44) Diese Szene gleicht einer ähnlichen in *Das fünfte Jahr*. Hier ist es ein Bauernjunge, der vor Marili droht, ein paar Kätzchen im Bach zu ertränken. Marili reagiert mit einem unerwarteten Ausbruch an

Gewalt, „schlug [...] die Zähne in seine Wange und biß fest zusammen. Der Bub schlug um sich und brüllte laut.“ In dieser Szene ist es wie so oft „die Stimme des Großvaters – „eine mächtige, rettende Stimme“ (FJ, S. 31), welche die Kinder auseinanderbringt und beruhigt. Marili bleibt aber diejenige, die „ganz allein einen großen Buben verprügelt und besiegt hatte.“ (ebd., S. 32) Die Kinder retten also die Tiere vor den, in beiden Szenen männlichen, Auswüchsen der Erwachsenenwelt. Die Wunden der Tiere sind in den verschiedenen Werken oftmals sogar die gleichen. In *Die Stechmücke* ist es der Anblick einer Katze mit „blutiger Beule auf ihre[n] Flanken“ (ST, S. 342), welcher einen Mann in den Suizid treibt. In *Wohin mit dem Dackel* ist es dieselbe Wunde auf dem demselben Tier. Die Katze bekommt einen Namen, heißt jetzt Ali und wurde wie ihr Pendant im Erwachsenenbuch durch „einen Stein“ verletzt. Hier aber kann die Katze durch einen Tierarzt, dem sich die Kinder anvertrauen, gerettet werden: „Ali wird wieder gesund werden.“ (WD, S. 123-124). Viel tiefer sitzt die Wunde in der Erwachsenenwelt: „Im zweiten Stock saß auf der Matte die Katze der Nachbarin. Sie ließ sich heute nicht streicheln, hockte nur vergrämt und armselig da und wich angstvoll vor ihm zurück. [...] Sie erkannte ihn nicht, in diesem Augenblick war er nur ein Mensch, das Wesen, das Schmerzen zufügt.“ (ST, S. 342)

3. Entzauberung durch die Erwachsenenwelt

3.1. Der Blick dahinter *oder* das Ende der Kindheit

Haushofers Bild der Kindheit ist von Geheimnissen durchdrungen. So wird Meta in ihrer Klassikerlektüre beispielsweise vom „geheimnisvollen Zauber der Wörter“ (H, S. 110) eingesponnen. Gerade im Wald liegt meist das Verborgene. Für Meta wirkt er „unendlich groß, freundlich und voll von Geheimnissen“ (ebd., S. 141). Hier vermutet sie auch „das Grabmal des toten Sture Mure“ (ebd., S. 142), verbunden mit einem Satz Adalbert Stifters, der dem Mädchen große Angst einjagt (vgl. Strigl 2016, S. 46). Zu diesem Zeitpunkt ist ihre Welt noch verstrickt mit der der Märchen und Klassiker. Daher kommt auch die Angst vor falschen Wörtern. Später wird sie von dieser Welt separiert. Alles fügt sich dann im Abbildungscharakter der Mutter, die in den Büchern keine Subjektfunktion erkennen kann, sie auf ihren erzieherischen und sozialen Nutzen reduziert, nicht aber auf die tiefgreifendere, verborgene Bedeutung, die Meta gleichsam fasziniert und bedroht. Auf ihrem Weg durch die Erinnerungen ist auch Elisabeth in *Eine Handvoll Leben* „einem Geheimnis auf der Spur“ (HV, S. 35) und denkt sich zurück in ihre eigene Kindheit. Die Rückbesinnung, die einen Großteil der Handlung des Romans ausmacht, scheitert aber in ihrer therapeutischen Wirkung. Elisabeth bleibt im Denken der Erwachsenenwelt verhaftet, in ihrem Wissen, das vor allem vom Wissen über die Vergänglichkeit geprägt ist, wissend, „daß dieses Wissen nicht einmal an den äußeren Rand des Geheimnisses rührte.“ (ebd., S. 193) Während ihrer Affäre mit dem triebhaft-zügellosen Lenart träumt sie sich auch in einen fernen Wald hinein, doch der Weg dorthin bleibt ihr verwehrt: „Es war ihr, als halte man sie fest und hindere sie daran, in den großen, geheimnisvollen Wald einzudringen.“ (ebd., S. 182-183) Lenart, symbolisch mit den Jägern verbunden, fördert diesen Ausschluss aus dem Naturraum (vgl. Brüns 1998, S. 88), zugleich aus dem „Paradies der Kindheit“ (Strigl 2016, S. 120). Auch im Märchen *Das Waldmädchen* beenden die Jagdgelüste eines jungen Prinzen das Glück des Mädchens im Wald unter Tieren und fantastischen Wesen. Der im Märchen ausgedrückte Entfremdungsvorgang verläuft dabei ähnlich wie in *Die Wand*, wenn ein fremder Mann, „[v]ielleicht [...] ein Jagdpächter wie Hugo“ die Idylle durchbricht (W, S. 248). Ebenso rekurriert Haushofer auf den Zustand bürgerlicher Entfremdung im Schloss, der zu einer Krankheit führt, die alle Tiere des Waldmädchens nacheinander betrifft und sterben lässt. Später steht das Mädchen wie in den Erwachsenenenerzählungen allein „am Fenster ihres Gemachs, und die ganze Welt schien ihr leer und trüb.“ (WM, S. 11) Der besorgte König ist danach sogar bereit, seine geliebte Königin freizulassen oder den Wald zumindest zu

ihr zu bringen, doch diese lehnt ab mit den Worten: „Wie könnte ich ohne dich glücklich und zufrieden sein? Wenn ich schon sterben muß, so will ich hier bei dir sterben.“ Das Waldmädchen, jetzt Königin geworden, beharrt sogar im Angesicht der Freiheit auf ihre eigene Knechtschaft am Schloss und wird im Anschluss sogar schwanger. Im Kind manifestiert sich dann auch der Wald, dessen Lippen „schmecken so süß wie die taufeuchten Himbeeren.“ (ebd., S. 12) Zwar bedeutet das Mutter-Dasein den von Elke Brüns referierten Abschied von weiblicher Individualität und den Weg in ein asexuelles Dasein (vgl. Brüns 1998, S. 63-66), in der Utopie des Märchens aber können sich Natur und Kultur zumindest so weit vereinen, dass der durch den Ausschluss entstandene Krankheitszustand geheilt werden kann, wenn auch durch eine Schwangerschaft. Im Gegensatz zur *Tapentür* ist dieses Kind auch lebendig, Annette sucht den Weg nach Hause zum Ende des Romans: „Es war Zeit, nach Hause zu gehen.“ (T, S. 239) Aber das Waldmädchen hat dieses Zuhause bereits gefunden: „Möchtest du nicht mit ihm in den Wald gehen?“ fragte er seine Frau. [...] „Nein, denn jetzt bin ich hier zu Hause.“ (WM, S. 13)

Geheimnisse bedingen nicht nur den Zauber unausgesprochener Wahrheiten. Immer wieder lernen die Kinder auch, dass es besser ist, gewisse Dinge zu verschweigen, um die Autorität der Elternfiguren nicht in Frage zu stellen. In Haushofers Erzählung *Geheimnis des Knaben* bekommt der kleine Peter „von seinem Vater eine Ohrfeige [...], die eigentlich seinem älteren Bruder gebührt hätte.“ Wutentbrannt zieht sich Peter in den Keller zurück. Unter der Erde traut er sich, dem Vater insgeheim alle möglichen üblen Wörter an den Kopf zu werfen, die er sich sonst nicht sagen traut: „Du Hund, du, du Vieh, du Sauhund, du, du Gauner.“ (ST, S. 23) Doch den Burschen packen Angst und ein schlechtes Gewissen. Seine Entschuldigung trifft in dem Moment bloß das Kellergewölbe, dieses aber „glaubt ihm kein Wort, er hat alles gehört und verstanden.“ Peters einzige Lösung besteht darin eine Notiz zu schreiben: „HEUTE WAR MEIN VATER UNGERECHT.“ Die Notiz stopft er „in eine Mauerspalte [...]. Das böse Geheimnis ist vergraben, man kann es vergessen.“ Im Anschluss sieht er den Vater wieder. Dieser „hat die Ohrfeige schon vergessen.“ Nur Peter kann sich noch daran erinnern: „Du weißt es nicht, denkt er, niemand weiß es.“ (ebd., S. 24) Hier bröckelt nicht zum ersten Mal das Ideal der Vaterfigur, da sie dem Jungen ein Unrecht antut. Erinnern werden sich jedoch nur die Kinder an die physische und seelische Verletzung. Haushofers Grundauseinandersetzung mit dem Brav-Sein äußert sich in der Beschreibung dieser Ungerechtigkeit. Es ist eine Auseinandersetzung mit dem Verdrängen. Hält zwar ein glückliches Vergessen den Mythos einer schönen Kindheit aufrecht, bleibt die Verletzung im Kellergewölbe eingeschrieben. Die Kinderstimme schreit zwar in Blockbuchstaben, wird dabei aber nicht gehört. Orte werden

Zeugen, wenn der Keller dem kleinen Bub gegenüber als Richter fungiert. Mit der Notiz in der Spalte frisst er sich mit der Schuld an, bringt die sicheren Wände des Hauses, dem Bild familiärer Einheit, aus dem Untergrund zum Bröckeln.

In der Geschichte *Dattelkerne* werden die Motive Schuld, Vergessen und Kindheit anhand der Krankheitsthematik variiert. Die Geschichte handelt von einem kranken Mädchen, Susi, das von ihrem Vater „eine Schachtel verzuckerter Datteln und eine bunte Karte“ (ebd., S. 205) geschenkt bekommt. Für ein sterbenskrankes Mädchen, das seine Kindheit allein in einem Kinderheim zubringen muss, ist das natürlich nur ein schwacher Trost. Innerhalb der Darstellung dieses Ortes scheut Haushofer zu keinem Zeitpunkt, der Alltäglichkeit des Grauens Ausdruck zu verleihen:

Jeden Mittwoch kam der Herr Kaplan ins Heim und las den Kindern aus der Bibel vor. Aber Susi glaube längst nicht mehr, daß die Hölle ein feuriger Ort sei. Nein, die Hölle war ein großes, weißes Haus, in dem die Sünder alle paar Stunden eiskalt geduscht wurden und in harten, weißen Steinbetten liegen mußten. Und es schneite und fror immerzu in der Hölle. – Susis Eltern schrieben jede Woche einen Brief, in dem sie versprachen, ihr kleines Mädchen abzuholen. Aber daran glaubte Susi schon lange nicht mehr. (ebd., S. 205)

Mit der vielen Zeit, die sie alleine hat, grübelt sie der Frage nach, „warum man sie verstoßen hatte.“ Verbunden damit ist Susis brüchiger Glaube, die Eltern könnten sie noch abholen. Manchmal denkt sie, deren Briefe seien gar von „der Oberschwester geschrieben, um sie still und gefügig zu erhalten“ und gleichzeitig „verachtete“ Susi die anderen Kinder im Heim „wegen ihrer plumpen Gläubigkeit“ (ebd., S. 206). Vom Inhalt der Schachtel bleiben bald nur mehr die Kerne. Nicht wissend, was sie damit anstellen sollte, „schlich sie also auf den Korridor und verteilte die fünfundzwanzig Kerne zwischen den Rohren der Heizkörper.“ Wie in der Geschichte um den Knaben wird hier das heimliche Schleichen des Kindes beschrieben, eine vermeintliche Revolte gegen die Beklemmung der Innenorte. Susi kommt jedoch sofort der Gedanke an den Ungehorsam, unpersönlich, entmenslicht formuliert als das, „was mit einem Kind geschieht, das Dattelkerne in die Dampfheizung versteckt“ (ebd., S. 207) und schnell hängt alles daran, ja nicht aufzufallen, damit sie wieder nach Hause kann. Lange passiert nichts mit den Datteln. „Die glänzenden Rohre schienen ihre Gegenwart nicht übelzunehmen.“ Ähnlich wie der Keller werden die Rohre personifiziert. Als Bild technisierter Entfremdung versteckt Susi die Reste ihres lieben Geschenks in den puffenden Rohren, wenngleich es früher der Familienofen war, in den man sie geworfen hätte. In der Erziehungsanstalt, in der sie sich aber jetzt befindet, gibt es weder Ofen noch Familie. Was Susi heimsucht, ist die Angst vor der Konsequenz ihres kindlichen Ungehorsams gegenüber den Erwachsenen. Doch es bleibt nur bei dem Gedanken. Als der Vater sie endlich besuchen kommt, beginnt Susi, „laut zu weinen“.

Sie steht am Ende kurz davor, ihm von den Dattelnkernen zu erzählen, „[a]ber gerade als sie den Mund auf tun wollte, merkte sie, daß sie es nicht sagen konnte, und so begnügte sie sich damit, leise und glücklich zu lachen.“ (ebd., S. 208) Auch diese Erzählung beendet eine überzogene Heiterkeit. Die eigentliche Untat der Erziehung bleibt im Geheimnis der Kindheit verborgen. Den einzigen Freiraum, den die Kinder haben, sich zu wehren, zu rebellieren oder Unsinn zu treiben, äußert sich in sinnbefreiten Banalitäten, die in beiderlei Sinne auf die Schuld der Eltern referieren. Ist es in *Geheimnis des Knaben* die Ohrfeige, die durch eine Notiz für das Kellergewölbe ja bezeugt wird, wehrt sich Susi mit dem Rest von ihrem kümmerlichen Geschenk gegen die gesamte Unterdrückung, ohne dabei viel anzustellen. Die beiden Kinder gehen viel mehr an ihrem eigenen schlechten Gewissen zugrunde, während ihre Eltern sie beinahe buchstäblich auf dem Gewissen haben. Gemeinsam haben die beiden Geschichten die Infragestellung der elterlichen Instanzen, vor allem des Vaterideals. Viel mehr noch, sie problematisieren sein ewig gütiges Verhalten, das jede Schuld, jedes böse Gefühl und jede Trauer in ein aufgeblasenes Gutes wenden soll. Der Schrei, textuell durch die in Blockschrift gesetzte Notiz des Knaben erkennbar: „HEUTE WAR MEIN VATER UNGERECHT“ (ebd., S. 24) verstummt und verkommt im Verborgenen.

Es ist die Kehrseite der „lustigen Männerwelt“ (H, S. 29), deren Geheimnisse sich lüften. Vor allem in *Wir töten Stella* eröffnet Haushofer einen Blick *hinter* das idyllisch geglaubte Familienleben und stellt sich der Verarbeitung des dort gefundenen Grauens. Es ist der Bruch der Autorin mit der Kindheit, ihre Entzauberung. Dort ist es das Geschrei eines Vogels, das Protagonistin Anna mit Schuld erfüllt. Der Jungvogel schreit nach seiner Mutter, „aber sie kommt nicht“. Anna bleibt durch den Tod der Neunzehnjährigen im Familienhaus vor dem Fenster verhaftet. Ihre „schlecht[e] Gewohnheit, stundenlang am Fenster zu stehen und in den Garten zu starren“ (S, S. 53) bringt sie dazu, über das dreckige Geheimnis ihrer Familie nachzudenken. Was im Anschluss auf ein bisschen mehr als 50 Seiten dargestellt wird, ist ein Versuch, das Unaussprechliche der Schuld zumindest in Gedanken aussprechbar zu machen. Verbunden mit dieser Mission, ist der Zwang, „über sie“, über Stella zu schreiben (ebd., S. 54). Anna vertritt dabei eine ganz andere Haltung als der Rest ihrer Familie, ganz anders auch als ihr Mann Richard, der Stella zum Sex nötigte. Die Erzählung ist in ihrem Standpunkt klar, variiert den äußeren Status und das Ansehen dieses Monsters mit seiner wahren Natur:

Richard ist ein Ungeheuer: fürsorglicher Familienvater, geschätzter Anwalt, leidenschaftlicher Liebhaber, Verräter, Lügner und Mörder. All dies weiß ich seit Jahren und wenn ich wüßte, wen ich für dieses Wissen verantwortlich machen könnte, würde ich ihn umbringen. Früher sah ich die Schuld nur bei Richard, und ich fing an, ihn zu hassen. Aber jetzt weiß ich längst, es ist nicht seine Schuld, daß ich auf die Tatsache seines Vorhandenseins auf diese Weise reagiere. Es gibt

so viele von seiner Art, alle Welt weiß es offenbar und nimmt es hin und niemand macht ihnen den Prozeß. Wer macht es, daß ich es nicht ebenso hinnehmen kann? (ebd., S. 68)

Doch diese Erkenntnis führt zu nichts. Zu keiner Handlung, keiner Aufdeckung, keiner Resolution oder Erlösung. Der Blick aus dem Fenster ist das Einzige, was Anna bleibt. Er wird damit wie so oft zum Handlungsort der Ohnmächtigen. Anna macht sich dabei mit ihrer Verschwiegenheit selbst zur Komplizin (vgl. Nolte 1992, S. 29), auch wenn sie die Einzige ist, die in der Familie Schuld empfindet. In gleichem Ausmaß empfindet sie Scham für ihren Ehemann: „Dabei bin doch nicht ich es, die sich zu schämen hat. Aber gerade diese Schamlosigkeit macht mich stumm vor Scham.“ Es ist Richard, der die Konventionen des sozialen Spiels beherrscht und das im Gegensatz zu Anna, die von sich selbst sagt, sie sei „eine sehr schlechte Schauspielerin, aber Richard spielt ja für uns beide.“ (S, S. 81) Der Garten vor dem Fenster wird zum paradoxen Bild des äußerlich Schönen, Friedlichen, während in der Sicherheit der Innenräume das Unausprechliche geschieht. Es ist jener „Naturraum, in dem der Mensch überflüssig ist“, verkörpert er doch die „bedrohliche Leere“ im Grenzraum zwischen Mensch und Natur (Strigl 2000, S. 129). Hier atmet Anna auch „den Duft der Jahreszeiten [...], während rings um mich getötet und verletzt wurde.“ (S, S. 71) Die Tier- und Naturwelt ist Zeugin der Tat im Inneren, hierin zeigt sich die tiefgreifende Entzweiung der Protagonistin, die zu ihrem Ausschluss aus der Naturwelt führt: „Die Linde weiß von meinem Verrat, auch der sterbende Vogel weiß es. Sie wollen mich nicht mehr. Ich lese es in den Augen der Kinder, ich spüre es, wenn ich fremde Hunde und Katzen streichle“ (ebd.). Unschuld wird hier abermals durch die Welt der Kinder und Tiere umschrieben. Gleichzeitig ist es eine erwachsene, durch lähmende Reflexion gequälte Person, von der sich diese Welt abwendet. *Wir töten Stella* formuliert den Blick hinter die normal wirkende Ordnung der Dinge, hinter die Höflichkeit des freundlichen Lächelns der Täter, diese „monströse Mischung von Engels Gesicht und Teufelsfratze“ gegenüber dem „reine[n], unbefleckte[n] Bild“, welches in Anna nach Stellas Tod nur noch „tiefstes Mißtrauen zu wecken vermochte.“ (ebd., S. 82) Der Zutritt zu dieser Welt bleibt Anna für immer verwehrt, weshalb ihr auch nur der Blick hinter die Fassade einer festen Glaswand bleibt.

Die Sehnsucht nach der Kindheit wird hier im Schicksal einer Person umschrieben. Stella ist dieses Kind in Parallele zum Schicksal des sterbenden Jungvogels. Der Kampf um die Erkenntnis hinter der scheinbaren Sicherheit der Familienordnung verläuft dabei immer auf der Linie des Erinnerns und Verdrängens. Wenn Stella schreit und schluchzt in der Nacht, „hatte [es] mich eigentlich nicht gerührt, mich nur angewidert und in Verwirrung versetzt.“ Anna wendet sich lieber belanglosen Haushaltstätigkeiten zu, projiziert in diese ihre Trauer hinein:

„Daß der junge Kaktus eingegangen war, machte mir echten Kummer.“ (ebd., S. 83) Generell bevorzugt Anna all jene Lebewesen, die sich nicht bewegen können, denn sie können sie „nicht stören in meinen fruchtlosen manischen Gedanken.“ (ebd., S. 84) Annas Weg zur Erkenntnis bleibt daher ohne Handlungsmaxime. Eher wird die Ordnung nach außen hin gewahrt. Vor allem in *Wir töten Stella* ist diese Ordnung stets mit dem Verdrängen verbunden (vgl. Krisper 2010, S. 37). Doch die Erinnerung pocht immer stärker gegen die Glaswand im Angesicht der Tat: „Wie schon oft in längst vergessenen Nächten hatte ich das Gefühl, etwas Grauenhaftes sei meiner zerbrechlichen Glaswand so nahe gekommen, daß ich seinen Atem und Gestank spüren konnte.“ (S. 83) Die Tat an Stella ist damit die Transgression, welche die Wand zum Brechen bringen kann. Während Anna den Mord nur ziellos zerdenkt, schiebt sie sich die Schuld lieber selbst in die Schuhe. Richard und der Rest der Familie bleiben dagegen ohne schlechtes Gewissen. So beginnt eine weitere, tiefgreifende Erinnerung abermals mit der bekannten Formel: „[I]ch stand vor dem Fenster im Wohnzimmer, die kleine Gießkanne in der Hand, und starrte in den Garten hinaus.“ (ebd., S. 85) Das eigentliche Grauen, die Gewalt an einer Frau im Nebenzimmer „Stellas Schluchzen“ (ebd., S. 84) wird von Hausfrauentätigkeiten wie dem Gießen der Pflanzen umschrieben, während eine tiefgreifendere, brutalere Wahrheit die Zierde der Belanglosigkeit faulig macht:

Der Morgenwind wühlte in den noch ganz kahlen Sträuchern, und es schien mir, dieses immerwährende Gezitter der Äste, diese leise heimliche Unruhe wolle mir etwas sagen, etwas, was ich nicht verstehen konnte und was von großer Wichtigkeit war. Ich erinnerte mich an gewisse Tage meiner Kindheit ohne Trauer und Wehmut, ja selbst ohne Sympathie. Das kleine Mädchen von damals war tot, erwürgt, verscharrt von großen geschickten Händen. Es war nicht schade darum, denn es hatte sich kaum gewehrt, und um Dinge und Menschen, die sich nicht wehren, braucht man nicht zu trauern. (ebd.)

Nicht nur für die Novelle, sondern auch für das Gesamtwerk sind diese Zeilen zentral. Zum einen ist es die Sprache der Natur, „dieses immerwährende Gezitter der Äste“, das Anna auf die Spur der Erkenntnis lockt, sie dabei genauso weit wegführt, sie innerhalb der Formel „[i]ch erinnerte mich“ (ebd.) in Gedanken an die Kindheit mit der ermordeten Stella vereint. Doch die Identifikation bleibt haltungslos. Die Wahrheit wird nicht ausgesprochen, es bleibt nur bei dem Versuch, „eine geheime Schrift“ zu entziffern (HV, S. 198). Ein Versuch, der wie jeder Schreib- und Erzählversuch zum Scheitern verurteilt ist. Die Maxime über Stella zu schreiben ist ein expliziter Versuch gegen das kollektive Vergessen anzukämpfen: „Ich muß über sie schreiben, ehe ich anfangen werde, sie zu vergessen. Denn ich werde sie vergessen müssen, wenn ich mein altes ruhiges Leben wieder aufnehmen will.“ (ebd., S. 54) Doch umgeben von Monstern wie Richard sind die Kinder zum Sterben verurteilt. Die letzten Worte von *Wir töten Stella* sprechen Bände: „Und während Stellas Fleisch sich von den Knochen löst und die Bretter des Sarges

tränkt, spiegelt sich das Gesicht ihres Mörders im blauen Himmel unschuldiger Kinderaugen“ (ebd., S. 101).

Es ist Wissen, das dem Kindheitshimmel seine Unschuld nimmt. Am Ende der Handlung von *Himmel, der nirgendwo endet* wird die einst magische Wahrnehmung des Kindes auch zugleich in die Sprache des Rationalen übersetzt. Plötzlich ist die Rede von Einsicht und Erkenntnis statt Zauber und Geheimnis. Doch Metas Erkenntnisschock kommt nicht von irgendwo. Er ist weder Ausdruck einer plötzlichen Entfremdung bei ihrer Rückkehr ins Elternhaus noch ist es bloß der Endpunkt ihrer kognitiven Reifung, das „Erwachsen-geworden-Sein“ als „Trauma“ (Weigel 1986, S. 168). Stattdessen erlebt Meta über die Handlung des Kindheitsromas hinweg eine sukzessiv verlaufende Abschwächung ihrer Gefühle, die mit der Intensität des Erlebens ihrer Lebenswelt einhergeht. Die Verarbeitung des Todes spielt dabei eine tragende Rolle. Erste Brüche zeigen sich, wenn Meta in ihrer stürmischen Art einmal versehentlich ein Kücken tötet: „Sie will nicht, daß die Kücken tot sind und nicht mehr herumlaufen können, und sie will auch nicht, daß die Blumen welk und schlaff werden.“ (H, S. 22) Mithilfe des Animismus gelingt es ihr zwar, leblosen Objekte Leben einzuhauchen, sie schafft es jedoch nicht ein totes Tier wieder zum Leben zu erwecken (vgl. Bunzel 2000, S. 106). Stoßen Erkundungs- und Forschungsdrang dann auf die Schranke Tod, beginnt Metas gesamte Weltsicht zu bröckeln. Verbunden damit ist ein erstes Erlöschen ihres Zaubers. Hilflös dagegen erkennt Meta über die Dauer der Handlung immer mehr, wie grausam die Welt um sie herum, die Welt der Erwachsenen, sein kann. Zentral ist eine Szene, in der Meta *hinter* das Haus blickt: „[H]inter dem Haus liegen langgestreckt und kalt die schönen Opfer“ (H, S. 103). Dahinter befindet sich „ein böser Ort“. Hier „wächst das Gras fett und dunkelgrün. Das kommt vom vielen Blut. Im Herbst und im Frühling wird an dieser Stelle das Schwein geschlachtet.“ (ebd., S. 99) Gerade „[d]ie Kinder dürfen nicht zuschauen, aber es gibt keinen Platz im Haus, wo man das erbärmliche Geschrei nicht hören müßte.“ (ebd., 99-100) Meta erkennt gerade am Umgang mit den Tieren eine unerwartete Grausamkeit, denn „ein halbes Jahr lang war das Schwein ein liebes Tier [...]. Jeder hat das Schwein gern, es ist so hübsch rosarot und lustig und grunzt, wenn man seinen feuchten, warmen Rüssel kratzt. Plötzlich über Nacht, wird das Schwein zum Tod verurteilt und dem Schlächter ausgeliefert.“ (ebd., S. 100) Haushofer wechselt hier direkt von der kindlichen Perspektive in die Darstellung des Grauens und beendet das Kindliche mit einem Schlag. Deutlicher wird auch der Bezug zur Nachkriegszeit, langgestreckte Opfer hinter dem Haus, ein Haufen von Leichen und Geschrei, die jedoch hinter einer ordentlichen Hausfassade versteckt bleiben. Die kindliche Aufzählung der Schwein-Adjektive „hübsch rosarot und lustig“ könnte dabei direkt aus einem Kinderbuch stammen, während die Bezeichnung des Todes sofort

Schluss macht mit der kindlichen Poetik und das liebe Schwein direkt in ein absurdes Schicksal, die grundlose Verurteilung zum Tode stürzt. Es handelt sich um ein nicht-abstreitbares Schicksal „[u]nd da gibt es keine Gnade.“ Die Darstellung ist grafisch, explizit:

Es wird aus dem Stall gezerrt und der Schlächter stößt ihm sein langes blaues Messer in den Hals. Berti steht mit einer Schüssel daneben und fängt das Blut auf. Dann wird das tote Tier in den Trog geworfen, abgebrüht und später an den Beinen aufgehängt und zerstückelt. Sobald das Schwein im Trog liegt, dürfen die Kinder wieder zuschauen, denn was da liegt, ist nicht mehr das liebe Schwein, sondern ein Fett- und Fleischklumpen. Das ist alles ganz unfassbar. Wohin ist das Leben aus dem Schwein gegangen? Die blaßroten Fleischstücke erinnern nicht mehr an das lustige quiekende Geschöpf, dem Meta den Rüssel gestreichelt hat. Während die hohen gellenden Todesschreie durch das Haus dringen, sitzt Meta in ihrem Zimmer und hält sich die Ohren zu. Aber es nützt nichts, der verzweifelte Hilferuf dringt in ihr Hirn. Sie weiß, jetzt geschieht das Entsetzliche, das man nie mehr gutmachen kann, der Verrat, das zutiefst Böse. Dunkelheit breitet sich in ihr aus in der Stille, die nun folgt. Alles ist geschehen und nicht zu ändern. (ebd.)

Vergänglichkeit durchzieht hier jede Zeile. Die Betonung des Kognitiven, ein „Hilferuf“, der in „ihr Hirn“ eindringt, steht neben der Erkenntnis über „das Entsetzliche“, den „Verrat“ (ebd.) an nicht nur einem Tier, sondern allen Tieren. Meta, die es trotz der Strafe schafft, die Welt um sich zu beleben, die Regentonne noch zu sich sprechen hört am Anfang: „Ich bin gut und warm, du mußt dich nicht fürchten“ (ebd., S. 7), schafft es durch ihren Zauber nicht die Ohren zu verschließen vor dem, was hinter dem Haus passiert, darauf folgt die neue Stille ihrer Welt, gleichzeitig wie die durch die letzte Zeile angedeutete Vergänglichkeit, die Entzauberung des Kindheitshimmels: „auf dieses Todesröcheln kann kein Himmel folgen.“ Wir bleiben im Ausdruck des Schuldhaften. Die, die mit dem Tod des Schweins verbunden sind, sind schlichtweg „Verräter“. Zwar ist Mama „blaß vor Ekel [...], [a]ber sie beklagt sich nicht“ (ebd., S. 102). Rund um das Haus selbst „herrscht der Blutgeruch und legt sich süßlich und dick auf ihren Gaumen“. Nichts ergibt Sinn, auch nicht, dass nicht der Schlächter selbst zum Tod verurteilt wird, sondern das Schwein statt ihm: „Kein Mensch krümmt ihm ein Haar, er bekommt sogar eine gute Jause und ein Glas Schnaps für seine Untat.“ (ebd., S. 101) Dem Einzigen, dem Meta noch irgendwo verzeihen kann, ist der Hund Schlankl, der kurz danach schon an den Fleischresten des Schweins zu fressen beginnt: „Warum sollte er weniger schnell vergessen als die Menschen“ (ebd., S. 102). Betont wird wieder das Vergessen. Meta ist damit die Einzige, die weder wie die Jäger und Schlächter vergessen noch wie Mutter und Vater verdrängen können. Das systematische Porös-Werden der Kindheit durch Schlächter, Blut und Eingeweide ist mit Einsicht verbunden. Doch Einsicht hat, wie auch *Wir töten Stella* zeigt, keine wohlwollende Bedeutung.

Was beinahe direkt im Anschluss auf die Schlachtung folgt, ist der Auftritt der Jäger, die „einen einzigen Hirsch [...] aus dem Hinterhalt abgeknallt haben“ (ebd., S. 103). Als ein Reh vor ihren Augen ausgenommen wird, erblickt Meta „weißglänzende riesige Maden“ in seinem Gehirn, die der Vater als die „Kinder der Rachenbremse“ bezeichnet. Meta kann nicht fassen, wie das Reh „mit diesen Engerlingen im Kopf“ leben konnte und schwankt „zwischen Grausen und Bewunderung“. Die Erkenntnis lässt sie nicht los: „Das tote Reh verfolgt sie.“ (ebd., S. 105). Und auch der Vater, der zuvor noch Herr der Fantasie war, ihr noch Geschichten von Russland, „jenem fernen sagenhaften Land, das jeden Mittag aus dem Bauch des Sofas aufsteigt“ (ebd., S. 43) erzählte, verändert sich. Er ist in diesem Moment verantwortlich für die Erklärung hinter den Maden, die das Reh krank gemacht haben. Auch Metas Denken ist durch die Erkenntnis madig geworden. Die Erkenntnis nicht bloß über den Tod und seine Vergänglichkeit, sondern vor allem über die Grausamkeit der Welt um sie herum, die ihr bisher verzaubertes Denken zu Ende gehen lässt. Für Meta gibt es keinen Weg mehr, in jene „heiter[e] Zauberwelt“ zurückzukehren, in der niemals „etwas Böses oder Unheimliches“ passieren kann (ebd., S. 163). Der Blick hinter die Idylle macht die Zauberwelt unendlich krank. Zentral ist dabei, dass diese Tiere auch ausgeweidet werden. In einem rein physischen Sinne blickt Meta nicht durch deren fleischliche Hülle, sondern auch durch ihre eigene: Sie „bedenkt, daß sie innen genauso aussieht wie das Schwein und wohl auch nicht besser riecht.“ (ebd., S. 101) und vergegenwärtigt sich damit der eigenen Leiblich- und Vergänglichkeit, ein Blick somit auch *hinter* ihren Körper. Bei ihrer Rückkehr ins Elterhaus ist schnell alles „ganz anders als alle Sommer vor ihm.“ Meta „starrt in den Himmel“, doch wird durch ihn nicht mehr verzaubert. Viel mehr schämt sie sich, „weil sie so faul ist, aber sie bleibt regungslos liegen. Etwas verändert sich von Tag zu Tag, und sie kommt ihm nicht auf die Spur.“ (ebd., S. 217) Es ist das Einsetzen von Scham, einem schlechten Gewissen, wenn sie nicht gerade tätig ist im bäuerlichen Alltag: „Das schlechte Gewissen führt dazu, daß sie mit sich ständig unzufrieden ist.“ (Strigl 2016, S. 62). Ihr Versuch, „die alten vertrauten Orte aufzusuchen, vielleicht wird dann alles wieder gut werden“, scheitert, denn „Meta ist ausgesperrt“ (H, S. 218-219). Keiner dieser Orte erkennt sie mehr. Was ihr infolgedessen zuteilwird, ist jedoch schlimmer als Trauer und ebnet die Entfremdung ein, denn Meta „spielt nur Traurigsein, weil sie es eigentlich sein müßte. In Wirklichkeit spürt sie gar nichts.“ Ihre Gefühle sind in diesem Augenblick abgestumpft, auch keine echten mehr. Meta nimmt die schauspielerisch-trügerische Rolle der Erwachsenen an und gerade dann, als sie sich fragt, ob sie selbst im Augenblick des Todes ihrer Zauberwelt gestorben ist, macht sie eine unliebsame Begegnung mit einer Bremse, die sie sticht. Ausgerechnet dieses wiederkehrende Insekt, das seine Maden in das Gehirn des Rehs legte, sorgt beim Mädchen für eine leibliche

Vergegenwärtigung seiner selbst im Schmerz: „Ja, sie ist lebendig, der Biß tut weh, wie immer.“ Meta ist kurz davor, das Tier zu erschlagen, hält jedoch inne, macht es damit besser als die Erwachsenen und lässt den Zerstörungstrieb ihrem Forschungsdrang weichen. Jetzt ist „es unendlich wichtig, alles über die Bremse zu erfahren.“ (ebd., S. 219) Wieder führt die Bremse zur Erkenntnis, auch wenn diese keine wohlwollende ist. Ist sie doch die Erkenntnis „der unwiderruflich verlorenen Alleinheit.“ (Strigl 2000, S. 131). Zugleich offenbart sich hier auch Metas Hang zu Selbstverletzung und Masochismus (vgl. Grugger 2022, S. 100). Gerade ihrem Bruder will Meta von der Bremse erzählen, „wo er doch Naturgeschichte studieren will“ (H, S. 220). Dem Burschen ist damit die Möglichkeit gegeben, seinen Forschungsdrang in die Tat umzusetzen. Nandi packt er wie Fredi in *Brav sein ist schwer* und *Schlimm sein ist auch kein Vergnügen*. Nur Meta bleibt hinsichtlich der von ihrer Mutter streng auferlegten Rollenbilder nur die Stille der verzauberten Welt, denn sie erzählt Nandi dann auch nicht von ihrer Entdeckung um die Rachenbremse, wird auch ihren Schreib- oder Forschungsdrang nicht umsetzen können. Gerade in der Entzauberung vollzieht sich die Wahrheit des Märchens, das Bild des enthaupteten Sohnes, ohne dass die Schuld am Ende gesühnt werden kann. Im Sinne eines letzten Aufblitzens der Magie spricht die Welt in einer Schlüsselszene noch einmal zu Meta: „Und endlich versteht sie wieder seine Sprache. ‚Sei nicht traurig‘, sagt der Stein. ‚Wir sind Freunde, aber wir können nicht mehr eins sein. Vergiß nicht, was mit uns geschehen ist.‘“ (ebd., S. 221) Wie auch bei der Bremse erleichtert Meta ein Schmerz, ein Zeichen, das sie am Leben ist, zugleich aber auch die masochistische Geste, ein Zerstörungstrieb, der gegen sie selbst gerichtet ist, „aber das Wehtun ist gut, viel besser als der leere Hunger.“ Der folgende Zustand, ein „Zustand der Erleuchtung“ ist für Meta etwas, das „sie nie mehr vergessen [darf].“ Auch wenn sie weiß, „daß sie es immer wieder vergessen wird.“ (ebd.) Verbunden mit der Erwachsenenwelt ist das Mantra, ja nicht zu vergessen, auch wenn dieser Versuch ein ewiges Scheitern bedeutet. Die Lebensweise des Absurden äußert sich in jener Sisyphos-Angelegenheit, der sich Meta zugleich verschreibt: Nicht vergessen wollen, obwohl man weiß, dass man immer wieder vergessen wird.

3.2. Gewalt als Bruch

Haushofers Kindheitsperspektive durchbricht die ausufernde Gewalt des Bruchs. Ihre Geschichten erzählen in gleichem Maße von Transgression wie von Kindheit. Im Moment des Erzählens äußert sich der Versuch der Kindheitsstimme gegen das Grauen anzukämpfen. Mal schafft sie es, Geschichten umzudeuten. Wann anders ist sie auf die Flucht in den Schutzraum

angewiesen. Gewalt als Transgression äußert sich dabei fast immer als Gewalt an Tieren und der Natur. Nehmen wir Haushofers Katzengeschichte *Die schöne Melusine* als Beispiel. Hier wird in der Perspektive von Kindern über die schöne Katze Melusine erzählt. Sie ist das einzige Kind einer „bescheidene[n] schwarze[n] Katze“ und im Gegensatz zur Katzenmutter „eine schneeweiße kleine Schönheit. Ihr Fell war lang und buschig, und ihre Augen [...] himmelblau. Sie war ein richtiges Wunder und wir zerbrachen uns den Kopf über ihre Herkunft.“ (ST, S. 6) Die Geschichte rund um Melusine gleicht der Perle-Episode in *Die Wand*. Wie Perle folgt Melusine auch dem Ruf eines Katers in den Wald: „Kau-au, Kau-au“ (ebd., S. 7). Und als die schöne Katze dann eines Tages nicht zurückkommt, versuchen die Kinder ihre Trauer zu überwinden, indem sie sich jeden Abend „eine Melusinengeschichte“ erzählen. Das führt zu „außerordentlicher Bravheit“, weil sie nun immer früh ins Bett gehen. Jedoch wissen es die Kinder besser als die Erwachsenen: „Niemand kannte unser Geheimnis.“ Die klassischen Elemente sind vereint, gleichbedeutend mit dem Geheimnis sind Bruch und Transgression, denn Haushofer durchbricht die Idylle mit dem Ende der Erzählung: „Erst vor wenigen Jahren habe ich erfahren, daß Melusine damals von einem wildernden Hund zerrissen worden war. Man hatte ihren bultbesudelten Körper unter einer Haselstauden gefunden.“ Hoffnung bringt dann nur noch die Vorstellung des Kindes, „wenn ich an sie denke, sehe ich sie an der Seite ihres großen Vaters Kau-au durch den Forst streifen, von Abenteuer zu Abenteuer bis in das geheimnisvolle Herz des Waldes.“ (ebd., S. 8) Für Seibert lässt sich die Essenz von Haushofers Poetik anhand der *schönen Melusine* zusammenfassen. Trost spende „die Notwendigkeit des Geschichten-Erzählens“ im Angesicht der Erwachsenenwelt. Damit ist das Bravsein sowohl eine „den Kindern abverlangte Haltung“ als auch „eine geradezu dramatische existenzielle Bedrohung [...], vor der Kinder und Erwachsene gleichermaßen nicht gefeit sind.“ Vom Erlebnis rund um Melusine bleibt am Ende nur mehr ein „von Kindern gehütetes Geheimnis, mit dem sie sich der Erwachsenenwelt entziehen.“ (Seibert 2005, S. 389)

Für die weiße Jungkatze Perle hegt die Erzählerin der *Wand* tiefe Gefühle. Als das Tal nach Ende des Winters von Föhn heimgesucht wird, zieht es beide Katzen in den Wald. Später verschwindet die Mutterkatze, gerufen vom fernen Schrei „Ka-au, ka-au“ (W, S. 133). Und auch Perle zieht es in den Wald, doch von dort wird sie nicht mehr zurückkommen. Das Schlimmste tritt ein: „Der Föhn dauerte auch wirklich nur drei Tage, gerade lange genug, um Perle zu töten.“ (ebd., S. 111) Als das verwundete Tier dann zurückkommt, vollzieht sich eine schreckliche Szene:

Die alte Katze reckte sich hoch, schrie laut auf und sprang vom Bett. Ich glaube, der Schrei war es, der mich so erschreckte. [...] Perle kam langsam näher, in einem schrecklichen blinden Kriechen und Gleiten, als wäre ihr Knochen gebrochen. Vor meinen Füßen versuchte sie sich

aufzurichten, brachte einen erstickenden Laut heraus und fiel mit dem Kopf hart auf den Boden. Ein Blutstrom quoll aus ihrem Maul; sie zitterte und streckte sich lang aus. Als ich neben ihr kniete, war sie schon tot. (ebd., S. 112)

Auch in Perles Tod verbirgt sich ein Verweis auf übel ausartende menschliche Einflüsse. Denn ihr Fell ist das Ergebnis von Überzüchtung und hat sie das Leben gekostet. Der Bruch markiert die erste große Veränderung: „Ihr Tod war der erste Verlust, den ich im Wald erlitt“ (ebd.). Er erinnert die Ich-Erzählerin an ihr eigenes Überlebensgelübde, ja keine Beziehung zu den Tieren, zu irgendwem hinter der Wand aufzubauen. Aber der Verlust ihrer Tiere führt sie nur tiefer in ungewollte Gedanken. Sie „kommen und gehen, und je mehr ich mich gegen sie wehre, desto grausiger werden sie.“ (ebd., S. 113) Ihre Reflexion ist geprägt von einem einzigen Nicht-Vergessen-Können. Ganz anders als in *Die schöne Melusine* gibt es hier keine Kindheitsperspektive, die das Grauen mit Hilfe einer Geschichte umschreiben könnte.

Haushofers Kurzgeschichte *Der Mann und sein Hund* handelt dann ausschließlich von Gewalt an einem Tier, bis die Erzählung selbst versucht einzuschreiten. Gleich in der ersten Zeile wird hier ein Erzählvorgang expliziert: „Immer schon wollte ich diese Geschichte schreiben, obwohl ich mir nicht klar darüber war, wohin sie führen sollte.“ Und schließlich beginnt die eigentliche Fiktion mit märchenhaften Worten: „Es lebte einmal ein Mann in einem großen Haus, das von einem schönen Garten umgeben war.“ (ST, S. 152) Wieder verbirgt sich hinter dem bürgerlichen Szenario samt Residenz und Gartenschönheit ein grausames Schicksal. Es ist die Geschichte von einem Mann, der sich einen Hund kauft, einen „kleine[n], hübsche[n] Hund mit langen hängenden Ohren und einer rundlichen schwarzen Schnauze“, um ihn danach zu Tode zu quälen. Auf jede Prügel reagiert der Hund glücklich, „voll Freude über die Stimme seines Herrn. Er konnte natürlich nicht wissen, daß seine Augen aussahen, als erwarteten sie etwas anderes als Prügel. [...] Der Hund bekam bei Trag Prügel und leckte nachts die zitternden Hände seines Herrn.“ Der „Kadaver“ des Hundes wird wie Melusines toter Körper unter „einem Strauch verscharr[t].“ (ebd., S. 153) Als der Mann dann von Wahnvorstellungen um seinen toten Hund heimgesucht wird, geht die Geschichte offenere Wege. Zwei Freunde, die der Erzählerin zugehört haben, entscheiden über das weitere Verfahren. In einem Szenario schlägt der Mann zuerst alle Hunde, dann alle Tiere tot, die er noch finden kann. In einem anderen vereinsamt und stirbt er in ewiger Flucht vor der Vorstellung von seinem Hund. Die letzte Version stammt von einem Mädchen, das sein eigenes Ende der Geschichte dazu dichten will: „Ich würde den Hund wieder lebendig machen und dem Mann ein gutes Herz geben. Aber sie konnte mit ihrer Meinung nicht durchdringen“. Da die Kindheitsperspektive auch in diesem Versuch scheitert, wird die Verantwortung an die Leser:innen übertragen: „Vielleicht findet einer meiner Leser einen Schluß, der dem Mann und dem Hund gleichermaßen gerecht wird.“ (ebd., S. 155) Auch

wenn diese Erzählform für Haushofer äußerst untypisch ist, erkennen wir daran trotzdem das für die Autorin häufige Explizieren des Geschichtenerzählens, hier ausgedrückt durch Metafiktion. *Der Mann und sein Hund* durchläuft damit den umgekehrten Erzählprozess der *Schönen Melusine*. Die Katzengeschichte beginnt als Kindergeschichte, wird dann aber durch Gewalt durchbrochen. *Der Mann und sein Hund* beginnt mit ausartender Gewalt, versucht diese dann aber durch das Kindernarrativ zu korrigieren. Haushofer begibt sich hier auf einen Zwischenweg. Sie thematisiert kindliches Erzählen und das Scheitern daran, macht aus einer eigentlich traurigen Erzählung eine Geschichte für Kinder und gibt die Verantwortung für diese Umkehrung in der letzten Zeile aus der Hand. Damit thematisiert Haushofer zugleich auch das Absurde, ein Scheitern des Erzählens, das an die Erwachsenenwelt gebunden ist.

Sowohl in der Kurzgeschichte *Die Vergißmeinnichtquelle* als auch in den Romanen *Eine Handvoll Leben* und *Himmel, der nirgendwo endet* verarbeitet Haushofer den traumatischen Akt der Schlachtung als Bruch mit der Kindheit. Elisabeth erinnert sich an „den Schlächter, der dabei war, die Kuh zu zerstückeln. Sein Anblick überwältigte das Kind mit Grauen und Bewunderung“ (HV, S. 31). Im Gegensatz zum Kindheitsroman ermöglicht der Traum in die *Vergissmeinnichtquelle* einen Fluchtweg vor der Schlachtung, weg vom Geschrei der Schweine, diesem „jämmerliche[n], nervenzerreißende[n] Ton“ (F, S. 104). Die Flucht der Ich-Erzählerin in „das Herz des Waldes hinein“ (ebd.) bedeutet wie auch schon in *Die Schöne Melusine* den Ausweg in eine märchenhaft-kindliche Welt. Wer dort auf das Mädchen wartet, ist ein alter Mann auf der Lichtung, zusammen mit ein paar Hunden. Dieses Urbild der Kindheitselemente, Hund und Großvater, löst im Mädchen sofort das „ungehörig[e] Verlangen“ aus, „den alten Mann liebkosend am Bart zu zupfen“. Es ist ein Ideal, das sich vom realen Vater abhebt, „eine Vertraulichkeit, die ich mir nicht einmal gegen meinen Vater erlaubt hätte“ (ebd., S. 106). Zentral ist dann das Erblicken der Quelle inmitten des Waldes: „Sie entsprang in einer Mulde zwischen den Eichen und war umwuchert von einem breiten Kranz tiefblauer Vergißmeinnicht.“ (ebd., S. 108) Depersonalisierung entsteht genau in diesem Augenblick, wenn das Mädchen nicht weint, sich stattdessen weinen hört: „Ein unbeschreibliches Entzücken erfüllte mich, und ich hörte mich leise und überwältigt schluchzen.“ Doch auf diese intensiven Gefühle folgt ein Bruch, die Ernüchterung des Aufwachsens: „Als ich mich erhob und abwandte, fiel der Krug aus meiner Hand. Waldwiese und Holzhaus waren verschwunden.“ Mit der Rückkehr ins Elternhaus sind die Schweine schon „zerhackt“ und der Traum hat sein Ende gefunden: „Die alte Magd trug ein Schaff voll quellender Gedärme zum Bach, um sie auszuwaschen. Der aufsteigende Geruch nach frischem Fleisch und Blut machte mich schwindlig und ließ mich in die blühenden Nelken zurückfallen.“ (ebd., S. 109) Erkennbar wird,

wie der Traum als Schutz gegenüber eines ungeahnt ausufernden Grauens wirkt, das sich unter den Erwachsenen als alltäglicher Vorgang abspielt. Wie immer spiegelt der Traum Kindheit und Märchen wider. Großvater, sanftschmauzige Hunde auf der Weide, die alten Weiblein und ein mystischer Wald auf der einen, zerhackte Schweine, Fleisch und stinkende Gedärme auf der anderen Seite. Elisabeth, „[i]hr Körper war ein Gegenstand, der gar nichts mit ihr zu tun hatte, ein taubes und mißhandeltes Stück Fleisch“ (HV, S. 168) und Stella, ihr „ausgeblutete[r], zerquetschte[r] Körper in seinem hölzernen Gefängnis.“ (S, S. 58) Die „Tatsache des Todes“ (Haushofer 1986, S. 135) zieht sich durch die Erwachsenenwelt. Flucht bringt nur der Traum mit dem Mantra der Natur im Inneren: *Vergissmeinnicht*. Somit hebt der Traum in den Worten der Erzählerin am Ende auch den Tod aus: „Es kann mir in Wahrheit nichts Schlimmes geschehen, denn alles, wonach ich in meinen Träumen vergeblich die Hände ausstrecke, wird mir gegeben werden, oder ich werde vergessen, daß ich es jemals gewünscht hätte.“ (F, S. 110) In Haushofers Erzählung *Die Kinder* ist es ein altes Fräulein, das „Kinder[n] aus den besten Familien des Städtchens“ Geschichten erzählt (ST, S. 345). Die Erzählung spart nicht mit Verweisen auf ihre Unschuld. Bezeichnet werden sie als „großäugige, sanfte Geschöpfe, die niemals etwas Häßliches sagten und ihre heißen Wangen zum Abschied an ihr Gesicht schmiegen.“ Dem später in der Geschichte folgenden Grauen geht abermals ein Traum voran. Auch er wirkt harmlos, „irgend jemand hatte etwas Böses über die Kinder gesagt ... ja, daß sie nur des Rosinenbrottes wegen zur ihr kämen. Es war ein dummer lächerlicher Traum, sie mußte ihn vergessen.“ (ebd., S. 348) Doch die Anzeichen, dass etwas nicht stimmt, etwas Schlimmes passieren wird, verdichten sich. Fräulein Klara, unter einem Sehfehler und immer stärker werdenden Schwindel leidend, kann oder will die Wahrheit einfach nicht erkennen. Es müsse nur „in ihrem Kopf sein“ (ebd., S. 350). Nein, die Kinder belehren sie eines Besseren. Klara blickt hinauf auf den Dachboden, wo sie sich immer mit den Kindern aufgehalten hat, erblickt dort jenes Grauen, das sie den Verstand kosten wird:

Der Dachboden, groß und vollgeräumt mit alten Möbeln, Kisten und Schachteln, lag in einem seltsam grauen Licht. Fräulein Klara bewegte sich leise in ihren Filzschuhen, so leise, daß es ihr unangenehm war. Sie hatte nicht die Absicht die Kinder zu erschrecken. Übrigens waren sie nicht zu sehen und zu hören, aber das Geschrei des Rotschwänzchens, das im Dachwinkel sein Nest hatte, mochte ihre Stimmen übertönen. Dieses Rotschwänzchen schien überhaupt ein aufgeregtes Ding zu sein, es schrie sehr oft. Heute aber lag Verzweiflung in den hohen, gellenden Tönen. Es war fast nicht mehr zu ertragen. [...] Auf dem Dachboden saßen die Kinder im Kreise und starrten aus glänzenden Porzellanaugen auf das Ding in ihrer Mitte, das nur noch lautlos den Schnabel aufriß und langsam zu zucken aufhörte. Später stecken die kleinen Mädchen die Stecknadeln mit den bunten Köpfen ordentlich in Fräulein Klaras Nadelkissen zurück. Dann verstummte endlich auch das alte Rotschwänzchen, und es wurde ganz still auf dem Dachboden. (ebd., S. 351-352)

In diesem Augenblick hütet eine Erwachsene im Glauben an die Kindheit das Geheimnis. Sie wird die Schleichende, als sie das Kreischen des Vogels hört. Die Beschreibung wechselt im Augenblick der Transgression in die Schreibweise des Unheimlichen komplett mit dem von Freud referierten Augenmotiv in E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* (vgl. Freud 1919, S. 21). Die Nachkriegsszenerie dient der Geschichte wieder mal als Hintergrund und Eventualität eines Tatbestands der Kinder, die ihre Unschuld verloren haben und dadurch die Taten der Erwachsenen zu wiederholen verdammt sind (vgl. Strigl 2022, S. 167-168). Hier wird kein Menschenmann beschrieben, der sich an Kindern, Tieren oder der Natur vergeht. Es sind die Kinder selbst, die ihrer Erziehung entsprechend selbst dann brav und ordentlich agieren, wenn sie einen kleinen Vogel quälen, „die Stecknadeln mit den bunten Köpfen ordentlich in Fräulein Klaras Nadelkissen zurück[legen]“. Zwar sind es hier die Mädchen, die braver als die Burschen agieren, doch grausam sind sie allesamt. Fräulein Klara wird nach diesem Anblick ins Krankenhaus eingeliefert, obgleich es ironischerweise gerade die Kinder sind, die einen Arzt gerufen haben. Die alte Frau verliert ihre Lebensenergie, die Fähigkeit, Geschichten zu erzählen: „Kinder sind eben Kinder, sie wollen Geschichten, und ich kann nicht mehr erzählen.“ (ebd., S. 352) Ist den Kindern die Unschuld genommen, verliert auch die Erzählerin den Verstand, eine „intellektuelle Unsicherheit“ (Freud 1919, S. 21) äußert sich im Verlust der Augen, die sich so lange vor der Schuld verschlossen haben. Ähnlich wie in der *Wand* lautet das Mantra: Erzählen, „wenn ich nicht den Verstand verlieren will“ (W, S. 7). In *Die Kinder* richtet sich das Verbrechen gegen ein Tier, das bei Haushofer stellvertretend für das Nicht-Vergessen steht. Fredis Begegnung mit dem Nachbarn, die Lapalie des Kinderbuchs weicht dem unheimlichen Mord am Vogel in der Kurzgeschichte. Und die Kinder werden Mörder. Ausnahmsweise trauert hier niemand über ihre Absenz. Denn am Ende scheint Klara auch „gar nicht traurig zu sein über das Wegbleiben der Kinder und erwähnte sie nie wieder“ (ST, S. 352).

3.3. Der Menschenmann

In ihrer *Geschichte vom Menschenmann* arbeitet Haushofer archetypisch, in der Sprache der Mythen, legt darin eine Folie personifizierter Zerstörungswut an, welche in ihren übrigen Werken wiederkehrend ist. Handlungsort ist ein archaisches Szenario. Eine namenlose Frau beobachtet die ausufernde Gewalt eines Mannes, der als Menschenmann bezeichnet wird. Zuerst hat er es auf einen fremden Tyrannen abgesehen, den er aufgrund seiner Ideale abmurksen muss. Danach folgt ein neuer Plan. Jetzt hat er „beschlossen, alle seine Brüder

abzuschlachten, bei denen die große Zehe länger ist als die zweite.“ (F, S. 59) Folgte er zu Beginn noch einem Ideal, werden die Regeln fürs Töten jetzt abstrus. Eine namenlose Frau, die Zuflucht bei der großen Mutter sucht, weiß genau: „Er wird töten [...], solange es noch etwas zu töten gibt.“ Das ist seine einzige Regel und die zieht sich durch, bis diese Gewalt auch die Kinder der Frau erreicht. Er tötet sie. Die Frau sinnt von nun an auf Rache und das „mit tödlicher Konsequenz“ (Krisper 2010, S. 34). „Er hat alle meine Kinder erschlagen [...]. Töte ihn, große Mutter – er ist ein Ungeheuer.“ (F, S. 59) Als sich dann am Ende Mann und Mutter gegenüberstehen, ist es „eine struppige Wölfin“, die aus dem Gras kommt. Die Mutter lässt ihn auf den Mann los, die Wölfin zerfleischt ihn und nagt ihn schließlich bis „auf die Knochen“ ab (ebd., S. 60).

Die *Geschichte vom Menschenmann* kann als Mythos, Parabel oder Gleichnis aufgefasst werden (vgl. Strigl 2016, S. 194). Eine Entstehungsgeschichte von Zivilisation und Menschheit wird rasant gerafft und dabei im Zerstörungseifer eines Mannes subsumiert (vgl. Kronschräger 2022, S. 119). Die Entstehung von Kulturleistungen wie Gedichten durch die Feder des Mannes verlaufen parallel zu seinen Morden. Je menschlicher er wird, desto rasanter artet seine Gewalt aus. Es ist die Seele, die Seele eines Menschen, die ihn zu einem Monster macht. „‘Ob ich eine Seele habe‘, wiederholte die Frau. [...] Er behauptet jedenfalls, sie zu haben und sich dadurch von allen anderen Tieren zu unterscheiden.“ (F, S. 57). Eine Seele diene der Frau, um weniger oft geschlagen zu werden, „denn schlagen darf man nur die Tiere.“ (ebd., S. 58). Sie erkennt den Menschenmann sofort „an seinem aufrechten Gang, so häßlich und verändert erschien er ihr.“. Er ist der „Alptraum, vor dem alle meine Kinder zittern.“ (ebd., S. 60). Die Gewalt betreffend geht es hier um keinen persönlichen Grenzfall mehr. In dem archaischen Szenario wird ein allgemein-zivilisatorischer Akt skizziert, der jedoch abermals die Kinder betrifft. Erst dann kommt es zur Transgression, die eine Entladung von Frau und Mutter gegen den Menschen fordert. Für Kronschräger arbeitet Haushofer hier stets im grenzüberschreitenden Verfahren. Seien es formale Grenzen wie die Frage nach der Erzählperspektive in *Der Mann und sein Hund* oder inhaltliche Grenzen wie in *Die Geschichte vom Menschenmann* (vgl. Kronschräger 2022, S. 119). Der die Erzählung beendende Gewaltakt der Wölfin gleicht dem Affektmord am Fremden in *Die Wand* (vgl. Krisper 2010, S. 35) und übernimmt auch dessen Bedeutung: „Noch während ich auf die Wiese rannte, sah ich das Aufblitzen des Beils und hörte es dumpf auf Luchs‘ Schädel aufschlagen. [...] Stier war schrecklich zugerichtet; sein Schädel von vielen Hieben gespalten, ruhte in einer großen Blutlache.“ (W, S. 248) In dem kurzen Augenblick, in welchem die Erzählerin den Mörder ihrer Tiere erblickt, konvergiert wie auch im Menschenmann das Zivilisatorische mit dem Mörderischen: „Sein Gesicht war häßlich.

Seine Kleider schmutzig und verkommen, waren aus teurem Stoff und von einem guten Schneider genäht. Vielleicht war er ein Jagdpächter wie Hugo. Was auch immer er gewesen sein mochte, jetzt war er nur tot.“ (ebd., S. 248-249) Tötet der Jäger die Tiere, tötet er auch einen Teil der Erzählerin. Nach dem Mord auf der Alm gibt es kein Zurück mehr: „Die Erinnerung, die Trauer und die Furcht werden bleiben“ (ebd., S. 251).

Regieren in *Die Wand* dann schließlich Einsamkeit in Krähenzeit und Entfremdung, vollzieht die große Mutter die mythologische Rückbesinnung ins Natürliche. Sie streut „Grassamen [...] auf die Erde aus“ (F, S. 61) und führt die Erde damit zurück an ihren Anfang. (vgl. Zschachlitz 2019, S. 88) Das Weibliche wird hier abermals mit dem Natürlichen gleichgesetzt im Sinne der großen, naturgebenden Mutter. Die gewaltvolle Seite dieser Natur zeigt sich im Bild der Wölfin. Sie macht Schluss mit den defekten Auswüchsen der Schöpfung. Untypisch ist die Geschichte für Haushofer vor allem wegen ihrer Deutlichkeit, deren „radikale Konsequenz [...] die probeweise Auslöschung des Mannes zur Gesundung der Welt“ zur Folge hat (Strigl 2016, S. 196). Eine Rückkehr zur Natur, der Zeit vor dem Gewaltfall, ermöglicht nur die mythologische Schreibweise ohne Namen und Geschichte.

Facetten des Menschenmanns spiegeln sich im gewalttätigen Großvater aus *Himmel, der nirgendwo endet* wider, der seine Kinder „mit seinem Ledergürtel verprügelt.“ (H, S. 72) Der Menschenmann, das sind auch die Schlächter, Jäger und Adjunkten. Er ist Richard, „Diplomat und Gewaltmensch“ (S, S. 74) und er ist X, ein Ungeheuer von einem Mann, dem die Erzählerin der Mansarde ausgereicht „auf einer unbewohnten Alm“ (M, S. 127) begegnet. X wird dabei in gleichen Zügen wie Richard als Monster beschrieben, ist aber eine Gegenfigur zu Hubert, dem Ehemann in der *Mansarde*. Als „Ungeheuer“ (ebd., S. 160), welches der Ich-Erzählerin „auf geheimnisvolle Weise alle Kraft“ (ebd. S. 155) auszieht, strahlt X stetige Bedrohlichkeit aus. Schon bei der ersten Begegnung wirkt es für sie so, „als wollte er mich mit Gewalt festhalten“. Es sind dabei vor allem die Hände dieses Mannes, die immer wieder beschrieben werden: „Sie ballen sich zusammen, schlagen auf den Tisch. [...] Manchmal wüten sie so gegeneinander, daß Blutstropfen auf der weißen Haut stehen.“ (ebd., S. 154) X ist getrieben, „was immer er getan haben mag, er bezahlt dafür ganz schön“. Zwischen den beiden entsteht vor allem in der Einsamkeit des Waldexils immer mehr eine Form der Abhängigkeit. Die Figur des unheimlichen Jägers ist Erhalter der Erzählerin, X ersetzt für sie eine Liebesbeziehung, welche sich in der Isolation ins Monströse wendet. Ohne, dass sie sich diesem Mann auch nur in irgendeiner Weise zuwendet, glaubt der Jäger schon recht bald, „daß X mein Liebhaber ist [...]“. Es scheint ihm erst jetzt klarzuwerden, daß ich kein geschlechtsloses Wesen bin.“ (ebd., S. 157) Die Geschlechterdifferenz allein sorgt für dieses Urteil und damit ist es auch schon fast

besiegelt. Als Verstoßene aus der ordentlichen Welt und Rollenzuschreibung Ehefrau und Mutter ist sie jetzt im Exil „lieber mit einem schrecklichen Menschen zusammen [...] als mit gar keinem“ (ebd., S. 155). Die gewaltvolle Ordnung X‘ steht der fügsamen Ordnung der Ehewelt, „Huberts ordentlicher Welt“ diametral gegenüber (ebd., S. 159). X ist Anti-Hubert und „Projektionsfläche der eigenen Aggressionen, des eigenen Hasses der Erzählerin“ (Nolte 1992, S. 58). Viel tiefgreifender ist er die Aggression selbst, ein personifizierter Schrei. Die Erzählerin, die selbst auf Drang ihres Mannes ins Exil geschickt wurde, lebt dort ihre Tage aus, um zu einer alten, familiären Ordnung zurückzukehren. Der Kampf um, mit und gegen diese Ordnung durchdringt Haushofers gesamte Poetik. Denn verbunden mit dem Streben nach Ordnung sei auch der Versuch, Erlebtes zu verdrängen (vgl. Krisper 2010, S. 37), ausgedrückt durch den (selbst)zerstörerischen Akt des Verbrennens des eigenen Tagebuchs in *Die Mansarde*. Die eigene Zerstörungswut führt sie unterdessen tiefer in die Klauen eines Menschenmannes, dem „Zerstörer einer Weltordnung“ (ebd., S. 34), der nahe daran ist, sie endgültig mitzunehmen. An dem Tag, als sie bereit ist, mit X wegzugehen, „[e]s war mir gleichgültig, wohin X mich bringen würde, nur weg von hier“ (M, S. 194), kippt die Stimmung gerade im letzten Augenblick. In seiner stürmischen Art zerdrückt X ein Glas und seine Finger bluten. Es ist der Schrei der Erzählerin selbst, der ihr wieder Gehör verschafft. Als „Wunder“ beschrieben, löst diese Rückkehr zur Sprache „Entsetzen“ (ebd., S. 195) in X‘ Augen aus und die Erzählerin kann fliehen. Zwar löst sich die Taubheit gerade im Beinah-Moment des Grenzüberttritts durch X, die Wirkkraft dieses Wunders muss aber in Frage gestellt werden. Unsere Heldin ist danach nämlich erst recht auf den Jäger angewiesen, „allein gehe ich nicht auf diesem einsamen Weg.“ (ebd.). Dieser führt sie zurück in das bürgerliche Gefängnis des Ehelebens mit Hubert und ihren entfremdeten Kindern. Zwar ist sie frei von X und dessen Zerstörungswut, die tatsächliche Taubheit weicht jedoch nur dem quasi-tauben Eheleben mit Hubert. Dieser trägt seinen Namen nicht ohne Grund von Hubertus, dem Jägerpatron (vgl. Laumont 2000, S. 145). Ihr Ehemann liebt es auch Schlachten nachzuspielen, spielt gerne Krieg, doch zu sagen hat er nichts. Er ist die domestiziert-kastrierte Form des Auswuchses, den die beiden Männer im Waldexil verkörpern. Der unheimliche Jäger, der einen Sack von Katzen niederschießt und X, das affektgesteuerte Ungeheuer, das kurz davor ist, die Erzählerin mitzunehmen. Die Szene mit dem Jäger und den Katzen neutralisiert den positiven Ausgang der ähnlichen Szene rund um die Kätzchen in *Das fünfte Jahr*. Ganz anders verläuft die Auseinandersetzung in *Die Mansarde*:

Ich wusste sofort, was in dem Sack war. Die Zeit für die jungen Katzen war gekommen. [...] Erst nach dem vierten Mal rührte es sich nicht mehr. Der Jäger drehte sich um und sah mich

verlegen grinsend. [...] Der Sack war jetzt ganz rot, und es tropfte aus ihm auf die Erde. (M, S. 193-194)

Gegenüber X neutralisiert der Schrei die Transgression dieser Männer augenblicklich. X spiegelt dabei auch die pervertierte Form eines romantischen Klischees wider. Er ist die monströse Form eines Liebhabers, der eine Frau aus ihrem bürgerlichen Leben befreit und ihr dabei ein Abenteuer bietet (vgl. Schaub 2009, S. 268). Seine Figur gleicht ebenso der des Lenart in *Eine Handvoll Leben*. Und natürlich ist er die Antifigur des Großvaters, die verzeiht, tröstet, erzählt und sich vor allem um die Tiere kümmert, ja durch seine Geschichten erst den mit Tier- und Naturwelt verbundenen Forschungsdrang der Kinder fördert. Nicht ohne Grund ist die Erzählerin in der Außenwelt des Jägers taub, dem schreienden Mann X in den Innenräumen ausgeliefert. Gerade einer tauben Frau vertraut er sich an, „schrie er die grässlichsten Geständnisse – die sie nicht hörte“ (Polt-Heinzl 2010, S. 36). Polt-Heinzl vermutet hinter X‘ schreienden Gedanken Geständnisse über Kriegsverbrechen, seine Beteiligung am Nationalsozialismus (vgl. ebd.). Die Tat wird dabei genauso wenig ausgesprochen wie eine mögliche direkte Nähe des X-Ungeheuers zum geschichtlichen Szenario. X‘ Name bleibt im Roman unausgesprochen. Dies unterscheidet ihn aber auch von der Namenlosigkeit der Protagonistin. Im Gegensatz zu ihr ist sein Name der gestrichene, geschwärzte Name: X.

Haushofer variiert das Nachkriegsszenario schließlich in *Die Stechmücke* an der Figur eines namenlosen Mannes. Auch hier wird das Scheitern eines Ausbruchsversuchs aus der erwarteten Ordnung abgebildet. Hier kann sich ein Mann seiner vermeintlich existenziellen Aufgabe, der „Normalität des Tötens“ (Strigl 2022, S. 171), nicht stellen und geht daran zugrunde: „Seine ganze Jugend hindurch bemühte er sich, so gleichgültig, laut und roh zu erscheinen wie seine Mitschüler.“ Jedoch fiel es ihm unsagbar schwer, „ein Mann zu sein.“ (ST, S. 335) Sobald sein Vater stirbt, erwacht dieser Mann „aus der Narkose“ und gleichsam „fing er plötzlich an zu leiden“ (ebd., S. 337). Sein Leid entlädt sich in der Sinnlosigkeit seines Lebens, geprägt davon, die eigene Rolle nicht ausführen zu können. Er „wünschte nur, alles möge zu Ende gehen, wenn er die Kraft nicht mehr zurückgewinnen konnte, die ein Mann brauchte, um zu töten und zu verletzten oder wenigstens mit anschauen zu können, wie rings um ihn getötet und verletzt wird.“ (ebd., S. 340) Stattdessen ist er gejagt von jeglicher Gewalt, jedem Grauen, das es auf der Welt so geben mag: „Wenn aber sein Blick doch unversehens in einen Fleischerladen fiel oder auf einen roten Klumpen auf der Fahrbahn, der einmal ein lebendiges Tier gewesen war, spürte er seine Kehle trocken werden“ (ebd.). Er kann weder Schwäne im Park sehen, noch an Pferde denken und als er „die blutige Beule“ auf der Nachbarskatze entdeckt, die entstanden ist, weil ein paar Nachbarschburschen, „sich angewöhnt [hatten], mit Steinen nach ihr zu

werfen“, entsteht für ihn ein folgeschweres Identifikationsmoment. Er ist „ein Mensch, das Wesen, das Schmerzen zufügt.“ (ebd., S. 342)

All dies kumuliert in der Begegnung mit einem äußerst kleinen Tier. Einer Stechmücke, die auf der Fensterscheibe vor ihm klebt. Der Mann öffnet das Fenster, „[o]hne zu überlegen, nur von dem blinden Drang getrieben, das winzige Wesen zu retten“, mündet der ungewollte Zerstörungstrieb in den Versuch, ein Leben zu retten, der vergeblich ist: „Die Stechmücke taumelte von der Scheibe weg, und mit grausamer Langsamkeit senkte sich eine riesige Schneeflocke über sie und begrub sie“ (ebd., S. 343). Was folgt ist ein für Haushofer ungeheuer drastisches Ende, das in die Fußstapfen der *Geschichte vom Menschenmann* tritt und deren These weiterführt. Zerstörung sät Zerstörung, ein Leben kostet das andere, denn nach dem Tod der Stechmücke springt der Mann aus dem Fenster: „Als sie ihn auf dem Pflaster in einer Blutlache fanden, schrie er vor Schmerzen. [...] Er litt noch zwei Tage, ehe er sterben konnte, und war bei Bewußtsein. Aber mit einem sanften Tod hatte er ja nie gerechnet.“ (ebd.) Haushofer bedient sich innerhalb dieser drastischen Festschreibung aber wie so oft auch der Ironie. Die Dramatik des Selbstmords spielt sich wegen einer Mücke ab, der Namenlose macht dabei buchstäblich aus einer Mücke einen Elefanten und rächt den Tod durch seinen Sprung. Doch angesichts all der Grausamkeit und Sinnlosigkeit im Nachkriegsleben, die beispielsweise auch in *Eine Handvoll Leben* oder *Die Kinder* gestreift werden, ist der plötzliche Einbruch der Gewalt hier nicht weniger drastisch als in den übrigen Werken. Da diese Gewalt aber keine Projektionsfläche findet, ist sie im Gegensatz zum *Menschenmann* selbstgerichtet und muss im Suizid enden. Wie oft Haushofer auch ganz bewusst und durchaus ironisch von ihren Männern mit Vollnamen spricht, ihre Titel und Berufe aufzählt, wirkt die Geste hier, den Namen dieses Mannes nicht zu nennen, solidarisch. Nicht nur die Anonymität seines Schicksals, sondern auch die im Versagen gipfelnde Sinnsuche (vgl. Strigl 2000, S. 131) verbindet ihn mit den namenlosen Frauen in Haushofers Geschichten. Der letzte Satz ist dabei entscheidend: „Mit einem sanften Tod hatte er nicht gerechnet“. Der Mann, der die Natur um sich herum leiden sieht, stirbt dabei genau in dem emphatischen Erguss, der in dieser Direktheit natürlich selbst zum Scheitern verurteilt ist. Weder Mücke, Schwan noch Pferd ist durch den Selbstmord geholfen. Zu sagen: „Stirbt die Mücke, sterb‘ ich auch“, führt gerade auch aus dem Grund in einen unsanften Tod. Um es mit den Worten Adalbert Stifters zu sagen, der sein eigenes sanftes Gesetz im Vorwort zum Erzählband *Bunte Steine* formulierte: „Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwungung seiner selbst [...], den entzündeten Geist, der nach Tätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, sondern für kleiner“ (Stifter 1960, S. 10). Der Gewaltakt der

Kurzgeschichte fußt auf dem Handeln eines Mannes, der abseits der Natur agiert und seinen Tod dadurch als letzte Konsequenz sieht. Aber „mit einem sanften Tod hatte er nicht gerechnet.“ (ST, S. 343)

4. „Eine völlig normale Geschichte“⁴

4.1. Traum und Entfremdung

Der Begriff Entfremdung findet seinen Weg ähnlich wie der des Zaubers direkt in die Terminologie Haushofers, betitelte diese eine ihrer Kurzgeschichten mit demselben Namen. *Entfremdung* handelt über weite Strecken von der Nacherzählung eines Traums durch die Protagonistin Hedwig. Sie ist eine verheiratete Frau, die eine Affäre mit dem „außerordentlich beschäftigte[n] Anwalt“ Georg Sailer hat. Dieser liebt sie so sehr wie, „es seine Geschäfte und vorsichtige Natur erlaubten“ (ST, S. 230). Sein Dasein als Anwalt verbindet ihn mit Gregor Xanther aus der *Tapetentür* und auch Hubert in *Die Mansarde* ist Anwalt. Hinsichtlich der genealogischen Rekonstruktion ist hier vor allem der Name Georg hervorzuheben, der Name des Drachentöters, der in Haushofers Erzählungen wiederkehrend ist. Die Erscheinung des Drachen ereignet sich am Ende der *Mansarde* als Selbstbild der Protagonistin im Schutzraum. Die Männer in Liebes- und Ehebeziehungen treten somit stets als Begrenzer des durch den Drachen vermittelten Aufbruchs auf: „Wenn ein Drache [...] zu einer Identifikationsfigur für die Frau werden, ja das Weibliche figurieren kann, so erscheint es stimmig, daß man in den Texten auf Männer stößt, die Georg heißen, also den Namen des legendären Drachentöters tragen.“ (Laumont 2000, S. 145)

In *Entfremdung* folgen wir zwei Perspektiven: Die Sichtweise Georgs beginnt in klassischer Nullfokalisierung bis zu der Begegnung mit Hedwig, die ihrem Liebhaber von ihrem Traum erzählt. Aufteilen könnte man die Erzählung somit auch in auktoriale Rahmen- und subjektivierte Binnenhandlung (vgl. Annerl 2009, S. 85). Georgs Perspektive ist von Unruhe geprägt und von der Unzufriedenheit mit seiner Frau, welche „zwei Wochen lang nichts von sich hören ließ“ (ST, S. 230). Ohne Näheres zu erklären, taucht Hedwig plötzlich auf, in Georgs Augen trägt sie ihr „vertrautes Gesicht, aber doch wiederum ein ganz fremdes.“ (ebd., S. 232) Die Wahrheit zweier Gesichter, zweier Identitäten offenbart sich genau im Moment der Traumerzählung. Indem wir in Hedwigs Perspektive wechseln, wechseln wir in die subjektive Form des Bewusstseinsstroms. Es ist die Ich-Sprache einer prototypischen Haushofer-Erzählerin, welche die Bilder ihres Traums zu interpretieren und zu beschreiben versucht und insofern bildlich ist auch ihre Sprache gehalten (vgl. Laumont 2000, S. 152). Dies steht im Gegensatz zur auktorialen Perspektive des Mannes zu Beginn der Erzählung. Ständig fallen Verweise auf die Anstrengung seiner Arbeit: „Vergraben in Berge von Akten“, „[d]ie letzten

⁴ Das Zitat stammt aus Haushofers letztem überlieferten Tagebucheintrag (vgl. Haushofer 1989, S. 137).

Tage der Woche waren aber so mit Arbeit vollgepreßt“ (ST, S. 230). „Den ganzen Tag lang hatte er verhandelt, telephonierte, Briefe diktiert, Akten gelesen“ (ebd., S. 232). Den ersten gesprochenen Satz hören wir durch Hedwig, eingeleitet durch den Namen ihres Liebhabers: „Georg“ (ebd.). Hiermit beginnt die Traumerzählung, die selbst eine weitere Grenzüberschreitung darstellt. Hedwigs assoziative Sprache befreit die Syntax und betont immer wieder das Moment des Sehens: „Ich sah also auf diesen fremden und doch vertrauten Platz hinaus, sah die Passanten, die Autos, eine Straßenbahn und kleine Schwärme von Tauben, die von einem Fenstersims zum anderen flatterten.“ (ebd., S. 233)

Das Erste, das Hedwig in ihrem Traum sieht, ist ein Himmel. Doch im Gegensatz zum *Himmel, der nirgendwo endet*, hat „[d]ieser steilgewölbte Himmel ohne Sonne [...] etwas Trauriges und Beklemmendes“ an sich. Verbunden mit dem sonnenlosen Himmel ist die Absenz von Hedwigs Kindern. Ständig „mußte [sie] mit Gewalt den Gedanken verscheuchen, es könnte ihnen eine Gefahr drohen.“ (ebd.) Gerade dann begegnet sie aber einem Kind, einem „halbwüchsige[n] Mädchen“, welches sie auf das Fernbleiben der Sonne anspricht, doch Hedwig will nichts davon hören, schweigt lieber. Gleich darauf sieht sie, was sich draußen auf dem Platz abspielt. Hier nimmt das Grauen seinen Lauf. Dort streift nämlich ein „große[r] Hahn [...] Übermannsgroß, auf federbehosten schillernden Beinen, mit purpurrotem Kamm und schwarzem Schnabel [...] und sah unsagbar fremd und prächtig aus.“ (ebd., S. 234) Alle Kinder finden den Hahn schön und folgen ihm. Er verschleppt sie in ein Hotel, das Palast-Hotel. Hedwig hat für das Mädchen, das die Situation mit ihr mitansehen muss, keine Antwort parat, ihr bleibt nur die Ausrede, „sie spielen nur Theater.“ (ebd.) Aber Hedwig weiß, dass das nicht stimmt. Immer mehr Hähne kommen danach auf den Platz und entführen dort die Kinder. Der Platz ist danach „menschenleer, auf den verlassenen Gehsteigen schritten einzeln oder in Gruppen die fürchterlichen Hähne.“ Was folgt ist eine Begegnung mit vier Männern. Wie Georg werden sie allesamt nach ihren Berufen aufgezählt. Unter ihnen ein Arzt, ein Anwalt, ein Musiker und ein Mann, dessen Beruf nicht bekannt ist. Das Einzige, was der Musiker Hedwig in Reaktion auf die Kinder empfehlen kann, ist, „ein starkes Betäubungsmittel einzunehmen.“ (ebd., S. 235) Alles wird fortan krank rund um Hedwig, „nicht nur das Holz war krank, auch die Mauern, die Pflastersteine, ja, selbst die Licht- und Telephondrähte waren es. Die Stadt lag im Sterben, unter dem teilnahmslosen ewigblauen Himmel starb die Welt dahin.“ (ebd., S. 236) Und mit dem Himmel stirbt auch das Mädchen: „[W]ährend sich die fremde Krankheit durch mein Gewand bis in mein Herz fraß, vernahm ich die Atemzüge des Mädchens an meinem Ohr schwächer und schwächer werden“ (ebd., S. 237). Die Beschreibung des sterbenden Mädchens gleicht der Beschreibung von Metas gezaubertem Traum, der ebenso „schwächer und schwächer wird,

endlich stirbt und eine unglückliche Meta zurückläßt, die sich nirgendwo auf der Welt daheim fühlt.“ (H, S. 107) In der Kindheitsvision ist dieses Schwächerwerden des Traums der Anfang vom Ende. In *Entfremdung* sterben Traum und Himmel mit dem Kind in den Armen der Erzählerin. Hedwigs Krankheit, welcher abermals die Bezeichnung des Fremden innewohnt, ist dabei direkt mit dem Tod des letzten Kindes auf dem Platz verbunden. Die Männer, jeder einzelne zwar mit Beruf, aber ohne Namen genannt, sehen untätig zu, verlieren sich in der Beschreibung des Vorfalls, ohne dabei zu handeln. Jene Hähne in prächtigem Gefieder und ein Himmel, der sich düster verdunkelt, erwecken Gedanken an Kriegsszenarien, gleichsam wie verlauste Märchen und Mädchen, die in den Händen einer Mutter ohne Kinder verenden. Während die Verweise auf ihr braunes Gewand die Verbindung zu Naziuniformen vermuten lassen, repräsentieren die vier Männer Vertreter der Oberschicht, welche das Gräuelt gesellschaftlich legitimierten (vgl. Laumont 2000, S. 147). Dabei ist es nicht das erste Mal, dass Haushofer die Szenerie des Kriegs mit dem Charakter einer leidenden Mutter verbindet. Hervorzuheben sind hierbei die Kurzgeschichten *Morgenrot* und *Schreckliche Treue*. Erstere erzählt von der abschließenden Hoffnung einer sterbenden Mutter, deren Mann im Krieg gefallen ist, ihr Kind zurückzulassen, damit es von anderen Leuten gefunden werden kann. In der zweiten Erzählung bindet die schreckliche Treue einer Witwe sie ein Leben lang an ihre frühere Familie, sodass sie auch nach Ende des Krieges kein Glück in neuen Beziehungen finden kann. Der Krieg als größter Entfremder kämpft in *Entfremdung* gegen die bildliche Traumperspektive der Kinderretterin, doch vergeblich. Jegliche Deutungsversuche, welche die Hähne als Nazis, kindheitsraubende Männer oder Fantasiemörder bezeichnen, sollten dabei nie das Grundprinzip eines jeden Traums vergessen: „Der Traum ist älter als der Mensch“ (Frischmuth 2009, S. 36) und damit älter als jeder von Logik geprägte Erklärungsversuch. Schon allein durch den Versuch, den Traum zu erzählen mit dem Namen des Geliebten vorangeschickt, „Georg“ (ST, S. 230), verändert sich die Wahrheit dieses „Mehr an Bedeutung“ in Form der Traumsprache (Frischmuth 2009, S. 9). Im Kindheitsroman bringt Meta die Problematik auf den Punkt: „Warum ist ein Traum Lüge und, was bei Tag geschieht, Wahrheit? Vielleicht, weil man die Traumdinge nicht in den Tag hinein mitnehmen kann. Das ist ein ewiger Kummer Metas.“ (H, S. 143) Ähnlich verläuft es bei der bekannten Geschichte rund um Zhuangzhi, der träumt ein Schmetterling zu sein. Als er aus seinem Traum erwacht, ist er sich nicht sicher, ob er Zhuangzhi ist, der geträumt hat, ein Schmetterling zu sein oder ein Schmetterling, der träumt Zhuangzhi zu sein (vgl. Aumann 2017, S. 2). Dabei ist die entscheidende Frage der Geschichte: „Wieso wissen wir, daß wir träumen? Wissen wir es wirklich?“ (Frischmuth 2009, S. 20) Die schwarzen Hähne, die die Kinder in Hedwigs Traum

rauben, sind nicht bloß Metapher, kein Ist-gleich im logischen Verfahren. Nur durch die im Traum gestreuten Botschaften und Beweise kann man ihr Wesen erfahren, wodurch die Grenzen fließend werden, ohne den Herrschaftsgestus der Interpretation überspannen zu wollen. Die vier Männer beispielsweise, die keine Namen, aber Berufe haben, sprechen selbst die Offenbarung des Johannes an und diese ist der Beginn einer neuen Weltordnung, Veränderung, Verheißung, aber auch Vorwegnahme der Apokalypse. Jene Apokalypse trägt zum einen den allgemeinen Mantel des Kriegs, jedoch auch den persönlichen der verlorenen Kindheit. Gleichzeitig sind es Namenlose, die auf ihre Tätigkeit reduziert, als Menschen entfremdet werden. Das uniforme Laufen der Hähne, das Verschleppen der Kinder in einen an sich zweckentfremdeten Raum, aber auch ihre sedierende Schönheit sprechen ein deutliches Bild. Hedwigs Schuld um „dieses fremde Kind. [...] [I]ch war nicht imstande, es zu beschützen“ (ST, S. 237), lastet auf ihr und führt sie dazu, den Liebhaber zu verlassen. Georg nimmt die auktoriale Gesetzgebung ihrer Welt vor. Er ist der, der festlegt, artikuliert, plant, herausarbeitet. Seine Sprache, eine Sprache über Tätigkeit und Arbeit, dient ihm als Herrschaftsinstrument. Hedwig bleibt zum Ausleben ihrer Individualität nur mehr die Flucht in einen Traum, in welchem sie die letzten Reste ihrer Subjektivität, im Traum das Kindheits-Ich, vor ihren Augen sterben sieht. Für sie ist die Grenze zwischen Wach- und Traumwelt fließend, weshalb das Traumbild ihr als Grundlage der später folgenden Entscheidung dient, Georg zu verlassen. Der Tod der Kinder ist wie die Kindheit selbst mit dem Traum verbunden: Stirbt der Traum, stirbt die Kindheit.

In *Die Tapetentür* sterben im Traum gleich zwei Kinder: Annette, die sich in einen surrealen Kindheitsraum zurückträumt und ihr ungeborenes Kind, das kurz nach dem entscheidenden Traum verstirbt. Der Traum als Rückzugs- und Schutzort rekurriert in *Entfremdung* sowie in *Die Tapetentür* auf das Ende der Kindheit, einmal in bewusst metaphorischen Zügen, ein andermal in Form einer Nacherzählung. Traum und Trauma laufen zwischen den Ungeheuern zusammen. Je mehr Kinder rund um Hedwig sterben, desto stärker wächst ihre „fremde Krankheit“, eine Beherrschung der Welt um sie herum durch fremde Mächte, die für die Kinder so unsagbar schön und anlockend wirken. Hedwig weiß, „es liegt nicht in meiner Macht, auch nur das geringste daran zu ändern.“ (ebd., S. 237) Sie ist ihrem Schicksal ausgeliefert, kann aber zumindest in der Wachwelt Zeichen setzen. Ihr Entschluss, den Liebhaber zu verlassen, lässt auch dessen Selbstsicherheit porös zurück: „Es war gerade so, als habe jemand ein Loch durchs Dach gebohrt, durch das er, Georg, nun das unendliche sternenfunkelnde Firmament sehen konnte.“ (ebd., S. 238) Erblickt Hedwig einen bedrohlichen Himmel zu Beginn ihres Traumes, dringt ein ähnliches Bild am Ende der Erzählung in die Wachwelt ein. Und während dieser Himmel die Ich-Erzählerin in *Die Wand* noch fasziniert, fühlt sich Georg bedroht von

dieser Mannigfaltigkeit: „Und ein Hauch dieser tödlich fremden, kalten Welten sickerte in sein komfortables Zimmer und verwandelte es in einen winzigen Käfig, voll mit altem Plunder.“ All das Schöne und Prachtige wird ohne das Firmament der Ehe zu Plunder und somit vergeht die Wirkung dieser Objekte, sozialer Status, Ansehen, Mann-Sein. Am Ende bleibt Georg als „ein Mann“ zurück und ohne die Gattin ist sein Mann-Sein ein Nichts-Sein: „Für die Dauer einer Minute war er nicht mehr der erfolgreiche Anwalt Georg Sailer, sondern ein Nichts.“ (ebd., S. 238)

Auch Annette heiratet einen erfolgreichen Anwalt. Doch ihr Weg verläuft anders. Ihr Kranksein beginnt mit der Ehe und gipfelt in der Schwangerschaft. Im Vorhinein betont sie immer wieder den Frieden des Alleinseins: „Allein, dachte sie, glücklich, mutterseelenallein, und das Wort schmolz wie Zucker in ihrem Mund“ (T, S. 35), kann aber in dieser Disposition nicht wirklich zu sich finden, wie ihre späteren Tagebucheinträge offenbaren: „Gedrückte Stimmung. Es mag am Wetter liegen oder vielleicht bin ich doch zuviel allein.“ (ebd., S. 52) Die Begegnung mit Gregor verläuft dann schicksalshaft. Er ist der Anwalt, der ihr das Erbe ihres Vaters zur Verfügung stellt. Annette schreibt in ihrem Tagebuch, wie sie mitten in der Nacht erwacht, mit einem „Gefühl, nach einer mühevollen Wanderung endlich erlöst zu sein von aller Angst und etwas Langgesuchtes wiedergefunden zu haben.“ (ebd., S. 63) Das Loch, welches durch die Absenz der Vaterfigur hinterlassen wurde, wird später noch im Traum und der Begegnung mit „ihm“ deutlich gemacht. Georg stopft dieses Loch temporär und stillt Annettes Verlangen. Doch das macht ihn zu nichts mehr als dem Abdruck eines vergangenem, durch den Vater gesetzten Ideals, das sich auch im Akt des Niederschreibens manifestiert als „die Erinnerung einer Erinnerung“ (ebd.). Verbunden mit dieser Liebe ist das Gefühl, „doch etwas vergessen zu haben“. Was nun auf Annettes selbst auferlegten Modus der Verdrängung folgt, ist ein sukzessive erfolgreiches Aufgeben ihrer Individualität. So kündigt sie trotz Widerwillen ihre Arbeit als Bibliothekarin und verzichtet auf ihre alte Wohnung, um zu Gregor zu ziehen. Zwar wird ihr von vielen Seiten zu dieser Entscheidung geraten, die Einzige, die aber dagegen ist, ist ausgerechnet ihre Freundin Meta, „[e]in Kind unter Kindern.“ (ebd., S. 52). In den beiden erwachsenen Frauen spiegeln sich jeweils Rückbestände der Kindheit wider, die jedoch völlig unterschiedlich aufgearbeitet werden. Annette sieht beispielsweise „ihr Gesicht im Spiegel, und es war nicht das Gesicht einer Dreißigjährigen, eher das Gesicht eines Kindes, das schon zufällig dreißig Jahre lebte“ (ebd., S. 56). Wird die Kindlichkeit durch Meta ausgestrahlt, verdrängt Annette sie bis zum Ende des Romans. Im Gegensatz dazu ist es gerade Meta, die selbst keine Kinder bekommen kann, während Annette an der Schwangerschaft mit Ehemann Gregor beinahe zugrunde geht. Die alte Wohnung, den letzten Rest von Annettes

Selbstbestimmung, vermietet sie dann ausgerechnet an die kindgebliebene Meta. Mehr und mehr verändert sich Annette nun in der Ehe mit Gregor. Es ist ein Zustand, den sie selbst als Wahnsinn bezeichnet. Ein Zustand, der abseits der Natur wahrgenommen wird, wenn sie sich fragt, „warum sollte es nicht auch wahnsinnige Pflanzen geben? Jedes wahnsinnige Geschöpf macht ja den Eindruck, als müsse es die gegebene Form sprengen und sich in etwas ganz Fremdartiges verwandeln.“ (ebd., S. 155)

In Gregors Wohnung dominiert das Fremde. Annette nimmt sie als „merkwürdig unpersönlich“ wahr, ihr Zimmer darin ist „eine Insel in dieser großen, fremden Wohnung“ (ebd., S. 88). Nachts blicken sie dann auch Gregors dunkle Möbel an. Statt der Heimeligkeit sieht Annette die Unheimlichkeit dieses Ortes, an dem sich ihre Krankheit ausbreitet. Von ihrer persönlichen Wahrnehmung spinnt sich Annette immer tiefer in Reflexionen, träumend von „[e]in[em] Haus, in dem Kinder glücklich und jung sein durften“ (ebd., S. 176) statt „einem winzigen Gefängnis mit Kühlschrank, Elektroherd und Waschmaschine“ (ebd., S. 177). Die Sehnsucht nach vormodernem Frieden wächst damit in der bürgerlichen Isolation des Ehelebens. Im Gegensatz zu Annette sieht Gregor die Wohnung überhaupt als „ein[en] Ort, den man benötigt, um dort schlafen und Gäste empfangen zu können“ (ebd., S. 92) und lebt damit in einem waschechten Nicht-Ort „ganz in der Gegenwart und kennt keine Reminiszenzen.“ (ebd., S. 92-93) Unter Gregors dunklen Möbeln, seiner Vielzahl an Plunder, beginnt sich Annette beobachtet zu fühlen, ein Gefühl der Entfremdung: „Unter ihren arglosen Blicken werde ich mir selbst fremd.“ (ebd., S. 102) Für Annette bildet sich dabei kein Impetus zur Handlung, eher wächst in ihr der Selbsthass. Im Eheleben angekommen und um seine Affäre wissend, beginnt sie ihren eigenen Körper „zu verabscheuen“, da dieser „immer hinfälliger und unbotmäßiger wird“ (ebd., S. 84) und in seiner vermeintlich einzigen Funktion des Kinderkriegens versagt. Hass und Verdrossenheit wecken gegen sich selbst gerichtete Gefühle. Annette befindet sich in einem permanenten Modus der Autoaggression, ausgelöst durch ihre Schwangerschaft. Benannt wird diese im Roman als das Gefühl, „vergiftet zu sein“. Später ist die Rede von einem „Sumpfgefühl“, das sich bis „in den Traum“ (ebd., S. 145) hochzieht, damit auch den Schutzraum vergiftet. Annettes Tagebucheinträge werden düsterer. In Gegenwart der Gegenstände wird sie sich „selbst fremd“ (ebd., S. 102). Ohne Arbeit wandelt sich ihr Alltag äußerst schnell in den einer auf ihren Ehemann wartenden Hausfrau. Wann immer Annette Ausgang aus dieser Welt sucht, wird sie auf den Straßen mit Szenen des hektisch-modernen Lebens konfrontiert, das sie jedoch nicht in Sorge versetzt. Ihr Unbehagen kommt von wo anders: „Nie im Leben habe ich mich vor Autos, Eisenbahnen und dergleichen gefürchtet. [...]

Was mich wirklich ängstigt, ist etwas ganz anderes, das Gefühl allein zu sein in einer feindlichen Menschenwelt.“ (ebd., S. 90).

Annettes Reflexionen werden düsterer. Die von Schweikert angesprochene „Angst-Ouvertüre“ (Schweikert 1986, S. 12) in *Die Wand* manifestiert sich bereits in der Darstellung des Ehelebens in *Die Tapetentür*. Annette packt die „panisch[e] Angst [...], nichts mehr ertragen zu können“ (T, S. 101), wenn sie an Gregors Wohnung vorbeigeht. Es ist das Gefühl, „alle Dinge im Zimmer warteten nur auf diesen Augenblick. [...] Ihre dunklen Umrisse strömen eine unerbittliche Gelassenheit aus, die mir verbietet zu weinen.“ (ebd., S. 102) Auf das selbstaufgelegte Weinverbot folgt das Gebot vor Gregor, ja zu essen, da sie es allein nicht mehr schaffe: „[S]ie hatte Gregor versprochen zu essen, und was man versprochen hatte, mußte man halten.“ (ebd., S. 123) Annettes Körper folgt dabei nur mehr den Anweisungen ihres Mannes, ohne dass dieser von ihrem eigenen Willen gesteuert wird. Dass der Roman dann zwischen dem Ich im Tagebuch und der nullfokalisierten Annette erzählerisch unterscheidet, verstärkt die sich entfaltende Entfremdung auf formaler Ebene. Die letzten Tagebuchpassagen lassen den Willen schwach zurückkehren. Hier spricht sie den Gedanken an, „ich hätte ihn nie heiraten dürfen“, doch dieser führt sie erst recht zu einer empathischen Bejahung des Ehemann, selbst wenn dieser sie betrügt: „Ich wünschte, er könnte wieder ganz der sein, der er war, ehe er mich kannte. Wir wissen nie, ob wir nicht auf andere Menschen wie ein schleichendes Gift wirken.“ (ebd., S. 212) Den Zustand des Gifts in ihr weist Annette damit sogar auf ihre eigene Person zurück, erweist sich als Komplizin ihrer eigenen Knechtung. Der letzte Weg hinaus führt in die Hände eines anderen Mannes, der zu Beginn bereits aufgetretenen väterlichen Figur des Onkel Eugen, dem gegenüber sie zugibt, ihr eigenes Tagebuch „zerrissen und ins Meer geworfen“ zu haben. Und Onkel Eugen reagiert darauf sogar sehr positiv und repliziert den negativen Schreibgestus der weiblichen Figuren: „Tagebücher sollte man überhaupt nicht aufheben, es genügt, daß man sie schreibt.“ (ebd., S. 226)

Im Gegensatz zu Annette setzt Hedwig ihrer Beziehung selbst ein Ende. Sowohl in der Liebes- als auch in der Ehebeziehung setzt die Entfremdung dann ein, „wenn das, was eigentlich Bestandteil des identitären oder kulturellen Kreislaufs ist, nicht mehr als Teil des Eigenen erkennbar ist und folglich nicht mehr in dieser Weise materiell oder sinnhaft angeeignet werden kann.“ (Henning 2020, S. 17) Harmonie kann sich in Haushofers Ehebildern nur im Verdrängen abspielen. Explizit zum Ausdruck bringt das ihre Kurzgeschichte *I'll be glad when you're dead...*: „Weißt du, daß die Ärzte sagen, wer in einem Jahr nicht über einen Verlust hinwegkommt, ist nicht ganz normal? Ich glaub', sie sagen es nur, um die Leute zum Vergessen anzueifern, jeder will ja unbedingt normal sein, obwohl ich nicht recht einsehen kann, warum.“

(ST, S. 327) Chronologisch wird hier der Verfall einer Ehe geschildert. Vom ersten Seufzen, „[e]r hat es nicht einmal gemerkt, ist nur still in seinem Sessel gesessen und hat geseufzt“ (ebd., S. 238), bis zu den ersten physischen Reaktionen der Erzählerin: „Zuerst ein scharfer Schmerz und dann so ein leeres, schwindliges Gefühl, das zwei Wochen nicht vergangen ist.“ Gerade hier setzt Entfremdung ein als Verlust der Eigentlichkeit: „Vor jedem Satz hab‘ ich ein paar Minuten nachgedacht. Du kannst dir vorstellen, wie diese Sätze dann ausgesehen haben, direkt blödsinnig.“ Haushofer lässt das Gegenüber dieser Erzählerin schweigen. Ihr Dialog wird zum Monolog und Stille wird wie in *Die Mansarde* zum Motiv der Erzählung: „Weinen, schreien oder auf den Tisch schlagen hätte ich sollen, aber ich kann es eben nicht.“ (ebd., S. 330) Doch gerade dann, in all der Stille, bekommt ein Satz Gewicht: „Ill be glad when you’re dead, you rascal you.“ (ebd., S. 331) Die Erzählerin liest ihn in einer Kurzgeschichte. Im selben Moment hört sie ihn durch das Lied von Louis Armstrong, das ihr Ehemann gerade hört. Und dabei bleibt es auch. Dieser eine Moment, „dieser schrecklich[e] Verdacht“ führt die beiden zur Scheidung. Und wenn die Erzählerin die Stille verurteilt, verurteilt sie auch die vorgegebene Ordnung, die Erziehung, das Normale, das Brav-Sein ihrer Kindheit: „Vielleicht kann man wirklich über alles reden, aber Karl und ich, wir haben es nicht gekonnt. [...] Seither bin ich ganz voll Haß und könnte alle umbringen, die ein sanftes, gutartiges Kind aus mir gemacht haben.“ (ebd., S. 333)

4.2. Von Gespenstern

„Einmal war ich eins mit dem schwachen Licht auf den feuchten Blättern, eins mit dem Gurren der Tauben und mit den Kindern, die um die Kastanie Abfangen spielten. Ich weiß nicht, wann ich angefangen habe, in diese Entfremdung zu fallen.“ (T, S. 14) In einem der ersten Tagebucheinträge Annettes spricht sie explizit von Entfremdung als Ausschluss von Kindheits- und Naturwelt. Sprachlich wird die zuerst entworfene malerische Beschreibung der Natur durch die Kälte der Entfremdung durchbrochen. Sie ist etwas, in das man fallen kann, zugleich etwas, das trennt und ausschließt: „Mit dem Ausgeschlossensein, der Entfremdung vom Eigentlichen, korrespondiert das Bild der Erstarrung infolge permanenter Unterkühlung.“ (Strigl 2019, S. 125) Diese Erstarrung manifestiert sich im „Topos des Wartens“ vor dem Fenster. Mitgutsch erkennt hier ein Motiv der mittelalterlichen Literatur des Minnesangs, das Haushofer sich aneignet und zu ihrem eigenen macht. Wurde im Fenstermotiv des Minnesangs vor allem die „Sehnsucht nach dem Geliebten, nach dem Leben, nach der Erfüllung“ zum Ausdruck gebracht, geht es bei Haushofer nicht um die Sehnsucht nach einem Gegenüber, „schon gar nicht einem

Mann, sondern dem Verlust des eigenen Paradieses, des kostbaren, unwiederbringlichen Teils des weiblichen Ichs.“ (Mitgutsch 2010, S. 51)

In *Schreckliche Treue* manifestiert sich dann die Chronik des Gebrechens. Eine tragische Hintergrundgeschichte rund um Krieg, Tod und den Verlust ihres Sohnes führt zur Erstarrung der Protagonistin vor dem Fenster: „Sehr oft sah sie aus dem Fenster auf einen bestimmten Baum im Vorgarten. Es war gut, ihm zuzusehen, aber nicht in Ordnung.“ Der Baum nimmt in *Schreckliche Treue* zugleich einen Teil ihres Lebens vorweg: Von außen in neuer Familie nach dem Krieg zufriedenstellend, innen aber nicht in Ordnung. Ähnlich erlebt auch die Erzählerin ihre Familie auf „eine Weise glücklich, die in ihren Augen gar nichts mit Glück zu tun hatte.“ (ST, S. 373) Denn das Gefühl, „bei ihrer Familie nur als Gast zu sein“, legt sich nicht. Auch hier spricht die Witwe nicht, „sie wollte ihren Mann und die Kinder nicht kränken. Sie konnte ja nichts dafür, daß sie ihre wirkliche kleine Familie nicht vergessen konnte“ (ebd., S. 372). Vor allem plagt sie eine Vision. Das Bild einer Zukunft, die ihr verstorbener Sohn nicht hatte, zeigt sich als „schwarzrote[s] Nichts“, wann immer sie die Augen schließt. Explizit wird hier von einer Schwelle gesprochen: Diese „Schwelle“ kann sie nicht „überschreiten“, kann es nicht schaffen, „zu einer neuen Wirklichkeit durchzubrechen, zu Wärme, Glück und dem Gefühl, endlich daheim zu sein [...] und ihrer schrecklichen Treue zu entkommen.“ (ebd., S. 373)

Mit dem Blick aus dem Fenster beginnt auch *Die Mansarde*. Auch hier steckt hinter der vermeintlichen Idylle, der Banalität des Gesprächs zwischen Eheleuten, eine tiefgreifendere Auseinandersetzung: „Von unserem Schlafzimmerfenster aus sehen wir einen Baum [...]. Hubert behauptet, es sei eine Akazie. Er sagt Agazie, weil sein Vater, der aus Görz stammte, dieses Wort so aussprach.“ Im Gegensatz zu Hubert legt dessen Frau „keinen Wert darauf, die Namen zu wissen.“ (M, S. 5) Wenn es hingegen Hubert ist, der den Namen des Baumes sprachlich festlegt, ist er es, der ihn gerade dadurch, durch die eigene Aussprache, Beherrschung und Bezeichnung begrenzt. Seine Frau denkt dabei eher aus dem Gefühl heraus: „Schönbaum genügt mir vollkommen als Bezeichnung“ (ebd., S. 6). Im Anschluss macht sich die Erzählerin dann aber auch keine große Mühe, dem Gatten etwas aufzuzwingen: „Ich lege auch keinen Wert darauf, die Namen zu wissen, die im Naturgeschichtsbuch stehen.“ (ebd.). Haushofer, die eine begeisterte Beauvoir-Leserin war (vgl. Strigl 2016, S. 193), ließ sich von ihren Ideen inspirieren. Die kurze Szene verdeutlicht einen der von Beauvoir geäußerten Grundgedanken: „Der Mann denkt sich ohne die Frau. Sie denkt sich nicht ohne den Mann. So spricht man auch von ihr als vom anderen Geschlecht.“ (Beauvoir 1960, S. 8) In der Auseinandersetzung äußert sich das sprachlich. Wenn sich Hubert auf dem Bett aufrichtet und sagt: „Es ist natürlich eine Agazie“ (M, S. 6) bekommt er nicht nur die „erste direkte Rede“ des Romans zugeteilt, „er

erigiert bei seiner Ausführung regelrecht.“ (Mairhofer 2022, S. 81) Der Baum wird im Modus der Bezeichnung zur Agazie gemacht, dadurch erobert. Wieder ist es „[d]er Mann [...], der Recht spricht und im Recht ist.“ (Strigl 2016, S. 197) Huberts ständiger Drang zu „ein bißchen Ahnenkult“, sein Versuch, den eigenen Vater auf alten Kriegsphotografien wiederzuerkennen, wird in der Benennung des „Schönbaum[s]“ (M, S. 6) als „Agazie“ (ebd., S. 5) zum Ausdruck gebracht. „Die Autorität, mit der Hubert seine Bezeichnung des Baumes als einzig richtige behauptet, entstammt [...] ausschließlich seiner Funktion als Sohn.“ (Mairhofer 2022, S. 81) und diese Handlung zwingt ihn in einen „ungebrochenen Wiederholungszwang“ (ebd., S. 85) der Ehrung seiner Familie. Die namenlose Erzählerin ist im Gegensatz dazu von einem „Berührungsverbot“ (ebd., S. 83) ihren Eltern gegenüber betroffen. Ihr Vater erkrankte an Tuberkulose, enge Kontakte waren nie möglich. Haushofer variiert hierbei nicht nur die Motive Elternferne und Krankheit als Familiengeschichte, sondern legt in der Vergangenheit ihrer Protagonistin schon den Grundstein der später folgenden Isolation. Die Tragik ist bereits in ihre Familiengeschichte und ihr Verhältnis zu Hubert eingeschrieben: „Hubert hatte meinen Vater an Grippe und meine Mutter an Lungenentzündung sterben lassen. Wäre ich nicht so blind verliebt gewesen, hätte mir das eigentlich eine Warnung sein müssen“ (M, S. 27). Der Rückzug in die Mansarde vollzieht sich dabei zyklisch als Flucht in ihr „exterritoriales Gehege. Sobald sie ihren Mann gut versorgt weiß, kann sie sich in die Mansarde zurückziehen.“ (Polt-Heinzl 2010, S. 39). Ihre kreative Tätigkeit des Zeichnens lebt sie dort aus. Ist Hubert dem Ahnenkult verfallen, lebt die Erzählerin mit der Aufgabe, „einen Vogel zu zeichnen, der nicht der einzige Vogel auf der Welt ist“ (M, S. 20). Das Zeichnen hat wie das Schreiben etwas Heimliches an sich (vgl. Büscher 2021, S. 50). Wie in *Die Tapetentür* schränkt Hubert die Möglichkeiten der Erwerbstätigkeit durch das Zeichnen ein: „Hubert möchte nicht, daß ich damit Geld verdiene“ (M, S. 19) und das, obwohl sie früher einmal Bücher illustrierte. In der Mansarde, dem Erinnerungsraum, ist sie dazu verdammt, „einsame Vögel [zu] zeichnen“ (ebd., S. 21), da sie dieser Vorgang vom Denken abhält: „Wenn ich male oder zeichne, denke ich nicht oder nur zur Sache.“ (ebd., S. 66)

Der Vorgang des Zeichnens ist eng mit der Entwicklung der Erzählerin in ihrem persönlichen Erinnerungsprozess verbunden und gipfelt im unabsichtlichen Drachenbild am Ende der Handlung. Das Abbild eines Zwischenstadiums beispielsweise, wenn ein von ihr versuchter Kleiber „reptilartige Züge annahm“, wirft sie in den Müll, denn „es war etwas, das ich gar nicht hatte zeichnen wollen.“ Einschlafen kann sie in dieser Nacht nur mit Schlafpulver, denn sie ist geplagt von dem Gedanken, vielleicht „nie mehr zeichnen [zu] können.“ Hubert schläft neben ihr seelenruhig ein. „Das Gefecht von Ebelsberg hatte seinen Dienst getan.“ (ebd., S. 161) Das

Zeichnen verliert hier schon die vom Ehemann auferlegte Bedeutung: „Ihm gefällt, was ich zeichne, weil ich es zeichne und weil er froh ist, daß ich etwas habe, das in seinen Augen ein Hobby ist.“ Jedoch nicht nur die Erzählerin verändert sich im Verlauf der Erinnerung, sondern auch ihr Motiv wandelt sich vorerst „zu einem Zwitterwesen“ (ebd., S. 112). Denkt sie, sie kann nicht mehr zeichnen, löst sie sich gerade in diesem Augenblick von der Konnotation, die Hubert dem Zeichnen auferlegt.

Im Gegensatz zur Akazie, dem Schönbaum, wird die Linde zum Schuldbaum in *Wir töten Stella*. Dort verendet auch der mutterlose Jungvogel parallel zu Stella: „Die Linde weiß von meinem Verrat, auch der sterbende Vogel weiß es. Sie wollen mich nicht mehr. Ich lese es in den Augen der Kinder, ich spüre es, wenn ich fremde Hunde und Katzen streichle“ (S, S. 71). Der Ort dieser Auseinandersetzungen bleibt das Fenster. Hier entwickeln sich jedoch nicht nur Schuldgefühle und Entfremdungsgedanken. Vor dem Fenster formuliert Annette einen Gedanken, der zentral wird für Haushofers Beziehung zum Schreiben: „Ich bilde mir ein, daß die Zeilen, die ich heute schreibe, einmal all dies zu neuem Leben erwecken werden [...]. Aber ich zweifle daran, daß ein Toter Totes erwecken kann.“ (T, S. 14) Annette betont dabei nicht nur die Bedeutung des Schreibens als Erinnerungs- und Überlebensstrategie, sie entblößt gleichzeitig den Zustand ihres eigenen Wesens. Wie die Schrift eine Hülle der Erinnerung, die „Erinnerung einer Erinnerung“ (ebd., S. 63) ist, ist auch Annette nur eine Hülle von Erinnerungen an ein jetzt bereits vergangenes Leben: Eine lebende Tote. Hierin spiegelt sich auch das Bild der Stille wider. In *Die Mansarde* ist es die Einsamkeit, welche die Erzählerin in ihrem erzwungenen Exil erlebt: „Die Stille gibt mir ein Gefühl der Unwirklichkeit, als wäre ich ein Gespenst, das den verschneiten Wald heimsucht.“ (M, S. 91)

Das Bild der Erwachsenen als Gespenster zeigt sich auch in den Kinderbüchen. So begeben sich die Kinder in *Brav sein ist schwer* einmal zur einer Holzhütte, da sich dort vermeintlich „nachts ein Gespenst herumtreibe“ (BS, S. 80). Der Mann, den sie dort antreffen, ist jedoch kein Gespenst, sondern der betrunkene Nachbar, Riegler Sepp. Zwar endet die Begegnung zwischen Erwachsenen und Kindern friedlich, Fredi verspricht dem Mann aber, „zu schweigen“ (ebd., S. 92) und steckt dadurch in der Zwickmühle. Nachts packt ihn von da an das schlechte Gewissen, das ihn dazu führt, einen Vogel schreien zu hören. Symbolisch ist dies die Wiederkehr des Vogels Kiwitt aus dem Märchen. Fredi kann sein eigenes Dilemma aber beenden, sobald er mit dem Großvater darüber spricht. Nicht nur erhält Fredi sofort Absolution durch den Großvater, er hört auch den Vogel in der darauffolgenden Nacht nicht mehr schreien. Sowohl die Ambivalenz des Märchenvogels als auch die existenzielle Doppeldeutigkeit ist in der realistischen Kinderliteratur weitgehend zurückgedrängt.

Ganz anders verläuft es für Elisabeth in *Eine Handvoll Leben*. Als Betty Russel ist sie darauf angewiesen, durchwegs Sonnenbrillen zu tragen, um ihre wahre Identität geheim zu halten. Die Welt hinter den dunklen Gläsern vermittelt „die Vorstellung von Abgestorbenen, die nicht wissen, daß sich ihr Zustand verändert hat, sich aber von Ahnung gequält umso aufgeregter gebärden, um ihre zweifelhafte Wirklichkeit zu beweisen.“ (HV, S. 15) Betty selbst ist dabei ein Mensch, der „daran gewöhnt [ist], auf Schritt und Tritt Gespenstern zu begegnen.“ (ebd., S. 102) Gespenster und die Erinnerungen an früher sind Mosaiksteine, in dem, was Elisabeth abbildet, ein „Mosaik ohne Sinn“ (ebd., S. 198).

Auch Meta wird von Gespenstern heimgesucht. Bei einer Begegnung mit Onkel Fritz versucht dieser ihr „auf zauberhafte Weise“ das Konzept einer vierten Dimension nahezubringen und Meta bekommt gleich darauf Ideen, denn jetzt weiß sie, „wohin die Gespenster immer verschwinden, in die vierte Dimension natürlich.“ (H, S. 167) Ähnlich ist es bei Onkel Schorch. In seinen Geschichten kommt nie „etwas Böses oder Unheimliches vor. [...] Manchmal ist Meta auch versucht, Onkel Schorsch etwas von ihren Gespenstersorgen zu erzählen, aber sie wagt es nicht. Wie weit weg ist das alles von seiner heiteren Zauberwelt.“ (ebd., S. 163) Wenn dann die Rede davon ist, dass „auf der Familie des Großvaters ein Fluch [lastet]“, verbindet sich erst recht der ländliche Aberglaube mit Metas blühender Fantasie. Das Unheimliche entsteht durch Metas Erfahrungen mit dem Tod und verändert die Zauberwelt auf ähnliche Weise wie in *Der Erbe* (vgl. Laumont 2000, S. 138). Als eine der Großmütter beispielsweise vom Tod ihrer Eltern während der Zeit des Typhus in Krems erzählt, spricht sie von „eine[r] hohe[n] schwarze[n] Gestalt“, die sich über dem Ehebett erhebt. Die Personifizierung des Todes führt dazu, dass die Großmutter beginnt, Dinge wahrzunehmen, die andere nicht sehen können. Man erzählt, sie habe „so etwas wie das Zweite Gesicht.“ Auch davor gruselt sich Meta gewaltig. Sie will „nicht das Zweite Gesicht haben, sie leidet ohnedies genug unter den Gespenstern.“ (H, S. 174) Dabei ist es gerade die Nacht, in der alles Gespenstische zum Ausdruck gebracht wird. „Bei Tag quält Meta das nicht mehr aufzuklärende Mißverständnis mit Mama, und nachts setzen ihr die Gespenster zu.“ (ebd., S. 177) Während sich Meta immer mehr ungutes Wissen auftut, wird auch die „Jauchengrube hinter dem Haus geöffnet.“ (ebd., S. 178) Dort, wo das Schwein geschlachtet wird, bekommt Meta einen tiefen Einblick in den Abgrund:

Einmal hat Meta in die offene Grube geblickt und da waren die glitschigen Wände ganz bedeckt mit dicken weißen Würmern. Die leben dort unten in ewigem Gestank und ewiger Finsternis. Mama behauptet, es gehe ihnen ganz gut dort drinnen, der liebe Gott habe sie eben als Jauchewürmer erschaffen. Meta kann das nicht recht glauben. Das hat bestimmt nicht der liebe Gott getan.“ (ebd.)

Metas Auseinandersetzung mit den Würmern bedeutet das Nachdenken des Mädchens über seine eigene Vergänglichkeit: „Auch Kinder können sterben. Überhaupt, wenn man Mama so reden hört, müssen ununterbrochen Leute sterben. Vater vermeidet jedes Gespräch über Krankheit und Tod.“ (ebd., S. 179) Hierin wird auch der Unterschied zwischen den elterlichen Instanzen deutlich. Die Vaterfigur ist hier eine verdrängende, blasse Gestalt, die Mutter ist wie Meta bald vom Tod besessen. Diese beginnende Entfremdung gipfelt dann in Metas Aufenthalt im Internat. Es ist für Haushofer der Ort, an dem Entfremdung stattfindet.

Gerade der erste Roman *Eine Handvoll Leben* widmet dem Internat noch viel Raum. Für Elisabeth bedeutet die Erziehungsanstalt ihren eigenen persönlichen Weg zwischen Fantasie und Fieber, Kindheit und Erwachsenenalter. In einer von vielen schlaflosen Nächten im Internat fühlt sich Elisabeth vom „geisterhaften Tanz“ (HV, S. 46) der Nachtfalter angezogen. Was darauf folgt, sind Bettys fieberhafte Träume von einem Drachen, der Ziegenböcke verschlingt, „aber auch der Drache wurde verschlungen von einem dunklen Laubwald, in dem ein heißer Wind wühlte“ und Betty ruft nach ihrer Mutter: „Mama, Mama“ (ebd., S. 46), kann die ganze Nacht nicht mehr schlafen, „wenn der Wundervogel über den weißen Himmel flog“. Verbunden mit der Verzauberung der Nachtfalter ist zum einen also die traumhafte Fantasie, zum anderen das Fieber, die Krankheit am Ort der Entfremdung, dem Internat: „Wenn sich zu viel Zorn, Trotz und Heimweh in ihr aufgestaut hatten, brach es als Fieber heraus.“ (ebd., S. 47)

Haushofer schrieb sich aus der Sicht Górnys gleich mit ihrem ersten Roman direkt in die österreichische Tradition der Internatsliteratur ein, modifizierte sie aber auch in ihrem eigenen Sinne (vgl. Górný 2022, S. 154). Zentral in Elisabeths Internatserfahrung ist auch die lesbische Dreiecksbeziehung zwischen Käthe, Elisabeth und Margot, auch wenn der Roman den sexuellen Aspekt dieser Begegnungen nicht vertieft (vgl. ebd., S. 152). Käthe bleibt in der Handlung relevant, da sie sich später um Elisabeths Sohn kümmert, der seine eigene Mutter am Ende der Handlung nicht wiedererkennt. Die am Ende verdeutlichte Distanz zeigt sich bereits im Internat, dessen Schilderungen stets zwischen Kälte, Unterkühlung und Erfrierung variieren. Es ist ein Ort „der emotionalen Eis-Zeit der Klosterschule“ (Strigl 2000, S. 125). Ein Ort, an welchem „Erziehungsmuster[r] [...] nicht selten am Körper ausgetragen [wurden], allerdings in den geschlechterspezifischen Differenzen zwischen Macht und Ohnmacht, Sprache und Sprachlosigkeit“ (Gürtler 2006, S. 131). Das Internat als den Kindern fremde Erziehungsanstalt versinnbildlicht Haushofers Grundthema der erzwungenen Anpassung an eine fremde Ordnung (vgl. Kronschräger 2022, S. 117) sowie den durch den Grenzfall erwachenden Überlebensmodus ihrer Figuren. Elisabeth verbringt ihre Anfangszeit im Internat „wie ein Mensch, den man brutal ins Wasser geworfen hat und der jetzt um sein Leben schwimmt, wild

vor Todesangst und nicht imstande, um sich zu blicken.“ Die für sie zentral werdende Aufgabe, „eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk [zu] enträtseln“ (HV, S. 198), beginnt dabei schon im Internat als definitive Brucherfahrung ihres Lebens: „Nur ganz langsam konnte sie damit anfangen, ein wenig Ordnung in das Chaos von Eindrücken zu bringen.“ (ebd., S. 55) Die Intensität der Eindrücke erkennen wir aus den ersten Erlebnissen Metas in ihrer Kindheitswelt. Doch hier verheißt Intensität nichts Gutes, sind die intensiven Erfahrungen mit Traumata verbunden, deren Bewältigung sich Elisabeth von nun an ein Leben lang stellen muss: „Diese Bemühungen, von wenig Erfolg gekrönt, sollten sie nun jahrelang beschäftigen.“ (ebd.) Vor allem in *Himmel, der nirgendwo endet* wird das Internat zum Nicht-Ort schlechthin, eine Leerstelle im Roman. Wird Metas Welt zuvor noch in äußerster Intensität von Sinnen und Gefühlen beschrieben, weist das Internat nahezu keinerlei Beschreibungen auf. Gerade im Kindheitsroman ist es ein Bruch mit der bisherigen Beschreibung von Metas Welt, der dann zu ihrem Ausschluss aus der magischen Welt rund ums Haus führt. Das Internat ist auch der zentrale Handlungsort von Haushofers Kinderbuch *Müssen Tiere draußen bleiben?*. Hier wandeln sich die Gefühle von Hauptfigur Schorschi, der eine Zeit lang „genug von der Schule und vom Internat [hat]. Er wollte heim zu seiner Mutter und weg von den vielen fremden Buben, weg aus diesem riesigen Haus.“ (MT, S. 55) Gerade aber durch die Tiere, allen voran Hund Wotan und Schorschis Freunde wird die Zeit im Internat erträglicher, bis dann auch schon die Sommerferien beginnen. Haushofer wechselt am Ende sogar in die Perspektive Wotans, der zu träumen beginnt „und wenigstens im Traum war Wotan wieder ein sehr glücklicher Hund.“ (ebd., S. 219) Revidiert wird hier nicht nur die Tötung des Hundes in *Der Mann und sein Hund*, auch das für Haushofer zentrale „Verfahren der Ausschließung“ als „tiefgreifende Beschädigung der Persönlichkeitsstrukturen“ (Brüns 1998, S. 58) vollzieht sich durch die Internatsversion des Kinderbuches nicht.

Dem gegenüber steht Haushofers Kurzgeschichte *Der Entschluß*. Hier bedeutet der Eintritt ins Internat das Ende der Kindheit eines Jungen, dessen Mutter ihn weggeschickt hat, weil „dieses zarte, verletzbare Kind viel zu sehr an ihr hing.“ (ST, S. 408) Die Geschichte ist von einer ständigen Unterkühlung der Gefühle ihrer Protagonistin geprägt. So „weinte sie auch, aber nur ganz kurz, ein, zwei Schluchzer, es war einfach gefährlich, wirklich damit anzufangen.“ Allein zu Hause versucht sie sich abzulenken, wird jedoch dem in ihrer Wohnung wachsenden Ungeheuer nicht mächtig. Zuhause „fing die Stille an, sich bedrohlich zu ballen und sie zu bedrängen.“ (ebd., S. 409) Ist ihr erster Entschluss, den Jungen ins Internat zu schicken, besucht sie ihn mit ihrem zweiten. Für die Dauer ihres Aufenthalts leben Mutter und Sohn die ganze Kindheit nach, spazieren an einem Bach, streicheln Hunde und Katzen, lesen *Mickey Mouse-*

Hefte. Ständig wird dabei der Gedanke an etwas Zurückliegendes evoziert, ständig ist die Rede von „früher“: „Während er die Tiere streichelte, wurde sein Gesicht wie früher, offen und liebevoll.“ (ebd., S. 412) „Der Tee war sehr dünn und ohne Aroma [...], aber er war ein Symbol für früher.“ Der Moment der Einheit währt jedoch nicht lange. Der Junge lehnt ab, nochmal mit seiner Mutter mitzugehen. Drauf folgt die bereits vorprogrammierte Isolation der beiden: „Dann lief er den Hang hinauf, ohne sich umzusehen, eine einsame kleine Gestalt hinter grauen Regengüssen.“ (ebd., S. 413) „Er war wieder weggefahren, und sie blieb allein.“ (ebd., S. 414) Und auch den Tee, den sie früher immer gemeinsam getrunken haben, trinkt sie am Ende allein. Wozu? Um das zu tun, „was einem Kind angeblich guttut“ (Strigl 2016, S. 224), auch wenn es den Weg in neue Sinnlosigkeiten und Entfremdungszustände ebnet: „Das war die Zukunft: Tee trinken und auf der Straße wegschauen, wenn die Buben in die Schule laufen, am Abend ein Buch, Theaterbesuch mit Freunden, Gästen, Reisen, Arbeit, eben all diese Dinge, die nichts bedeuten.“ (ST, S. 414)

Für Betty Russel gipfelt der scheiternde Versuch, ihr Leben in Ordnung zu bringen, in der Begegnung mit ihrem Sohn am Ende der Handlung. Nachdem Toni sie nicht wiedererkennt, überfällt sie ein „Schwindel“ und wie bei Meta regiert in ihrer Brust auch jetzt die „große Leere“. Schließlich spricht Haushofer direkt von einer Entzauberung: „Der Park lag entzaubert vor ihr, seines Glanzes beraubt.“ (HV, S. 203) Diese Entzauberung gleicht einem ähnlichen Moment in der *Tapetentür*, in welchem Annette die tiefere Bedeutung der Kartenmotive nicht mehr erkennen kann: „Ein Zauberer hatte sie in alten Zeiten auf die Kartenblätter gebannt und da waren sie nun und versuchten ihre Geschichte zu erzählen, die Geschichte vom großen Glück, der weiten Reise, Schicksal, Verwirrung und Tod. Aber sosehr Annette sich auch bemühte, sie konnte die schweigende Sprache nicht verstehen.“ (T, S. 162) Das Schweigen der Bilder führt hier zu einem Schweigen der großen Geschichte, die Annette nun nicht mehr zuteil wird. Es ist ein Zauber der „Sprache“, den Meta auch nur für einen Augenblick vom „Moosstein“ hinterm Haus zu hören bekommt, bevor er für immer verstummt (W, S. 221). Im Märchen wird der Zauber im Blick lokalisiert, hier steht „der König wie verzaubert“ (WM, S. 5) vor dem Waldmädchen, wenn er es das erste Mal erblickt. Und um Blicke und ihre Macht geht es auch im Kinderbuch. Wie in *Eine Handvoll Leben* beschreibt Haushofer die Veränderung eines Parks, der jedoch in *Wohin mit dem Dackel?* nicht entzaubert wird. Stattdessen sieht Hansi plötzlich die Schönheit dieses Ortes: „Er war jetzt lange nicht im Park gewesen, und alles sah ein bißchen verändert aus. Die Wege im Schatten unter den alten Bäumen standen voll kleiner Pfützen, und das Laub wurde gelblich oder fing an abzufallen. Hansi konnte sich nicht mehr vorstellen, daß er hier so langweilige Nachmittage verbracht

hatte.“ (WD, S. 159) Doch für Elisabeth kann ihr Kampf mit der Vergangenheit in diesem Augenblick als gescheitert erkannt werden: „[W]o war das blonde Kind geblieben, das von seinen Bausteinen aufsaß und fragte: ‚Kommst du bald wieder, Mama?‘“ (HV, S. 202) Sohn Toni spricht dann mit Ziehmutter Käthe noch über Frau Russel, die er „ein wenig merkwürdig“ findet. Und Käthe bestätigt ihm den Eindruck, Russel sähe „jemandem gleich, den ich gut gekannt habe, aber es ist nur eine oberflächliche Ähnlichkeit.“ Ja, die Frau, von der Käthe spricht, ist jemand, „der längst tot ist.“ (ebd., S. 204) Was auf die Entzauberung, ist das Dasein als lebende Tote.

Erwachsen-Sein als Fluch von Tod und Krankheit äußert sich im Bild der Ratte in Haushofers gleichnamiger Erzählung. *Die Ratte* führt dabei den Grundgedanken der *Tapetentür* weiter: „Man konnte einem Kranken nicht helfen, wenn seine Krankheit sein eigentliches Leben war.“ (T, S. 220) Unsere Protagonistin ist hier eine „Kranke“, stets in den Gedanken an die Kindheit verhaftet „schwebte sie über den riesigen Heubergen“, bis sie von oben springt ins „Ruhen in gestaltloser Schwärze“ (ST, S. 294). Wieder wird im Anschluss vom Traum als Ort der Wärme, einer „dunklen Wärme“ gesprochen, von der sie aber nun abrupt erwacht und ihrem in der Geschichte ebenfalls ohne Namen genannten Mann gegenübersteht. Der Traum der Kindheit wird durch diese Begegnung unterbrochen. Es ist abermals der neu beginnende Weg in „eine Welt [...], in der man Schuhbänder brauchte und die Leute heirateten.“ Diese Welt ist in den Augen der Protagonistin ein permanenter Krankheitszustand. Hierbei manifestiert sich die Veränderung in der bisher bekannten Gestalt des Todes: „Der Tod hatte für sie eine neue Gestalt angenommen. Er war nicht länger ein Gerippe oder ein dunkler Engel, es war eine kleine Ratte, mit langer, blutbeschmierter Schnauze.“ (ebd., S. 296) Der Rest der Erzählung handelt vom Gefühl der Qual, bei lebendigem Leibe innerlich von der Ratte zernagt zu werden: „Da sie nicht mehr sterben konnte, mußte sie versuchen zu sterben, ehe die Ratte in ihrem Bauch Tag und Nacht wühlen würde.“ (ebd., S. 297) Dabei geht die Erzählerin den umgekehrten Weg Annettes. Während diese ihre Krankheit am Ende ihres Weges akzeptiert, nicht „zu einer ganz fremden Person, die nichts mehr mit ihr gemein hatte“ (T, S. 221) werden will, geht es dieser Kranken umgekehrt. Sie „merkte mit Entsetzen, wie sie sich von Tag zu Tag mehr von ihrem früheren Ich entfernte und ein ganz fremdes Wesen wurde.“ (ST, S. 298) Dreh- und Angelpunkt der Entfremdung ist auch hier wieder ein ferner Traum der Kindheit, dem gegenüber steht die Erwachsenenwelt als Krankheit, der man nur durch den Tod entkommen kann. Ihrem Herzen sagt sie: „Steh still, steh still, hör auf zu schlagen, steh still!“ (ebd., S. 299) Doch ein Gefühl der Lähmung breitet sich sogar auf drastischere Maßnahmen aus, wehrt sich die Protagonistin wie so viele von Haushofers Figuren explizit gegen den Selbstmord. In *Die Tapetentür* ist es

beispielsweise „das Wissen um die zwanzig Tabletten, die sie mit einem Schlag erlösen können, wenn sie die Hand danach ausstreckte. Aber dieser Trost war ihr jetzt genommen. Sie hatte die Zeit versäumt, und es wurde mit jedem Tag unmöglich, es zu tun“ (T, S. 235). Das Handeln der weiblichen Figuren ist damit so weitgehend eingeschränkt, dass sie nicht einmal in der Lage sind, sich ihr eigenes Leben zu nehmen. Die einzige Figur mit derartigem Handlungsspielraum ist der Mann im Zentrum von *Die Stechmücke*. *Die Ratte* endet hingegen, wie sie begonnen hat: Im Kindheitstraum, dem Traum am Heuboden. Darauf folgt das jetzt schon vertraute Gefühl des Nagens, sie „spürte die Ratte wühlen“ (ST, S. 299) und das durchbricht den Traum. Es ist eine Spritze, die sie beruhigt, dann „war die Ratte satt und rollte sich zufrieden zusammen.“ In dieser Form der Sedierung und Krankheit bringt sie ihr Leben zu. Der Traum kommt ein letztes Mal, doch die Frau weiß, „daß sie nicht springen konnte und die stützenden Heuberge nie erreichen würde.“ Das besiegelt ihr Schicksal, als sie schreiend aufwacht, gemeinsam mit der Ratte: „Auch die Ratte war erwacht und begann in zarten, vorsichtigen Stößen zu wühlen.“ (ebd., S. 300) Kein Wunder, dass Haushofer den Tod oft als Erlösung sah, wie auch in ihrem letzten Tagebucheintrag deutlich wird: „Auch wenn Du mit einer Seele behaftet wärest, sie wünscht sich nichts als tiefen traumlosen Schlaf. Der ungeliebte Körper wird nicht mehr schmerzen. Blut, Fleisch, Knochen und Haut, alles wird ein Häufchen Asche sein und auch das Gehirn wird endlich aufhören zu denken.“ (Haushofer 1986, S. 138)

4.3. Die Suche nach dem Sinn in der Entfremdung

Spiegelt die in den Innereien wühlende Ratte jene durch Krankheit und Tod verursachte Sackgasse des Existenziellen wider, vollzieht sich im Drachenbild eine Transformation im Selbstbild der Erzählerin. Der Gang in die Mansarde ist dabei immer wieder mit einem Versuch verbunden, vergangene Erinnerungen aufzuarbeiten. Dieser Akt spiegelt sich zu Beginn in der Opferrolle des Vogels wider. Sobald die Ich-Erzählerin es schafft, ihre Taubheit in der Binnenhandlung der *Mansarde* zu überwinden, schafft sie es auch die Zeichnung abzuschließen (vgl. Laumont 2000, S. 142). Doch statt eines Vogels zeichnet sie ein anderes Tier: „Ich sah den Drachen ganz deutlich, er hatte wunderbare gelbe Augen, und aus ihnen sahen mich große Unschuld und Unwissenheit an.“ Mit dem Drachen verbunden ist eine Befreiung von ihren Gedanken: „Endlich einmal dachte ich gar nichts“ und „[i]n meinem Kopf war eine wunderbare Leere und Stille. So stellte ich mir den Himmel vor.“ (M, S. 197) Dieses Nichts unterscheidet sich von der finsternen Leere, welche die Witwe aus *Schreckliche Treue* nach Kriegsende vor ihren Augen sieht. Der Drache ist dabei im Gegensatz zum Vogel, bei dem das Abbild scheitert,

jenes „Wesen, das einsam aussehen darf. Ihm steht es zu.“ (ebd.) Nolte verbindet das Symbol des Drachen mit dem der weißen Krähe, wenngleich ersteres auf eine utopische Zukunftsvision, letztere aber auf eine Vergegenwärtigung der Einsamkeit im Hier und Jetzt verweise (vgl. Nolte 1992, S. 71). Der Drache wird dabei zum Symbol des Aufbruchs, der erst durch das Ablegen der Opferrolle des Vogels ermöglicht wird. Zugleich steht er für die Rückkehr des eigentlichen Kindheitsblicks. Er *ist* die Möglichkeit, sehen zu können: „Es gibt dich, denn ich kann dich sehen.“ (M, S. 197) Dieses Sehen entfaltet sich dabei nicht nur temporär im Grenzraum einer Schutzzone wie der des Traums, es ist zugleich an die Grenzen der Mansarde gebunden. Dies ist natürlich auch ein Raum der kreativen Handlungsmacht der Protagonistin, der jedoch von Hubert, einer männlichen Instanz, toleriert werden muss, damit sie ihn überhaupt erst aufsucht. Der utopische Anspruch des Drachensymbols muss dabei in Frage gestellt werden. Ähnlich wie beim Erlebnis der Almerleuchtung ist das Utopische flüchtig. Von einer permanenten Entgrenzung des Ichs kann nicht gesprochen werden, da die Erzählerin durch den Mord an Luchs wieder in ihren ursprünglichen Katastrophenzustand geführt wird. Jeglicher Anspruch, den die Ich-Erzählerin auf den Zauber der Alm hatte, bleibt ihr durch den Mord an Luchs verwehrt, wodurch ihr Paradies zerstört wird (vgl. Zimmermann 2023, S. 132). Tatsächliche Utopien spielen sich für Klugsberger daher eher in den Träumen der Erzählerinnen ab. Hierbei nennt sie vor allem den Traum des Fliegens der Ich-Erzählerin in *Die Mansarde* als Beispiel einer Entgrenzung (vgl. Klugsberger 2010, S. 84). Das später folgende Bild des Drachen bringe „die Absenz von Bewusstsein“ zutage, durch welche sich etwas tatsächlich Neues erst herausbilden könne. Es ist das „Bild des Ich im Akt der Selbstschöpfung“ (ebd., S. 86). Dies gelingt erst nach Bewältigung der Vergangenheit. Die Drachenzeichnung vermittelt zugleich auch einen produktiveren Erinnerungsmodus als das destruktive Verbrennen alter Tagebuchaufzeichnungen. Die Augen des Drachen sind die der „große[n] Unschuld und Unwissenheit“ (M, S. 197). Der große Fokus auf seine Augen wird dabei im Roman bereits vorweggenommen, werden die handelnden Figuren meist anhand ihrer Augen charakterisiert (vgl. Klugsberger 2010, S. 87). Das Bild des Drachen ermöglicht es also, erneut sehen zu können. Dies kommt dem kindlichen Blick der Fantasiewelt gleich, wie sie in *Himmel, der nirgendwo endet* dargestellt wurde. Für die Ich-Erzählerin ist es der Blick vor der Katastrophe und nach Überwindung des Waldtraumas. Der Drache ist jenes „Wesen, das einsam aussehen darf“ (M, S. 197), weshalb sich die Ich-Erzählerin mit ihm identifiziert (vgl. Klugsberger 2010, S. 87).

In der Akzeptanz der Einsamkeit erkennen wir ein Grundmotiv von Haushofers Poetik. Zwei Geschichten erzählen von Figuren, die entweder kurz davor sind, sich zu akzeptieren oder im

entscheidenden Moment daran scheitern. Zum Beispiel *Das kleine Glück*. Die Kurzgeschichte erzählt von Johanna, deren kleines Glück darin besteht, die Abende allein mit sich und einem guten Buch zu verbringen. Jeder „Abend entschädigt“ (ST, S. 53) sie für mühselige Tage in ihrer Arbeit. Was sie sucht, ist fern zu sein von dieser Welt, die sie umgibt, „ganz abgesondert von aller Welt und ohne jedes Verlangen, dieses wildfremde Leben kennenzulernen.“ Immer wieder werden hier Bilder modernen Lebens aufgegriffen, die von Seiten der jungen Johanna jedoch durchwegs abgelehnt werden: „Ich könnte mich anziehen und weggehen, ins Kino oder in ein Tanzcafé oder einfach spazieren – und sie stellte sich vor, wie verloren und unbehaglich sie sich dabei fühlen würde.“ (ebd., S. 54) Nur im Moment des Nachdenkens, der nicht erfüllten Möglichkeit, nach draußen zu gehen, wird Johanna für einen Augenblick zur Ich-Erzählerin. Ihr Denken wird aber durch die unangenehme Wahrheit ersetzt. Es folgt ein auktoriales Verlorensein in „einer feindlichen Menschenwelt“ (T, S. 90). Gerade im Augenblick des Gefühlsausdrucks wechseln wir in die dritte Perspektive, wodurch die Distanz zur Außenwelt verdeutlicht wird. Johanna erlebt hier einen Blick aus dem Fenster voller Muße, da sie nicht nach draußen gehen muss. Das Licht einer Straßenlaterne strahlt am Abend auf ihr Zimmer und „machte die Welt fremd und geheimnisvoll.“ (ST, S. 54) Ein Zauber schöner Einsamkeit entfaltet sich genau in diesen Stunden. Was jedoch danach passiert, ist die Folge einer für Haushofer typischen Brucherfahrung. Zeit wird gerafft, „[b]is eines Tages etwas Außergewöhnliches passierte“ und ein Fremder ihr „seine nassen Lippen auf ihren Mund [presste].“ Was folgt ist Betäubung, gleich darauf die Erinnerung an einen Vorfall aus der Kindheit, „wie ihr als Kind der Nachbarsjunge einen Schlag versetzt hatte [...]. Schon damals also war etwas nicht in Ordnung gewesen, sie hatte es nur vergessen gehabt.“ Wieder ist es ein Mann, die Gewalterfahrung durch einen Fremden, welche die Harmonie durchdringt. Die Gegenwärtigkeit ist von da an in Krankheit gehüllt: „Ihr Kopf begann schrecklich zu schmerzen, und sie musste das Licht ausdrehen.“ In der Folge bringt ihr die Vermieterin Frau Siebengrün ein Aspirin und sagt ihr: „Mit der Zeit wird alles besser, man muß nur stillhalten.“ (ebd., S. 55) Die Lektion ist die des Aushaltens von Schmerz, eine Grundhaltung des Masochismus, die sich im Gesamtwerk Haushofers als Ich-Zuschreibung der Frauen durchzieht. Zehn Jahre später wacht Johanna eines Nachts auf, in verblasster Erinnerung an ihr früheres Ich „[u]nd sie dachte voll Sympathie und mit ein wenig Schadenfreude an jenes junge Mädchen [...] völlig in Frieden mit sich und voll Behagen bis in die Zehenspitzen“ (ebd.). Für Johanna bleibt das kleine Glück in der Retrospektive verhaftet. Es ist im gegenwärtigen Moment nicht mehr zugänglich, hier nur als Erinnerung abrufbar und selbst zu diesem Zeitpunkt ein Moment „in der Windstille“ eines zutiefst „unsicheren Lebens [...] die Ruhe vor

dem Sturm.“ (Strigl 2016, S. 108) Das kleine Glück bleibt nur bis zum immer wiederkehrenden Bruch bei Haushofer aufrecht, danach wird das Erinnern zur (Über)lebensstrategie.

Ein anderer Weg vollzieht sich in *Freunde*. Hier folgen wir Lotte, einer schrulligen Alten, die von der äußeren Welt zurückgezogen lebt. Es sind gerade die titelgebenden Freunde, von denen sie sich im Laufe ihres Lebens zugunsten der Bücher verabschiedet hatte. Ähnlich wie Johanna „war es ihr zur Gewohnheit geworden, fortwährend zu lesen oder nachzudenken, und sie hielt es für eine Sucht wie Rauchen oder Trinken.“ (ST, S. 424). Jedes Mal beim Lesen eines Buchs, versank sie in „lustvolle Einsamkeit“ (ebd., S. 425). Und trotzdem war sie nicht glücklich. Bedeutet Johannas Weg den Moment „in der Windstille“ (Strigl 2016, S. 108) vor Sturmbeginn, lebt Lotte dagegen in einer „große[n] Windstille, die nie mehr enden würde. Ihr Leben mit den Menschen war endgültig vorüber.“ *Freunde* übernimmt zumindest auf formaler Ebene den Moment der Erkenntnis aus *Himmel, der nirgendwo endet*, ironisiert ihn aber. Denn hier heißt es: „Diese Erkenntnis war schrecklich“, nur um den Gedanken gleich im nächsten Satz wieder zu revidieren, „aber Lotte wußte nicht, was daran so schrecklich war. Im Grunde waren ihr die Menschen immer ein bisschen lästig gewesen.“ (ST, S. 425) Sich jetzt der Einsamkeit ganz hinzugeben, wirkt vorerst befremdlich für sie, „ganz allein zu lachen war unheimlich. Sie hätte sich vor ihren Sesseln und Kommoden geniert.“ (ebd., S. 428) Lotte ist dabei auf einem Zwischenweg, sucht noch Kontakt zu einem einzigen Menschen. Dieser Mensch ist ausgerechnet die junge Dina, die selbst noch ein halbes Kind ist, also „kein Ersatz für die dahingehende Gesellschaft“ (ebd.). Und als das Mädchen ihr dann einmal bei einem ihrer Monologe nicht zuhört, an ihre Verabredung mit einem Jungen später im Kino denkt, kommt Lotte zu einer weiteren Erkenntnis. Diese ist jedoch persönlicher, entscheidender und für die alte Frau ganz und gar nicht schrecklich:

Es ist nicht so schlimm, wenn die letzten Freunde ausbleiben, nicht, solange ich lesen und denken kann. Aber wenn ich einmal nicht mehr lesen kann, dieser Tag wird der Triumph meiner Freunde sein, der toten und der lebenden. Dann werde ich nämlich blind und taub in meinem Sessel sitzen [...]. Und manchmal werde ich die Lippen bewegen, aber weil ich ja taub bin, werde ich meine eigene Stimme nicht hören. (ebd., S. 436)

Lotte spricht zu diesem Zeitpunkt zu niemand anderem als ihrem „Gast, der eine gewisse Ähnlichkeit mit drei übereinandergelegten Kissen hatte“ (ebd.), denselben Kissen, auf denen Dina davor noch gesessen ist. Sie akzeptiert ihre Einsamkeit, sagt den Freunden in dieser kurzen Geschichte nicht nur ab, sondern erklärt sie gleichsam auch zu ihren Feinden, jenen, die triumphierten bei ihrer Erblindung und Ertaubung. Es ist die Ablehnung des Anspruchs aus *Der Entschluß*, der Mutter, die gegen ihren Willen für den Willen einer fremden Instanz handelt und ihr Leben dadurch in die Bedeutungslosigkeit verschiebt. Doch die Erkenntnis muss hinterfragt

werden, spricht Lotte dabei zu niemand anderem als ihrem Polster. „Die letzten Jahre, die sie nur mit Büchern verbrachte, hatten sie verwandelt. Es war, als sehe sie ihre Bekannten nicht mit menschlichen Augen, sondern mit spezialisierten optischen Apparaten, ungetrübt von Liebe und Mitleid.“ (ebd., S. 426) Lotte bildet eine Figur ab, die den schrulligen Tanten aus *Himmel, der nirgendwo endet* gleicht wie beispielsweise Tante Wühlmaus oder aber auch Betty Russel. Hier ist die Einsamkeit selbst gewählt. Die Kontaktlosigkeit, die etwa auch im wiederkehrenden Krankheitsmotiv formuliert wird, das Schrullige und das Monologisierende, sind Abdrücke der Personen, die sich der bürgerlichen Verpflichtung entziehen, darin aber keine Befreiung finden. Durch den gesellschaftlichen Ausschluss landen sie im Pathologischen. Auch ihr Schreiben ist nichts als ein Nachlass für das Schreiben anderer und endet im Selbstgespräch. Diese Frauen sind Außenseiter, gesellschaftlich zurückgewiesen. Wie aber auch im zwanghaften Schreibmotiv der *Wand*, einen Bericht für Mäuse zu schreiben, fehlt dem Text hier ein Gegenüber. Die Erzählerin schreibt für Mäuse, Lotte spricht mit ihren Pölstern. Hier ist der letzte Mensch ein Mörder, dort ein Mädchen, das lieber ins Kino geht, als einer alten Frau bei ihren Monologen zuzuhören.

Aber Haushofer schildert auch den glückenden Ausweg aus der bürgerlichen Ordnung, bedingt durch die eine Formel: „nicht vergessen.“ (ebd., S. 452) Ihre zweiteilige *Weihnachtsgeschichte*, die auch den 2003 veröffentlichten Kurzgeschichtenband *Schreckliche Treue* abschließt, handelt wieder vorwiegend von den unzähligen Hausarbeiten einer Frau, Frau Rosner. Ihre Version der Weihnachtsgeschichte besteht darin, für ihre Familie zu kochen und zu backen und vorzubereiten, bis sie krank wird vor Arbeit. Wieder führt die Pflicht zur Krankheit, der Weg in ein „weiße[s] Spitalbett [...]. Es war, als habe sich die Müdigkeit der ganzen Welt auf sie gesenkt.“ (ebd., S. 451) Und gerade in dieser eigentlich bedrückenden Stimmung passiert etwas Besonderes: Frau Rosner blickt aus dem Fenster, ausgerechnet aus dem Fenster, ausgerechnet dort „stand ein kahler Baum vor dem weißgrauen Himmel. Schon lange hatte Frau Rosner keinen Baum so bewußt sehen können.“ Es ist nämlich genau jener Anblick, der in seiner Schwere und Gräue gerade das Verharren in einem unangenehmen Ist-Zustand verkündet hatte, der sich hier aber wendet. Frau Rosner weiß ganz genau, „daß sie nächstes Jahr wieder putzen, kochen u. backen würde – aber dieses Wissen konnte nicht vordringen bis die schwebende Freude sie ganz erfüllte.“ Dieses Wissen nämlich wird begrenzt, in Schach gehalten, von einem noch viel tiefgreifenderen Gefühl, das sich gerade in der Möglichkeit manifestiert, wieder sehen zu können, den Gräueblick aus dem Fenster von Grund auf zu verändern. Ihre Freude nämlich besteht darin, „allein zu sein mit weißen Kissen, einem Baum vor dem Fenster in einer Wirklichkeit, die einmal ihre Wirklichkeit gewesen war u. die sie längst vergessen hatte.“

Gerade der Baum macht hier eine Verwandlung durch. Er ist nicht mehr Schuldbaum aus *Wirtötens Stella*, auch ist er nicht durch die familiäre Bindung des Ehemanns gekennzeichnet. Er kann seine eigentliche Bestimmung in den Augen Frau Rosners erfüllen, wandelt sich vom Schuld- zum Schönbaum zurück. Und wieder folgt auf die Erkenntnis die Wiedererinnerung einer Resonanzerfahrung jener weit zurückliegenden Vergangenheit als Blick auf die Straße, „gehetzte Frauen [...] beladen mit Taschen“. Aber gerade das Verharren, die Bettruhe, zu der Frau Rosner jetzt gezwungen ist, erlöst sie von der Hektik des modernen Lebens auf der Straße: „[E]ntspannt und glücklich. Ich darf es nur nicht wieder vergessen, dachte sie – nicht vergessen.“ (ebd., S. 452) Hierin besteht das Mantra einer glückseligen Einsamkeit, die sich auch im Bild des Drachen widerspiegelt. Er ist der, der einsam sein darf. Und dies verbindet sich nicht ohne Zufall mit dem Mantra Metas am Ende ihrer Kindheit. Im Mantra, nicht zu vergessen, liegt die Hoffnung, die bleibt, um die verlorengegangene Einheit im Erwachsenenalter wiederherzustellen.

Die Möglichkeit, den Drachen zeichnen zu können, bringt die Verwandlung eines Bildes zum Ausdruck, das sowohl Selbst- als auch Fremdbild ist. Wie auch Baum und Fenster ihre früheren Konnotationen am Ende der Weihnachtsgeschichte wandeln können, wandelt sich die Zeichnung von einem gescheiterten Vogel zu einem fantastischen Drachen. Die Betonung seiner Augen bedeutet vor allem eines: Sehen können. Auf dieselbe Weise verarbeitet Haushofer im Übergang von Kindheit ins Erwachsenenalter das Ende des Zaubers im Ergrauen der Sinne, dem Verlust des Blicks, der die Welt davor lebendig machte. In ihren Geschichten finden wir zwei Möglichkeiten, dem Trauma zu entkommen. Eine spiegelt sich im Mantra der Erinnerung wider: „Ich darf es nur nicht wieder vergessen.“ (ebd.) Die zweite bedeutet die Weitergabe des Zaubers an andere, zum Beispiel: *Der Erbe*. In der Kurzgeschichte erbt Andi nicht nur die Zauberkräfte der Alten, sondern auch ihre Wunde, die Erkenntnis rund um die grausame Welt, die ihren Suizid andeutet. Anders verläuft es in *Das Vermächtnis*. Diesmal folgen wir direkt den Spuren eines Drachentöters, Georg. Die Geschichte handelt von seiner Liebe zur Künstlerin Regine. Regine ist alles, was Georg nicht ist: abenteuerlustig, künstlerisch und fantasievoll. Die Annäherung an Regine ist für Georg stets mit Vorsicht verbunden, er als „Feind der Unvernunft“ wusste von den Gefahren, „die hauchdünne Glaswand zwischen sich und seiner Umwelt“ (ebd., S. 84) zu zerschlagen. Durch die Annäherung besteht die Möglichkeit, sich der ominösen Wand zu stellen. Sieht Georg die Bilder, die Regine malt, spürt er „jene dünne Glaswand, die [ihn] vor der Glut und Maßlosigkeit, die sie ausströmten, schützte.“ (ebd., S. 86) Doch auch Regine wird von einer Krankheit befallen. Sie schafft es nicht mehr, die Welt in Farben wahrnehmen zu können: „Nur viel zu matt sind alle Farben“

(ebd., S. 89). Kurz vor ihrem Tod formuliert sie ein Vermächtnis, wenn sie sterben sollte, möchte sie Georg ihre Augen schenken, „damit auch du endlich sehen lernst.“ (ebd., S. 90) Und mit Regines Tod, beginnt Georg tatsächlich zu sehen:

Als ich mich aufrichtete, war es, als hätte eine unsichtbare Hand den grauen Schleier von meinen Augen gezogen. Alles war wie früher, und doch so unfassbar verändert. [...] So eindringlich deutlich sah ich die Gesichter der Umstehenden, daß es beinahe schmerzte. Als ich auf die Straße trat, überfiel mich die Sonne mit glühenden Pfeilen. Ich schritt zwischen den gleißenden Kornfeldern dahin wie durch eine neuentdeckte Landschaft. Der Klatschmohn brannte am Wegrand, und eine ungeahnte Fülle von Farben und Gerüchen überwältigte meine Sinne. (ebd., S. 93)

Positiv gedeutet, ergibt sich hier eine Weitergabe des Blicks an einen Geliebten. Auch wenn Regine zu Lebzeiten nicht mehr sehen konnte, ermöglicht sie Georg seine eigene Loslösung vom Entfremdungsschleier. Dieser äußerst versöhnlichen Deutung widerspricht der von Christof Laumont angesprochene Kontext der Mitschuld Georgs an Regines Tod. Laumont spricht auch die exaltierte, ja sogar klischeehafte Sprache des Erzählers an, die in Beschreibung der Natur eher wie der Abklatsch von Van Goghs *Feld mit Mohnblumen* wirkt als ein authentisches Naturbild (vgl. Laumont 2000, S. 149). Somit trägt Regines Tod sogar noch einen perversen Nutzen für den Erzähler mit sich, konnte er durch sie sehen lernen, auch wenn sich die Frau hierbei für ihren Mann opfern musste (vgl. ebd., S. 150). Seine existenzielle Bereicherung ist ihr Tod. Wenn Georg sehen kann, kann er das nur, indem er sich aufrichtet, erigiert wie Hubert bei seiner Agazie (vgl. Mairhofer 2022, S. 81). In gleichem Sinne dominiert in seiner Sprache auch das Ich sowie die konventionelle Aneinanderreihung des Präteritums. Laumont geht so weit, das Vermächtnis Regines und die damit verbundene Schuld Georgs in der Mitschuld des Todes an Stella zu verorten (vgl. Laumont 2000, S. 150). Dem entgegensetzen ist das Vorkommen von Haushofer-Topoi in der Sprache Georgs, darunter die explizite Nennung der Wand als Motiv sowie die retrospektive Schreibweise der Erzählung durch den hier männlichen Erzähler. Georgs neu gefundener Blick kumuliert auch in der Auflösung des Verbots, zu weinen, das sich Annette selbst im Haushalt des Drachentöters auferlegte. Denn die Begegnung Georgs mit seiner Mutter bringt ihn dazu zu weinen und seine Mutter sagt ihm: „Wie gut, mein liebes Kind, daß du weinen kannst.“ (ST, S. 93) Die Rückkehr zur Kindheit manifestiert sich hier zumindest sprachlich und das vor seiner altgewordenen Mutter.

Im von Christof Laumont attestierten Bild der Verfremdung von Regines Blick durch den Mann erkennen wir Parallelen zur Figur des jungen Heym in *Die Tapetentür*. Heym ist Teil einer Gesellschaft zu großen Teilen unwichtiger Personen, die Annette aus selbstauferlegtem Zwang zu sich nach Hause einlädt. Vertreter der Eigentlichkeit sind dabei Onkel Eugen und die

Freundin Meta, ein selbsternannter Dichter, Heym und das Ehepaar der Goldeners auf Seiten der aufgezwungenen Belegschaft. Einmal aber berührt Annette ein Bild in Heyms überlangem Gedicht, das Bild vom „Wolf im Silberfell, der an meinem Herzen nagt.“ (T, S. 70) Laumont schreibt berechtigterweise, dass jede „Bilddeutung“ als „Selbsterkenntnis“ (Laumont 2000, S. 151) zu verstehen ist, weshalb das von Heym durch Zufall in einem Schwall von Worten gefundene Bild des Silberwolfs auch mit Annette räsoniert, wie auch die weiße Krähe mit der Erzählerin der *Wand* räsonierte. Doch gerade dann, wenn Annette sich mitteilt, ihre Hand nach dem Außen der Gesellschaft ausstreckt, bleibt sie eine Außenseiterin. „‘Wie war doch das Gedicht [...] von einem Wolf im Silberfell?’ Der junge Mann verzog verächtlich den Mund. ‚Ich erinnere mich‘, sagte er, ‚etwas sehr Junges und Schwaches...ich war damals beeinflusst...jetzt schreibe ich ganz anders.‘“ (T, S. 206) In den Händen, Mündern und Augen dieser aufgezwungenen Gesellschaft gehen auch ihre Bilder zugrunde. Annette bleibt nur mehr ihr Traum, der sie in die Kindheit zurückführt. Aus der Sicht Elisabeths in der Erzählung *Die Verwandlung* vollzieht sich eine ähnliche Rückbesinnung auf die Kindlichkeit, die sich aber in der Veränderung ihres Blicks äußert. Erzählt wird hier aus Sicht einer vom Leben verwundeten Person von einem sterbenden Vater, der „Folie der Nachkriegszeit“ (Krisper 2010, S. 17), deren Erlösung nur ein „Lächeln des Traumes“ bietet, „etwas Warmes und Freundliches, worauf sie sich nicht mehr besinnen konnte.“ (ST, S. 112) Der Tod ihres Vaters begrenzt hier auch wieder das kindliche Erleben: „Zum erstenmal erkannte sie den Tod und erwachte aus der langen Bewußtlosigkeit der Jugend und Kindheit [...], es war schrecklich und würgend“ (ebd., S. 114). Was sich danach aber entfaltet, ist Heilung. Auf einem Spaziergang findet Elisabeth zurück zum freien Blick der Kindheit. Sie sieht eine Reihe von Tieren, die Natur und ein Kind. Der Natur begegnen wir hier anders als in Georgs verfremdeter Vision, nüchterner, distanzierter. Fokus ist auch auf die Darstellung eines Bachs zu legen. Wir befinden uns wieder in Haushofers klassischer Kinderwelt. Gerade in dieser erblickt Elisabeth eine Frau, die ihr Kind stillt. Hiermit wird ihr Bewusstsein entmachtet und darin besteht die Verwandlung: „Je länger sie so saß, desto mehr verwandelte sich ihre Ungeduld in ein Gefühl des Nicht-versäumen-Könnens.“ (ebd., S. 117) Elisabeth wird dabei gerade durch einen freieren Blick von all dem Modernen befreit, das zur Entfremdung führt. Die Verbindung mit der Kindheit funktioniert durch die Verwandlung, wenn auch nur für einen Augenblick. Auch in *Die Mansarde* verbirgt sich hinter der Verwandlung ein Fluchtversuch aus der existenziellen Sackgasse, Bürgerlichkeit, Erwachsensein, Moderne. Die stets in ähnlicher Form wiederkehrenden Motive und Topoi der Autorin bergen immer auch das Potential der Verwandlung in sich. Verwandlung entsteht hier durch intratextuelle Verstrickung. So wie der Baum vor dem Fenster zwischen *Wir töten Stella*

und *Eine Weihnachtsgeschichte* vom Schuld- zum Schönbaum werden kann, kann auch ein gescheiterter Vogel zu einem Drachen werden. Die Macht des Drachen besteht gerade darin, dass er sehen kann, was andere nicht sehen können. Endet *Die Tapetentür* mit der Hoffnung, nach Hause kehren zu können, *Die Wand* mit der Festschreibung des Einsamkeitsprojekts im Blick auf die weiße Krähe und *Himmel, der nirgendwo* mit der Wundheilung durch den Vater, ebnet das Ende der *Mansarde* die Vorherrschaft eines neuen Bildes ein, das von diesem Augenblick an das Wichtigste sein soll: Der Drache als Nicht-Bild hinter den „geschlossenen Lidern“: „[I]ch ging nämlich mit geschlossenen Lidern, um die gelben, unschuldigen Augen des Dachen besser sehen zu können.“ (M, S. 201)

Schluss

Haushofers Entzauberung ist keine dezidierte Kritik an der Moderne. Sie ist keine Problematisierung moderner Lebensverhältnisse, keine bewusste Annäherung an Max Weber und dessen Entzauberung der Welt. Vielmehr thematisiert Haushofer den Bruch mit der Kindheit als „Verlust der existenziellen Intensität“ (Strigl 2016, S. 120), die sich im Zaubern äußert. Der Zauber ist Blick und schöpferische Tätigkeit zugleich. Er ist das Lesen der Klassiker in der Kanzlei, das Denken in Bildern und Geschichten, aber auch das Schreiben dieser meist namenlosen Frauen. Doch gerade im Kindheitsroman zeigt sich ein Scheitern im Versuch, die eigenen Gedanken zu Papier zu bringen. Als Meta eine Geschichte schreibt, hat diese „sich beim Schreiben schrecklich verändert“ (H, S. 60). Das Mädchen lässt seine Schreibtätigkeit gleich darauf wieder sein. Dieses problematische Verhältnis zum Schreiben wiederholt sich immer wieder. Generell schreiben die weiblichen Figuren eher „heimlich und unter Entbehrungen“ (Büscher 2021, S. 50) und verkörpern dabei eine Schreibtätigkeit, die von Ambivalenz geprägt ist. Zum einen muss geschrieben werden, „nicht aus Freude am Schreiben“, sondern um „nicht den Verstand [zu verlieren]“ (W, S. 7). Zum anderen schreiben Haushofers Protagonist:innen entweder „für Mäuse“ (ebd., S. 78) oder verbrennen ganze Seiten ihrer Tagebücher. Das Schreiben ist ein „Laster wie Rauchen und Trinken“ (T, S. 14), die kreative Arbeit des Zeichnens der Erzählerin aus der *Mansarde* für ihren Ehemann nur „ein Hobby“ (M, S. 112). Wenn Erzählen, Schreiben, Zeichnen dann also (Über)leben bedeuten und scheitern, dann scheitert auch das Leben, wie Haushofers Kurzgeschichte *Die Kinder* beweist. Der Wahnsinn der Protagonistin äußert sich im Verweigern des Erzählens an die Kinder, gerade sobald sie gesehen hat, zu welchen Taten diese fähig sind.

Etwas sehen zu können, das andere nicht sehen, bedeutet immer auch eine Bürde, vor allem, wenn sich bestimmte Bilder nicht verarbeiten lassen. Hinter dem Haus sieht Meta, wie die Schweine geschlachtet werden. Das traumatische Ereignis der Schlachtung ist in *Eine Handvoll Leben* und *Die Vergissmeinnichtquelle* wiederkehrend und bedeutet den Einbruch des Gewaltvollen in die Kindheit. Wenn Meta erkennt, dass sie das Gesehene „nicht vergessen kann“ (H, S. 105) und sie sich selbst fragt, ob sie innen nicht genauso aussieht „wie das Schwein vor ihr“ (ebd., S. 101), handelt es sich um ein Wissen, das den Kindern ihre Unschuld raubt. Am stärksten zeigt sich dies wohl im Bild des madigen Gehirns des Rehs, in das eine Rachenbremse Eier gelegt hat: „Damit hat das Reh gedacht.“ (ebd., S. 105) Später ist es genau jenes Insekt, das Meta sticht und ihr Blut saugt, sobald diese merkt, dass ihre einst magische Welt bei der Rückkehr ins Familienhaus verstummt ist.

Der Gedanke an die Vergänglichkeit sowie die Identifikation mit den geschlachteten Tieren (vgl. Brüns 1998, S. 41) führt zur Schwächung des Zaubers. Er ist im Kindheitsroman nicht hinreichend, um die Wand vor Meta und ihrer Mutter zu durchbrechen und er ist auch nicht hinreichend, um sich, ihre Eltern und Nandi in die Kindheit zurückzuführen. Wenn der Zauber davor noch einmal kurz aufflackert, *weiß* Meta, dass sie die Erkenntnis sowieso sehr bald vergessen wird. In der Wiederkehr der Motive Erinnern und Vergessen äußert sich Haushofers zutiefst subjektive Auslegung des Topos der Vergangenheitsbewältigung, die in ihrem Werk stets mit der Kindheit verbunden ist. Szenen des Kriegs sind dabei die Folie, auf der sie schreibt (vgl. Krisper 2010, S. 17). Wie in *Schreckliche Treue* entführt nicht nur der Krieg die Figuren in eine Welle von Entfremdung, sondern auch das auf ihn folgende bürgerliche Leben, zum Ausdruck gebracht in dem von Mitgutsch betonten „Topos des Wartens“ und Verharrens vor dem Fenster (Mitgutsch 2010, S. 51). Zentral wird diese Haltung auch in *Wir töten Stella* mitsamt der Problematisierung eines Reflexionsgestus, der ohne Haltung und Handlung bleibt, dadurch das Kind inmitten einer gut situierten Familie sterben lässt. „[D]ie große Schuld“ steckt dabei im „Vergessen, Wegschauen, Verdrängen und Unterlassen“ der Figuren. Es macht sie zu „Komplizinnen [...] ungebrochen amoralischer Menschen.“ (ebd., S. 55)

Im Resistenzversuch gegen grenzsetzende Strukturen, dem Versuch einer Revolte gegen das Ordentliche und Gewollte, die nur mehr den Kindern gelingen kann, manifestiert sich der Zauber als Rebellion „gegen die Unbilden des Daseins“ (Strigl 2016, S. 58), gegen alles, das brav ist zum einen, gegen das Voranschreiten der Zeit und die Festschreibung im Alleinsein zum anderen. Der Zauber wird zur nicht entzifferbaren Schrift der Karten in *Die Tapetentür*. Seine Absenz zeigt sich im Fremdwerden Elisabeths gegenüber ihrem eigenen Sohn am Ende von *Eine Handvoll Leben* gerade dann, wenn „der Park“ „entzaubert“ (HV, S. 203) vor ihr liegt und sie dadurch zu einer Frau macht, die in den Augen anderer, „längst tot ist.“ (ebd., S. 204). Entzauberung ist dadurch etwas Existenzielles, das Todesurteil, gerade dann, wenn man noch am Leben ist. Sie äußert sich wie in *Himmel, der nirgendwo endet* oftmals durch Transgression, der Erfahrung eines Bruchs durch Gewalt. Zentral ist hier das Motiv eines Blicks, der hinter die vermeintliche Idylle der Kindheit blickt, sich dabei auch in der Veränderung der Sprache und des Erzählgestus äußert. Greifbar wird dies auch in *Die schöne Melusine*, wenn die Kinder das Geschichtenerzählen und ihr Geheimnis nutzen, um über das Trauma, Melusines „kleinen blutbesudelten Körper unter einer Haselstaude“, hinwegzusehen (ST, S. 8). Erzählen spendet Trost (vgl. Seibert 2005, S. 389), bedeutet aber auch den Versuch der Kinder, ein alternatives, beschönigendes Ende für eine traurige Geschichte zu finden. Dies gleicht dem Ausgang der Erzählung *Der Mann und sein Hund*, wenngleich der Erzählversuch hier aber scheitert.

Haushofers Kinderbücher erzählen dann meist von ebenjener ersehnten Idylle, die das Gewaltvolle ausspart, dabei aber zugleich auch den Zauber und das Fantastische ausklammern. Die Magie schöner Geschichten legen sie eher in die Worte des Großvaters und übersetzen den Zauber in einen Forschungsdrang, der wie in *Brav sein ist schwer* und *Schlimm sein ist auch kein Vergnügen* vor allem das Interesse an der Tier- und Naturwelt beflügelt. In den Kinderbüchern bemühen sich die Kinder meist direkt um das Wohl der Tiere, heilen ihre Wunden und nehmen dadurch eine Korrektur an den von der Erwachsenenwelt zugefügten Taten vor.

Stets problematisierte Haushofer das Denken gegenüber dem Leben, ohne sich dabei Hoffnung auf Transzendenz oder eine ewige Seele zu machen. Ihr Gesamtwerk, wie auch ihr letzter geschriebener Tagebucheintrag verdeutlichen diesen Gedanken:

Und was ist die Seele? Wahrscheinlich hast Du nie eine gehabt, nur Verstand, und der war nicht bedenkend der Gefühle. Oder war da manchmal noch etwas anderes? Für Augenblicke? Beim Anblick von Glockenblumen oder Katzenaugen und des Kummers um einen Menschen, oder gewisse Steine, Bäume und Statuen; der Schwalben über der großen Stadt Rom. [...] Mach dir keine Sorgen – alles wird vergebens gewesen sein – wie bei allen Menschen vor Dir. (Haushofer 1986, S. 137-138)

Die Entzauberung der Geheimnisse im modernen Leben sowie das Wissen über die eigene Vergänglichkeit stellen eine gedankliche Übereinkunft zwischen Marlen Haushofer und Max Weber dar. Der eine wählte den Weg des Vortrags, um über ein kollektives Problem zu sprechen. Die andere nutzte ihre Geschichten im Versuch, „eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk [zu] enträtseln“ (HV, S. 198). Es war Haushofers Suche nach einer Wahrheit, die „nur subjektiv sein kann“ (Haushofer 1986, S. 136). Auf diese Weise gestaltete sich ihr Leben und auch ihr Schreiben.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Haushofer, Marlen: Bartls Abenteuer. 2. Auflage. München: Econ Ullstein List 2002.

Haushofer, Marlen: Brav sein ist schwer. 9. Auflage. Wien: Jugend und Volk 1981.

Haushofer, Marlen: Die Frau mit den interessanten Träumen. Erzählungen. München: dtv 1990.

Haushofer, Marlen: Himmel, der nirgendwo endet. 3. Auflage. München: dtv 2002.

Haushofer, Marlen: Die Mansarde. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1986.

Haushofer, Marlen: Müssen Tiere draußen bleiben? Im Text ungekürzte Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1993.

Haushofer, Marlen: Schlimm sein ist auch kein Vergnügen. 8. Auflage. Wien: Jugend und Volk 1981.

Haushofer, Marlen: Schreckliche Treue. Erzählungen. Hildesheim: Claassen 1992.

Haushofer, Marlen: Die Tapetentür. Hamburg: Paul Zsolnay 1957.

Haushofer, Marlen: Das Waldmädchen. Drei Märchen von Marlen Haushofer. Wien/München: Jugend und Volk 1972. (Die Goldene Leiter 87)

Haushofer, Marlen: Die Wand. Mit einem Nachwort von Klaus Antes. 7. Auflage. München: dtv 2004.

Haushofer, Marlen: Wohin mit dem Dackel? Mit Illustrationen von Franz Hoffmann. 2. Auflage. Wien: Jugend und Volk 1989.

Schiller, Friedrich: Gedichte. Stuttgart: Reclam 1999.

Stifter, Adalbert: Bunte Steine. Ein Festgeschenk. Mit einem Nachwort von Max Stefl. Frankfurt am Main/Hamburg: Fischer Bücherei 1960. (Exempla Classica 18)

Sekundärliteratur:

Albers, Irene und Anselm Franke (Hg.): Animismus. Revisionen der Moderne. Zürich: Diaphanes 2012.

- Albers, Irene und Anselm Franke: Einleitung. In: Albers/Franke (2012), S. 7-15.
- Bird-David, Nurit: „Animismus“ revisited: Personenkonzept, Umwelt und relationale Epistemologie. In: Albers/Franke (2012), S. 19-52.
- Hornborg, Alf: Animismus, Fetischismus und Objektivismus als Strategien der Welt(v)erkenntnis. In: Albers/Franke (2012), S. 55-64.
- Annerl, Dietmar: „Wider die Entfremdung“. Ein sozialphilosophischer Begriff als Interpretationsmaßstab für Werke der Literatur für Kinder und Jugendliche bei Karl Bruckner und Marlen Haushofer. Diplomarbeit. Universität Wien 2009.
- Arlaud, Sylvie und Marc Lachenay u.a. (Hg.): Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. *Die Wand* und *Die Mansarde*. Berlin: Frank & Timme 2019. (Forum: Österreich 9)
- Chamayou-Kuhn, Cécile: Grenz- und Fremdheitserfahrungen in *Die Wand*. In: Arlaud/Lachenay u.a. (2019), S. 17-37.
- Battiston, Régine: Funktion der Landschaft in Marlen Haushofers Werk. In: Arlaud/Lachenay u.a. (2019), S. 39-57.
- Zschachlitz, Ralf: *Die Wand* – Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns. In: Arlaud/Lachenay u.a. (2019), S. 75-91.
- Arlaud, Sylvie: „Im Lauf der Zeit werde ich mir schon auf alle Schliche kommen“. Das Verwischen als Aufdecken der Spuren in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Die Mansarde*. In: Arlaud/Lachenay u.a. (2019), S. 173-190.
- Strigl, Daniela: „Es gibt keine vernünftiger Regung als die Liebe.“ Zum Verhältnis von Eros und Zeit in den Romanen *Die Mansarde* und *Die Wand*. In: Arlaud/Lachenay u.a. (2019), S. 191-213.
- Assmann, Aleida: Wann hört etwas auf und wann beginnt etwas Neues? Bruch und Beschleunigung an Beispielen aus Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Dingeldein, Hannah und Anna-Katharina Gisbertz u.a. (Hg.): *Schwellenprosa. (Re-)Lektüren zu Goethes Wahlverwandtschaften*. Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 37-50.
- Aumann, Oliver: Der Traum des Schmetterlings. Verwandlung und Erwachen im Buch Zhuangzi. 言語文化共同研究プロジェクト, 2016, S. 1-10.
- Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Eine Deutung der Frau*. Hamburg: Rowohlt 1960.
- Becker, Sabina und Helmuth Kiesel (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Unter Mitarbeit von Robert Krause. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007.

- Becker, Sabina und Helmut Kiesel: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. In: Becker/Kiesel (2007), S. 9-35.
- Goltschnigg, Dietmar: Traditionszusammenhänge der österreichischen Moderne (am Beispiel der Heine- und Büchner-Rezeption). In: Becker/Kiesel (2007), S. 169-179.
- Beer, Ulrich und Malte R. Güth: Alleinsein macht Sinn. Von der Kunst mit sich einig zu sein. Wiesbaden: Springer 2018.
- Bosse, Anke und Clemens Ruthner: „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“. Haushofers Werk im Kontext. Tübingen/Basel: Francke 2000.
- Denneler, Iris: „Lauter Katzensgeschichten“? Die Kinderbücher der Marlen Haushofer. In: Bosse/Ruthner (2000), S. 81-99.
- 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*. In: Bosse/Ruthner (2000), S. 103-119.
- Strigl, Daniela: Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus. In Bosse/Ruthner (2000), S. 121-136
- Laumont, Christof: Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorischem Realismus. In: Bosse/Ruthner (2000), S. 137-154.
- Brüns, Elke: Außenstehend, ungelenk, kopfüber weiblich: psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart u.a.: Metzler 1998.
- Büscher, Nick: Im Spiegel der Katze. Kulturökologische Aspekte in Marlen Haushofers ‚Kinderbuch‘ ‚Bartls Abenteuer‘. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 137/2 (2018), S. 279-296.
- Büscher, Nick: Marlen Haushofers literarischer Nachlass zwischen Bewahrungsbemühen und Zerstörungswut. In: Kastberger, Klaus und Christian Neuhuber (Hg.): Archive in/aus Literatur. Wechselspieler zweier Medien. Unter Mitarbeit von Lisa Erlenbusch. Berlin/Boston: De Gruyter 2021. (Literatur und Archiv 5), S. 45-60.
- Capovilla, Andrea (Hg.): Marlen Haushofer. Texte und Kontexte. Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 2022. (Forum: Österreich 16)
- Mairhofer, Marlen: „Es ist natürlich eine Agazie.“ Signifikante Genealogien in Marlen Haushofers *Die Mansarde*. In: Capovilla (2022), S. 77-86.

- Grugger, Helmut: Erzähltheoretische Überlegungen zu *Himmel, der nirgendwo endet* im Kontext des autobiografischen Schreibens. In: Capovilla (2022), S. 87-105.
- Kronschläger, Thomas: Marlen Haushofer für alle Alter. Eine Rekontextualisierung aus der Perspektive der Kinder- und Jugendliteraturforschung. In: Capovilla (2022), S. 107-126.
- Górny, Justyna: Bilder aus der Schulzeit. Weibliche Adoleszenz bei Marlen Haushofer, Christa Winsloe und Grete von Urbanitzky. In: Capovilla (2022), S. 141-157.
- Strigl, Daniela: Wer hat Angst vor Marlen Haushofer? Humor, Sarkasmus, Grausamkeit in der österreichischen Literatur nach 1945. In: Capovilla (2022), S. 159-183.
- De Groot, Cegienas: Schein-Wirklichkeit-Entfremdung. Ein Thema der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: *Neophilologus* 72/2, (1988), S. 258-277.
- Duden, Anne (Hg.): „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“. Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1986.
- Schweikert, Uwe: Im toten Winkel. Notizen bei der Lektüre von Marlen Haushofers Roman „Die Wand“. In: Duden (1986), S. 11-20.
- Von der Lühe, Irmela: Erzählte Räume – leere Welt. Zu den Romanen Marlen Haushofers. In: Duden (1986), S. 73-107.
- Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt*. Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé. In: Duden (1986), S. 127-131.
- „*Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder*“. Ein Gespräch mit Dora Dunkl. In: Duden (1986), S. 134-136.
- Haushofer, Marlen: Mach dir keine Sorgen. In: Duden (1986), S. 137-138.
- Weigel, Hans: Marlen Haushofer. In: Duden (1986), S. 167-177.
- Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. 2. Auflage. Berlin u.a.: Lit Verlag 2010. (Literatur. Forschung und Wissenschaft 9)
- Ewers, Hans-Heino: Erfahrung schrieb's und reicht's der Jugend. Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge aus drei Jahrzehnten. Frankfurt am Main: Peter Lang 2010. (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 68)

- Fischer, Karsten: „Verwilderte Selbsterhaltung“: Zivilisationstheoretische Kulturkritik bei Nietzsche, Freud, Weber und Adorno. Berlin: Akademie-Verlag 1999.
- Fliedl, Konstanze: Marlen Haushofer. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt 1996, S. 624-634.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften 5 (1919), S. 297-324.
- Frischmuth, Barbara: Traum der Literatur. Literatur des Traums. Münchner Poetik-Vorlesungen. Wien: Residenz 1991.
- Fromm, Erich: Über Methode und Aufgabe einer analytischen Sozialpsychologie. In: Zeitschrift für Sozialforschung 1/1 (1932), S. 28-54.
- Fromm, Erich: Die Pathologie der Normalität. Zur Wissenschaft vom Menschen. Herausgegeben von Rainer Funk. 6. Auflage. München: Ullstein-Taschenbuch 2016.
- Görner, Rüdiger: Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.
- Gunia, Jürgen: Materialisierte Entfremdung. ‚Schöpferisches Verfahren‘ in Marlen Haushofers Die Wand. In: Altre Modernità 25 (2021), S. 52-64.
- Gürtler, Christa: Barbara Frischmuths Debüt *Die Klosterschule* im Kontext der Literatur um 1968. In: Cornejo, Renata und Ekkehard W. Haring (Hg.): Wende. Bruch. Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels. Wien: Praesens 2006, S. 121-138.
- Gürtler, Christa (Hg.): Marlen Haushofer 1920-1970. Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin! Ausstellung im StifterHaus 12. April - 16. November 2010. Linz: StifterHaus 2010. (Literatur im StifterHaus 23)
- Polt-Heinzl, Evelyne: Ein Käfig voller Schweigen oder Über den Bedarf an Schubladenkommoden. Die Abgründe von (Wohn-)Räumen und Ritualen in der Literatur der Nachkriegsjahre. In: Gürtler (2010) S. 31-48.
- Mitgutsch, Anna: Die Frau am Fenster. Wandlung eines Topos im Werk von Marlen Haushofer. In: Gürtler (2010), S. 51-61.
- Klugsberger, Theresia: Drachen – Hähne – Wassermänner. Mythologische Wesen in elementaren Räumen bei Marlen Haushofer. In Gürtler (2010), S. 79-98.

- Wexberg, Kathrin: „Nichts bleibt, wie es ist.“ Die Kinderbücher von Marlen Haushofer. In: Gürtler (2010), S. 101-115.
- Dallinger, Petra-Maria: „Ich möchte wissen, was der Großvater nicht kann.“ Begegnungen mit Großvätern, Vätern und Onkeln im Werk von Marlen Haushofer. In: Gürtler (2010), S. 119-133.
- Gross, Rainer: Allein oder einsam?: Die Angst vor der Einsamkeit und die Fähigkeit zum Alleinsein. Wien/ Köln: Böhlau 2021.
- Haas, Gerhard: Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur. Genre – Formen und Funktionen – Autoren. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2003. (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 22)
- Hanisch, Lars: Das Unbehagen an der Entzauberung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. (Würzburger Wissenschaftliche Schriften 530)
- Haug, Walter: Wandlungen des Fiktionalitätsbewußtseins vom hohen zum späten Mittelalter. In: Poag, James F. und Thomas C. Fox (Hg.): Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200-1500. Tübingen: Francke 1989, S. 1-17.
- Henning, Christoph: Theorien der Entfremdung zur Einführung. 2. erweiterte Auflage. Hamburg: Junius 2020.
- Hindrichs, Gunnar (Hg.): Max Horkheimer/ Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Berlin / Boston: De Gruyter 2017.
- Imhof, Kurt und Gaetano Romano: Die Diskontinuität der Moderne. Zur Theorie des sozialen Wandels. Frankfurt am Main, New York: Campus 1996. (Theorie und Gesellschaft 36)
- Jaeggi, Rahel: Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems. In: Axel Honneth (Hg.): Frankfurter Beiträge zur Soziologie und Sozialphilosophie. Im Auftrag des Instituts für Sozialforschung. Band 8. Frankfurt am Main/New York: Campus 2005.
- Joas, Hans: Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte von der Entzauberung. 1. Auflage. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Kellner, Renate: Der Tagebuchroman als literarische Gattung: Thematische, poetologische und narratologische Aspekte. Berlin: De Gruyter 2015.

- Krisper, Marlene: Das *ordentliche* Leben der Marlen Haushofer. Ein Essay. 2. korrigierte Auflage. Steyr: Ennsthaler 2010.
- Le Blanc, Thomas und Wilhelm Solms (Hg.): Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy. Regensburg: Erich Röth 1994. (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft 18)
- Solms, Wilhelm: Einfach phantastisch. Von der Wundererzählung zur Phantastischen Literatur. In: Le Blanc/Solms (1994), S. 9-22.
- Vonessen, Franz: Phantasie als Wahrnehmungskraft. Über die Wahrheit des Mythos. In: Le Blanc/Solms (1994), S. 23-39.
- Kirsch, Hans-Christian: Ausflug in die Anderswelt. Ein Plädoyer für die Phantastische Literatur. In: Le Blanc/Solms (1994), S. 159-176.
- Maurer, Michael: Poetik des Tagebuchs. In: Arndt, Astrid und Christoph Deupmann u.a. (Hg.): Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede. Göttingen: V & R Unipress 2012, S. 73-89.
- Meißner, Wolfgang: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Theorie und exemplarische Analyse von Erzähltexten der Jahre 1983 und 1984. Würzburg: Königshausen und Neumann 1989. (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V. 10)
- Münch, Richard: Max Weber These der Entzauberung der Welt. Versuch einer Verteidigung. Symposiumsbeitrag zu: Hans Joas, Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte von der Entzauberung. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Newiak, Denis: Einsamkeit in Serie. Televisuelle Ausdrucksformen moderner Vereinsamung. Wiesbaden: Springer 2022 **a**.
- Newiak, Denis: Die Einsamkeiten der Moderne. Eine Theorie der Modernisierung als Zeitalter der Vereinsamung. Wiesbaden: Springer 2022 **b**.
- Nitzke, Solvejg: Ästhetik des Überlebens: Die Hütte als experimentelle Kontaktszene in Romanen von Marlen Haushofer, Laura Beatty und Céline Minard. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 52/3 (2022), S. 489-510.
- Nolte, Anke: Marlen Haushofer: „...und der Wissende ist unfähig zu handeln“. Weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen. Münster/New York: Waxmann 1992.

- Pfennig, Daniela: Parallelwelten. Raumkonzepte in der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Marburg: Tectum 2013. (Studien zu Literatur und Film der Gegenwart 5)
- Rosa, Hartmut: Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer Kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit. Aus dem Englischen von Robin Celikates. 2. Auflage. Berlin: Suhrkamp 2013.
- Rosa, Hartmut: Die Quelle aller Angst und die Nabelschnur zum Leben. Erich Fromms Philosophie aus resonanztheoretischer Sicht. In: Fromm Forum 23 (2019), S. 1-13.
- Saul, Nicholas und Daniel Steuer u.a. (Hg.): Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Saul, Nicholas und Frank Möbus: Zur Einführung: Schwelle – Metapher und Denkfigur. In: Saul/Steuer u.a. (1999), S. 9-15.
- Görner, Rüdiger: Wortschwellen. Überlegungen zu einem literarischen Symbol der Moderne. In: Saul/Steuer u.a. (1999), S. 112-126.
- Schaub, Mirjam: Der Horror des Alltäglichen. Das Spiel mit dem Unerträglichen im Genrefilm und die verblüffenden Ähnlichkeiten zwischen Monstern und Liebhabern. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 54/2 (2009), S. 257-272.
- Seibert, Ernst: Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Zur Genealogie von Kindheit. Ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005. (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 38)
- Stallberg, Friedrich W.: Die Entdeckung der Einsamkeit: der Aufstieg eines unerwünschten Gefühls zum sozialen Problem. Wiesbaden: Springer 2021.
- Strigl, Daniela: „Wahrscheinlich bin ich verrückt...“. Marlen Haushofer – die Biographie. 5. Auflage. Berlin: List 2016.
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. Berlin: Klaus Wagenbach 2013.

- Torke, Celia: Die Robinsonin. Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch-und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011.
- Unsel, Godela: Maschinenintelligenz oder Menschenphantasie? Ein Plädoyer für den Ausstieg aus unserer technisch-wissenschaftlichen Kultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- Uther, Hans-Jörg (Hg.): Deutsche Märchen. Mit Abbildungen von Ludwig Richter. München: Eugen Diederichs 1997.
- Völker, Oliver: Still leben. Stiffters Poetiken der Natur. In: Dürbeck, Gabriele und Christine Kanz (Hg.): Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven. Berlin: J.B. Metzler 2020, S. 131-148.
- Weber, Max: Wissenschaft als Beruf. 4. Auflage. Berlin: Duncker & Humboldt 1959.
- Weischenberg, Siegfried: Max Weber und die Entzauberung der Medienwelt. Theorien und Querelen – eine andere Fachgeschichte. Wiesbaden: Springer 2012.
- Willer, Stefan: Die Zukunft der Literatur nach dem Ende der Menschheit in der Mitte des 20. Jahrhunderts: Arno Schmidt und Marlen Haushofer. In: Hölscher, Lucian (Hg.): Die Zukunft des 20. Jahrhunderts. Dimensionen einer historischen Zukunftsforschung. Frankfurt/New York: Campus 2017, S. 121-141.
- Wünsche, Marie-Luise: Magische Buchwelten und phantastische Sprachspiele. Zur Ästhetik und Didaktik gegenwärtiger Kinder- und Jugendliteratur. In: Anz, Thomas und Heinrich Kaulen (Hg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2009. (spectrum Literaturwissenschaft. Komparatistische Studien), S. 697-714.
- Zimmermann, Vera: Grenzenlos menschlich? Tierische Positionen bei Elias Canetti, Marlen Haushofer und Brigitte Kronauer. Bielefeld: Transcript 2021. (Human-Animal Studies 28)

Abstract

Über ihr vielseitiges Schaffen hinweg stellte sich Marlen Haushofer stets einem Thema: Der Kindheit im Spannungsverhältnis von Erinnern und Vergessen. Die Bewältigung der Vergangenheit ist bei Haushofer vielseitig. Ihr Vorgehen ist dezidiert subjektiv. Ihre Schreibweise unter der einfach anmutenden Oberfläche vielschichtig. So schildert Haushofer eine idyllisch anmutende Kinderwelt im Übergang zu einer düsteren Erwachsenenwelt. Um der Darstellung von Einsamkeit, Isolation und Nachkriegszeit in Haushofers Schaffen gerecht zu werden, wurden häufig Theorien der Entfremdung herangezogen. Die vorliegende Arbeit erweitert diese um den von Max Weber geprägten Begriff der Entzauberung und setzt Haushofers Kinder- und Jugendwerke mit ihrer Allgemeinliteratur in Verbindung. Die angewandte Methode ist die eines hermeneutischen Vergleichs, der neben den geschichtlichen vor allem werkimmanente Aspekte berücksichtigen soll. Einhergehend damit ist eine Auseinandersetzung mit Haushofers Rolle in der literarischen Moderne und ein Versuch der Verbindung zur modernekritischen Theorie der Entzauberung von Max Weber.

Die Arbeit kam zu folgenden Funden: Haushofers Zauber ist ein subjektiver, eine im Erleben der Figuren angesetzte Lebensintensität, ein Blick, mit dem die Welt in Bewegung versetzt wird. Die Entzauberung im Erleben ihrer Figuren ist hingegen gleichbedeutend mit existenziellem Sinnverlust, schwindender Sinnlichkeit und Orientierungslosigkeit. Besonders deutlich zeigt sich dies in Haushofers autobiografischem Kindheitsroman *Himmel, der nirgendwo endet*. Evident ist in diesem auch die literarische Darstellung und Verarbeitung gewaltvoller Transgressionserfahrungen als Brüche mit dem bisherigen literarischen Verfahren. Haushofer durchbricht die selbst geschaffene Idylle der Kindheit durch Szenen des vermeintlich normalen bäuerlichen Alltags wie Schlachtungen und Jagdszenen, übersetzt diese im nächsten Schritt in das persönliche Erleben ihrer fast ausschließlich weiblichen, meist namenlosen Figuren. Als Überlebensstrategie zentral wird dann das Lesen, Verstehen und Interpretieren von Bildern – ein Sehen-Können der Magie der Welt, die Haushofer mehrmals explizit als Zauber bezeichnet, wenngleich sie in ihrem Erstlingswerk *Eine Handvoll Leben* auch selbst von Entzauberung als Sinnverlust spricht. In der vorliegenden Arbeit zeigt die bewusst zugespitzte Wahl der Theorie Max Webers zudem den Versuch einer Problematisierung der häufigen Zweckrationalisierungen von Autor:innen, um diese der Interpretation gefügig zu machen. Haushofers Werk, so subjektiv stark es eben ist, entzieht sich einer einheitlichen Interpretation.

Throughout her multifaceted oeuvre, Marlen Haushofer has always been focused on conveying the theme of childhood in conflict between remembering and forgetting. Haushofer's literary coping with the past is multifaceted. Her approach is decidedly subjective. Her writing is multi-layered. Beneath an idyllic surface, that especially resides in her children's books, we see a world in transition to the gloomy adult world of her novels. To do justice to the depiction of loneliness, isolation and the post-war period in Haushofer's work, theories of alienation have often been used alongside feminist and even psychoanalytical theories. The present master's thesis expands on these theories with the concept of disenchantment coined by Max Weber and links Haushofer's children's books with her novelist works. The present method is that of a hermeneutic comparison which, in addition to the historical aspects, is primarily intended to consider aspects immanent to the work. This is accompanied by an examination of Haushofer's role in literary modernism and an attempt to make a connection to the theories critical to modernity made famous by Max Weber.

In the end, the thesis came to the following conclusion: Haushofer's play with enchantment and disenchantment is a subjective one. To speak of magic is to speak of the intensity of life set in the experience of her characters, a gaze with which they can set the world in motion. The disenchantment in the experience of her characters is then synonymous with an existential loss of meaning, dwindling sensuality and disorientation. This is particularly evident in Haushofer's autobiographical childhood novel *Himmel, der nirgendwo endet*. The literary depiction and processing of violence results in one of transgression and impotence in the eyes of the children. To remedy that, the understanding and interpreting of images and symbols becomes a central trait of Haushofer's protagonists. It is the ability to see the magic of the world, which Haushofer explicitly describes as "Zauber", while also speaking of disenchantment as "Entzauberung". Nevertheless, the deliberate choice of Max Weber's ideas in this thesis shows an attempt to problematise the use of theory to make authors compliant with interpretation. As it stands, Haushofer defies an easy interpretation.