

UNIVERSITY OF CINCINNATI

July 12

19 74

I hereby recommend that the thesis prepared under my supervision by Ms. Dagmar Lorenz

entitled "Biographie und Chiffre. Entwicklungsmöglichkeiten in der österreichischen Prosa nach 1945, dargestellt an den Beispielen Marlen Haushofer und Ilse Aichinger.

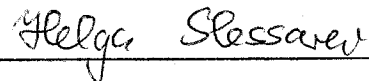
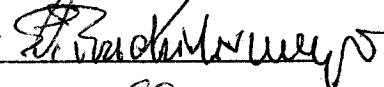
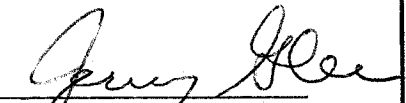
be accepted as fulfilling this part of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy

Approved by:

Dr. Jerry Glenn

Dr. Erhard Friedrichsmeyer

Dr. Helga Slessarev



BIOGRAPHIE UND CHIFFRE

Entwicklungsmöglichkeiten in der österreichischen Prosa
nach 1945, dargestellt an den Beispielen Marlen Haushofer
und Ilse Aichinger.

A dissertation submitted to the

Division of Graduate Studies
of the University of Cincinnati

in partial fulfillment of the
requirement for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in the Department of Germanic Languages and Literature
of the College of Arts and Sciences

1974

BY

Dagmar C. G. Lorenz

B. A., University of Göttingen, 1969

M. A., University of Cincinnati, 1971.

UMI Number: DP15901

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI®

UMI Microform DP15901

Copyright 2009 by ProQuest LLC.

All rights reserved. This microform edition is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 E. Eisenhower Parkway
PO Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

Inhaltsübersicht

Einleitung:	1	-	20
Anwendungswweise des Terminus "österreichisch."	1	-	4
Literarisch-intellektuelle Lage nach 1945 in Deutschland und Österreich -- Nullpunkt oder nicht?	5	-	9
Entwicklung der deutschsprachigen Literatur nach 1945.	10	-	19
Fußnoten zur Einleitung	20	-	23
 Marlen Haushofer:	24	-	185
Quellennachweise	24	-	25
Kurze Biographie, äußere Lebensdaten	26	-	31
Innerer Werdegang, Persönlichkeit	32	-	34
Kindheit und Jugend	35	-	43
Fußnoten zur Biographie	43a	-	43b
Marlen Haushofers Werk	44	-	185
Rezeption des Werkes	44	-	62
Fußnoten zu: Rezeption des Werkes	63	-	67
Die Schriftstellerin und ihr Werk, Bedingungen, Motivationen, Methoden	68	-	75
Fußnoten zu: Die Schriftstellerin und ihr Werk			76
Literarische Einflüsse und Anregungen	77	-	90
Fußnoten zu: Literarische Einflüsse und Anregungen	91	-	92
Das Frühwerk	93	-	96
Fußnoten zu: Das Frühwerk			97

Inhaltsübersicht II

Vier frühe Kurzgeschichten als Beispiel für den Entwicklungsgang der Schriftstellerin	98 - 115
Werke in Buchform, erschienen nach 1945 Methodische Stabilisierung	116 - 120
Fußnoten zu: Methodische Stabilisierung	121
Stil- und Qualitätsfragen in Haushofers Werk im Vergleich mit Ilse Aichinger	122 - 137
Fußnoten zu: Stil- und Qualitätsfragen	138
Materialien und Themenkreise der Erzählbände <u>Die Vergißmeinnichtquelle</u> und <u>Schreckliche Treue</u> als Stoffsammlungen und Ausgangspunkte der Romane	139 - 150
<u>Himmel, der nirgendwo endet</u> als Basis des fik- tiven Personenkreises	151 - 176
Fußnoten zu: <u>Himmel, der nirgendwo endet</u> als Basis des fiktiven Personenkreises	177
Chronologische Bezugspunkte biographischer Situationen und künstlerischer Problemstellung	178 - 185
Ilse Aichinger	186 - 325
Biographie	186 - 188
Fußnoten zu: Ilse Aichinger, Biographie	189
Verschiedene Voraussetzungen bei Aichinger und Haushofer	190 - 194
Fußnoten	195
<u>Die größere Hoffnung</u> -- Stellenwert im Prosa- werk Aichingers	196 - 200
Fußnoten	201
<u>Die größere Hoffnung</u> als Zeitdokument und biogra- phisches Zeugnis	202 - 219

Inhaltsübersicht III

Fußnoten zu: <u>Die größere Hoffnung</u> als Zeitdokument und biographisches Zeugnis	220
<u>Die größere Hoffnung</u> als Beispiel chiffrierten Erzählens	221 - 328
Fußnoten	239
Arten der Chiffrierung in Aichingers <u>Der Gefesselte</u>	240 - 267
Fußnoten	268 - 269
<u>Eliza, Eliza</u> : Voraussetzungen für ein hermetisches Chiffrennetz	270 - 283
Fußnoten	284
Konstituierung der Einzelchiffren in <u>Eliza, Eliza</u>	285 - 304
Fußnoten	305
Die späten Chiffren und ihr Spielcharakter	306 - 311
Fußnoten	312
Konsequenzen der stilistischen und thematischen Entwicklung Aichingers	313 - 318
Fußnoten	319
Schlußwort	320 - 325
Bibliographie	326 - 335

Einleitung

Anwendungsweise des Terminus "österreichisch."

Im Titel dieser Arbeit werden implizit die Behauptungen aufgestellt, daß es ein definierbares Phänomen "österreichische Literatur" im Gegensatz zu deutscher, sei es bundesdeutscher oder DDR-Literatur, gäbe, sowie, daß die Literatur Österreichs nach 1945 feststellbare Unterschiede zu derjenigen vor diesem Zeitpunkt aufwiese. Vor der Behandlung des eigentlichen Themas, den Entwicklungsmöglichkeiten der österreichischen Prosa nach 1945, sollen diese beiden Annahmen überprüft werden.

Gerhard Fritsch beobachtet, "das 'Erbe' des Österreichers" werde "oft gerühmt, nicht ganz sooft wie das Abendland, aber meist mit ebensoviel Schwulst."¹ Mit dem Begriff "österreichische Literatur" verbinden sich gemeinhin Vorstellungen von der Donaumonarchie, dem zersplitternden Kaiserreich und von einer "kulturgesättigten Morbidität, deren glanzvoller und differenzierter Tonfall eher ein letzter Nachklang barocken und goethezeitlichen Geistes als ein vorwärts weisender Beitrag zur modernen Literatur zu sein scheint."² Man erinnert sich auch des Wirkens Freuds, der Romane Kafkas, der als Prager in den weiteren Kreis der österreichischen Literaten gehört, der Subtilität Hofmannthals und Rilkes. Es ist aber fraglich, ob "Österreichs stärkste Einströme in unser heutiges Schrifttum nicht nur Natur und Musikalität sind, sondern vor allem Psychologie und naive (irgendwie selbstverständliche) Überwirklichkeit, Metamorphose und Metaphysik des Scheins, Theater der Dichtung."³

Ein Großteil der österreichischen Schriftsteller wandert in die Bundesrepublik ab und die als typisch österreichisch betrachteten Tendenzen bleiben auf ein enges Gebiet beschränkt. Oft liegt der Fall vor, daß ein in Österreich mit Preisen geehrter Autor außerhalb des eigenen Landes wenig Anerkennung findet -- Marlen Haushofer ist hierfür ein Beispiel -- oder er ist auch in der Bundesrepublik erfolgreich, wie Ilse Aichinger, legt aber dafür spezifisch österreichische Eigenheiten weitgehend ab.

Die Kritik hat verschiedentlich versucht, die Kategorie österreichisch zu definieren, es wird behauptet, daß Pessimismus die österreichische Literatur charakterisiere,⁴ es herrsche eine skeptische Lebenshaltung vor, der jeglicher Fanatismus fremd sei,⁵ "das Spiel mit der Sprache, sarkastische Selbstkritik und schwarzer Humor" werden als weitere Merkmale angeführt und Hans Weigel stellt ausführend fest: "Die Österreicher kultivieren den Witz, und das Spiel mit dem Wort und der Sprache, nicht weil ihnen die Sprache selbstverständlich ist, sondern gerade weil sie ihnen, Wort für Wort, jeweils neu zum Erlebnis wird."⁶

Mögen dies Nuancen sein, die für das spezifisch österreichische Schaffen von Bedeutung sind, läßt sich auf der anderen Seite trotzdem kein System aufstellen, nach dem Österreicher und Nicht-Österreicher reinlich geschieden werden können. Die Sprache, aus der die österreichische Literatur entsteht, ist dieselbe wie auf bundesdeutschem Gebiet, der Kulturaustausch zwischen Deutschland und Österreich war immer intensiv genug, um eine völlige Absonderung zu vermeiden und auch das Schicksal beider Länder in politischer Hinsicht war immer eng verbunden. So haben die Auswirkungen des zweiten Weltkrieges beide Gebiete gleichermaßen betroffen und es konnte

sich auch nach 1945 keine radikal andere Situation ergeben. Heinz Gerstinger meint zwar zu diesem Problem: "Der Österreicher hat seine Literatur eigentlich erst nach 1945 entdeckt (von großen Einzelnen abgesehen),"⁷ und er setzt damit eine veränderte Lage voraus. Derartige Äußerungen scheinen eher einem individuellen Bedürfnis als einer Tatsache zu entsprechen, denn noch immer ist die deutsche Anerkennung als geschmacksbildendes Element für österreichische Autoren und Publikum ein entscheidender Faktor, besonders, da die "meisten der heute schreibenden österreichischen Autoren in der Deutschen Bundesrepublik verlegen und dort auch wenigstens zum Teil, beträchtliche Erfolge haben,"⁸ wie Fritsch anführt, und zugibt, daß "österreichische Autoren aus der gesamtdeutschen Literaturgeschichte nicht zu lösen sind."⁹

Wenn also das Geographische allein den Terminus "österreichische Literatur" nicht bestimmt, was Fritsch behauptet,¹⁰ so reichen freilich auch die subtilen Unterschiede in Schriftsprache (die sich weitgehend der hochdeutschen anpaßt) und Anschauung ebensowenig wie vage Definitionsversuche wie "Das Österreichische ist am ehesten eine bestimmte, nicht leicht zu definierende Lebensauffassung, jedenfalls viel mehr als eine Lebensart, vielmehr eine noch nie formulierte Philosophie als eine Umgangsform"¹¹ nicht aus, eine eigenständige Literatur zu postulieren. Sicherer und besser begründet ist Hans Weigels Position: "Worin aber das Österreichische an und in unserer Literatur besteht, sofern es nicht biographisch ist, sondern ein Gemeinsames, das unsere Lyrik und Prosa vom Wesen der nicht-österreichischen Lyrik und Prosa unterscheidet, kann nicht, kann noch nicht eindeutig gesagt und gezeigt werden, wenn es auch an zahl-

reichen Versuchen, die Frage zu formulieren und die Antwort zu skizzieren, nicht gefehlt hat und nicht fehlt."¹²

Diese Einsicht soll für den Rahmen dieser Arbeit genügen. Österreichische Literatur soll verstanden werden als ein Begriff, der sich auf die geographische Herkunft der Schriftsteller bezieht, die stellenweise sprachliche Abweichungen, gewisse Unterschiede in der Auffassung von den in westdeutscher Literatur vorherrschenden Formen bedingen kann, nicht aber eine grundsätzliche Andersartigkeit bezeichnet, die eine scharfe Trennung von der deutschen Literatur notwendig machen würde.

Literarisch-intellektuelle Lage nach 1945 in Deutschland und
Österreich -- Nullpunkt oder nicht?

Die Enttäuschung und Ernüchterung, die auf die militärische Niederlage des Großdeutschen Reiches folgte, ist typisch für den gesamten deutschen Sprachraum, die Schweiz ausgenommen. Adalbert Schmidt stellt fest, daß sich das Gefühl begangenen und erlittenen Unrechts nach dem Kriege eher verstärkt als verringert hatte. Der Österreich diktierte Friedensvertrag habe die Erkenntnis, es werde mit zweierlei Maß gemessen, Macht gehe vor Recht, noch bestätigt.¹³ Der ökonomische Zusammenbruch, die menschlichen Verluste, das Ende eines gesamten -- zwar fragwürdigen -- Wertsystems ließen ein Nachkriegstrauma entstehen, das an den Rand des Ich-Verlustes führte im Gegensatz zu der emphatischen Forderung nach dem "neuen Menschen" nach dem ersten Weltkrieg.¹⁴ Kurz nach dem zweiten Weltkrieg entstanden keine Programme, sondern "die nachwachsende deutsche Literatur ist nach 1945 vorerst wenig literarisch. Sie ringt um Bewußtsein, um Sprache, um Aussagemöglichkeiten, also Nicht-ertrinken-müssen. Die Stoffe sind vorwiegend dokumentarisch und biographisch."¹⁵ Bei einer jungen Generation, die, statt eine humanistische Ausbildung zu erhalten, Kriegs- und Arbeitsdienst hatte leisten müssen und keine als die vom Régime sanktionierte Literatur kennengelernt hatte, kann ein literarischer Anfang nicht anders vorgestellt werden. "Wer damals neu begann, eigenes Erleben aus Vorkrieg, Krieg und Nachkrieg schildern zu wollen, mußte versuchen -- wofern er in Deutschland geblieben war und die Verbindung sowohl zur deutschen Emigra-

tion wie zur allgemeineren Weltliteratur zwischen 1933 und 1946 verloren hatte —, mit den Sprachmitteln und Kompositionsprinzipien auszukommen, die er beherrschte."¹⁶ Die Situation der Nachkriegsliteratur ist auf der einen Seite tatsächlich durch einen gewissen Neubeginn gekennzeichnet, der jedoch auch überschätzt werden kann. In der Tat fand, wie M. Dietrich beobachtet, nach 1945 ein Reinigungsprozeß statt, der alle Gebiete der Kunst erfaßte, besonders die Literatur,¹⁷ wobei das falsche Pathos der Blut- und Bodenliteratur und deren Pseudoheroismus¹⁸ beseitigt wurden. Tatsächlich war auch das Bedürfnis vorhanden, die eigene Geschichte neu zu deuten, was zu einem vorläufigen Anstieg historischer Romane führte. Auch betonte man das Individuelle im Bereiche der Dichtung wieder, und infolge des vorhergegangenen Mangels, ausschließlicher als zuvor. Betrachtet man aber die Resultate dieser Versuche, so muß festgestellt werden, daß die Ergebnisse solcher und anderer Bemühungen nicht so überzeugend waren wie von ihren Initiatoren gehofft worden war. "The 'Year Nought' is a holy concept. True, its defenders could point not only to the complete destruction of Germany, the apparent end of a tradition, the younger generation with its complete mistrust of its elders, i. e. not only to political, economical and social convulsions, but also to literary change, the turning away from the Nazi prescription, the adoption of techniques from foreign writers like Sartre, Hemingway, Dos Passos, rather than from the German Classics, the failure of writers (who, like Wichert and Carossa, persist in traditional paths) to keep pace with the Zeitgeist, as well as those who, having been abroad until after 1945, have missed the decisive German experiences."¹⁹

Trotz aller dieser Neuanfänge kann aber auch auf eine sich fortsetzende Tradition hingewiesen werden, die Livingstone durch die Fortsetzung der Neigung zur metaphysischen Schreibweise mit nicht-gesellschaftsorientierten oder offen anti-sozialen Tendenzen charakterisiert.²⁰ Ein anderer Grund, weshalb die von Wolfgang Weyrauch proklamierte "Kahlschlag"-Literatur eine Fehlkalkulation war, wird von Frank Trommler aufgezeigt: "Die Radikalität, mit der man den Nullpunkt postulierte, entsprach der Radikalität, mit der das NS-Regime im Laufe des Krieges die Entscheidung auf 'totalen' Sieg oder Niederlage, Glanz oder Chaos abgestellt hatte. Nach Kriegsende akzeptierte man dieses Denkschema bewußt oder unbewußt. Man machte die Niederlage als 'totalen' Nullpunkt deutscher Geschichte zum gesellschaftlichen Mythos."²¹

Dieser Mythos verhinderte zum Teil die Einsicht, daß das Fortwirken der Tradition anhielt, daß die deutsche Literatur der bürgerlichen Dichtung des 19. Jahrhunderts weitgehend verpflichtet blieb,²² oder aber, daß man auf andere konventionelle Mittel wie Legende und Traum zurückgriff, um die chaotische Gegenwart sichten zu können.²³ Die Exilliteratur hat auch auf ihre Weise dafür gesorgt, daß die deutsche Literatur nicht von der Weltliteratur und ihren neuen Bewegungen abgeschnitten wurde. "There has been a continuity in the German novel since 1945, in spite of the enormous sense of catastrophe and finality which that year introduced."²⁴ Hans Mayer stellt fest: "Der von Wolfgang Weyrauch und einigen seiner Partisanen geforderte sprachlich-literarische Kahlschlag ist niemals erfolgt. Was man dafür hielt -- in einigen Erlebnisbüchern der ersten Nachkriegszeit -- , war kein Neubeginn, hatte nichts an sich von einem zweiten Schöp-

fungstag der deutschen Literatur: alles zeichnete sich, und das war gar nicht wenig, vor allem aus durch den Verzicht auf kitsch-romantische und pseudoheroische Großmäuligkeit."²⁵

Unter den deutschsprachigen Schriftstellern nahm besonders Kafka eine exponierte Stellung ein, was Imitation und Wertschätzung anbetraf,²⁶ da er das Thema des Absurden, der Ausweglosigkeit, in seinen Werken relevant für eine desillusionierte Nachkriegsgeneration ausgesprochen hatte. Wie Helmut Kreuzer darstellt, handelte es sich bei der Generation der Autoren nach 1945 um eine "skeptische Generation," die besonders im Westen einem fast schon zur Ideologie werdenden Anti-Ideologismus huldigte, trotzdem aber versuchte, Anschluß an die Modernismen der Vorweltkriegsepoche zu gewinnen.²⁷ Expressionismus und Surrealismus wurden in den fünfziger Jahren wieder für die Elemente der "neuesten Literatur" bedeutsam,²⁸ wie auch die Philosophie des Existentialismus, deren Wurzeln noch vor dem Kriege zu suchen sind, für die junge Generation bedeutende Richtlinien gab. "The general spirit of post-war literature may be held to be Existentialist in this sense: the themes of man cast into the world and into particular concrete situations not of his own making; the insistence on this situation as a starting point for literature; the implication that the language of literature should be of each man's individual experience; the emphasis on choosing oneself, on authenticity of the Nullpunkt (in both its good and bad, i. e. overdramatized senses) on man's tragic plight which his lack of an all inclusive Weltanschauung turns into the grotesque."²⁹

Der Nullpunkt ist als eine geistig-philosophische Position zu interpretieren, nicht aber als der Abbruch aller Tradition. In diesem Sinne ist

er weder Mythos noch eine literarhistorische Realität, er ist ein Mittel zur Weltinterpretation, zu dem sich der Schriftsteller nach dem Zusammenbruch zu greifen gezwungen sah, um seine Tätigkeit neu zu definieren und zu rechtfertigen. Diese spezifische Einstellung zu einem — philosophisch begründeten — Neuanfang ist nicht auf eine Region des deutschen Sprachgebiets beschränkt, sondern, "in general the regional divisions (Swiss, Austrian, East German) are less fundamental in literature than in politics."³⁰

Entwicklung der deutschsprachigen Literatur nach 1945

Walter Jens' Behauptung, "wir haben Stile, aber keinen Stil,"³¹ trifft durchaus zu, wenn man die deutsche Literatur um 1961 betrachtet. Vieles ist aus anderen Literaturen übernommen worden, man hatte dem Eklektizismus zugesprochen, besonders einflußreich waren dabei die Literaturen der Besatzungsmächte gewesen, besonders die amerikanische, innerhalb derer Hemingway und Gertrude Stein -- sie auf indirektem Wege -- besonders bedeutsam erschienen.³² Aber auch Sartre hatte seine unübersehbaren Spuren innerhalb der deutschen Literatur hinterlassen³³ und Joyce war neu entdeckt worden. Allen diesen Schriftstellern ist der "Zweifel am Sagbaren"³⁴ und die Erkenntnis einer absurden menschlichen Existenz gemein, was sie für die Verwendung in der deutschen Nachkriegsliteratur besonders qualifizierte.

Es wäre freilich inkorrekt, für alle Schriftsteller dieser Zeit gleiche Beeinflussungen vorauszusetzen und ebenso irreführend, von den "Nachkriegsschriftstellern per se" zu sprechen, denn Generations- und Erfahrungsunterschiede lassen eine Verallgemeinerung dieser Art nicht zu. Grundsätzlich sind die Schriftsteller nach 1945 in drei Generationen aufzuteilen,³⁵ in die der "Heimkehrer," (aus Gefangenschaft oder Exil) etwa Werner Richter, Alfred Andersch, Günter Eich, Wolfgang Bächler u. a., in eine mittlere Generation, die sowohl altersmäßig wie stilistisch zwischen der älteren und der jungen steht, die in relativ jungem Alter Krieg und Terror miterlebt hatte, denen es aber aufgrund ihres Alters erspart geblieben war, als Schriftsteller im Dritten Reich frustriert zu werden. Dieser Gruppe

sind Ilse Aichinger, Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, u. a. zuzurechnen. Die letzte Gruppe besteht aus denjenigen Autoren, die zu jung waren, um noch in die unmittelbaren Folgen des Dritten Reiches, besonders den Kriegsdienst, miteinbezogen zu werden.

Der mittleren Generation soll die Aufmerksamkeit dieser Arbeit gelten und zwar aus folgenden Gründen: die Autoren der älteren Generation, wie etwa Günter Eich, waren alt genug, um schon vor dem Kriege mit Literatur und literarischen Zirkeln Kontakte gepflegt zu haben und sie können deshalb berechtigterweise als "Traditionsträger" angesehen werden. Die Generation von Autoren aber, die zwischen 1920 und 1929 geboren wurde, hatte unter den politischen Umständen intellektuell am meisten zu leiden und ist, was ihre Ausbildungsmöglichkeiten angeht, die Freiheit eigener Meinungsbildung, wohl die am härtesten betroffene Altersgruppe, diejenige, auf die der Nullpunkt am ehesten zutrifft, denn, das was sie in der Jugend an Werten aufbauen konnten und unter dem Zwang der Umstände aufbauen mußten, ist, mangels anderer Erfahrungsmöglichkeiten, am gründlichsten zerstört worden.

Die meisten Schriftsteller dieser Gruppe gaben ihr literarisches Debüt in den fünfziger Jahren -- Ilse Aichinger und Paul Celan lasen zum ersten Mal im Jahre 1952 aus eigenen Werken vor der Gruppe 47 in Nien-dorf,³⁶ Ingeborg Bachmann erschien ein Jahr später vor dem Forum derselben Gruppe. Auch Marlen Haushofers erste Veröffentlichungen fallen in diese Zeit.

Die ersten Romane, die nach 1945 erschienen, waren "vielfach ein Epilog zu Voraufgegangenem. Sie wurden jedoch vielfach als Neubeginn gewertet."³⁷

Der Epilog ist als eine Verarbeitung von Kriegserlebnissen zu verstehen, von bitteren persönlichen Erfahrungen, die sich teils in der sogenannten Trümmerliteratur, teils in Reportagen niedergeschlagen haben und die "lediglich die Funktion des Aufnahmegerätes erfüllten. Aller Prätentionen entkleidet, diente sie der Aufzeichnungen von Fakten."³⁸ Generell erkannten die Nachkriegsschriftsteller die Problematik der Wirklichkeitsdarstellung und zogen sich deshalb in "autobiographische, erlebnishaltige, 'emotionale' Schilderungen zurück,"³⁹ die den "magischen Realismus" zum Teil ablösten und ihre Bestätigung durch das Wirken der Gruppe 47 fanden.⁴⁰ Autoren wie Borchert und Böll erfüllten, besonders in der Kurzprosa, die Vorstellungen des Realismus. "Das allgemeine Augenmerk lag auf der individuellen Erfahrung, dem erlebten Detail aus Krieg, Lazarett, Bombennächten, Kriegsgefangenschaft und Trümmerstädten."⁴¹ Nach einer institutionellen Vermassung des Einzelmenschen bemühte man sich wieder um "Erfassung des einzelnen Ereignisses, das symbolisch die Allgemeinverbindlichkeit privater Humanität aufwies, die von Krieg, Ideologie und Rhetorik erdrückt worden war."⁴²

Diese Bemühung zerfällt in zwei Richtungen: auf der einen Seite wurden menschliche "Verhaltensweisen in ihrer Bewährung" -- etwa bei Eisenreich -- behandelt und dem Alltäglichen neue Würde verliehen,⁴³ auf der anderen Seite begegnet man dem Mißtrauen, eine Allgemeingültigkeit überhaupt darstellen zu können, allgemein Zutreffendes angesichts eines Chaos noch aussagen zu können, woraus sich der Rückzug vom Universalen auf das Individuum und seine eigene -- zugegebenermaßen beschränkte, dafür aber gesicherte und nachprüfbare -- Perspektive erklärt. Schon in der ersten

Phase der Nachkriegsliteratur findet sich die "stilisierende Tagebuchnotiz," die "mit der Darbietung von Tatsachen eine zwiespältige Verbindung eingeht."⁴⁴ Bei Böll (Haus ohne Hüter) oder bei Andersch (Sansibar oder der letzte Grund) trifft man Fälle, in denen der innere Monolog sachliche Notierungen expressionistisch untermalt oder gewisse Einstellungen propagiert. Das, was zunächst als Darbietung erscheint, stellt sich als persönliche Geste des Erzählers heraus, "der den Vordergrund so füllt, daß er uns nicht ein Bild der Realität, sondern ein Bild seiner eigenen Anschauungen vermittelt."⁴⁵ Auch "besteht häufig die Zeit des Romans in einem intensiv erlebten Augenblick. Vergangenes tritt nur insofern in Erscheinung, als es von dem gegenwärtigen Erlebnis angeleuchtet, die intime Spannung verstärken hilft und den Raum der Wahrnehmung erweitert. Die Zeitform des Romans ist ein ins Absolute gesteigertes Präsens."⁴⁶

Eine derartige, ins Innerlich-Persönliche zurückgezogene Darstellungsweise kann, in gewissen günstigen Fällen, über sich selbst hinausweisen. Indem die Aspekte eines Menschen, die "Armut eines Menschen"⁴⁷ dargestellt werden, einen Verweisungscharakter annehmen und zu "Modellbedingungen und Modellreaktionen"⁴⁸ werden. Durch die intensive Analyse eines Einzelfalles kann ein psychologisch und zeitrelevanter Aussagewert geschaffen werden. Wo dies nicht der Fall ist, wo der Erzähler fast exklusiv den Autor repräsentiert, ergibt sich das Gegenteil: die Darstellung persönlicher Umstände, die hochspezialisierte Aussage über das eigene Leben in Form einer Pseudobiographie, die zwar als Darstellung hervorragend sein kann, in ihrer einseitigen ^zB_züglichkeit den Leser aber kaum mehr zu erreichen vermag. "For merely ^{to} repeat one's emotions, merely to look into one's heart

and write is also merely to repeat the round of emotional bondage. If our books are to be exercises in self-analysis, then technique must -- and alone can -- take the place of the absent analyst."⁴⁹

Im Gegensatz zu einer so orientierten Literatur bildete sich kurz nach dem Krieg eine Richtung aus mit dem Bedürfnis, Welt zu interpretieren und zwar in universalen Begriffen. In dieser Strömung wird eine "Distanzierung von äußerer Realität"⁵⁰ bemerkbar, die sich durch das Zurückgreifen auf den Mythos -- bei Elisabeth Langgässer etwa --, oder auf Traumgeschehen -- bei Ilse Aichinger (Die größere Hoffnung) -- bereits andeutet, und die durch die Etablierung von Mächten außerhalb der bewußten Kontrolle doch wieder einen geistigen Überbau, der nicht im Detail versinkt, zu schaffen suchte.

Anders als in den Lebensläufen und Mutmaßungen, wie Hans Mayer sie nennt,⁵¹ werden hier "Aspekte verinnerlichter Chiffrierung gesellschaftlicher Prozesse"⁵² und menschlicher Handlungsweisen geboten. Häufig führt diese Art des Schreibens an den Rand des Unverständlichen, denn "der Verweis aufs Irrrationale äußerte sich als ständige Bewegung ins Metaphorische, die den schweren und zum Teil unbegriffenen Erfahrungen der Wirklichkeit am ehesten adäquat erschien."⁵³ In ihrer Extremform kann auch diese Art der literarischen Aussage den Durchschnittsleser nicht mehr erreichen, da das Spiel mit den Formen des Absurden und Unfaßlichen zu einem Konstrukt aus Sprache zu führen pflegt, das keine semantischen Zwecke, etwa die Übermittlung einer Botschaft, mehr verfolgt.

Sicherlich wurde das Schreiben in Chiffrierungen zuerst durch das Publikum gefördert. "Die Leser fanden dort Befriedigung, wo sie Bezüglich-

keiten und Verweisungen fanden, die über die 'bloßen' Elemente der Realität hinauszugehen scheinen. Hieraus stammte die unreflektierte Verehrung für Kafka, die viele Schriftsteller in ihrem indirekten Wirklichkeitsverständnis bis weit in die fünfziger Jahre fixierte."⁵⁴ Weitergetrieben bedeutete diese Tendenz eine Ablösung von der Gesellschaft und eine Vereinzelung des Autors durch die "verschlüsselten Zeichen," die Chiffren, die kaum mehr zu deuten waren, bis sie sich zu "Abenteuern der Logik"⁵⁵ ausbildeten und in ihrer scheinbaren oder tatsächlichen Bezugslosigkeit nur noch ein Fachpublikum anzusprechen imstande waren, was zu einer Trennung von Kultur und Literatur führte.⁵⁶

Beiden Richtungen, der chiffrierenden und der biographischen war gleich zu Anfang eine Gefahr inhärent, die sich als eine Isolierung des Autors von seinem Leserkreis umschreiben läßt. Zwar wurden Autoren beider Richtungen preisgekrönt, aber Literaturpreise sind ohne Bedeutung für die Auflageziffer eines Werkes und sagen, was die Breite des Leserkreises betrifft, nichts aus.⁵⁷ Die Verleihung von Literaturpreisen hängt ebenso sehr von einem guten Management, von persönlichen Beziehungen wie von glücklichen Zufällen ab.⁵⁸ Zwar "wäre es jedoch ungerecht zu behaupten, Talent sei in den Augen vieler Juroren ein unverzeihlicher Makel. Auch wer Talent hat, kann unter Umständen einen deutschen Literaturpreis erhalten. Was ist hierzu vor allem nötig? Daß man schon einmal mit einem Preis bedacht wurde. Es gilt nämlich die schöne Faustregel: Preisgekrönt wird, wer preisgekrönt ist. Da sich viele Jurys nicht sosehr für die Neuerscheinungen als für die Entscheidungen anderer Jurys interessieren, wurden die meisten deutschen Schriftsteller entweder mit keinem einzigen oder

gleich mit mehreren Preisen geehrt. Böll hat sieben oder acht, F. G. Jünger — sechs, Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Günter Eich, Heinz Piontek — vier oder fünf."⁵⁹

Ebensowenig zuverlässig sind Zeitungsrezensionen als Anzeiger für die Wirkung eines Werkes in einem breiteren Publikum. "Gewisse Literaturklüngel und -cliquen decken einander mit Erfolg ab, daß einer den anderen als schöpferischen Dichter befeiert und ein maßstab- und ahnungsloses Publikum an der Nase herumführt."⁶⁰ Der Zeitungskritiker hat in vielen Fällen, besonders, wenn er geschickt ist, keine nachprüfbaren Maßstäbe und weigert sich generell, seine Kritiken methodisch zu begründen.⁶¹

Die Entfremdung zwischen Leserschaft und Autor scheint also weit gediehen zu sein, was sich zum Teil auch durch die Unwilligkeit des Durchschnittsbürgers zum Lesen begründen läßt. Es ist einfacher, den Fernsehapparat anzustellen, als sich mit einem literarischen Werk auseinanderzusetzen. Beide Gründe müssen in Betracht gezogen werden, betrachtet man die Entfremdung zwischen Schriftsteller und Leser, die Haltung der Autoren selber, die sich zum Teil explizit an einen ausgewählten Kreis wenden und die Bedeutung eines neuen Mediums für Information und Unterhaltung. Der Autor wirkt heute wenig gesellschaftsbestimmend.⁶²

An zwei österreichischen Schriftstellerinnen der selben Generation sollen diese Fragen in Einzelheiten untersucht werden. Marlen Haushofer gilt als Beispiel für die biographische Methode, Ilse Aichinger als Vertreterin der chiffrierenden Schreibweise. In beiden Fällen wird nachgewiesen werden, daß sich die jeweiligen Tendenzen im Laufe des Werkes konsequent entwickeln, was nicht ohne Folge auf die Reaktion der Leserschaft

geschieht. Beiden Schriftstellerinnen ist das Charakteristikum gemeinsam: der Empfang zahlreicher Literaturpreise bei einer verhältnismäßig schmalen Auflageziffer ihrer Werke.

Es soll nicht angedeutet werden, daß der Erfolg bei einem breiten Publikum unbedingt einen Aussagewert über die Qualität eines literarischen Werkes hat, Fehleinschätzungen unter den Zeitgenossen scheinen, wenn man illustre Beispiele wie Kleist, Hölderlin oder als Beispiel für das Gegenteil — Überschätzung — Gustav Freytag denkt, an der Tagesordnung zu sein. Andererseits muß aber auch nicht alles, was sich experimentell gibt, Literatur von Rang sein. Romane mit einem Ich-Erzähler, in denen die Chronologie verwirrt ist, in denen sonst aber "intellektuelle Dürftigkeit, Banales und Fades, Pathos und Sentimentalität, Oberflächlichkeit und Langeweile, unbeholfener, parfümierter oder lederner Stil, chaotische Komposition und viele andere Mängel von fahrlässigen und törichten Romanciers ihren vorgeschobenen Ich-Erzählern zur Last gelegt werden"⁶³ können nicht einmal als ein ehrliches Experiment gewertet werden. Dasselbe gilt für das bloße Spiel mit der Unverständlichkeit, dem Wortspiel als "Gag."

Deshalb soll bei der Betrachtung der beiden im Zentrum der Arbeit stehenden Schriftstellerinnen ein Wertungsversuch unternommen werden, der sich nicht nur allein auf ihr eigenes Schaffen, sondern auf die Gültigkeit der im Laufe ihrer schriftstellerischen Karriere immer prägnanter erscheinenden Methoden beziehen soll. Im Falle Ilse Aichingers ist eine Entwicklung zu beobachten, die über ihren ersten Roman Die größere Hoffnung, in dem sich schon eine Tendenz zur Verschlüsselung anzeigt, zu den diversen Kurzgeschichtensammlungen führt, von denen die ersten noch immer

noch einen intellegiblen Realitätsbezug besitzen, bis zu denjenigen, die sich von dem Konkret-Vorhandenen abwenden. Die letzteren enthalten als Kern nur noch das Spiel mit logischen Konzepten und literarischen Assoziationen, die aber ohne offenbaren Bezug genannt werden -- eine Methode, die zum Kommunikationsverlust führt.

Im Falle Marlen Haushofer wird eine sich steigernde Spezialisierung auf Probleme ihres eigenen Lebens zu verfolgen sein, die dem Leser wenig oder keinen Raum mehr läßt, sich mit den handelnden Gestalten zu identifizieren. Auch bei ihr ist ein sich steigernder Kommunikationsverlust festzustellen, weil ein Einmalig-Privates durch die Sprache des Alltags nicht verständlich gemacht werden kann. Obwohl bei ihr Realität zur Genüge vorhanden ist -- im Laufe ihrer Entwicklung scheint das realistische Detail eher zu- als abzunehmen, ist es eine Realität, zu der der Leser keinen Bezug mehr nehmen kann oder will.

Zwei Methoden, die sich auf den ersten Blick so verschieden ausnehmen, führen in ihrer konsequenten Ausbildung zu demselben Resultat: zum Wirklichkeitsverlust und zur Reduzierung des Sagbaren und sind letztlich symptomatisch für eine Kapitulation vor der Welt, die in ihrer Komplexität unüberschaubar und ungreifbar geworden ist. Der Rückzug auf das eigene Erleben oder auf die Erfahrungen des Geistigen schließt in jedem Falle einen Großteil der Phänomene aus, deren Fehlen sich gerade durch ihr Verschwiegenwerden aufdrängt: Soziologie, Naturwissenschaften, Politik, Wirtschaft etc. Die Behandlung dieser Gebiete würde den Rahmen sprengen, den sich nicht nur Haushofer und Aichinger gesetzt haben, sondern neben ihnen ein Großteil der Nachkriegschriftsteller ihrer Generation, die

sich auf Biographie und Chiffre beschränkten.

Fußnoten zur Einleitung

¹Gerhard Fritsch, "Wer hats ihnen geschafft?" Wort in der Zeit, 7, Heft 4 (1961), 1.

²Beda Allemann, "Experimentelle Dichtung aus Österreich," Neue Rundschau, 78 (1967), 317.

³Herbert Cysarz, Deutsches Geistesleben der Gegenwart (München: Bogen Vlg., 1965), p. 156.

⁴Heinz Gerstinger, "Traum und Trauer als Tradition. Anmerkungen zu Österreichs neuer Literatur," Welt und Wort, 25 (1970), 204.

⁵Ibid., 204.

⁶Hans Weigel, "Sprache als Schicksal," Dichtung aus Österreich. Prosa II, ed. Robert Mülher (Wien, München: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1964), p. 855.

⁷Gerstinger, "Traum und Trauer," 203.

⁸Fritsch, loc. cit., 2.

⁹Ibid., 1.

¹⁰Ibid., 2.

¹¹Ibid., 1.

¹²Weigel, "Schicksal," p. 857.

¹³Adalbert Schmidt, Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert II (Salzburg, Stuttgart: Bergland, 1964), p. 252.

¹⁴Robert Blauhut, "Neueste Novellistik in Österreich," Das Erscheinungsbild der österreichischen Gegenwartsdichtung, ed. Leo Kober (Wien, Stuttgart: Braumüller, 1969), p. 44.

- ¹⁵Cysarz, Geistesleben, p. 129.
- ¹⁶Hans Mayer, Zur deutschen Literatur der Zeit (Hamburg: Rowohlt, 1967), p. 321.
- ¹⁷M. Dietrich, "Die geistige Situation in der modernen österreichischen Dichtung," Etudes Germaniques, 6 (1951), 11.
- ¹⁸Ibid., 12.
- ¹⁹Rodney Livingstone, "German Literature from 1945," Periods in German Literature, ed. J. M. Ritchie (London: Wolff, 1966), p. 289.
- ²⁰Ibid., pp. 293-294.
- ²¹Frank Trommler, "Der 'Nullpunkt 1945' und seine Verbindlichkeit für die Literaturgeschichte," Basis I (1970), 13.
- ²²Frank Trommler, "Der zögernde Nachwuchs. Entwicklungsprobleme der Nachkriegsliteratur in West und Ost," Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945, ed. Thomas Koebner (Stuttgart: Kröner, 1971), p. 2.
- ²³Walter Jens, Deutsche Literatur der Gegenwart (München: Piper, 1961), p. 30.
- ²⁴H. M. Waidson, The Modern German Novel 1945-1965 (London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1971), p. 13.
- ²⁵Hans Mayer, Zur deutschen Literatur der Zeit, p. 301.
- ²⁶Frank Trommler, "Zögernder Nachwuchs," p. 53.
- ²⁷Helmut Kreuzer, "Zur Periodisierung der 'modernen' deutschen Literatur," Basis II (1971), 31.
- ²⁸Trommler, "Zögernder Nachwuchs," p. 26.
- ²⁹Livingstone, "German Literature," p. 302.
- ³⁰Ibid., p. 297.

- ³¹Jens, Deutsche Literatur, p. 14.
- ³²Trommler, "Zögernder Nachwuchs," p. 19.
- ³³Ibid.
- ³⁴Ibid.
- ³⁵Paul Konrad Kurz, On Modern German Literature III, transl. Sister Mary Frances McCarthy (University of Alabama Press, 1973), p. 85.
- ³⁶Ibid.
- ³⁷Karl August Horst, Kritischer Führer durch die deutsche Literatur der Gegenwart (München: Nymphenburg, 1962), p. 115.
- ³⁸Karl August Horst, "Neue Strömungen in der deutschen Literatur der Nachkriegszeit," Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur, ed. Hermann Kunisch (München: Nymphenburg, 1965), p. 734.
- ³⁹Frank Trommler, "Realismus in der Prosa," Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945, ed. Thomas Koebner (Stuttgart: Kröner, 1971), p. 214.
- ⁴⁰Ibid.
- ⁴¹Ibid., p. 215.
- ⁴²Ibid., p. 216.
- ⁴³Ibid., p. 217.
- ⁴⁴Karl August Horst, Kritischer Führer, p. 736.
- ⁴⁵Ibid.
- ⁴⁶Ibid.
- ⁴⁷Kurz, On Modern German Literature, p. 23.

- 48 Ibid.
- 49 Mark Schorer, The World We Imagine. Selected Essays by Mark Schorer (New York: Ferrar, Straus and Giroux, 1967), p. 13.
- 50 Erwin Theodor Rosenthal, "Wirklichkeitsdarstellungen im modernen Roman," Wirkendes Wort, 20, H. 2 (1970), 128.
- 51 Mayer, Zur deutschen Literatur der Zeit, p. 343.
- 52 Trommler, "Realismus," p. 191.
- 53 Trommler, "Zögernder Nachwuchs," p. 25.
- 54 Adalbert Schmidt, Literaturgeschichte unserer Zeit (Salzburg, Stuttgart: Bergland, 1968), p. 580.
- 55 Ibid.
- 56 Horst, "Neue Strömungen," p. 733.
- 57 Marcel Reich-Ranicki, Literarisches Leben in Deutschland. Kommentare und Pamphlete (München: Pieper, 1965), p. 52.
- 58 Gespräch mit Hilde Domin, Cincinnati am 18. 4. 74.
- 59 Reich-Ranicki, Literarisches Leben, p. 51.
- 60 Karl Korn, "Buchkritik in der Tageszeitung," Akzente, 2 (1955), 15.
- 61 Ibid., p. 16.
- 62 Fritz Martini, "Der gegenwärtige Roman und das Problem der Tradition. Betrachtungen zur zeitgenössischen Erzählkunst," Der Deutschunterricht, 14 (1962), 8.
- 63 Reich-Ranicki, Literarisches Leben, p. 153.

Marlen Haushofer

Quellennachweise

Da über Marlen Haushofer nur wenig veröffentlichtes Material vorliegt — die meisten schriftlichen Äußerungen über sie stammen aus Artikeln von Oskar Jan Tauschinski, einem Freund und Schriftstellerkollegen Marlen Haushofers — war es für eine Arbeit dieses Zuschnitts notwendig, Einzelheiten über die Schriftstellerin von Personen ihres Verwandten- und Bekanntenkreises zu erfragen.

An dieser Stelle soll Dr. Rudolf Frauendorfer, dem Bruder der Autorin, gedankt werden, der mir in einem Gespräch in Wien am 8. 9. 1973 besonders aufschlußreiche Informationen über Marlen Haushofers Jugend und die Lebensumstände dieser Zeit mitteilte. Weiterhin bin ich Dr. Manfred Haushofer jr. für seine wertvolle Mithilfe durch eine Unterhaltung in Wien am 11. 9. 1973 verbunden, sowie Dr. Manfred Haushofer sr., der mich in der Zeit vom 12. bis zum 14. 9. 1973 in Steyr Einblick in Manuskripte und Rezensionen nehmen ließ, die in seinem Besitz sind.

Professor Oskar Jan Tauschinski gebührt mein besonderer Dank nicht nur für zwei aufschlußreiche Gespräche über Marlen Haushofers schriftstellerische Tätigkeit im Lichte ihres Privatlebens und ihrer eigenen Anschauungen, sondern für seine unschätzbare Hilfe auf organisatorischem Gebiet während meines Aufenthaltes in Wien vom 5. 9. bis zum 11. 9. 1973. Ebenso möchte ich Hans Weigel danken für seine freundliche Bereitswilligkeit, mir einen Nachmittag zum Gespräch in seinem Heim in Brunn Maria-

Enzersdorf zur Verfügung gestellt zu haben. Die Verlage Bergland, Zsolnay und Jungbrunnen in Wien haben meinem Projekt freundliches Verständnis entgegengebracht, indem mir Einblick in noch vorliegende Rezensionen über verschiedene Werke Marlen Haushofers gewährt wurde. Dank schulde ich auch der Steyrer Dichterin Dora Dunkl und ihrem Gatten für ihre Gastfreundschaft und ihr Interesse an meiner Arbeit.

Ohne die Unterstützung aller genannten Parteien wäre wegen des Mangels an gedruckten kritischen Quellen eine Analyse von Marlen Haushofers literarischem Schaffen im Zusammenhang mit ihrer Biographie nicht möglich gewesen oder hätte nur zu sehr beschränktem Maße zustandekommen können. Abgesehen von der Information über äußere Tatbestände ist es mir auf diese Weise auch möglich gewesen, ein Persönlichkeitsbild der Schriftstellerin formen zu können, das sich auf frappante Weise mit dem ihrer Heldinnen deckt, wobei der biographische Aspekt den literarischen beleuchten kann und vice versa.

Marlen Haushofer -- kurze Biographie, äußere Lebensdaten

Marlen Haushofer wurde als Marie Helene Frauendorfer am 11. 4. 1920 in dem oberösterreichischen Ort Frauenstein geboren, wo sie ihre Kindheit verbrachte. Ihr Roman Himmel, der nirgendwo endet gibt detaillierten Aufschluß über die einschneidenden Erlebnisse ihrer Kindheit. Das Werk wurde als Jugendbiographie geplant und die Hauptfiguren, Marlen Haushofer und ihr Bruder, sind trotz der veränderten Namen leicht erkenntlich.¹

Marlen Haushofers Vater war Förster in Frauenstein und betrieb zusammen mit seiner aktiven, ehrgeizigen Frau neben seinen beruflichen Pflichten eine kleine Landwirtschaft.

Bereits im Vorschulalter hatten Marlen und ihr jüngerer Bruder lesen gelernt und machten reichlich, wenn auch wahllos Gebrauch von der relativ umfangreichen Bibliothek ihrer Eltern. Mit sechs Jahren wurde Marlen Haushofer in die einklassige Volksschule des Dorfes aufgenommen, die sie mit schulischem und persönlichem Erfolg besuchte. Im Alter von zehn Jahren wurde Marlen Haushofer in das Internat der Ursulinerinnen in Linz eingeschult, da die Ausbildungsmöglichkeiten in Frauenstein sehr beschränkt waren. Dieses Ereignis führte das Mädchen in eine Krisenzeit, da nicht nur eine Einschränkung seines bisher ungebundenen Lebens erforderlich war, sondern die Unterordnung unter eine strenge, fast mittelalterlich Disziplin.

Von einer unter Angehörigen des Ordens verbreiteten Tuberkuloseepidemie wurden zahlreiche Schülerinnen, unter ihnen auch Marlen Haushofer, ergriffen. Sie war zwei Jahre lang leidend, im Alter von zwölf bis

vierzehn, konnte aber nach einem fast einjährigen Aufenthalt aus der Lungenheilstation entlassen werden und verbrachte die restliche Zeit zu Hause. Seitdem ließen sich Schädigungen ihrer Konstitution feststellen. Ein Jahr später erkrankte sie wieder, diesmal an einer lebensgefährlichen Lungenentzündung und verbrachte nochmals längere Zeit zu Hause.

1939 legte Marlen Haushofer die Reifeprüfung in Linz ab und wurde anschließend zum Arbeitsdienst nach Ostpreußen geschickt, wo sie trotz ihrer Abneigung gegen den durch das Hitler-Regime auferlegten Zwang aufgrund der naturverbundenen Lebensweise und der zwanglosen Geselligkeit mit jungen Leuten eine angenehme Zeit verbrachte. In Ostpreußen lernte sie auch einen jungen Mann kennen, in den sie sich verliebte, der aber bald im Polenfeldzug fiel.

1940 kehrte Marlen Haushofer nach Wien zurück, wo sie Germanistik zu studieren begann. Hier lernte sie ihren späteren Mann, Dr. Manfred Haushofer kennen, der derzeit Medizin studierte, nachdem er seinen Beruf als Volksschullehrer aufgegeben hatte. Das Medizinstudium befreite ihn vom Kriegsdienst, unterwarf ihn aber häufigen Versetzungen. Beide heirateten kurz nach Marlen Haushofers Ankunft in Wien, und sie folgte ihm nach Prag. Im selben Jahre wurde Marlen Haushofers erster Sohn Christian geboren, der der übereilt geschlossenen Ehe nicht entstammt. Ein kurzer Aufenthalt in München schloß sich an die in Prag verbrachte Zeit an. 1942 kehrte das Ehepaar nach Wien zurück, wo 1943 der jüngere Sohn Manfred geboren wurde.

Marlen Haushofer nahm ihr Studium wieder auf, dieses Mal an der Uni-

versität Graz. Aufgrund der Kriegswirren konnte sie keinen Abschluß erreichen. 1945 floh sie nach Frauenstein, wo für sie und die Kinder größere Sicherheit gewährleistet war als in Österreichs zentral gelegenen Städten.

In der unmittelbaren Nachkriegszeit blieb ihr auch wenig Zeit für schriftstellerische oder gemanistische Tätigkeit. Trotzdem begann Marlen Haushofer um 1946, Kurzgeschichten zu schreiben, die sehr bald in Zeitungen und Zeitschriften abgedruckt wurden. 1947 siedelte das Ehepaar Haushofer nach Steyr um, wo Dr. Haushofer unter den finanziellen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Nachkriegszeit seine Zahnarztpraxis aufbaute. Marlen Haushofer litt in diesen Jahren unter ihrer angegriffenen Gesundheit, was ihr eine intensivere Beschäftigung mit der Literatur nicht gestattete. Um 1950 wurden ihre Produktionen vielfältiger und professioneller.

Schon früher hatte Marlen Haushofer zum Zeitvertreib Geschichten geschrieben, etwa als Kind einen "blutrünstigen Roman,"² der allerdings verschollen ist. Während des Krieges hatte sie ebenfalls einen Roman fertiggestellt, auf den sie in ihrem späteren Werk Die Mansarde hinweist und zwar unter der Chiffre des Vogelbildes: "Vor vielen Jahren, als ich mich noch gar nicht auf Vögel festgelegt hatte, gab es einmal einen Star, der aussah, als höre nur aus weiter Ferne den Ruf eines zweiten Stars aus den Nachbargärten herüberdringen. Die Art, wie er den Kopf hielt, und die aufgeplusterten Federn deuteten darauf hin. Aber es war nur eine Ahnung, kein Einander-Erkennen. Trotzdem war ich damals sehr glücklich. Dieses Bildchen ging im Krieg verloren."³ Eben dies geschah dem Haushoferschen Roman, der bei einem Bombenangriff mit diversen Haushaltsgegenständen ver-

brannte.

Um die Jahre 1948-49 hatten sich in Wien junge Schriftsteller zusammengefunden, unter denen Marlen Haushofer bekannt war. Eine ihrer besten Freundinnen war Jeannie Ebner. Hermann Hakel und Hans Weigel, bekannte Förderer der österreichischen Nachkriegsschriftsteller, nahmen sich gleichermaßen Marlen Haushofers an und ermutigten sie zum Schreiben und halfen ihr, ihre Kurzgeschichten zu verlegen. So gab Hans Weigel 1952 Das fünfte Jahr heraus und auch Hakel veranstaltete Publikationen für sie.

Einen weiteren Anstoß zum Schreiben fand Marlen Haushofer durch den Gewinn des zweiten Preises in einem Wettbewerb, den eine österreichische Zeitung für junge Schriftsteller veranstaltet hatte und bei dem Herbert Eisenreich den ersten Preis gewann. In dieselbe Zeit fällt ein weiterer verschollener Roman, den Hans Weigel für unbefriedigend hielt. Marlen Haushofer verbrannte das Werk — eine Maßnahme, die sie des öfteren gegen eigene Produkte ergriff.⁴

1951 nahm Hans Weigel Marlen Haushofers Kurzgeschichte "Patience" in die von ihm veröffentlichte Anthologie Stimmen der Gegenwart auf. Auch später noch erschienen Marlen Haushofers Werke immer wieder in Anthologien, die von Weigel und Elisabeth Pablé, einer mit Haushofer befreundeten Journalistin, herausgegeben wurden.

Marlen Haushofer schrieb immer angesichts privater und gesundheitlicher Probleme. Es fällt dementsprechend in ihren Werken das Schwergewicht auf, das auf persönliche, individuelle Probleme gelegt wird. Statt, wie bei vielen Schriftstellern Haushofers Generation üblich, den Krieg in den Vordergrund zu stellen, wird das Seelenleben beleuchtet. Dies trifft auch

...

auf ihre 1958 erschienene Novelle Wir töten Stella zu, die von Rudolf Felmayr, einem weiteren einflußreichen Förderer Haushofers, herausgegeben wurde.

Ehe- und Familienprobleme in verschlüsselter und veränderter Form spiegeln die Krisen wider, die die Schriftstellerin selbst durchlebte. Zwischen 1953 und 1957 war sie geschieden, ohne jedoch, aus Rücksicht auf die Kinder, den gemeinsamen Haushalt mit ihrem Mann aufzugeben. Innerhalb dieser vier Jahre ist eine Liebesbeziehung anzunehmen, die, zwar unglücklich in ihrem Verlauf, für Marlen Haushofer von Bedeutung gewesen sein muß.⁵

Marlen Haushofer lebte in Steyr offensichtlich sehr isoliert, was sie nicht nur von ihren literarischen Wiener Bekannten und Freunden abschnitt, sondern auch von ihren professionellen Verbindungen. Sie führte in Steyr das Leben einer Durchschnittshausfrau, was ihr umso schwerer fiel, als sie sich von den Pflichten der Hausarbeit abgestoßen fühlte und sich deshalb umso mehr bemühte, ihnen ordnungsgemäß nachzukommen. Der Haushalt war für sie mit seiner körperlichen Arbeit, dem routinemäßigen Einkaufen und der wirtschaftlichen Planung fast ein traumatisches Problem, das neben der schriftstellerischen Tätigkeit bewältigt werden mußte.⁶ Die meisten haushoferschen Werke sind am Küchentisch geschrieben worden. Was die gesellschaftlichen Gepflogenheiten betraf, so war die Autorin ein zurückgezogener Mensch, der sich auf größeren Veranstaltungen nicht wohlfühlte.

Trotz dieser Einschränkungen erhielt Haushofer eine Reihe von Literaturpreisen. 1953 wurde sie mit dem staatlichen Förderungspreis für Li-

teratur ausgezeichnet, 1956 mit dem Preis des Theodor-Körner-Stiftungsfonds und 1963 mit dem Arthur-Schnitzler-Preis. 1968 wurde ihr der Österreichische Staatspreis verliehen, der sich nominell auf die Sammlung Schreckliche Treue bezieht, aber als eine Würdigung des Gesamtwerkes, wie es zu diesem Zeitpunkt vorlag, zu verstehen ist.⁷

1968 unternahm Marlen Haushofer mit ihrem Mann eine Reise nach Italien, die, wie aus ihren Tagebuchnotizen hervorgeht, auf sie nachhaltigen Eindruck gemacht haben muß. Die letzten Lebensjahre der Schriftstellerin waren durch physische Leiden gekennzeichnet. Ein weit entwickelter Knochenkrebs, der zu spät erkannt wurde, um noch geheilt zu werden, ließ sie dahinsiechen. Abgesehen von zeitweiligen Krankenhausaufenthalten, lebte und arbeitete sie weiter in Steyr. Die Mansarde wurde fertiggestellt, als die Krankheit schon weit fortgeschritten war. Unter denselben Umständen entstand ihr letztes Kinderbuch Schlimmsein ist auch kein Vergnügen. In der letzten Phase, schon hochgradig unter Betäubungsmitteln, im Krankenhaus stationiert, schrieb Marlen Haushofer noch eine Komödie, die, von einigen Dialogpartien abgesehen, kein literarisches Niveau hat und sich nicht zur Aufführung eignet.

Am 21. März 1970 starb Marlen Haushofer kurz vor ihrem fünfzigsten Geburtstag.

Marlen Haushofers innerer Werdegang, Persönlichkeit

Wie aus der kurzen Biographie hervorgeht, waren die äußeren Geschehnisse in Marlen Haushofers Leben nicht weltbewegend. Zwar war ihr Schicksal, wie viele andere auch, von gewissen Kriegsereignissen bestimmt, aber nach 1945 verlief ihr Leben in ruhigen Bahnen und ist durch eine räumliche Einschränkung wie durch wenige Umwälzungen der letzten Lebensjahre gekennzeichnet. Wenn in Marlen Haushofers äußerlich ruhigem Hausfrauendasein von wichtigen Ereignissen zu sprechen ist, so sind es eher innere als äußere.

Die Werke, die diesem Hausfrauenalltag entstammen und ihre Bezugspunkte kreisen immer wieder um eigene Erfahrungen und Gedanken. Die Themen sind biographisch begründet. Haushofers eigentliche Stärke ist die Darstellung des real Vorhandenen. Wie Dr. Rudolf Frauendorfer über das Schaffen seiner Schwester äußerte, ist es überhaupt zweifelhaft, ob sie über etwas anderes als die eigene Existenz erfolgreich und selbst interessiert hätte schreiben können, da für sie die Schriftstellerei nicht kommerziellen, sondern persönlichen Bedürfnissen diene.⁸ Deshalb sind die inneren Erlebnisse und Einstellungen der Autorin in diesem Falle gesondert zu betrachten, da sie Einblicke in das Werk erlauben, die sonst aufgrund einer hochindividualisierten Perspektive nicht möglich wären.

Gewisse Ansichten, bestimmte Idiosynkrasien, die die Schriftstellerin ihren Charakteren beilegt, sind ihrem eigenen Dasein entnommen. Haushofers größere Werke sind ausnahmslos aus der Perspektive einer Frau geschildert. Häufig führt Haushofer eine Rahmenhandlung ein, die das Werk als Tagebuchfiktion ausgibt, ein Hinweis darauf, daß sie nach wenigstens

fiktiver Authentizität strebt. Die Technik des fiktiven Tagebuchs erlaubt dem Schriftsteller, ähnlich wie auch der Briefroman, die intimsten Regungen einer Person zu analysieren und der Handlung Reflexionen und Beobachtungen beizumengen, die mit denen des Autors selbst zusammentreffen können. Bei Haushofer ist diese Möglichkeit ernstlich in Betracht zu ziehen, da die Aufzeichnungen, die in ihrem letzten Tagebuchfragment vorliegen,⁹ stilistisch und inhaltlich mit denen ihrer Heldinnen übereinstimmen und es wäre nicht ausgeschlossen, daß Stellen aus Annettes Tagebuch in Die Tapetentür eben solche Privatnotizen, für den Zweck der Fiktion abgewandelt, wären.

Die Tagebuch- oder Tatsachenberichts fiktion tritt schon in Haushofers frühen Werken auf, in Wir töten Stella (1958), Die Tapetentür (1957), und später liegt auch in Die Wand ein fortlaufender Tatsachenbericht aus weiblicher Perspektive vor. Der Roman Himmel, der nirgendwo endet ist zwar aus objektiver Perspektive gesehen, dennoch ist die Zuwendung des Erzählers auf die Gefühle der kleinen Meta, alias Marlen Haushofer, nicht zu übersehen. Alle anderen Personen des Romans, besonders die Erwachsenen, werden von außen als unerklärliche Phänomene betrachtet. Haushofers letzter Roman, Die Mansarde, besteht wieder aus Tagebuchaufzeichnungen, sogar aus zwei verschiedenen Zeitstufen.

Wie die Heldin der Mansarde bewahrte Haushofer die Tagebücher nicht auf, sondern verbrannte sie nach einer gewissen Zeit.¹⁰ Wieviel eigenes Material in ihr Werk einging, ist deshalb nicht mehr nachzuweisen ebenso wenig wie der Prozeß der literarischen Auswertung oder Transformation durch den solches Material der Fiktion untergeordnet wurde oder umgekehrt.

Es sind nämlich zwei Vorgänge denkbar, einmal, daß Haushofer Tagebuchteile veränderte, um sie dem Gang der fiktiven Handlung anzupassen, zum zweiten aber auch, daß sie die Handlung aus ihren Aufzeichnungen entstehen ließ. Letzteres erscheint in ihrem Falle sogar plausibler, da sie darauf verzichtete, die Handlung eines Romans vor der Niederschrift aufzuzeichnen, sondern spontan arbeitete.¹¹

Oskar Jan Tauschinski, der einen starken Zusammenhang zwischen Werk und Leben der Autorin bestätigte, wies auf die überragende Rolle hin, die gerade die Jugenderlebnisse in der Fiktion Haushofers spielen. Dasselbe Phänomen wiederholt sich bei den Heldinnen der Romane: "Marlen Haushofer jedenfalls hat all die widersprüchsvollen Eindrücke der Kindheit nicht vergessen. Als Autorin gehört sie zu jenem Schlag von Schriftstellern, deren wichtigste Phase die Kindheit war und deren Reife darin besteht, das in den ersten vierzehn Jahren Erlebte wach und lebendig zu erhalten, weil diese Erfahrungen so stark und erregend waren, daß alles Erwachsensein für sie nur melancholisches Weitermachen, nur das Rotieren eines in Schwung versetzten Kreisels, nur die Geschäftigkeit eines noch nicht bestattungsreifen Leichnams zu sein scheint."¹²

In der Tat greift Haushofer auch in den Romanen, die nicht ausdrücklich Kinder und Kindheit zum Zentrum haben, immer wieder auf Jugenderlebnisse zurück, die meist die schicksalhafte Grundlage für das spätere Verhalten als Erwachsene bilden. Modernen psychologischen Theorien entsprechend, die in der Kindheit die Basis für einen Charakter und den Keim für die reife Persönlichkeit annehmen, entwickelt Haushofer ihre Charaktere auf der Grundlage weniger Kinderjahre, an deren Last sie ihr Leben lang tragen.

Kindheit und Jugend

Für Marlen Haushofer war die eigene Kindheit von großer Bedeutung, weil sie in ihrer frühen Jugend weniger anfällig und deshalb intensiveren und unbeschwerteren Erlebens fähiger war als in späteren Jahren. Auch war sie nicht, wie in der Klosterschule, durch Repressionen eingeschränkt, sondern erfreute sich eines freien naturverbundenen Lebens auf dem Lande. Noch später, nach dem Schulabschluß, erinnerte sie sich gern dieser Kindheit und hegte für kurze Zeit den Plan, Gartenbau zu studieren, um der engen Stadtatmosphäre zu entgehen.¹³

Die Kinderjahre waren noch stark von den Eindrücken des ersten Weltkrieges bestimmt, die sich bezüglich der wirtschaftlichen Verhältnisse und der geistigen Disposition der Bevölkerung spüren ließen. Die Arbeitslosigkeit schränkte den Bewegungsraum der Österreicher ein und das Fehlen von Luxusartikeln charakterisierte besonders das Leben der Familien, die wie die Frauendorfers in einer abgeschiedenen und weniger erschlossenen Gegend lebten. Trotzdem war es keine Idylle, in der Marlen Haushofer aufwuchs, sondern das Leben auf dem Lande brachte für ihre Familie Arbeit und Sorgen mit sich, wie auch der Beruf des Försters eher gefährlich als friedlich war.¹⁴

Marlen Haushofer war ein aufgeschlossenes Kind und verstand es, aufgrund ihrer Beredsamkeit, sich in den Mittelpunkt der Familie, und während der Besuchszeit der Sommermonate, ihrer weitläufigen Verwandtschaft, zu stellen. Sie litt keinen Mangel an Aufmerksamkeit und stand bald im Rufe, ein Wunderkind zu sein,¹⁵ da sie sich früh mit dem Schreiben und Erzählen

erfundener Geschichten beschäftigte.

Die Bindung zwischen Marlen und ihrem Vater war früh schon sehr stark entwickelt, während es zwischen Mutter und Tochter oft Spannungen gab, da die Mutter die erzieherische und überwachende Rolle einnahm. Für Zeit und Milieu war die Mutter eine ungewöhnliche Frau. Sie hatte als junges Mädchen das Elternhaus verlassen und als Kammerzofe einer adeligen Familie Europa bereist. Den Ehrgeiz, den sie dabei entwickelt hatte, suchte sie auf Mann und Tochter zu übertragen, die sich ihr beide widersetzen.¹⁶

Unter den Dorfkindern fand Marlen Anerkennung und Bewunderung, besonders unter den Knaben. Da sie selbst ein oft ungebärdiges Kind war, das sich eher ein wie ein Knabe als ein Mädchen benahm, kann von keiner Einschränkung ernsterer Natur während ihrer Kindheit geredet werden. Das Verhältnis Marlen Haushofers zu ihrem Bruder war gut. Unter den beiden Kindern nahm sie die führende Rolle ein, was schon in beider Altersunterschied begründet ist.

Ebenso wichtig wie die glücklichen Kinderjahre waren für Marlen Haushofer die Erlebnisse in der Klosterschule in Linz. Der Eintritt in die Institution bereitete dem jungen Mädchen einen Schock, besonders die Anpassung an einen durch religiöse Übungen bestimmten Tagesablauf. Zwar waren auch Marlen Haushofers Eltern, besonders die Mutter, streng katholisch und hatten sich schon vor dem Eintritt ihrer Tochter um deren religiöse Erziehung bemüht, aber schon früh hatten sich an Marlen religiöse Zweifel bemerkbar gemacht. Nun forderte die tägliche Konfrontation mit christlichen Glaubensgrundsätzen die Skepsis des Mädchens umso mehr

heraus.

Es scheint, daß das Seelenheil der Schülerinnen wichtiger genommen wurde als ihre körperlichen Bedürfnisse. Die Heizungsverhältnisse waren in dem Internat völlig unzureichend, auch die ärztliche Überwachung lag im Argen. Marlen Haushofer litt unter den herrschenden Zuständen nicht nur körperlich, sondern auch charakterlich. Sie geriet oft in Konflikt mit den Nonnen, die das Internat leiteten und wurde häufig kritischer Äußerungen wegen diszipliniert. Einmal griff sie selbst eine Nonne tätlich an.¹⁷ Das seit früher Kindheit in den Vater gesetzte Vertrauen erlitt während dieser Zeit auch einen Bruch, da Marlen eine wahrscheinlich als Tröstung gemeinte Äußerung wörtlich genommen hatte und vergeblich darauf wartete, aus dem Internat abgeholt zu werden.¹⁸

Während der Krankheits- und Krisenzeit muß eine tiefgreifende Veränderung mit Marlen Haushofer vor sich gegangen sein. Sie wurde verschlossener und ein Großteil ihrer Vitalität ging verloren.¹⁹ Sie war das Sorgenkind der Familie geworden. Wie sie früher der jugendliche Mittelpunkt der häuslichen Geselligkeit war, so war sie jetzt Anlaß zu Angst und Aufregung. Trotz der existierenden Spannung, die aus verschiedenen Veranlassungen erklärlich ist, war sie ihrer Mutter stark verbunden, eine Bindung, die sich aus einer Mischung von Liebe und Abneigung konstituierte.²⁰

Als sich Marlen Haushofer nach Ende ihrer Schulzeit wieder erholt hatte und, wenigstens nach außen hin, ein normales, heiteres, junges Mädchen war, begann sie sich aktiv gegen die Mutter aufzulehnen, Meinungen zu vertreten, die in krassem Widerspruch zu den elterlichen Anschauungen standen. Ihre Deutschsaufsätze wurden in zunehmendem Maße Grund zum Anstoß

in Schule und Elternhaus, da sie anti-religiöse Einstellungen enthielten, liberale Ansichten über Liebe und Ehe, und sich gegen das bestehende Moralsystem wandten.

Marlen Haushofer war politisch unengagiert. Zwar äußerte sie ihre Ablehnung von Massenveranstaltungen und Systemzwang, richtete sich aber nicht spezifisch gegen das NS-Régime, sondern gegen alles, was das Individuum unterdrückte und an seiner freien Äußerung hinderte, sei es Internat oder Staat.²¹ Sie ist, wie auch in ihren Werken zum Ausdruck kommt, der Ansicht gewesen, daß die aus der Politik resultierende Verwirrung, Kriege, Verfolgungen, Sache des im öffentlichen Leben stehenden Mannes seien. Diese Überzeugung, in Verbindung mit der Ansicht, die Frau stelle das lebenerhaltende, wahrhaft vernünftige Prinzip gegenüber einem unnütz überzüchteten Intellekt dar, liegt besonders auffällig in der Erzählung "Geschichte vom Menschenmann" zugrunde, und stimmt mit Marlen Haushofers Privatansichten überein.²²

Marlen Haushofer beteiligte sich sehr interessiert an der Diskussion über die Rechte des Individuums gegenüber der Tradition und dem Moralkodex. Sie vertrat die Theorie der freien Liebe unter Altersgenossen und im Familienkreise, was besonders ihr Verhältnis zur Mutter empfindlich störte.²³ Ebenso heftig richtete sie sich gegen den Antisemitismus und die Diskrimination aus rassischen Gründen, gleich in welchem Lande. Diese Haltung bedingte eine gewisse Außenseiterstellung unter Verwandten und Freunden.

Wie viele Schriftsteller ihrer Generation hat Marlen Haushofer unter den Auswirkungen des Krieges gelitten. Ihren Jugendgeliebten verlor sie am Anfang der militärischen Auseinandersetzungen mit Polen und sie selbst

erlebte Flucht, Bombenangriffe und wirtschaftlichen Mangel. Trotzdem sind ihre Erzählungen, die sich auf solche Ereignisse beziehen, selten. "Schreckliche Treue," "Der General stirbt" und "Schneebeeren" gehören zu den Geschichten, die den Krieg und seine Auswirkungen zum Thema haben. "Der Staatsfeind" und "Die Willows" nehmen auf die innerdeutschen Verhältnisse, auf die Verfolgung von Individuen, Bezug, aber keineswegs in einer so radikalen Form wie sie bei anderen Zeitgenossen anzutreffen ist.

Hier scheint sich Haushofers Zurückhaltung bemerkbar zu machen, denn auch die Ereignisse während der Schulzeit und ihr persönliches Leiden werden von ihr nur zögernd dargestellt und die Realität übersteigt, was literarisch zum Ausdruck kommt.²⁴ Es liegt eine Diskrepanz zwischen der schriftstellerischen Darstellung des Erlebten und dem wirklich Geschehenen vor, die sich aus Haushofers Einstellung zur Vernunft erklären läßt: "Sie ist keine Rationalistin, denn dazu müßte sie die Existenz des über-sinnlichen Bösen leugnen und an den Triumph der Vernunft glauben, einfach, weil alles Unvernünftige dann nur ein Irrtum wäre, der nach Aufklärung und Richtigstellung verlangte. Doch davon ist sie keineswegs überzeugt. Sie steht zur Ratio, weil sie ihr die bessere von zwei Möglichkeiten zu sein scheint, und nicht, weil sie keine andere Möglichkeit sieht."²⁵

Generell lag es Marlen Haushofer fern, überindividuelle Geschehen in das Zentrum einer Handlung zu stellen, und selten werden offensichtliche Parabeln aufgeführt; die "Geschichte vom Menschenmann" bildet dabei eine Ausnahme. Es treffen hier Parabel und Privatansicht zusammen und das bezeichnenderweise in einer Erzählung voller Bitterkeit gegen die Männer. Von daher erhellt sich, daß auch Marlen Haushofers frühe Werke

Probleme eines oder mehrerer Individuen zum Thema haben, welche sich auf die spezifische Lage des Einzelnen konzentrieren, nicht aber den großen politischen Hintergrund haben, der bei der Schriftstellerin offensichtlich nur Grund zu negativer Äußerung sein könnte.

Von ihrer persönlichen Disposition her machte Haushofer der Umbruch vom NS-Régime zur Republik Österreich keine Schwierigkeiten. Sich für das eine oder andere System zu engagieren, lag ihr fern und widersprach ihrer Denkart. Nach der Aufgabe ihrer Studien widmete sie sich nur noch ihrem Haushalt und befand sich in einer isolierten Atmosphäre, die sie die eigenen ehelichen Probleme besonders stark empfinden ließ. Zunächst muß ihre verstärkte schriftstellerische Tätigkeit als ein persönlich motiviertes Phänomen angesehen werden. Das Schreiben dient der Bewältigung der eigenen Erfahrungen und zur Artikulation eigener Probleme in Ermangelung adäquater Gesprächspartner. Eine Tagebuchaufzeichnung deutet auf diesen Sachverhalt: "Eigentlich kann ich nur leben, wenn ich schreibe und da ich derzeit nicht schreibe, fühle ich mich versumpft und ekelhaft."²⁶

Diese Art der Verbalisierung war Haushofer deshalb so angemessen, da sie kein gesellschaftlich orientierter Mensch war, sondern dazu neigte, ihr eigenes und anderer Menschen Dasein aus einer distanzierten und kontemplativen Perspektive zu betrachten.²⁷ Sie interessierte sich für die menschliche Psyche und kritisierte ihre Umwelt, besonders die Männer ihres Bekanntenkreises, auf oft bissige Weise, war aber auch selbst imstande, Kritik anzuerkennen.²⁸ Zu den meisten Frauen entwickelte sie ein spontan-herzliches Verhältnis. Beide Züge finden sich in ihren Werken wieder. Wie Oskar Jan Tauschinski bemerkte, scheint sie ein psychisch frigidere

Mensch gewesen zu sein, der anderen "leidenden" Frauen gegenüber eine schwesterliche Sympathie aufbrachte, so kann zum Beispiel die positive Reaktion einer Bauernfrau gegenüber gedeutet werden, die Ekel vor dem sexuellen Verkehr mit dem sonst geliebten Ehemann bekundete und bei Marlen Haushofer auf volles Verständnis stieß.²⁹

Daß Haushofer bei dieser Einstellung viel Sinn für das Mütterliche hatte, ist kein Widerspruch. Sie pflegte die Unterscheidung bachofenschen Ursprungs, zwischen der Frau als Hetäre und erdgebundener Demeterfigur, zu treffen.³⁰ Die Erhaltung des kreatürlichen Lebens führte für Haushofer keine positive Einstellung zum Sexus mit sich, sondern sie schreibt in ihren Werken der Sinnlichkeit eine destruktive Rolle zu und stand auch privat dem Typus der Geliebten skeptisch gegenüber, während die Mutter in ihrer Rolle als Lebensspenderin und -erhalterin über jeden Zweifel erhaben war.

Konsequenterweise lehnte sie den gesellschaftlichen Flirt ab, fürchtete Komplimente und setzte gegen derartigen "Unsinn," wie sie es nannte, die "Vernunft."³¹ Diese Haltung ist umso bemerkenswerter, als Haushofer auf die Männer in ihrem Bekanntenkreise anziehend wirkte, vor ihnen selbst aber gehemmt war. Für die männliche Psyche zeigte sie kaum Verständnis. Sie betrachtete den Mann in oberflächlicher Weise, für sie war er die latente Gefahr, ein potentieller Zerstörer ihrer eigenen Werte. Tauschinski bezeichnete sie in ihrer Konsequenz als einen "weiblichen Strindberg."³²

Während sie bei den Frauen durchaus zwischen verschiedenen Charakteren und Eigenschaften unterschied, dachte sie im Falle des Mannes kate-

gorisch; "typisch männlich" war einer ihrer bevorzugten Ausdrücke.³³

Ausgehend von der Prämisse, daß der Mann qualitativ anders sei und reagiere als die Frau, betrachtete sie von ihrem Standpunkt aus die von ihr für männlich gehaltenen Eigenschaften als abnorm und wahnsinnig. In Privatgesprächen erschien der Mann als "die Drohne," oder "der Feind," wozu ihr gestörtes Privatleben zwar Anlaß, aber nicht zureichender Grund war. Dieser Anschauung entsprechen verschiedene Männertypen ihrer Fiktion, unter anderem der rothaarige Mann aus der Mansarde, der die taube Frau nur als Zuhörgerät benutzt, in ihr aber keinen Menschen sieht, sondern ein nützliches Objekt. Umgekehrt aber funktioniert das Bild auch, die Frau ist den Reden des Mannes gegenüber unzugänglich, also "taub."

Gebilligt wurde der Mann nur in der Gestalt des Vaters, also in einer nützlichen und relativ gefahrlosen Funktion, zudem notwendig, um der Frau zu ihrer Mutterrolle zu verhelfen. Zu dieser Billigung trägt auch Haushofers eigene Vaterbindung bei. Durch welches Kindheits-trauma ihre Haltung entstanden ist, kann nicht in dieser Arbeit geklärt werden. Andeutungen aber liegen in den Romanen vor, zum Beispiel in der Mischung von Horror und Faszination, die von dem Schlachter in Himmel, der nirgendwo endet ausgeht oder in dem Verlust des Vaters an ein Sexualwesen in Die Tapetentür. Es scheint, daß Haushofers Einstellung dem Sexus gegenüber ihre Wurzeln in einem frühen Kindheitserlebnis gehabt haben muß.³⁴

Als Mutter war die Autorin pflichtbewußt, betrachtete aber Mann und Söhne aus der Perspektive der überlegenen Frau, in der Annahme, die Frau sei naturgemäß die Vernünftigere und Überlegene. Sie übte im häuslichen Kreise eine sanfte Tyrannei aus, denn trotz ihrer Ruhe und Zurückgezogen-

heit besaß sie einen dominanten Willen, der sich nicht unterdrücken ließ.³⁵

Haushofers Schriftstellerei ist ein Beispiel für diese innere Beharrlichkeit. Obwohl sie seit dem Linzer Schulbesuch oft kränkelte, schrieb sie ihre Werke mit Ehrgeiz und Ausdauer, die letzten unter fast unmöglichen Umständen, unterbrochen von langen Krankenhausaufenthalten und ärztlicher Behandlung, die durch eine während des Krieges entstandene Anämie und später durch den tödlichen Knochenkrebs nötig waren.

Zusammenfassend ist über Marlen Haushofers Tätigkeit zu bemerken, daß es sich um eine sehr persönliche Art des Schreibens handelte, um eine Artikulation von Gefühlen und Gedanken, die die Autorin zutiefst bewegten. Daß die Produktion von Büchern auch finanziellen Gewinn brachte --- zwar nur in bescheidenem Maße --- scheint bei Haushofer immer an zweiter Stelle gestanden zu haben. Den Gewinn aus Literaturpreisen und den Verdienst aus ihren Büchern gab sie schnell und zwar für Geschenke an Angehörige und Freunde aus.³⁶ Zwar interessierte sich Haushofer auch für die Rezeption ihres Werkes bei Kritikern und Lesern, aber nicht genug, um bewußt ihre Schreibmethode zu verändern und sich auf den allgemeinen Geschmack mehr einzustellen.

Fußnoten zu Marlen Haushofer, Biographie

- ¹ Gespräch mit Dr. Rudolf Frauendorfer, Wien, 8. 9. 73.
- ² Gespräch mit Dr. Manfred Haushofer jr., Wien 11. 9. 73.
- ³ Marlen Haushofer, Die Mansarde, (Hamburg: Claassen, 1969), p. 21.
- ⁴ Gespräch mit Hans Weigel, Brunn Maria-Enzersdorf bei Wien, 10. 9. 73.
- ⁵ Gespräch mit Oskar Jan Tauschinski, Wien, 6. 9. 73.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Weigel, 10. 9. 73.
- ⁸ Frauendorfer, 8. 9. 73.
- ⁹ Reste eines Tagebuchs, das unter anderem auch die Aufzeichnungen über die Italienreise enthält, liegen bei Dr. Manfred Haushofer sr. in Steyr vor. Genaue Datierung der Texte war auch Dr. Haushofer nicht mehr möglich, wahrscheinlich erstreckt sich der Zeitraum der Aufzeichnungen von 1965-66 bis 1968-69.
- ¹⁰ Gespräch mit Dr. Manfred Haushofer sr. in Steyr am 13. 9. 73.
- ¹¹ Tauschinski, 6. 9. 73.
- ¹² Oskar Jan Tauschinski, "Einleitung. Über Marlen Haushofer." In: Marlen Haushofer, Lebenslänglich (Graz: Stiasny, 1966), p. 7.
- ¹³ Frauendorfer, 8. 9. 73.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ Ibid.

- 17 Haushofer jr., 11. 9. 73.
- 18 Ibid.
- 19 Frauendorfer, 8. 9. 73, Tauschinski, 7. 9. 73.
- 20 Frauendorfer, 8. 9. 73.
- 21 Frauendorfer, 8. 9. 73, Tauschinski, 7. 9. 73.
- 22 Tauschinski, 6. 9. 73.
- 23 Frauendorfer, 8. 9. 73.
- 24 Haushofer jr., 11. 9. 73.
- 25 Tauschinski, "Einleitung," p. 6.
- 26 Tagebuch, 27. Jänner [1967-68?] Von Marlen Haushofers Tagebuch ist noch ein etwa 200 Seiten langes, zu ungefähr einem Drittel beschriebenes Buch vorhanden, aus dem etliche Seiten ausgerissen wurden. Auf welche Weise dieser Rest erhalten blieb, war nicht festzustellen.
- 27 Tauschinski, 7. 9. 73.
- 28 Frauendorfer, 8. 9. 73.
- 29 Tauschinski, 6. 9. 73.
- 30 Ibid.
- 31 Tauschinski, 7. 9. 73.
- 32 Ibid.
- 33 Ibid.
- 34 Frauendorfer, 8. 9. 73.
- 35 Tauschinski, 7. 9. 73.
- 36 Frauendorfer, 8. 9. 73.

Marlen Haushofers Werk

Rezeption des Werkes

Es kann nur Spekulation bleiben, wenn ein Versuch gemacht wird, zu erklären, warum sich Marlen Haushofers Werk so und nicht anders entwickelt hat. Haushofer hat in ihrem Schreiben die biographische Linie konsequent verfolgt, nachdem, wie an ihrem Frühwerk festzustellen ist, sie durchaus eine chiffrierende Schreibweise hätte entwickeln können. Eine mögliche Erklärung wäre aus den sie beeinflussenden Umständen zu geben. Es ist schon erwähnt worden, daß Haushofer Hans Weigel sehr nahestand und sich auch auf künstlerischem Gebiet weitgehend nach seiner Meinung richtete. Wie Weigel zwar selber bemerkte, bevorzugte er keine spezifische Stilrichtung, sondern förderte junge Autoren ihren Fähigkeiten entsprechend.¹ Allerdings muß auch bemerkt werden, daß er es war, der von der Veröffentlichung eines haushoferschen Romanmanuskripts aus "moralischen Gründen" abriet, da ihm der Mord an dem Helden des Romans, vorgenommen durch eine Gruppe von Frauen, unmotiviert und ethisch nicht zu rechtfertigen schien. Das Manuskript wurde daraufhin von der Autorin vernichtet.²

Diese Bemerkung läßt allerdings tiefer schließen, denn sie stellt ein Konzept der Literatur auf, dem die Autorin sich letztlich unterwarf: Literatur soll moralisch (erbaulich?) sein, sie soll kausal begründen, was sich vielleicht der Begründung entzieht. Es ist deshalb sehr wohl möglich, daß die moralisierenden Tendenzen zum Ethisch-Reinen von Weigel unterstützt wurden, mehr vielleicht, als sonst in Marlen Haushofers Werk

zum Ausdruck gekommen wäre. Wie groß ihr Vertrauen in Hans Weigel gewesen sein muß, läßt sich unter anderem auch daraus ersehen, daß sie ihm die Wahl des Titels für ihre beiden bedeutendsten Romane Die Wand und Die Mansarde überließ und ihm die Manuskripte zur Setzung der Interpunktion übergab.³ Diese formalen Aspekte waren nicht die einzigen, in denen Hans Weigel Haushofers Werk beeinflusste, er schlug auch inhaltlich Änderungen vor, zum Beispiel in der Mansarde eine genauere Motivierung der Taubheit der Heldin.⁴

So verdienstvoll Weigels Einsatz um Haushofers Werk war, wie etwa die Veröffentlichung ihrer Erzählungen in Sammlungen, seine Ermutigung der jungen Autorin zur Weiterarbeit, die Veranstaltungen von Lesungen aus ihrem Werk, das Schreiben positiver Kritiken über ihre Produktionen, ebenso einschränkend kann sich auch der Einfluß einer starken Persönlichkeit zeitweilig ausgewirkt haben, etwa ideologischer und methodologischer Art. Trotzdem sind Weigels Verdienste um Haushofer nicht zu überschätzen. Er brachte sie mit den ersten Verlagshäusern, bei denen sie publizierte, in Verbindung, allerdings nicht mehr mit dem Sigbert Mohn Verlag, den Haushofer sehr schätzte, da durch diesen kaum Eingriffe in ihre Werke vorgenommen wurden.

Haushofer, obwohl generell eine stille, zurückhaltende Person, scheint ihren Verlegern gegenüber immer sehr energisch aufgetreten zu sein, besonders, wenn es sich darum handelte, Änderungen in ihrem Werk zu vermeiden.⁵ Unter anderem nahm sie großen Anstoß daran, wenn manche der Austriazismen beseitigt und durch geläufigere Ausdrücke ersetzt werden sollten.⁶ Diese bewußt österreichische Ausrichtung in ihrem Werk kann als ein Grund dafür

betrachtet werden, warum ihre Werke außerhalb Österreichs eine so geringe Wirkung erzielt haben.

Im Gegensatz zu Ilse Aichinger hat sich Haushofer vorwiegend unter österreichischen Kollegen bewegt und die spezifische Gestalt ihres Werkes, unter anderem der auffällige Konservatismus in Ausdruck und Form, wurde von der lokalen Presse gelobt und gefördert.⁷ Faktoren des Milieus, der verschiedenen Einflüsse, sowie die eigenen Bedürfnisse haben das Werk Haushofers zu einem biographisch fundierten formalen Realismus geführt, während die andersgeartete Umgebung Aichingers in der Bundesrepublik nicht nur zu einer sprachlichen Angleichung an den hochdeutschen Standard führte, sondern auch zu einer anderen Methode. Es ist immerhin bemerkenswert, daß beide Schriftstellerinnen ursprünglich aus dem gleichen Umkreis kommen, daß beide von Weigel in ihren Anfangsstufen gefördert wurden und trotzdem derart verschiedene Stilrichtungen entwickelten. Ebenfalls auffällig ist die Tatsache, daß noch in Aichingers Erstlingswerk Die größere Hoffnung greifbare biographische Elemente vorhanden sind, während Haushofers frühesten erhaltenen Novellen das Element der Chiffre noch als Strukturelement zugrundeliegt. Beide Schriftstellerinnen, so kann man spekulieren, hätten eigentlich das Potential für beide Methoden aufzuweisen gehabt, haben sich aber im Laufe der Zeit immer ausschließlicher spezialisiert. Das nur den persönlichen Neigungen zuzuschreiben wäre sicher verfehlt. Die Erwartungen des Leser- und Kritikerkreises müssen sicher eine ebenso bedeutende Rolle gespielt haben.

Die Tendenz zur Überspezialisierung ist sicher eine Erklärung für die Aufnahme, die Haushofers Romane fanden. Von einem kommerziellen Erfolg

kann kaum die Rede sein, denn manche ihrer Werke sind, wie übrigens auch Ilse Aichingers Größere Hoffnung, schon zu ihren Lebzeiten aus dem Druck gezogen worden. Das fünfte Jahr und Wir töten Stella wurden nicht wieder aufgelegt. Zumeist aber erhielt Haushofer günstige Rezensionen beim Erscheinen ihrer Bücher, für die sie selbst auch sehr empfänglich war, was an der umfangreichen Sammlung von Rezensionen ersichtlich ist, die sich unter ihrem Nachlaß befindet.⁸ Kritische Stimmen waren ihr ein Ärgernis, besonders, wenn sie ihr unberechtigt erschienen. So schreibt sie selbst über sich in "Nachruf auf eine vergeßliche Zwillingschwester:" Vielleicht wird es ihre Leser interessieren, daß sie immer nur die guten Kritiken aufbewahrte, die schlechten meist gar nicht zuende las und sie sofort verbrannte . . . Zwei negative Kritiken hat sie aber aufbewahrt, um sich an ihnen zu erfreuen. Die erste betraf ihren ersten Roman und es hieß darin, er wäre besser ungeschrieben geblieben, die zweite Kritik einige Jahre später vom selben ~~Rezensenten~~ geschrieben, bedauerte herzlich, daß der zweite Roman in keiner Weise an den ersten heranreiche. Das fand Marlen Haushofer sehr lustig, wie sie ja überhaupt in diesen Dingen merkwürdig anspruchslos, fast primitiv sein konnte."⁹

Für Haushofers Erstling, Das fünfte Jahr, war leider keine Rezension mehr zugänglich, offensichtlich aber muß sie auch mit diesem Frühwerk einen gewissen Erfolg bei Kritikern gehabt haben, denn die Aufnahme des 1955 erschienen Romans Eine Handvoll Leben ist schon bemerkenswert weitreichend. Unter den Zeitungen und Zeitschriften, die das Werk besprechen, sind gewisse Provinzblätter wie die Steyrer Zeitung, aber auch größere Zeitungen wie Die Zeit, Der Abend (Berlin), Die Kultur (München), und

doch in der Minderheit gegenüber denjenigen, die Haushofer als ein neuentdecktes Talent feierten.

Die in dem relativ kleinen Bergland-Verlag erschienenen Werke Die Vergißmeinnichtquelle und Wir töten Stella erhielten vorwiegend gute Besprechungen, meist aus Österreich. Die Rezensionen sind weniger zahlreich als die über Eine Handvoll Leben, was bei der Größe des Verlages im Gegensatz zu einem Unternehmen wie Zsolnay nicht verwunderlich ist. Typisch sind Beobachtungen wie: "Die Vergißmeinnichtquelle' wie 'Stella' im Bergland Verlag, Wien, erschienen, zeigt sie als Meisterin der Kurzgeschichte."¹⁵ Wenn Kritik geübt wird, so bezieht sie sich meist auf Details und betont in den meisten Fällen die Vorzüge der Werke, die durch Veränderungen von Kleinigkeiten noch hätten perfektioniert werden können, etwa, daß "einiges härter und straffer" sein sollte.¹⁶

Doch gibt es auch Ausnahmen, die deshalb umso interessanter sind, als hier meist Punkte erwähnt werden, die in der Tat der Aufmerksamkeit wert sind. In den Österreichischen Nachrichten wird in Bezug auf Wir töten Stella angemerkt; daß die psychologischen Studien "nur wegen ihrer Ausgefallenheit Aufmerksamkeit erregen möchten: Spätlinge österreichischer Erzählkunst, die ihre Vorbilder nicht verleugnen, sondern sie zu ihrer Entschuldigung (miß)brauchen."¹⁷ Anderswo werden gerade die psychologischen Betrachtungen als ein Positivum gewertet, die Einfühlungsgabe der Autorin wird gelobt und sie wird als ein echt weibliches Erzähltalent anerkannt, dessen rhetorische Begabung auch die ungewöhnlichen Situationen glaubhaft erscheinen lasse.

Betrachtenswert ist in diesem Zusammenhang auch eine Bewertung der Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendschriften des Katholischen Jugendwerkes Österreich. Die Gutachter stellen über die Vergißmeinnichtquelle fest, daß die Erzählungen zwar nicht unzulässig für eine religiös bestimmte Bibliothek seien, es fehle ihnen aber eine wie auch immer geartete philosophische Ausrichtung. "Allen gemeinsam ist tiefe Menschenliebe und ein Nicht-aus-sehen -- d. h. es fehlt an bewußter und tief erlebter Weltanschauung (welcher Richtung sie auch immer sei); so kommt es mitunter zu einer nebulösen Verworrenheit, die sich allerdings in der heutigen Literatur sehr oft findet und nicht selten mit 'Religiosität' verwechselt wird. Dieses Manko an philosophischem Rückgrat hindert die Autorin nicht, in einem gewissen, selbstverständlichen (vielleicht sich selbst gar nicht bewußten) christlichen Ethos zu laborieren -- daher: 'Sauber und anständig.'" ¹⁸ Bei Haushofer besteht in der Tat bisweilen eine undefinierbarkeit der Absicht, die auf einer Perspektivenlosigkeit beruht. Das scheint es zu sein, was wiederholt im Zusammenhang mit verschiedenen Werken als "Plaudern" oder "weiblich" gekennzeichnet wird -- zum Teil zustimmend, zum Teil aber auch auf die Beschränkung des Themenkreises und des Niveausweisend.

Die bei Zsolnay erschienene Tapetentür zog ein weiterreichendes Echo nach sich. Die meisten Kritiken sind wieder positiv. Als negativ beurteilte Aspekte treffen wieder mit solchen zusammen, die in den früheren Werken Anlaß zum Tadel gaben. "Wir, der Leser, sind also eingesperrt in dieses Gehäuse eines selbstgeschaffenen Wahns, wo die arme Seele im Kreise läuft. Und das ist der Haupteinwand, den man gegen den

Roman erheben muß: die Wirklichkeit, die er darstellt, ist ausschließlich die trügerische Wirklichkeit einer Verblendeten."¹⁹ Die "klassische" Kritik über Die Tapetentür stammt von Wolfgang Kraus, die den Vergleich Sagan-Haushofer zugunsten Haushofer zieht. Kraus stellt über Haushofer fest: "Außerdem hat sie die Eigenheit, meist in wirkliche Tiefen der menschlichen Seele hinunterzureichen und das macht die Lektüre ihrer Bücher anspruchsvoller." Annette ist, nach Kraus, eine wirklich emanzipierte Frau, was ihre Schwierigkeiten verstärkte und ihr Unglück herbeiführte.²⁰ Diese Kritik, von zahllosen Zeitungen übernommen und entweder in voller Länge oder in Teilen abgedruckt, hatte weitreichenden Einfluß.

Sogar eine in Books Abroad veröffentlichte Rezension scheint Kraus, ohne daß er erwähnt wird, zum Vorbild genommen zu haben, denn es wird dieselbe Sagan-Haushofer-Gleichung aufgestellt, wobei Haushofers "greater maturity and compassion" betont wird. Eigenheiten, die Kraus nicht erwähnte, werden auch angeführt: "Typically Austrian subtlety of diction and shades of meanings, perhaps typically a woman's novel. . ."²¹

Einige Kritiker äußern auch konträre Urteile. Die Heldin der Tapetentür nehme sich "selbst so wichtig in allen ihren Äußerungen" und es handele sich um einen "anspruchlosen Unterhaltungsroman."²² Andere kategorisieren das Werk als Frauenroman, "Frauen über Frauenschicksale,"²³ und gestehen ihm innerhalb dieser Gruppe eine günstige Bewertung zu. Die beschränkte Aussagekraft des Romans wird jedoch immer wieder hervorgehoben, wenn die Kategorie Frauenroman angewandt wird: ". . . für das gar komplizierte Innenleben Annettes, . . . dürften nicht nur die Männer des Romans, sondern auch die Männer als Leser nicht das rechte Verständ-

nis aufbringen."²⁴

Folglich erscheinen zahlreiche Besprechungen in Frauenzeitschriften und Spalten für die weibliche Leserschaft, wo der Roman in den meisten Fällen empfohlen wird. In allgemein gerichteten Artikeln wird das Werk aus verschiedenen Gründen angegriffen, etwa: "Ihr gutes, unschuldiges Gemüt verzaubert das Alltägliche, auch den Kitsch, insofern er unweigerlich das Alltägliche ist." Auch werden Haushofers Betrachtungen über Philosophie und Kunst als trivial abgetan.²⁵ Es wird oft beobachtet, daß es nicht möglich sei, zwischen der Autorin und ihren fiktiven Gestalten zu unterscheiden. Die Form des Romans wird ebenfalls bemängelt. Haushofer "hat sich dem Kult der Formaflösung ergeben . . .," und es handele sich dabei um "gekünstelte Unordnung."²⁶

Die Radiosendungen über Die Tapetentür liefern ein ähnlich verwirrendes Bild wie die sich widersprechenden Zeitungsrezensionen. In einer werden Haushofers Gedanken über Kunst, Religion und Menschen als "eigenwillig und mitunter verblüffend klug"²⁷ charakterisiert, im Gegensatz zu anderen, die gerade an diesen Reflexionen Anstoß nahmen. Die Einfachheit der Sprachmittel wird von Elisabeth Pablé, einer guten Freundin Haushofers, betont: "Daß die Haushofer chronologisch erzählt, daß sie sich einfachster Stilmittel bedient, und nie irgendwelchen Formexperimenten zuneigte, steht ihr bei einem Teil der Kritik bis heute im Wege."²⁸ Generell entwickelte sich an diesem Werk das Urteil, das sich bei Haushofers späteren Romanen noch deutlicher hervorheben wird: Einfachheit des Stils, Extravaganz der Situationen aufgrund der individualisierten Psychologie, Konservatismus der Anschauungen.

Der Roman, bei dem die Meinungsverschiedenheiten über Wert oder Unwert des Haushoferschen Schaffens ihren Höhepunkt erreichten, war Die Wand, Haushofers größter Publikumserfolg.²⁹ Eine aufschlußreiche Kritik sei hier angeführt, die die Schwächen und Vorzüge des Werkes zu erfassen sucht. Clara Mencke zieht in ihrer Kritik Parallelen zu Kafka, insofern die Wand plötzlich vorhanden sei, wie sich Gregor Samsa am Morgen plötzlich als Käfer vorfinde. Ein "innerer Vorgang" werde in beiden Erzählungen nach außen projiziert, "was einen traumhaften Märchenaspekt" produziere, nämlich den Angsttraum eines jeden Einzelnen, als letzter Mensch zu leben. Angemessen wird ausgeführt, daß das Werk ohne die Fiktion der Glaswand, die in der Tat eine meisterliche Erfindung ist, zu nahe an die Sentimentalität rücken würde, was aber durch das Element der physischen Abgeschlossenheit vermieden werde. Allerdings werden Schwächen in der Heldin des Romans beobachtet, ihr fehle der Humor und wahrscheinlich sei sie ein unerotischer Mensch. In der Robinsonade, dem Aufbau einer Existenz nach der Katastrophe, identifiziere sich die Autorin zu offensichtlich mit der Heldin, denn es sei in dem Mord, der vermutlich die letzten Reste der Menschheit auslösche, ein Stück Selbstbekenntnis enthalten, das an sich genommen eine vertretbare Position darstelle, dem aber "eine Qualität" fehle, "die nur Distanz gibt."³⁰

Diese Kritik ist eine Mittelposition zwischen den anderen Standpunkten und scheint die wichtigsten Punkte getroffen zu haben. Ablehnende Kritiken bemängeln den Stoff an sich³¹ oder seine Behandlung. Die Wand sei ein Buch "der handlungslosen Wandlung, das 'Ereignis Wand' wird weder sachlich noch ideell ausgeschöpft."³² Es fällt den Rezensenten auf,

weder nach der Existenz Gottes gefragt wird noch nach dem Sinn des Lebens innerhalb der Wand. Viele derartige Einwände klingen moralisierend und entstammen der persönlichen Haltung des Kritikers. Es ist seltsam, daß viele Kritiker, die den Roman aus moralischen Gründen tadeln, den Mord an dem Unbekannten am Ende zu übersehen scheinen.

Die Gründe zur Kritik wie auch die eigentliche Bewertung des Romans variieren erheblich. Was von dem einen als "manieristische Platttheit" betrachtet wird, wird von anderen als Originalität gelobt. Trotzdem wurden bei diesem Roman gleich zu Anfang die verschiedensten Themen identifiziert, so die Bedeutung der Mütterlichkeit, die sich in dem animalischen Matriarchat manifestiert, die Männerfeindlichkeit, die Fiktion des neuen Anfangs nach der Zerstörung des Alten, das Sich-Festklammern an eine Welt ohne Gott.

Deutlicher noch als in den Zeitschriftkritiken wird dies an der Variationsbreite der Rundfunksendungen sichtbar. Der oft genannte Robinsonvergleich wird von dem Österreichischen Rundfunk abgelehnt, da es sich um eine "nach außen projizierte Isolierung," also um die anhand externer Objekte dargestellte innere Realität handele.³³ In einer anderen Sendung wird eine eingehende Besprechung von Themenvorwürfen vorgenommen, deren Resultat lautet: "An der Vermengung, der ungenügenden Durchdringung beider Themen [Überleben und Haß auf die Welt des Mannes] ist der Roman künstlerisch gescheitert, doch wie er gescheitert ist, das macht ihn bedeutsam."³⁴

Einige Kritiken tragen ausgesprochen nationalistisch-tendenziöses

Gepräge. "Der Roman offenbart ein reiches Fabuliertalent in der Art gewisser französischer und deutscher Erzähler des vorigen Jahrhunderts. Es ist ein Beweis für die Binsenwahrheit, daß der Wert einer literarischen Arbeit doch immer von der Persönlichkeit des Autors abhängt. Das sei hier einmal ausdrücklich gegenüber gewissen norddeutschen Erzählern gesagt, die sich damit begnügen, in seichten Gewässern schmutziger Naturalismen herumzustochern und ganze Kübel übelriechender Jauche zu Romanen zu verarbeiten, nur um der Sensation und der Neuheit willen, die ihnen dazu verhelfen sollen, mit ihren Tausenderauflagen eine kritiklose Leserschaft in Europa zu überschwemmen . . ." Bei Haushofer hingegen blühe "allenthalben stille Poesie auf . . ." Der Tod des Mannes, der nicht in die Vorstellung "stiller Poesie" paßt, wurde auch hier geflissentlich übersehen.³⁵

In Norddeutschland wird Die Wand weniger günstig aufgenommen als in Österreich und in Süddeutschland. In einer Sendung von Rias Berlin heißt es: "Eigentlich ist es die Formulierung, die banale, journalistische Sprache, die die Niederschrift dieser an sich selbstverständlichen Überlegungen so lächerlich macht." Die Unwahrscheinlichkeit der Fiktion wird hier unterstrichen. "Das ist ein Vokabular, das diesem letzten Menschen nicht mehr zur Verfügung stehen dürfte." Und auch die Reflexionen werden hier wie anderswo angegriffen: "Dann kommen Reflectionen über die Freiheit, um die es schon immer schlecht bestellt war, aber — das ist jetzt völlig belanglos. Es steht nur da, um den folgenden Gedanken formulieren zu können, der aber schnurstracks ins Lächerliche mündet: 'Auch die Erfinder der Wand haben nicht nach eigenem Willensentschluß gehandelt, sondern sind einfach ihrer triebhaften Wißbegier gefolgt. Man hätte sie nur, im Interes-

se der großen Ordnung, avon [sic] abhalten müssen, ihre Erfindung in Tat umzusetzen."³⁶ Die Detailtreue des Werkes wird allerdings auch hier erkannt. Es fehle nur die "letzte Überzeugungskraft." "Schade um die großartige Idee. Das Buch wird trotz Hans Weigels Hoffnung nicht zu den großen europäischen Epen treten. Und es hätte es, von der Idee her, wirklich verdient."³⁷

Was einige Kritiker ablehnen, wird von anderen bewundert: Die Sprache, so von Elisabeth Pablé, die sich zugunsten Haushofers "verständlicher Sprache" ausspricht.³⁸ Haushofers Wand war dasjenige ihrer Werke, an dem sich die weitreichendste Kontroverse entzündete, pro und contra waren scharf getrennt. Im Letzten aber haben die Kontrahenden recht behalten, denn der Roman ist nicht zu einem großen europäischen Erfolg geworden. Die Auflageziffern blieben immer beschränkt und wenn sie auch höher waren als bei den meisten Werken Haushofers, geriet auch dieses Buch schnell in Vergessenheit.

Himmel, der nirgendwo endet erfuhr aufgrund seiner Themenstellung eine weniger große Aufnahme als Die Wand, die sich mit einem universalen sujet auseinandersetzte. Himmel, der nirgendwo endet handelt von Jugend- und Kindheitserlebnissen der Schriftstellerin, die sich um biographische Exaktheit bemüht.³⁹ Von religiösen Institutionen erfuhr das Werk eine sehr freundliche Aufnahme, da es von der kindlichen Erlebniswelt handelt und keine ernsten Anfechtungen auf sexuellem oder ethischem Gebiet darstellt. Zumeist wird die "Poesie" unterstrichen, die in Haushofers Verständnis für das Kind mitschwingt. Andere Kritiker betonen die fraulichen Aspekte und halten das Werk für erzieherische wertvoll für "Frauen und

junge Ehepaare."⁴⁰ Auch die gelungene Selbstporträtierung wird bemerkt.⁴¹ Das Fehlen falscher Sentimentalität wird positiv angemerkt⁴² und sogar aus einer psychologischen oder soziologischen Perspektive analysiert erhält Himmel, der nirgendwo endet günstige Beurteilungen. In einer Rundfunksendung wird die realistische Behandlung des Kindes als Außenseiter der Gesellschaft betrachtet, auf dessen Normen hin man die Welt der Erwachsenen überprüfen müsse.⁴³ Letztenendes wird aber auch diesem Roman immer wieder implizit die universale Perspektive abgesprochen, denn in Katalogen und Mitteilungen an Büchereien wird es immer wieder für einen weiblichen Leserkreis empfohlen oder sogar für Jugendliche ab vierzehn Jahren.⁴⁴

Schreckliche Treue, eine Sammlung späterer Kurzgeschichten, erhielt eine weiterreichende Aufnahme. Hier wird oft auf den Pessimismus hingewiesen, der in den einzelnen Stücken vorwaltet. Allgemein sind die Rezensionen erstaunlich gut, wenn auch oft festgestellt wird, daß mit einem beschränkten Leserkreis zu rechnen sei. Als hervorstechende Züge der Erzählungen werden in verschiedenen Formulierungen "die heimliche Ungeheuerlichkeit" des Lebens und die "Bewußtwerdung der Ungeheuerlichkeit, die Stunde der Wahrheit" angesehen.⁴⁵ Herbert Eisenreich erläutert, Haushofer besitze die "weibliche, gleichsam biologische Härte, das Sinnlose bei seinem Zustand zu belassen." Allerdings sei ihre Kunst "wenig attraktiv, aber bewundernswert."⁴⁶ Damit ist schon Zweifel an größerem Erfolg aufgeworfen. Jeannie Ebner weist auf Haushofers "Wahrheits- und Menschenliebe wider besseres Wissen" hin, was sonst selten bemerkt wird.⁴⁷

Neben den vielen anerkennenden Kritiken gibt es aber negative Stim-

men, die das Konventionelle der Erzählungen bemängeln und sich gegen die "Konvention des Moralisiertens" richten. "Hinter ihnen [den Dingen] stecken nicht ihre [Haushofers] Erklärungen, wie es der Gestus des Erkennens glaubhaft machen will, sondern die Zerrspiegel, in denen sich das gesellschaftlich deformierte Subjekt unverzerrt wiederzuerkennen glaubt."⁴⁸

An anderer Stelle werden die Erzählungen als "spröde und altspätzisch" abgetan, besonders aufgrund der sprachlichen und syntaktischen Klischees, die die literarische Umwelt zu ignorieren scheinen.⁴⁹ Der Erfolg dieses haushoferschen Werkes war also auch nicht ungeteilt. Wieder tritt die Tendenz zutage, daß sie in Österreich relativ gut aufgenommen wird, aber Ablehnungen von der bundesdeutschen Presse erfährt. Dies ist besonders in Kritiken der Fall, die die sprachlichen Mittel als das Haupthindernis auffassen und darauf hinweisen, daß die zeitgenössische Literatur sich anderer Mittel zu bedienen pflege, als es Haushofer tut.

Um Die Mansarde, Haushofers letzten Roman, entstand eine ähnliche Kontroverse. Für ein weibliches Publikum wird er als lesbar bezeichnet, für die Allgemeinheit aber sei die Problemstellung zu begrenzt. Jedoch auch die in diesem beschränkten Rahmen gefaßten Kritiken bewerten das Werk verschieden. Einerseits gilt die Meinung, es handele sich "um anspruchsvolle Lektüre, besonders für Frauen,"⁵⁰ oder sogar, noch enger gefaßt "für alleinstehende Frauen,"⁵¹ oder für "Damen mit psychologischem Interesse."⁵² Andererseits wird aber die lebensabgewandte Haltung der Heldin für schädigend angesehen: "Der Jugendliche strebt zum Licht und vorwärts, er will nicht allein sein und verkriecht sich nicht in die

Mansarde," wie es der "Bundesverband der Lehrer an beruflichen Schulen" drastisch ausdrückt, oder von der Verwendung des Romans als Unterrichtsmaterial abrät.⁵³

Es werden aber auch allgemeinere Gesichtspunkte angesprochen. Das Unheimliche in der privaten Dimension wird als eines der Hauptthemen charakterisiert, der "Zwiespalt zwischen innerer weiblicher und äußerer männlicher Welt" wird aufgezeigt,⁵⁴ oder die Entlarvung des scheinbar harmlosen Hausfrauentages wird als ein Positivum angeführt.⁵⁵ Noch allgemeiner ist die Perspektive der Düsseldorfer Nachrichten, die die "Einsamkeit des Menschen in der Gesellschaft von heute" als Hauptthema der Mansarde bezeichnen.⁵⁶ Demgegenüber stehen Auffassungen, nach denen es in dem Roman um einen "besonderen Spielraum der alpenländischen Phantasie" geht, über den der "kühle Norden die Nase rümpft."⁵⁷

In derselben Linie ist auch Heike Doutinés vernichtende Besprechung. "Ein solches Buch fordert den Leser zu einer Zeitvergeudung auf, die weder durch einen 'anständigen Nußstrudel' noch durch einen unanständigen Staubsauger wettzumachen ist." "Mansardenschmuck. Erinnerungen an einen Jäger, einen Herrn X und einen Herrn Pfarrer, dem die Heldin ein gemaltes Meisenpärlchen schenkt. Altfränkischer Alltag von Marlen Haushofer."⁵⁸ Weder die überschwänglichen noch die ganz ablehnenden Rezensionen tun dem Werk Gerechtigkeit. Ist Heike Doutinés Kritik übertrieben, so ist es auch die von Johann Keckeis: ". . . dieses Bemühen um den gewöhnlichen ehelichen Alltag ist das Edelste an diesem Roman."⁵⁹

Einige über den Rahmen des Werkes hinausgreifende Kritiken sind von beachtlichem Scharfsinn: "Es geht um die Situation eines bestimmten Rollen-

ansprüchen ausgesetzten Menschen -- eine Perspektive, die zwar keine politische Brisanz, aber große Aktualität besitzt und durchaus weitreichende Konsequenzen suggeriert."⁶⁰ Stellenweise wird auch, wie in der Offenbach-Post, auf die Verbindung zwischen Haushofer und Simone de Beauvoir hingewiesen, die tatsächlich besteht.⁶¹ Damit ist Haushofer eine mögliche soziologische Relevanz eingeräumt worden, die auch von der Volksstimme hervorgehoben wird: "Der Alltag einer Hausfrau ist kaum je so einfühlsam geschildert worden, ohne je in einen albernen Illustrierten-ton zu verfallen . . . Die Gefahr einer Glashausexistenz deutet sich an."⁶²

Aus dem vorliegenden Material ist festzustellen, daß Haushofer durchaus eine vielversprechende Karriere begann und mit ihren Werken Eine Handvoll Leben und Die Vergißmeinnichtquelle Aufsehen als eine junge förderungswürdige Schriftstellerin erregte. Viele Kritiker fanden später ihre Hoffnungen getäuscht, denn vielfach wird bemerkt, daß eine stilistische Entwicklung vergeblich auf sich warten lasse und die zum Teil interessanten Themen mit zu großer Konventionalität behandelt würden. In Süddeutschland und der Schweiz und selbstverständlich in Österreich fand die Autorin mehr Anerkennung als im Norden der Bundesrepublik, wozu ihre Stilrichtung der Hauptgrund war.

Immer wieder wurden die Themenkreise, die Haushofer sich setzte, als zu eng und von zu geringem allgemeinem Interesse betrachtet. Damit würde ihr implizit die Aktualität abgesprochen, besonders, wenn einige ihrer Werke als Erbauungsliteratur für einsame Herzen ausgegeben wurden oder ausschließlich einem Hausfrauenpublikum empfohlen, was nicht weniger ungünstig auf die Qualität eines Werkes reflektiert, das durch derartige

Rezensionen in die Nähe der Trivilliteratur gerückt wird, denn solche ist es, die in der heutigen Gesellschaft Frauen gemeinhin als "lesbar" empfohlen wird.

Haushofer erhielt nach ihrem Tode zahlreiche Nachrufe, erklärlicherweise aus ihrem unmittelbaren Umkreis, in einem Vortrag von der Steyrer Dichterin Dora Dunkl, aber auch weiterreichende Aufmerksamkeit wurde ihr gezollt. Im Deutschen Fernsehen wurde ein Porträt über Haushofer gesendet. In der Annonce dafür heißt es: "Im Mann sieht die Dichterin das zerstörerische Element. Nur den Vätern läßt sie eine kleine Chance."⁶³ Trotz der zahlreichen Würdigungen geriet Haushofers Werk bald in Vergessenheit.

Was aus den Kritiken, die ihren Werken unmittelbar folgten, zu entnehmen ist, ist in den meisten Fällen wenig, eine spontane Reaktion der Kritiker, meist nicht mit dem notwendigen Abstand und der differenzierenden Sorgfalt geschrieben, die eine Analyse der Werke erfordern würde. Zudem unterscheiden sich die Artikel in Niveau, Absicht und Ton so erheblich, daß es nicht möglich wäre, aus diesem Material zu einer gerechten Beurteilung Haushofers zu gelangen, wenn sich in einigen Rezensionen auch relevante Einsichten finden.

An erster Stelle treten immer wieder die Beschwerden über die Thematik des Werkes auf, die weniger auf Haushofer als auf den sozialen Zustand und das soziale Bewußtsein reflektieren. Noch immer ist das Leben der Frau bei Heim und Herd kein angemessenes, "weltbewegendes" Thema für einen Roman, was sich auch so formulieren ließe: Noch immer wird die Tätigkeit der Durchschnittsfrau (etwa die Hälfte der Landesbevölkerung) nicht ernst genug genommen, als daß man ernst darüber sprechen könnte.

Dieselbe Kritik muß wohl auch den zweiten Punkt treffen, nämlich, Haushofers psychologische Darstellungen seien extravagant und abnorm. Eine solche Ablehnung läßt eher auf Einfalt und Mangel an Phantasie auf Seiten des Rezensenten schließen als auf Abnormität der Autorin, es sei denn, der Tadel werde formal in Hinblick auf die Struktur des Werkes begründet.

Schwerwiegender und ernstzunehmen sind die wiederholt auftauchenden sprachlich-stilistischen Kritiken, denen Haushofers Werke ausgesetzt worden sind und deren Berechtigung weitgehend nicht abzustreiten ist, ebensowenig wie die häufige Bemängelung ihrer künstlerischen Techniken, die konventionell, teilweise sogar überholt und inadäquat anmuten, besonders, wo auf sie das Epitheton "epigonal" angewandt werden kann.

Im Folgenden soll daher Haushofers Methode in inhaltlicher, stilistischer und struktureller Hinsicht untersucht werden und es soll den Folgen ihrer spezifischen Schreibweise nachgegangen werden.

Fußnoten zu Rezeption des Werkes

¹Weigel, 10. 9. 73.

²Ibid.

³Ibid.

⁴Ibid.

⁵Haushofer jr., 11. 9. 73., Tauschinski, 6. 9. 73.

⁶Haushofer jr., 11. 9. 73.

⁷unter anderem: Elisabeth Pablé, Besprechung über Marlen Haushofer: Die Wand, Kärntner Tageszeitung, 28. 9. 1968.

Robert Stockinger, "Kulturelles Wort," Österreichischer Rundfunk, Studio Linz, I. Programm, 4. 6. 1963.

Elisabeth Pablé, "Ex libris," Österreichischer Rundfunk, Abt. Literatur, 17. 10. 1970.

⁸Die bedeutenderen Teile des Nachlasses befinden sich bei Oskar Jan Tauschinski (Manuskripte von Erzählungen). Andere Teile, so das Tagebuchfragment, das handschriftliche Manuskript des unveröffentlichten Dramas, einige Blätter mit Aufzeichnungen, ein Gedicht und die Rezensionen liegen bei Dr. Manfred Haushofer sr. in Steyr.

⁹"Nachruf auf eine vergeßliche Zwillingsschwester," Jahrbuch Stillere Heimat 1969. Liegt mir nur im Original vor.

¹⁰Weigel, "Bücher für Weihnachten," Radio Salzburg, 5. 12. 1955.

¹¹Anon. Besprechung über Marlen Haushofer: Eine Handvoll Leben, Luzerner Tagblatt, 5. 11. 1955.

¹²Anon. Besprechung über Eine Handvoll Leben, Die Zeit, Hamburg, 29. 9. 1955.

¹³Norddeutscher Rundfunk, Köln, 13. 12. 1955.

¹⁴Marjorie L. Hoover, "Marlen Haushofer. 'Eine Handvoll Leben,'" Books Abroad, 31 (1957), 59.

¹⁵Besprechung über Haushofer: Die Vergißmeinnichtquelle / Wir töten Stella, Karlsruher Bote, Mitteilungsblatt, 17. 2. 1965.

¹⁶Besprechung über Haushofer: Wir töten Stella, Neue Welt, Jänner 1960.

¹⁷Besprechung über Haushofer: Die Vergißmeinnichtquelle, Österreichische Nachrichten, 23. 12. 1958.

¹⁸Bewertungsblatt über Haushofer: Die Vergißmeinnichtquelle, Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendschrifttum des katholischen Jugendwerkes Österreich, 26. 5. 1957.

¹⁹Besprechung über Haushofer: Die Tapetentür, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. 10. 1957.

²⁰Wolfgang Kraus, "Die Geschichte einer schwierigen Liebe," Die Presse (Wien), 22. 9. 1957. Unter anderem erschien diese Kritik auch in: Die Bücher-Kommentare, Rhein-Neckar Zeitung, Kölner Anzeiger, Schwäbische Landeszeitung, Wort in der Zeit, General-Anzeiger für Bonn, Goslarsche Zeitung, um nur einige zu nennen.

²¹Marianne Bonwit, "Marlen Haushofer. 'Die Tapetentür,'" Books Abroad, 32 (1958), 293.

²²Besprechung über Haushofer: Die Tapetentür, Basler Volksblatt, 29. 3. 1958.

²³Besprechung über Haushofer: Die Tapetentür, Süddeutsche Zeitung, 29./30. 3. 1958.

²⁴Besprechung über Haushofer: Die Tapetentür, Oberösterreichische Nachrichten, 31. 12. 1957.

²⁵Besprechung über Haushofer: Die Tapetentür, Die Wochen-Presse, 30. 11. 1957.

²⁶Besprechung über Haushofer: Die Tapetentür, Aachener Nachrichten, 2. 11. 1958.

- ²⁷ Besprechung über Haushofer: Die Tapetentür, Radio Tirol, 8. 11. 1957.
- ²⁸ Elisabeth Pablé, "Ex libris," Österreichischer Rundfunk, 17. 10. 1970.
- ²⁹ Weigel, 10. 9. 73.
- ³⁰ Clara Mencke, "Hinter der Glaswand," Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. 10. 1963.
- ³¹ vgl. dazu: Besprechung über Haushofer: Die Wand, Wiener Bücherbriefe, 1 (1964), 5. 9.
- ³² Besprechung über Haushofer, Die Wand, Neues Österreich, 14. 8. 1964.
- ³³ Österreichischer Rundfunk, Studio Graz, 13. 12. 1963.
- ³⁴ Dieter Lattmann, "Kulturkritik," Norddeutscher Rundfunk, II. Programm, 16. 12. 1963.
- ³⁵ Robert Stockinger, "Kulturelles Wort," Österreichischer Rundfunk, Studio Linz, I. Programm, 4. 6. 1963. Interessenthaler sei angemerkt, daß Günter Grass' Blechtrommel 1959 und seine Hundejahre 1963, also im selben Jahr des Erscheinens der Kritik publiziert wurden, die beide in gewissen Kreisen Entrüstung hervorriefen.
- ³⁶ Rudolf Krämer-Badoni, "Von Büchern und Schriftstellern," Rias Berlin, 11. 4. 1964.
- ³⁷ Ibid.
- ³⁸ Pablé, "Ex libris."
- ³⁹ Haushofer beriet sich während des Schreibens des Romans des öfteren mit ihrem Bruder, um das äußere Detail und die Vorgänge exakt darzustellen. Frauendorfer, 8. 9. 73.
- ⁴⁰ Besprechung über Haushofer: Himmel, der nirgendwo endet, Die Neue Bücherei (1967), H. 1.

⁴¹Besprechung über Haushofer: Himmel, der nirgendwo endet, Die Welt am Sonntag, 6. 3. 1967.

⁴²Peter Madler, "Marlen Haushofer. 'Himmel, der nirgendwo endet,'" Books Abroad, 187 (1967), 42. Die Andere Zeitung, 37 (1968), 12. 9.

⁴³Beilage zum Mitteilungsblatt, Kinder- und Jugendliteratur, April 1966. Dr. Frisé, "Kulturelles Wort — Neue Bücher," Hessischer Rundfunk, 9. 5. 1966.

⁴⁴Mitteilungsblatt, Kinder- und Jugendliteratur.

⁴⁵Herbert Eisenreich, "Mit der Härte einer Frau," Die Welt, 10. 10. 1968.

⁴⁶Ibid.

⁴⁷Jeannie Ebner, Besprechung über Haushofer: Schreckliche Treue, Literatur und Kritik, 2, H. 28 (1968).

⁴⁸Besprechung über Haushofer: Schreckliche Treue, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. 5. 1968.

⁴⁹Hans Jürgen Fröhlich, "Was der Tag mir zuträgt," Stuttgarter Zeitung, 9. 9. 1968.

⁵⁰Besprechung über Haushofer: Die Mansarde, Die Neue Bücherei, H. 415.

⁵¹Besprechung über Haushofer: Die Mansarde, Radio Basel, 2. 12. 1969.

⁵²Besprechung über Haushofer: Die Mansarde, Evangelischer Buchberater, April/Juni, 1970.

⁵³Besprechung über Haushofer: Die Mansarde, Bildungsarbeit, gewerkschaftliche Rundschau, Mai 1970. Wörtliches Zitat aus: Besprechung über Haushofer, Die Mansarde, Bundesverband der Lehrer an beruflichen Schulen. Nicht präziser definierter Zeitungsausschnitt, bei Dr. Manfred Haushofer sr. in Steyr vorliegend.

⁵⁴Besprechung über Haushofer: Die Mansarde, Wiener Bücherbriefe, 2 (1970).

⁵⁵Bildungsarbeit.

⁵⁶Besprechung über Haushofer: Die Mansarde, Düsseldorfer Nachrichten, 24. 3. 1970.

⁵⁷Besprechung über Haushofer: Die Mansarde, Die Welt der Frauen, März 1970.

⁵⁸Heike Doutiné, Besprechung über Haushofer: Die Mansarde, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. 11. 1969.

⁵⁹Johann Keckeis, Besprechung über Haushofer: Die Mansarde, Zürcher Zeitung, 23. 10. 1969.

⁶⁰Heimar Hasters, Besprechung über Haushofer: Die Mansarde, Süddeutscher Rundfunk 8. 1. 1970.

⁶¹Besprechung über Haushofer: Die Mansarde, Offenbach-Post, 10. 11. 1969.

⁶²Besprechung über Haushofer: Die Mansarde, Volksstimme 23. 10. 1969.

⁶³Ankündigung eines Porträts über Haushofer, Hör Zü, Fernsehprogramm für die Woche vom 26. 6. bis 2. 7. 1970.

Die Schriftstellerin und ihr Werk, Bedingungen, Motivationen, Methoden.

Haushofer hatte ihren Werken gegenüber eine sehr persönliche Einstellung und sowohl der kommerzielle Grund für ihr Schreiben wie auch die Absicht, Kunst zu schaffen, standen ihrem Wunsch, Wahres zu berichten, gegenüber im Hintergrund. Emotional war ihr das Schreiben ein Bedürfnis und in ihrem Tagebuch zieht sie selbst immer wieder die Verbindung zwischen dem Schreiben und ihrem derzeitigen mentalen Zustand, etwa in der schon zitierten Eintragung vom 27. Jänner oder auch in der dazu folgenden Fortsetzung: "Sehe, daß die Erzählungen [Schreckliche Treue] wahnsinnig depressiv und hoffnungslos sind dabei in einer halbauf guten Zeit geschrieben, in der ich mich "stark" fühlte! Kein Mensch wird das lesen wollen, mit Recht. Das böse Ende steht uns doch allen bevor, wozu sich jetzt schon betrüben lassen durch diese Geschichten. Dabei schreibe ich gern lustige Geschichten, die ich aber als unbefriedigend empfinde, als völlig abgesplitterten Teil ein (sic) Wirklichkeit, der aufgeblasen wird und so Aspekte vielleicht, die ihm nicht zustehen."¹

Aus dieser Aufzeichnung geht hervor, daß die Schriftstellerin erkannte, daß ihr gerade beendetes Werk keinen allgemeinen Erfolg würde beanspruchen können, trotzdem aber wird es als ein Aspekt der Wirklichkeit gerechtfertigt, der Haushofer bedeutender erscheint als das Positive und Heitere. Pessimismus dem Leben und dem eigenen Werk gegenüber spricht aus der Notiz wie auch die Überzeugung, daß ihre Einstellung die richtige sei, während diejenigen, die einer anderen huldigen, letztlich Unrecht behalten

werden, obwohl sie die Augen vor dem bösen Ende so lange wie möglich verschließen. Die Autorin hält letztlich die eigenen Auffassungen für der Aussprache würdig und trotz einer gewissen Resignation will sie sich an der Artikulation nicht hindern lassen. Motive aus ihrem Tagebuch erscheinen auch wieder in ihren Werken, daß heißt, die eigenen Interessen werden in den Werken aufgenommen und in fiktivem Zusammenhang behandelt.

Eines der Zentralthemen des Tagebuches ist der Tod, dessen Problematik Haushofer schon in ihren frühesten Erzählungen aufwarf und die immer wieder auftritt. Die Faszination durch den Tod, sicher durch lange Krankheit biographisch begründet, erweist sich sowohl als Privatproblem wie als künstlerisches Element. An einer Stelle ihres Tagebuches (17. Jänner) tritt eine Todesbeschreibung auf, die sowohl in der Methode wie im Inhalt ihrem Werk ungemein verwandt klingt. Der Traum handelt von einem Delphin, der an Krebs leidet, was offensichtlich eine Assoziation mit der eigenen Lage ist. Als die Träumende dem Fisch zu trinken gibt, zeigt er ein lachendes Kindergesicht und seine Brustkrebs Symptome treten gleichzeitig auffällig in Erscheinung.

Das von der Kritik oft als ein Haushofer eigentümliches Phänomen behandelte Auffinden des Unheimlichen im nach außen hin Erfreulichen ist nicht nur ein Kunstgriff der Autorin, sondern trifft sich mit ihren eigenen Ängsten und Verdäkten. Ebenfalls die Reflexionen, die von Kritikern häufig als Haushofers eigene angesehen wurden, treten sowohl in Tagebuch wie in Fiktion auf. So spricht Haushofer im Tagebuch am 24. Jänner von dem Begräbnis einer Verwandten, "der armen Luise," das auf die Autorin deprimierend wirkte. Sie sinniert dann über das Ereignis:

"Wozu dieses entsetzliche Leiden. Möglichkeit einer Läuterung nicht abzusprechen, nur sinnvoll, wenn man an ein Weiterleben glaubt. ... so kann man eigentlich nicht alt werden, nasche zuviel, Nichttrauchen macht mich immer zappelig, nach 4 Monaten. Bestimmt fange ich im April wieder an."

Es ist eigentümlich, wie hier ausgegangen wird von einem Erlebnis, das einen anderen Menschen betrifft, sich an dieses Ereignis eine Reflexion über den Tod im allgemeinen anschließt, die dann gleich in die eigenen Probleme führt, nämlich in die Erkenntnis einer ungesunden Lebensweise, die ebenfalls zu einem schweren Tode führen könnte. Es ist unübersehbar, wie die Autorin sich auf sich selbst konzentriert und mühelos die Verbindung von einem Themenkreis zum anderen schlägt, da alles Geschehen mit persönlichem Vorzeichen gesehen wird. Gerade das ist auch von der Kritik bemängelt worden, wie man etwa der Schriftstellerin vorwarf, sie gebrauche allgemeine Betrachtungen nur, um müheloser zu dem nächsten Gedanken übergehen zu können.²

Haushofers Einstellung in ihrem Werk und privat kann als ganzheitlich bezeichnet werden, das heißt, die verschiedenen Phänomene werden nicht kategorisch getrennt und nicht auf hierarchische Stufen gestellt. Statt dessen schreibt Haushofer ohne Qualifikation den Ereignissen, die sich ihr darbieten, Bedeutung zu, meist pessimistischer Art, und, da nichts logisch getrennt ist in einem ganzheitlichen Weltbild, auch mit Wirkungen auf die eigene Person.

Eben diese Erscheinung ist in verschiedenen Eintragungen vorhanden, etwa am 17. Mai, in der Haushofer zunächst über ihre Krankheit und ihren Blutdruck klagt und dann folgert: "Kein Wunder, wenn die Leute

letzten Endes fromm werden, sie hören auf, sie selber zu sein." Haushofer spricht hier zunächst von sich selbst und, in der Annahme, ihre Erfahrungen seien universaler Art, schließt sie auf andere Menschen in einer Lage ähnlich der ihren und unterstellt ihnen die eigenen Motive. Das Weltbild, das sich aus den Werken ergibt, ist ebenso geartet. Reaktionen ihrer Heldinnen werden zur Norm erhoben, was die Perspektive innerhalb des Werkes einseitig begrenzt. Dieselbe Egozentrizität, die sich aus den Tagebuchaufzeichnungen ableiten läßt, beherrscht auch die Fiktion. Dazu tritt ein gewisser Mangel an Abstraktionsvermögen, was die Mängel in den Reflexionen bedingt. Haushofer bedarf des konkreten Beispiels, um zu einer pseudo-universalen Aussage zu gelangen, welche dann doch nur eine Umschreibung für das eigene Empfinden ist, das rhetorisch generalisiert wird.

Die Dichtungsauffassung Haushofers entspricht dieser Haltung. In einem Interview mit Dora Dunkl äußert sie: "Ich selber bin im Laufe 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."³ Trotz der eigenen "Unzeitgemäßheit," die die Autorin sichtlich erkennt, ist die Vermittlung der eigenen Wahrheit ihr ein dringliches Bedürfnis wie auch der Wunsch, sich selbst in der eigenen Subjektivität darzustellen.

Haushofer gesteht an dieser Stelle auch die Bedeutung des Schreibens für die eigene Person ein: "Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder. Mich interessiert nur der Vorgang des Schreibens. Die einzige Ausnahme ist der

Roman 'Himmel, der nirgendwo endet,' eine Autobiographie meiner Kindheit. Auch dieses Buch lese ich nicht wieder, es genügt mir, in ihm ein Stück Vergangenheit eingefangen zu haben und manchmal daran zu denken."⁴

Die Autorin macht "ihre Wirklichkeit" und ihr Erleben bewußt zum Zentrum ihrer Werke, was im Zusammenhang mit ihrem Aussprachebedürfnis als ein Versuch aufgefaßt werden kann, über die eigene Isolation hinauszureichen und sich selbst unverzerrt darzustellen. Wie Haushofer selbst bemerkte, ist ihr ihre Wahrheit wichtiger als jede Formfrage. Damit stellt sie den künstlerisch formierenden Aspekt in den Hintergrund und tatsächlich ist nicht anzunehmen, daß sie ihre Werke formbewußt konstruiert hat.⁵ Marlen Haushofer hat, nach Hans Weigels Aussage, ihre Werke meist ohne tiefgreifende Umarbeitung in der ursprünglichen Form drucken lassen, wobei nur Die Wand eine Ausnahme bildete, denn an ihr hat die Autorin bewußt geplant und gearbeitet.⁶

Der Arbeitsplan, der von der Wand erhalten ist, ist allerdings auch nicht so detailliert, wie man sich bei einem Werk dieser Länge hätte vorstellen können. Die Details, die für diesen Roman angemerkt worden sind, beziehen sich meist auf die Zyklen und Lebensgewohnheiten der Tiere, über die sich die Schriftstellerin mit ihrem Bruder eingehend be-
riet,⁷ um faktische Fehler zu vermeiden. Ansonsten handelt es sich um sporadische Anmerkungen, die nur stichwortartig die Ereignisse festlegen.

1. Jahr, 100 S.
2. Jahr, 100 S.
3. Jahr, 100 S.
4. Jahr

1. Verzeiflung
2. Anpassung

3. Hoffnung
4. Verfall, Nachspiel

Zu diesen thematischen Andeutungen tritt noch eine Liste von Artikeln, die der Heldin des Werkes zum Überleben notwendig sind und eine Liste solcher, die ihr fehlen oder deren Bestände sich erschöpfen. Über die Lebensmittel existiert auch eine Stoffsammlung. Als nächstes folgt eine weitere Aufstellung:

1. Buch: Mai - Winter
2. Buch: Winter
3. Buch: Frühling und Sommer
Der Mensch Ende

Der Plan enthält mögliche Zwischenfälle und Krankheiten, schließt sich an die Stoffsammlungen an und enthält Bemerkungen wie: "eitriger Zahn, Lungenentzündung." Dazu wird auch der Inhalt der Hausapotheke festgelegt wie eine Liste von vorhandenen Büchern, Kosmetika und Kleidern. Als nächstes werden dann die Phasen des Werkes notiert: Erkundungsfahrten -- Dauer 3 Wochen, Kuh 280 Tage trächtig und weitere Daten über die Zyklen der Tiere werden zusammengestellt.

Dieser ungefähre Arbeitsplan genügte schon, einem Werk wie der Wand eine grundlegende Struktur zu verleihen und seine Autorin vor Abirrungen vom Thema zu bewahren, was in den anderen Romanen stellenweise geschieht. Eine ähnliche, aber weit weniger ausführliche Skizze findet sich noch über ein Schauspiel, dessen Manuskript aber nicht vorhanden ist und dessen Ausführung wahrscheinlich nicht weiter als der

flüchtige Plan gediehen ist.

Eine Tagebuchaufzeichnung vom 28. Mai beleuchtet den wahrscheinlich typischeren Prozeß für Haushofers literarisches Vorgehen. "Kinderbuch weggeschickt. Abschreiben war mir elend, mühsam diesmal. Das Buch selber in 8 Tagen geschrieben." Die Autorin, die neben ihren "ernstzunehmenden" Romanen auch zahlreiche Jugendbücher verfaßt hat, deren Erfolg den ihrer restlichen Werke überstieg, scheint zwar auf die letzteren mehr Zeit verwandt zu haben, hat wohl aber dennoch nicht lange, wie manche Schriftsteller, an ihrem Werk gefeilt.

Auch in ihren Jugendbüchern ist Haushofer dazu geneigt, eigenes Erleben und ihr bekannte Phänomene in den Vordergrund zu stellen. So behandelt sie in dem Buch Bartls Abenteuer, einer Katzengeschichte, ihren eigenen Kater Iwan und dessen Eigenschaften und Erlebnisse, ebenso wie sie sich in ihren Werken für ein erwachsenes Publikum auf ihre eigene Person und eigenen Gefühle bezieht, sowie auf die ihrer Bekannten, was nicht selten zu einem peinlichen Wiederererkennen führte, besonders in Fällen satirischer Behandlung.⁸

Aus den Tagebuchaufzeichnungen geht hervor, daß die leicht verzerrende Perspektive auf Personen durchaus Marlen Haushofers eigene war. So betrachtet sie den Menschen mit einem sehr scharfen Beobachtungssinn von der Außenseite, wie sich aus den Notizen der Italienreise ergibt. Hier handelt es sich um den begleitenden Ehemann, den die Autorin mit erschreckender Genauigkeit abzeichnet. Haushofer macht detaillierte Anmerkungen über seine Laune, sein Aussehen zu verschiedenen Tageszeiten, sein Befinden, sei es heiter oder angegriffen und über sein Verhal-

ten in verschiedenen Situationen. Dieselbe Methode bezüglich Hubert, der nicht von der Hand zu weisende Ähnlichkeiten mit dem Portrait des eigenen Gatten, wie^{er} im Tagebuch erscheint, aufweist, läßt Tagebuch und Fiktion noch näher zusammenrücken.

Es wird der Eindruck erweckt, als befinde sich Haushofer ständig auf dem Beobachtungsstand und als verwandele sich alles, was sie umgibt, sofort in Geschriebenes, sei es Tagebuch oder Fiktion. Es ist anzunehmen, daß die bei Haushofer so häufig auftretende Tagebuchfiktion nicht nur eine literarische Methode, sondern ihr angemessene und in ihr persönlich begründete Schreibweise ist.

Fußnoten zu: Die Schriftstellerin und ihr Werk

¹Tagebuch, Eintragung 27. Jänner

²Krämer-Badoni, Haushofer: Die Wand

³Dora Dunkl und Marlen Haushofer, "Meine Bücher sind alle verstorbene Kinder," Österreichische Nachrichten, 6. 11. 1969.

⁴Dora Dunkl, Marlen Haushofer,

⁵Ibid.

⁶Weigel, 10. 9. 1973.

⁷Frauentorfer, 8. 9. 1973.

⁸Haushofer jr., 11. 9. 73.

9

Literarische Einflüsse und Anregungen

Ein großer Teil des Rohmaterials für Haushofers Romane sind ihre Biographie und die eigenen Ansichten, die mehr oder minder verschlüsselt in die Werke transponiert wurden. Wie Roland Heger beobachtet, steht "in allen ihren Romanen eine Frau im Zentrum und es scheint fast, als wäre es immer dieselbe Frau, die uns unter verschiedenen Namen, in verschiedenen Berufen und Altersstufen begegnet."¹ Unter den Bedingungen, unter denen Haushofer ihre Werke schreibt, kann auch keine allzu große Variationsbreite gegeben sein, denn der oberste Bezugspunkt des literarischen Werkes ist nur ein Erfahrungskreis. Probleme und Charaktere, wenn auch in verschiedenen Konstellationen auftretend, bleiben sich gleich.

Es scheint, als ob die meisten Anregungen, die Haushofer aus ihrer vielseitigen Lektüre erhalten konnte, sich diesen gesetzten Problemen haben unterordnen müssen oder in ihm verloren gingen. Haushofer interessierte sich für Literatur verschiedenster Art. Zur Entspannung las sie utopische Romane, auch solche einfachsten Zuschnitts, da sie sich für Phantasien und die Möglichkeiten des Menschen sehr interessierte, wie sich auch in ihrem Roman Die Wand offenbart.² Dieses utopische Interesse war mit einer Vorliebe für Psychologie und psychologischer Lektüre gekoppelt.

Zu den ernsteren Autoren, die sie schätzte, gehörten Joyce, Woolf, Waugh, Wolfe, Huxley, Kafka, Roth und Musil.³ Auch war ihr Bedarf an Büchern recht umfangreich, sie las etwa drei Bücher pro Woche,³ eine

beachtliche Quantität für eine auch noch haushaltlich beschäftigte Autorin. Es scheint aber müßig, in der einen oder anderen literarischen Richtung nach Einflüssen auf Haushofer suchen zu wollen, denn wenn auch hier oder dort eine Abhängigkeit vorhanden sein sollte, so ist sie nicht derart, daß sie das gesamte Werk erklären oder auch nur beleuchten würde. Weigel betonte ebenfalls die eigentlich individualistische Ausrichtung Haushofers und die Unmöglichkeit, sie in eine der zeitgenössischen Strömungen nahtlos einreihen zu können. Sie sei dazu zu wenig ein Pionier auf literarischem Gebiet gewesen und habe das Experiment immer abgelehnt.⁴

Ein Werk in Haushofers Bibliothek jedoch scheint eine Ausnahme zu bilden. Es handelt sich um Simone de Beauvoirs Buch Das andere Geschlecht, das schon optisch den Eindruck erweckt, gründlich gelesen worden zu sein.⁵ Das Werk erschien in der Übersetzung ins Deutsche bei Rowohlt in Hamburg 1951, also gerade in einer Zeit, da sich Haushofer noch am Anfang ihrer Karriere befand. Es kann angenommen werden, daß sie dieses Buch erwarb, bevor ihre ersten Romane entstanden, denn zwischen Frühwerk und dem, was nach 1952 erschienen ist, läßt sich ein Bruch erkennen, der am besten durch den Zusammenhang mit de Beauvoir und ihrer zwar nicht neuen, jedoch eloquent ausgedrückten feministischen Ideologie zu erklären ist.

Auf die feministischen Tendenzen in Haushofers Werk hat unter anderem schon die Rezension der Presse hingedeutet, und zwar im Zusammenhang mit der Heldin der Tapetentür: "Annette ist zwar restlos emanzipiert . . ." ⁶ und auch in einem Nachruf auf die Schriftstellerin wird beobachtet: "Eine Handvoll Leben ist 15 Jahre alt, ein Nachkriegs-

buch, angesiedelt zwischen den Schlagworten 'Kampf der Geschlechter' und 'Women's Liberation Movement.'⁷ De Beauvoirs emanzipatorisches Werk muß in der Tat auf Haushofer einen derartigen Eindruck gemacht haben, daß es sie in ihrer anti-männlichen Haltung noch festigte und Ansichten, die sie schon als junges Mädchen unabhängig von Theorien vertreten hatte, ideologisch untermauert fand.

Daß für Haushofer die Dialektik männlich-weiblich geläufig und ein Bestandteil des eigenen Denkens war, ist oft angemerkt worden, selten aber, daß sie sich mit dieser Problematik auch bezüglich der sozialen Rollenerwartungen auseinandersetzte. Die Anmerkungen, die von der Kritik gemacht wurden, bezeichnen immer wieder die Gegenüberstellung der Welt der Männer und die der Frauen als eine mythisch begründete Dialektik, also als etwas Universales, wie es etwa bei Johann Jakob Bachofen erscheint, nicht aber als ein gesellschaftlich verifizierbares Phänomen. Freilich ist auch die Projektion des Bachofenschen Weltbildes auf gegebene soziale Umstände naheliegend, wie schon die Studien von Friedrich Engels und August Bebel und später Simone de Beauvoir beweisen. Daß diese Projektion auch bei Haushofer stattfindet, ist kaum beachtet worden.

Solche Anwendung findet sich bei schon in kleinen Bemerkungen wie in der folgenden aus ihrem Tagebuch nach der Ankunft in Rom: "aber nur ein Aschenbecher im Zimmer, sichtlich patriarchalische Anschauungen." Die Anwendung von Konzepten, die sie letztlich in eine feministische Linie rücken, ist auch in ihren Werken ersichtlich, bemerkenswerterweise aber erst in den nach 1952 geschriebenen.

In Haushofers frühesten Novellen herrscht noch keine ausgesprochen männerfeindliche Haltung; in Fällen, wo eine derartige angedeutet wird, ist sie noch merklich unterkühlt. Zwar sind die Frauencharaktere nicht unbedingt glücklich, aber noch liegt ihnen eine detaillierte Reflexion über ihr Dasein und die Gründe für den Lauf, den es genommen hat, ferne. Als Wendepunkt ist die Novelle "Vom Menschenmann" zu betrachten, in der Ansichten, die von de Beauvoir vertreten werden, auftauchen.⁸

Nach der Veröffentlichung der Vergißmeinnichtquelle schlägt die vorsichtige Haltung, die auch Sympathie zum Manne aufkommen läßt, in eine dogmatische Einstellung zugunsten der unterdrückten und leidenden Frau um, entsprechend Beauvoirs Protest gegen die gewöhnlich von der Gesellschaft bezogene Position: "Ein Mensch ist im Recht, wenn er ein Mann ist, die Frau ist die, die im Unrecht ist."⁹

Beauvoir stützt sich in ihrer Analyse der Diskriminierung gegen die Frau auf ältere Quellen wie Bebel und Engels, besonders, wenn sie die Sklavensituation der Frau charakterisiert: "Sie leben verstreut unter Männern, durch Wohnung, Arbeit, wirtschaftliche Interessen, soziale Stellungen mit einzelnen von ihnen -- Mann oder Vater -- enger verbunden als mit den Frauen."¹⁰ Beauvoir folgert daraus: "Das Band, das sie an den Unterdrücker fesselt, kann mit keinem anderen verglichen werden."¹¹ In Beauvoirs Analyse wird die Frau als das "Andere"¹² definiert, und das ist es genau, was Haushofers fiktive Frauengestalten sind. In der Erzählung Wir töten Stella (1958) verbindet sich die Ehefrau trotz der offensichtlichen Untreue ihres Mannes mit ihm gegen das junge Mädchen, das sie durch den Mangel an weiblicher Solidarität

in den Tod treiben hilft. Die Bindung der Frau an einen als wertlos dargestellten Mann erweist sich als stärker als die Mütterlichkeit, die sie einer anderen Frau hätte erweisen können, die, unerfahren, demselben Mann zum Opfer fällt. Das weibliche Konkurrenzdenken ist stärker als die Erkenntnis gemeinsamen Leidens.

Haushofer zieht ebenso wie Beauvoir die sozialen Bedingungen, unter denen ein solches Geschehen stattfinden kann, in Betracht: die Frau wird zwar von ihrem Mann erpreßt und betrogen, ist aber durch die Institution der Ehe und die wirtschaftliche Abhängigkeit, die aus derselben resultiert, an den Mann gefesselt und genügend korrumpiert worden, daß sie zur Auflehnung zu bequem wurde und lieber gute Miene zum bösen Spiel macht, obwohl ihr Mann ihr innerlich fremd ist.

Dieselbe Thematik wird auch in Eine Handvoll Leben (1955) aufgeworfen, hier aber bricht die Frau aus dem bürgerlichen Leben aus. Das Mittel dazu ist ein fingierter Selbstmord, da normalerweise eine wirtschaftlich und emotional gebundene Frau ihrer Existenz, ohne Spuren zu hinterlassen, nur durch den Tod entkommen kann. In der Tape- tentür (1957) stellt Haushofer die sogenannte männliche Freiheit gegen die weibliche Gebundenheit. Der Mann kann sich frei bewegen, während die Heldin des Romanes durch Haushalt und Schwangerschaft an der Fortsetzung des ihr geläufigen Junggesellinnendaseins gehindert wird und sich nach kurzer Zeit gefesselt findet.

Die Wand, die annäherungsweise einen Urzustand darstellt, der durch eine Katastrophe herbeigeführt wurde, stellt ein reines Matriarchat dar. Die Heldin, Herrin über ihre Handlungen und die ihr anvertrau-

ten Tiere, wehrt sich gegen eine weitere Unterjochung, indem sie den Mann, der in ihr Reich eindringt, erschießt. Die Mansarde, Haushofers letzter Roman, beleuchtet dagegen die Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten des weiblichen Lebens. Die Heldin des Werkes flüchtet sich in eine Taubheit, um den Anfechtungen ihrer Existenz, zu großem Teil durch die Schwierigkeiten mit den Schwiegereltern hervorgerufen, auszuweichen. Nach ihrer Genesung und Rückkehr in den ehelichen Haushalt lebt sie dort wie eine Fremde.

Beauvoir betont nun gerade diese Fremdheit der Frau in der Gesellschaft wie auch im Familienclan des Mannes. Die Frau muß nach Beauvoir ihre Individualität aufgeben, während der Gatte die seine durch den Besitz der Frau bestätigt. "Die Gattin darf also nicht am Mana des Gatten teilhaben, sie muß eine Fremde sein, fremd also auch dem Klan."¹³ Dieses Motiv wird von Haushofer verschiedentlich aufgegriffen, in der Mansarde, in der Tapetentür, wo die ehemals aktive Frau in eine kleine Wohnung versetzt wird, die von nun an ihr Wirkungskreis sein soll, während dem Mann noch immer "die Welt offensteht." Die Fremdheit demonstriert sich besonders deutlich bei der Begegnung mit der ersten Frau des Mannes, wobei die neue Gattin mit Erstaunen feststellt, welch "ein Meister im Vergessen" ihr Mann ist. (Tapetentür, p. 146)

"Diese Welt hat immer den Männern gehört . . ." ¹⁴ ist ein Ausspruch, den Haushofer fast selbst hätte tun können. Der Mann, der eigentlich Freie, ist eine Bedrohung für die weibliche, mütterliche Welt, deren Geschöpf sich an Ort und abhängige Kreaturen gebunden fühlt. Beispielfhaft ist hierfür neben der schon erwähnten Annette im Verhältnis

zu ihrem raubtierhaften Mann der Landstreicher in der Wand, der sich bezeichnenderweise nicht wie die Heldin niedergelassen hat, sondern jagt und herumzieht, wobei er als Eigentum fordert, was ihm begegnet. Wenn die Frau dieselbe Freiheit begehrt, so tut sie das unter Verlust der eigentlichen Substanz ihres Daseins und muß als Preis die wahre Identität aufgeben, wie es Betty in Eine Handvoll Leben tut.

Beauvoir betrachtet Hausfrauenarbeit als Sklavenarbeit, die in der Abwesenheit des Mannes verrichtet wird und folglich auch nicht bemerkt oder anerkannt wird, sondern als selbstverständlich hingenommen wird. Dabei handelt es sich aber um ein mühsames ein keineswegs befriedigendes Werk.¹⁵ Haushofer bemüht sich, diese Kleinarbeit anschaulich darzustellen, bis der Leser dieselben Ermüdungserscheinungen verspürt wie die arbeitende Hausfrau.

Beauvoir beobachtet, daß der Durchschnittsmann seine Geschlechtlichkeit anders begreife als die Durchschnittsfrau. Er "nehme seine Geschlechtlichkeit nur insoweit voller Stolz auf sich, als sie für ihn ein Modus der Besitzergreifung sei,"¹⁶ was sich an Annette in der Tapetentür bestätigt. Diese Art von Sexus ist offensichtlich verdächtig, und Haushofer behandelt sie als solches. Ist diese Besitzergreifung vollzogen und das Opfer gefügig gemacht, läßt auch das Interesse am Objekt ab, wie im Falle Stellas oder wie es an dem öden Nebeneinanderleben der Ehepartner in der Mansarde dargestellt wird. Sexus wird hier nur beiläufig und etwas verächtlich erwähnt: "Dann drehte er das Fernsehen ab, obgleich das Stück noch nicht zu Ende gekommen war, und ging mit mir zu Bett. Es wurde, wie immer, wenn der Alkohol ihn enthemmt hat.

Dann schlief er sofort ein, ich lag noch eine Weile wach." (Mansarde, S. 143)

Beauvoir ist, wie Haushofer der Ansicht, daß "man nicht als Frau zur Welt komme," sondern dazu gemacht werde.¹⁷ Haushofer illustriert diese Meinung durch ihre eindringlichen Kinderbilder, die weder für das eine noch das andere Geschlecht, wie sie sich als Erwachsene darbieten, charakteristisch sind, sondern noch indeterminiert erscheinen, ausgestattet mit Eigenschaften, die später erst in die Rollen der Geschlechter geleitet werden. Meta, in Himmel, der nirgendwo endet, erlebt die Verwandlung, die auch Haushofer selbst durchmachte, von einem freien Kind mit gewissen Führungsqualitäten dem kleinen Bruder gegenüber zum düsteren, unterdrückten Mädchen mit kratzenden Strümpfen erst, als sie in die Obhut einer Klosterschule, einer konservativen, exklusiv weiblich bestimmten Umgebung, geschickt wird.

Auch das junge Mädchen Johanna in der Erzählung "Das kleine Glück" (Vergißmeinnichtquelle) wird sich erst seiner Rolle bewußt, als es das erste gewaltsame Recontre mit einem Mann hat, und in der Erzählung "Die Kinder" (Schreckliche Treue) unterscheiden sich Mädchen und Knaben keineswegs in ihrer Grausamkeit und Zerstörungssucht. Nach Beauvoir wird der Frau die Passivität erst bewußt, nachdem sie ihr jahrelang zugeschrieben und anerzogen wird, wie in Haushofers Erzählung "Der erste Kuß."¹⁸ Das Mädchen läßt sich dem Knaben gegenüber, der aktiv zu sein hat, seiner Rolle entsprechend, noch nicht passiv überwältigen und emotional steuern. "Das soll die Liebe sein? Mitteinemmal haßt sie den jungen Menschen. Wie lächerlich er aussieht mit seinen runden, erstaun-

ten Augen und dem kleinen Schnurrbart -- wie ein großer Kater! Sie beginnt zu lachen, und das ist wie eine Befreiung." (Manuskripte, p. 3)

Beauvoir führt weiterhin an, daß der Vaterkult bezeichnend für erstgeborene Töchter sei, ein Kult, der sich bei Haushofer sowohl biographisch wie in ihrem Werk bekundet, wie auch die Auflehnung der Tochter gegen die Mutter, die, zuerst das Double und Vorbild der Tochter, ihr Kind in die Welt der Frauen einführt, dann aber einen Autoritätsverlust erleidet, da sie selbst untergeordnet und versklavt ist.

Über den Vaterkult stellt Beauvoir fest, daß er sich bis ins Religiöse steigern kann, bis zum Bild Gottes mit dem weißen Bart.¹⁹ Die Verehrung werde so weit getrieben, daß sie sich auch auf die Agenten des Göttlichen erstrecke: "Allerdings kennt das kleine Mädchen gegenüber dem Beichtvater und sogar am Fuße des Altars als solchem ein Erschauern, das dem nahe kommt, das es später in den Armen seines Liebhabers empfinden wird."²⁰

Eben dieses Gefühl vollzieht Haushofer in "Die Beichte" nach. "Nie wieder habe ich einen so großen und starken Pater gesehen . . . Ich sagte meine kleinen Kindersünden her und sparte das Schreckliche bis zum Schluß. 'Ist das alles,' fragte der Pater ungeduldig. 'Nein,' sagte ich verzweifelt, 'ich habe noch eine schwere Sünde . . .'" (Manuskripte, p. 3)

Die Mutter, die im frühen Stadium Vertraute des Mädchens ist, wird, nach Beauvoir, später mit einer Busenfreundin vertauscht, die Haushofer in der Erzählung "Die Freundinnen" (Manuskripte, nicht zu veröffentlichen)²¹ oder in Betties Jugendfreundinnen in Eine Handvoll Leben

und an vielen anderen Stellen darstellt, wo immer sie die Vertrautheit zweier Mädchen betont. Beauvoir scheint auch das Ende der Tapetentür vorweggenommen zu haben, wenn sie über die Motive junger Mädchen bemerkt: "Ihre meisten Konflikte beziehen sich auf ihr Verhältnis zur Familie. Sie suchen ihre Verbindung mit der Mutter abubrechen . . . Sie möchten die Liebe des Vaters für sich gewinnen."²² Beauvoir weist darauf hin, daß die junge Frau nicht das Sexuelle anstrebt, sondern, daß sie, in vielen Fällen sogar bis ins höhere Lebensalter das Geschlechtliche als Sünde und damit als ekelhaft und ordinär betrachtet, wie es auch die Haushoferschen Gestalten weitgehend tun, wenn sie immer wieder vor dem Sexus zurückschrecken.

In der Tagebuchfiktion, die Haushofer häufig verwendet, ist möglicherweise auch eine Widerspiegelung Beauvoirs erkennbar.

"Der Sinn für Geheimnisse, der bereits auch zur Zeit der Vorreife beim kleinen Mädchen entwickelt ist, gewinnt noch an Bedeutung. Sie kapselt sich hartnäckig ein, sie weigert sich, ihrer Umgebung das verborgene Ich preiszugeben, das sie — in Wirklichkeit eine imaginäre Persönlichkeit — als ihr wahres Ich ansieht."²³ Auf die Haushoferschen Frauen trifft die Konsequenz zu, die Beauvoir zieht: "Sie berauscht sich an ihrer Isolierung, sie fühlt sich andersartig, überlegen und außerordentlich."²⁴

Beauvoir spricht im Detail über die Hausarbeit, fast scheinen manche ihrer Paragraphen aus Haushoferschen Werken zu stammen oder umgekehrt, es scheinen die Versionen Haushofers Umschreibungen der Beauvoirschen Anmerkungen zu sein: "Das Haus, das Zimmer, die schmutzige Wäsche,

der Parkettboden sind starre Dinge: man kann nur endlos die bösen Prinzipien austreiben, die sich einschleichen. Sie geht gegen den Staub, die Flocken, den Dreck, den Schmutz an. Sie bekämpft die Sünde und ringt mit dem Satan."²⁵ Daneben Haushofer zum Vergleich, die ein ganzes Romankapitel von dem Hausputz und den hausfraulichen Reflexionen darüber handeln läßt: "Ich beschloß mit letzter Kraft, gegen diese Verdunkelung vorzugehen, lief ins Badezimmer, ließ einen Kübel Wasser laufen, ergriff ein Tuch und kniete mich im Wohnzimmer auf den Boden, um das versiegelte Parkett aufzuwischen. Ich nahm nicht den Stielbesen, sondern kroch auf den Knien herum und säuberte wirklich jede Ecke, was man mit dem Besen nicht kann. Es war eine große Wohltat, ich hörte endlich auf zu denken. Eine wunderbar anstrengende Arbeit ist das, man muß unter Verrenkungen unter Kästen langen, Möbel verschieben, der Rücken schmerzt und die Hände brennen. Es gibt nichts Besseres gegen lästige Gedanken." (Man- sarde, p. 118)

Es soll nicht behauptet werden, Haushofer sei eine militante Feministin gewesen oder habe ihr Werk einzig in den Dienst der Beauvoir-schen Theorien gestellt. Auf der anderen Seite sind die Parallelen zu offensichtlich, als daß man sie übergehen könnte. Zu häufig tritt das Thema der leidenden Hausfrau auf, das Thema des jungen Mädchens, das langsam in eine Rolle gezwungen wird, das Thema der Unterdrückung der Frau durch soziale Doppelstandards, die Familienproblematik. Es ist ein Prozeß wie der folgende anzunehmen, wenn man die Bedeutung von Beauvoir für Haushofer bestimmen möchte: Haushofer hat selbst schmerz- lich den Anpassungsprozeß an ihre spezifische Rolle erfahren und hat

als junge Frau unter einer Unzufriedenheit gelitten, welche sich schon in ihrer Rebellion gegen die Mutter und deren Wertsystem niedergeschlagen hatte. In Beauvoir fand sie wahrscheinlich eine Interpretin für ihr unerfülltes Leben. In Beauvoirs Werk werden mehr oder minder zwingend Erklärungen für die weibliche Frustration angeführt, der Bildungsgang der Durchschnittsfrau wird analysiert und nur zu leicht wird Haushofer sich selbst in der Untersuchung wiedererkannt haben, besonders, da auch für einen Außenstehenden bestimmte Parallelen zwischen Beauvoirs Hypothesen und Haushofers Leben ersichtlich sind, man denke an die starke Vaterbindung, die Eifersucht gegen die Mutter, die streng religiöse Erziehung, das Versinken im Haushalt und ehelichen Alltag, die Untreue des Gatten. Auf diesem Umwege ist es zu erklären, daß Beauvoirs Gedanken als Paradigma für Haushofers eigenes Schicksal mit in die fiktiven Werke eingegangen ist.

Haushofer zeigt allerdings in den meisten Werken keine offensichtliche Auflehnung gegen die bestehenden Zustände, eher handelt es sich um eine resignierende Erkenntnis, daß das Individuum zu schwach ist, zu gebunden, um die Umwelt verändern zu können. Dies trifft auf Stella, auf die Tapetentür und die Mansarde zu. In Eine Handvoll Leben kommt es zu keiner Auflehnung gegen die Monotonie des Alltags, wenigstens aber zu einem Ausbruch, während die Wand die größte Ausnahme darstellt. Die namenlose Frau hat genügend Distanz von der ehemals bestehenden Gesellschaft, um sich von den Normen ihrer alten Umwelt befreien zu können. Sie ergreift die Waffe und tötet den männlichen Feind. Diese Haltung widerspricht freilich in gewisser Hinsicht Beauvoir, die feststellt: "Die

Frau, die nicht zum Werkzeug des Mannes werden will, denkt gar nicht daran, ihm aus dem Wege zu gehen."²⁶ (Oder ihn, wie es die Heldin der Wand tut, aus dem Wege zu räumen.) Haushofers eigene Rolle und somit auch die ihrer Heldinnen ähnelt vielmehr dem, was Beauvoir so charakterisiert: "Sie übernimmt eine Opferrolle, und ihre Resignation ist nur ein langer, stiller Vorwurf."²⁷

Haushofer zeigt jedoch in ihrem Werk auf verschiedenen Ebenen, die Beauvoir eröffnet, welche Möglichkeiten eine Frau in der Gesellschaft hat, sich freizusetzen. Das Fazit, das sich aus ihrem Werk ergibt, ist weniger optimistisch gerichtet als das bei Beauvoir: Marlen Haushofers Charaktere sind schon so sehr von der Konvention bestimmt, von Eltern und Verwandten beeinflusst und durch ihr eigenes Schicksal festgelegt, daß eine Auflehnung, wie auch im Falle der Schriftstellerin, nicht zum Erfolg führt. Innerhalb der zeitgenössischen Gesellschaft kann die Frau nicht die gleiche Freiheit erreichen wie der Mann, dazu ist sie schon zu sehr durch das umgebende System bestimmt. Wenn sie es versucht, ist sie entweder gezwungen, sich der Anonymität oder Isolierung auszusetzen, Schuldgefühle zu entwickeln oder sie muß ihren "Verrat," das heißt die geistige Freiheit, durch Verlust von Mann und Kind sühnen, wie Annette, wie Betty. Wenn sie sich mit ihrer zweitrangigen Stellung zufriedengibt, macht sie sich schuldig wie die Ehefrau in Wir töten Stella, ohne dabei wirklich Verantwortung auf sich zu nehmen oder es überhaupt zu können. Die Frau, die sich nach außen hin anpaßt wie in der Mansarde, daneben aber ein heimliches Innenleben führt, baut zwischen sich und der Familie eine Barriere auf, die nicht mehr eingerissen

werden kann. Sie verödet sinnlich und geistig. Die für Haushofer einzige in Frage kommende Lösung liegt in der Wand. Wenn die Welt durch die Dummheit der Männer zerstört worden ist, kann die Frau sich ein ihr gemäÙes Dasein schaffen -- ohne Aussicht auf Nachkommenschaft, Liebe oder Gesellschaft.

So betrachtet gibt es keinen Platz für die Frau, was Haushofer dadurch zum Ausdruck bringt, daß ihre Heldinnen glücklos, frustriert und unverstanden ihr Leben führen oder beenden. Es läßt sich kaum entscheiden, ob von Seiten der Autorin ein Aufruf zur Aktion, ein Appell an den Leser oder eine resignierende Feststellung vorliegt.

Fußnoten zu: Literarische Einflüsse und Anregungen.

¹Roland Heger, Der österreichische Roman des 20. Jahrhunderts I, ed. Karl Koweindl (Wien: Braumüller, 1971), p. 20.

²Tauschinski, 6. 9. 1973.

³Brief von Dr. Manfred Haushofer sr. vom 19. 9. 1972, Haushofer jr., 11. 9. 1973.

⁴Weigel, 10. 9. 1973.

⁵enthalten in Dr. Haushofers Bibliothek in Steyr. Dasselbe Werk wurde für die folgenden Zitate benutzt.

⁶Wolfgang Kraus, "Die Geschichte einer schwierigen Liebe."

⁷"Kulturelles Wort," Hessischer Rundfunk.

⁸Beauvoir analysiert Theorien, die das ursprüngliche, "natürliche" Mutterrecht in historischer Folge als von dem intellektuell und artifiziiellern abgelöst sehen, entsprechend den drei Bachofenschen Systemen, allerdings hier mit unterschiedlichen Implikationen, denn Bachofen hält das solare, männlich bestimmte System für das höchststehende.

⁹Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht (Hamburg: Rowohlt, 1951), p. 9.

¹⁰Ibid., p. 12.

¹¹Ibid.

¹²Ibid., p. 22.

¹³Ibid., p. 85.

¹⁴Ibid., p. 73.

¹⁵Ibid.

¹⁶Ibid., p. 186.

¹⁷Ibid., p. 285.

¹⁸Die Manuskriptsammlung "Erzählungen" liegt bei Oskar Jan Tauschinski in Wien vor. Zum Teil handelt es sich um in Tageszeitungen erschienene Erzählungen, solchen, die später in Sammlungen aufgenommen wurden und um nicht veröffentlichtes Material. Datum der nicht chronologisch geordneten Stücke: 1950 bis 1955.

¹⁹Beauvoir, p. 305.

²⁰Ibid., pp. 305-306.

²¹Eine weitere Sammlung von Erzählungen, die die Autorin nicht veröffentlicht wünscht, liegt ebenfalls bei Tauschinski vor. Es handelt sich um vier Erzählungen, die nach Tauschinskis Aussage "sehr früh" (vor 1950?) anzusetzen sind.

²²Beauvoir, p. 311.

²³Ibid., p. 348.

²⁴Ibid., p. 349.

²⁵Ibid., p. 460.

²⁶Ibid., p. 415.

²⁷Ibid., p. 481.

Das Frühwerk

Haushofers Problemstellung, Frau und Familie, Frau und Beruf, Frau und Gesellschaft, hat sich seit ihrer Beschäftigung mit de Beauvoir zugespitzt. Der Umschwung von den frühen Erzählungen zu den späteren ist zwar nicht so radikal, daß man nicht schon den Ansatz zu den typischen Themen erkennen könnte, jedoch ist die Form der Auseinandersetzung noch tentativ und gemildert.

Bis auf ein Jugendgedicht sind Erzählungen das Früheste, was von Haushofers Werken erhalten ist. Die Datierung fällt in beiden Fällen, veröffentlichten und unveröffentlichten Werken, schwer, da Entstehungszeit und der Zeitpunkt der Publikation verschieden sein können. Das Jugendgedicht soll hier kurz behandelt werden, da es einen Hinweis darauf gibt, wie die Schriftstellerin von gewissen Themen immer wieder gefesselt wurde, so daß sie in den verschiedensten Perioden immer wieder aufgegriffen werden.

Das Gedicht behandelt die Erfahrung der Autorin in der häuslichen Atmosphäre, die sich auch in Himmel, der nirgendwo endet wieder darbietet, wenn auch in weniger idealisierter Form. Die räumliche und geistige Entfernung von der heimatlichen Umgebung deutet sich in den ersten Zeilen des Gedichtes an, die das Erlebnis als ein Traumgeschehen schildern. Das Traumhafte der Tür erinnert an die Tapetentür, die ebenfalls die Grenze zum Unterbewußtsein darstellt, die, einmal erschlossen, die "Wahrheit" eröffnet. Sehnsucht und Entfernung kommen in dem Gedicht wie in Himmel, der nirgendwo endet zum Ausdruck. Der junge Mensch, der

sich bewußt wird, daß es keine Rückkehr zur Kindheit mehr gibt, ist in beiden Fällen das Thema. In Himmel, der nirgendwo endet heißt es an einer Stelle: "Plötzlich geschieht ein Wunder: Mama beugt sich über sie und legt ihre Wange ganz leicht an die ihre. Eine sehr alte Erinnerung streift das Kind. Einmal war es immer so: Mamas blasse Wange an der ihren, der vertraute sanfte Duft, Ruhe, Stille und Daheimsein. Schon ist es vorbei. Eben war da noch etwas Wunderbares und Süßes, aber Meta kann es nicht mehr finden." (Himmel, p. 99) Eine Impression von Mutter und Sohn, die eine ähnliche Atmosphäre wie in dem Gedicht schafft, ist ebenfalls vorhanden: "In der Küche ist es wunderbar warm. Mama sitzt vor dem Herd und hält Nandi auf dem Schoß. Sie merkt gar nicht, daß Meta ins Zimmer gekommen ist. Sie sieht nur Nandi, der ihr sein lachendes kleines Gesicht entgegenhält . . . Mamas Zopf hat sich unter Nandis runden Fingern gelöst und hängt gelöst und wirr über ihre Schulter. Sie sieht weich, jung und glücklich aus . . . Sie sitzt vor dem Feuer und hält Nandi auf dem Schoß. Und sie riecht den Duft seiner Haut, warm, süß und ein bißchen nach Milch. Dann ist auch das vorbei . . ." (Himmel, p. 39-40)

Der Eindruck der Zeitgebundenheit ist besonders auffällig an derart gefühlsbeladenen Stellen, ein Eindruck der Flüchtigkeit herrscht vor, ebenso wie in dem Jugendgedicht:

Die Mutter

Im Traume öffnet sich die schwere Tür,
Die Dich so unerbittlich mir verbirgt.
So gross und stumm stehst Du vor mir ...

Die blaue Schürze voller Kräutern.
Wenn ich mich auf die Zehenspitzen stelle,
So schnupp're ich Thymian, Beizkraut und Dill,
Den guten und vertrauten Duft von braunen Sommern.

Die große Küche ist so warm.
Holz knistert, sprüht und knackt.
Und roter Gluthauch spielt auf Deinen Wangen.
Aufjauchzt das Brüderlein im Korb
Und streckt die Ärmchen nach Dir aus.
Es zerrt an Deinem dicken Zopf,
Der schwer nun in den Schoß Dir fällt.
Mein kleines Herz schwillt an vor Zärtlichkeit.

Und enger drück' ich mich an Deine Knie,
Tief in die Falten Deines Kleides.
Gelassen tickt die alte Uhr,
Die Hunde winseln im Schlaf.
Schwer wird mein Kopf und müd.
Und tröstlich tropft in meinen Schlaf Dein Lied ...

Die Glut zerfällt, sprüht auf und stirbt.
Und Deine Stimme sinkt zu fernem Summen.
Und wieder ruht auf meinem Mund
Die sanfte Wärme Deiner Hand.
Mein kleiner Traum zerfließt im Duft
Nach süßer Milch und Kälbchen.

(Oben rechts: Kennwort Sommer, mit Bleistift geschrieben)

Zweifellos handelt es sich nicht um ein Kunstwerk, aber es ist insofern bemerkenswert, als schon biographische Elemente verarbeitet werden, die später den Jugendroman kennzeichnen werden und die auch in anderen Werken verschiedentlich wieder auftauchen. Das eigene Erlebnis wird in Gedicht und Roman wenig abstrahiert dargestellt. Die bäuerliche Atmosphäre in dem Gedicht entspricht den heimatlichen Gegebenheiten, die wehmütige Erinnerung deutet inzwischen Geschehenes an, das eine Rückkehr in die alte Wirklichkeit nicht erlaubt.

Schon am Anfang ihrer Karriere verwendete Haushofer Erinnerungen, Motive und Gefühlslagen, die sich bis in ihr späteres Werk fortsetzen. Bevor sie in Buchform veröffentlichte, wurden einige Kurzgeschichten in Tageszeitungen abgedruckt, 1946 "Die blutigen Tränen,"¹ "Diese Männer"² (1952), "Pepitante und der Mörder"³ (1952), "Die schöne Melusine"⁴(1952), "Rumpelstielzöhen"⁵ (1952) und andere. Das Niveau der meisten in kleineren Blättern erscheinenden Erzählungen ist nicht nennenswert, meist erbaulich in Inhalt und Ton schildern sie eine Begebenheit, die teils situationsgebunden ist -- wie in "Weihnachtsmahl der Untermieter," das erst 1955 erschien⁶ oder kleinere Vorfälle des täglichen Lebens behandeln, wie sie zur Zerstreuung eines Durchschnittslesers zum Sonntagsnachmittag angebracht sind.

Unter die Zeugnisse aus Haushofers früher Schaffenszeit fallen aber auch vier Kurzgeschichten, die die Schriftstellerin nicht zur Veröffentlichung bestimmte, und denen ein besonderer Platz eingeräumt werden soll, da sie technische Ansätze zeigen, die Haushofer zwar später nicht weiterverfolgte, die aber deshalb interessant sind, weil sie eine Tendenz zur Verschlüsselung, zur Abstraktion und Universalität der Aussage zeigen, wie sie nicht wieder erscheinen.

Fußnoten zu: Das Frühwerk

¹Linzer Volksblatt, 7. 12. 1946.

²Steyrer Zeitung, 7. 8. 1952.

³in der Manuskriptsammlung "Erzählungen" vorliegend, und auf einem nicht identifizierten Zeitungsausschnitt mit 1952 datiert.

⁴auf einem nicht identifizierten Zeitungsausschnitt, 1952.

⁵Linzer Volksblatt, datiert 1952.

⁶Südost-Tagespost, Weihnacht 1955.

Vier frühe Kurzgeschichten als Beispiele für den Entwicklungsgang
der Schriftstellerin

Die Manuskripte der vier Erzählungen sind unter dem Material, das in Oskar Jan Tauschinskis Verwahrung ist. Es handelt sich bei diesen Erzählungen um "Der Unstern," (26 Ss.) "Die Freundinnen," (12 Ss.), "Herr Simonet," (10 Ss.) und "Der alte Hof" (39 Ss.). Der Hefter, der die Erzählungen enthält, ist von der Hand der Autorin beschriftet: "Frühe Novellen (nicht mehr zu verwenden)" und darunter, wahrscheinlich später hinzugefügt: "Dürfen nicht veröffentlicht werden. M. H."

Die vier Erzählungen sind von verschiedenem literarischem Rang. Unter ihnen bildet "Der Unstern" eine seltsame Ausnahme. Im Gegensatz zu dem sonst direkten Aussagestil handelt es sich hier um eine Erzählung, die in der Offenheit des Endes, in der Vieldeutigkeit der Aussage und dem Fehlen einer Moral von der sonstigen Technik Haushofers abweicht. Andere Elemente in der Erzählung verweisen auf den Schauerroman, besonders in denjenigen Partien, in denen Haushofer das Inkommensurable und Beängstigende des Geschehens deutlich werden läßt.

Formal betrachtet ist "Der Unstern" eine Rahmenerzählung, deren Hauptteil eine Rückblende bildet, ein für die späteren Werke der Autorin ebenfalls typisches Aufbauprinzip. Die Rückblende wird durch ein Traumerlebnis ermöglicht, dessen Erinnerung so intensiv ist, daß es die weitere Erinnerung an das Vergangene erschließt. Dieser Kunstgriff ist auch nicht untypisch für Haushofers Technik; auch in der Tapeten-
tür klärt ein Traumerlebnis die Leiden der Vergangenheit und macht die

Irrwege eines Individuums sichtbar und begreiflich.

Der Erzähler setzt mit dem Gespräch zweier Freunde ein, in dem der Ich-Erzähler als gesundheitlich leidend und durch einen Traum erschüttert gekennzeichnet wird. Es wird ebenfalls deutlich, daß der Erzähler der Handlung unter gewissen Komplexen leidet, er fürchtet Spott und Aufsehen, ist kontaktgehemmt und neigt zu Selbstgesprächen.

Das Erlebnis, um das es sich handelt, ist in Ton und Gang schemenhaft und unausgedeutet. Es führt in die Jugend des Erzählers. Während eines Landaufenthaltes wird der Erzähler mit verschiedenen Charakteren konfrontiert, die ihm rätselhaft bleiben. Zum einen ist es der Verwalter des Besitztums seines Onkels, zum anderen der Landarzt, die durch ihre verschiedenartigen Veranlagungen den jungen Mann anziehen und abstoßen. Der Verwalter lebt allein, neigt zum Trinken und zur Brutalität, besonders einem jungen Mädchen namens Marie gegenüber, für das der Erzähler während einer belauschten nächtlichen Szene Interesse entwickelt. Er erlebt, wie der Verwalter das Mädchen zum Trinken zwingt, wie er sie aus der Gaststätte des Dorfes durch einen jungen Burschen zu sich rufen läßt, wie Marie zuletzt Selbstmord begeht.

Die Zwiespältigkeit im Charakter des Verwalters erweckt zunächst den Eindruck, es handele sich um eine Teufelsfigur, besonders da gewisse Anspielungen auf ihn gemacht werden. Der Branntwein, den er trinkt, wird als "Teufelswasser" bezeichnet, es heißt, Marie sei dem Teufel hörig "wie ein anderer dem Rauschgift." (MS. S. 14) Später jedoch stellt sich heraus, daß der joviale Landarzt der eigentlich korrumpierende Geist ist, denn er ist tatsächlich rauschgiftsüchtig und auf sein

Verhalten hin -- erasingt dem Mädchen ein Lied namens "Der Unstern" vor, dessen Endzeilen lauten: "Wo ich mir gewünschet hab' / Ein reinliches Sterben, ein düftig Grab" (MS. S. 19) -- begeht Marie Selbstmord. Marie ist das unschuldige Opfer des Lebens. Sie selbst sagt: "'Ich habe als Kind in der Stadt gewohnt, im vierten Stock eines großen Hauses. Immer wieder hat es mich hingezogen zum Stiegenschacht, zu jenem schwarzen, gähnenden Loch, bis ich schwindlig war und meine zitternden Knie gegen das Eisengitter lehnen mußte. Immer hat es mich in meinen Träumen verfolgt und immer hab' ich gewußt, daß ich ihm einmal nicht mehr entrinnen kann. Und dann -- als ich ihn zum ersten Mal gesehen habe, hab' ich eben das rettende Geländer losgelassen und bin gefallen.'" (MS. S. 22)

Diese frühe Novelle ist eine Mischung aus Psychologie, Schauer-elementen, Realistik und skurillen Einschüben, wie das volkhaft-zer-sungene Lied "Der Unstern." Im Gegensatz zu den meisten Haushofer-Er-zählungen drängt sich nicht gleich eine Erklärung für den Vorgang auf, das Moralisieren wird ganz unterlassen und es wird keine Schuld-frage gestellt, was wohl auch das, trotz jugendlicher Schwächen be-merkenwerte Niveau der Erzählung bedingt. Der Leser ist zuerst verwirrt über die Vielzahl der Motive, über die Widersprüchlichkeiten innerhalb der Erzählung, die nach dem Lesen doch zu einer Einheit zusammengefaßt werden und so die Novelle zu einem komplexen Ganzen werden lassen.

Die auftretenden Gestalten sind vielschichtig und undefinierbar. Dazu dient die Perspektive des jungen Mannes noch in hervorragendem Maße, denn er gelangt aufgrund mangelnder Einsicht, etwa wie der Er-

zähler des Stormschen Schimmelreiters, zu keiner befriedigenden, eindeutigen Deutung des Geschehens. Zum einen ist da das junge Mädchen, offensichtlich das Opfer finsterner Mächte des Lebens, dionysischer Leidenschaften, das selbst sagt: "'Was wißt ihr denn von diesem Glück --' ...'Aber man muß die Angst ablegen -- sich ohne Vorbehalt der Finsterniß anvertrauen.'" (MS. S. 23) Zum anderen gibt es den Doktor, der ein solches Geständnis über sich selbst nie ablegt und doch zuletzt der den Mächten der Nacht am tiefsten Verpflichtete zu sein scheint. Marie wird von den Frauen des Dorfes verachtet, bei den Männern erregt sie eine gewisse Faszination. Aus keiner Reaktion jedoch geht eindeutig hervor, welcher spezifischen Bedrohung sie sich aussetzt.

Der Verwalter ist eine Gestalt von großer Ambivalenz. Zuerst scheint er es zu sein, der die Mächte des Bösen, denen Marie zum Opfer fällt, vertrete, dann aber scheint er doch unter ihrem Tode zu leiden, denn er betrinkt sich an jenem Tage sinnlos, ohne der Umgebung noch Beachtung zu schenken. Der Doktor, der ebenso zwielichtig ist, wirkt zuerst als der wohlmeinende, menschlich-Mitleidige, der Freund, der dem jungen Mädchen Hilfe bietet, dann aber zuletzt als der Instabile, der noch furchterregender ist als der Verwalter am Anfang der Erzählung.

Im Gegensatz zu dem Verwalter ist der Doktor kein Einzelgänger, sondern ist mit der Gesellschaft verbunden, die offensichtlich, in der Gestalt des Apothekers, auf seiner Seite steht. Offen und frei kann er sich mit anderen Dorfbewohnern unterhalten, während der Verwalter einsam ist. Beide Männer haben Beziehungen zu Rauschmitteln,

der eine zwingt dem Mädchen Alkohol auf, der andere steht unter dem Einfluß von Injektionen und schleicht sich mit gutmütiger Miene in das Vertrauen Maries ein, nur um, wie es scheint, seinen Untergang herbeizuführen. Das Lied des Arztes wirkt auf das Mädchen wie ein Rauschmittel.

Die Verbindung zwischen Haupt- und Nebenhandlung wird durch den Traum des Erzählers hergestellt. Das verbindende Element ist hier die Chiffre des Flieders. Im Traumgeschehen begraben ein Knabe und ein Mädchen ein Hühnchen, das sie mit Flieder bedecken, genau wie Marie von der Tochter der Wirtin auf dem Totenbett mit Flieder bedeckt wird. Offensichtlich ist das Hühnchen eine Chiffre für Marie, ein junges Tier, das dem Instinkt lebt und dem Leben in einer komplexeren Gesellschaft deshalb nicht gewachsen ist. Marie hat sich unschuldig-triebhaft in Gefahr begeben, sich verschiedenen Rauschzuständen ausgesetzt, nicht zuletzt dem betäubenden Flieder, der leitmotivisch in zweideutiger Funktion auftaucht, zuweilen als hell und lebensbejahend, zuweilen als dunkel und todbringend.

Als Chiffre vereinigt er die Zweiseitigkeit des Lebens, die von Marie akzeptiert wird und an der sie zugrundegeht. Marie hat sich dem Leben-im-Tod so weit hingeeben, daß sie für die Gesellschaft zur Außenseiterin geworden ist. Sie steht zwischen zwei Männern, von der eine auf den ersten Blick düster, gewalttätig und gefährlich erscheint, wie eben das Element, das sie in ihrem Leben sucht, der andere aber hilfreich und gütig. Der äußere Anschein aber trügt, wie auch der Anblick des Flieders bei Tage trügerisch ist. Zu der Außenseiterin Marie

gehört der Verwalter, in seiner Absolutheit und brutalen, instinktgebundenen Männlichkeit eine Bejahung der Mächte des Lebens und des Todes. Der Doktor in seiner effeminierten Haltung, in seiner an die Zivilisation gebundenen Sucht ist nur ein Vertreter des Todes- und Degenerationsprinzips, der Marie in ihrer Vielschichtigkeit zwar zerstören, nicht aber am Leben erhalten kann.

Der Doktor, dessen Stellung schon auf eine soziale Funktion deutet, während bei seinem Widersacher, dem Verwalter, gerade die asozialen Elemente betont werden, ist letzten Endes morbider und gefährlicher als der verteilte Einzelgänger, der mit seinen Eigenschaften, namentlich seiner Geschäftstüchtigkeit, der Selbstgenügsamkeit, dem Erfolg beim Angeln und der Geschicklichkeit im Töten der Fische wie durch seine Sicherheit im Befehlen eine organische Macht darstellt. Der Doktor, auf die Hilfe des Apothekers und die Duldsamkeit der Umgebung angewiesen, wirft mit seinen pseudo-christlichen Tugenden, dem Mitleid, das zur Destruktion führt und der äußerlichen Freundlichkeit, unter deren Maske sich ein Laster verbirgt, auf die tolerante Gesellschaft ein vernichtendes Licht. Wenn die Erzählung einen Teufel enthält, ist es der Doktor, sanktioniert durch die Gesellschaft.

Enthält auch diese Erzählung biographische Anspielungen, so sind sie verschlüsselter als man es sonst bei Haushofer gewöhnt ist. Auf Biographisches läßt der Name "Marie" schließen. Marlen Haushofers Mädchenname war Marie Helene Frauendorfer. Auch der Tatbestand einer Frau zwischen zwei Männern kann zutreffen, nur bestanden diese Beziehungen nicht zur gleichen Zeit. Auch der Beruf Arzt, für den zweiten, gefährlicheren, kann den eigenen Umständen entsprechend gewählt sein.

Die dörfliche Atmosphäre, die Abgeschlossenheit, das alles kannte Haushofer aus der eigenen Erfahrung. Freilich verwendet sie diese Elemente hier weitgehend zum Aufbau einer psychologisch bestimmten Landschaft.

Erstaunlich ist die Indirektheit der Darstellung. Der Erzähler ist ein Mann, der den Zustand der Hauptfiguren nur von außen wahrnimmt und man kann nur aus seinen Bemerkungen auf Charaktere und Intentionen schließen, was den Gestalten die Gerichtetheit versagt, ihnen aber eine fast chiffrenhafte Beispielhaftigkeit verleiht. Keine der Personen und keines der Details äußerer Umstände ist spezifisch, daß es dem Leser unmöglich wird, sich mit nicht mit gewissen Elementen zu identifizieren und sie "wiederzuerkennen" -- fast möchte man den Wortlaut wiederholen, in dem der Verwalter beschrieben wird: "was . . . ihm eine gewisse Charakterlosigkeit verlieh." (MS. S. 9) Es besteht in dieser Erzählung Haushofers eine gewisse Affinität zu Kafka, die auch bei Aichinger festzustellen sein wird. Die Gestalten werden gerade genug umrissen, um ihnen menschliche Züge zu verleihen, nicht aber genug, um sie auf spezifische Individualitäten festzulegen. Dieselbe Ähnlichkeit zwischen den drei Autoren ist in diesem Falle auch, daß das Geschehen nicht eindeutig festlegbar ist, da gewisse Wertvorstellungen nicht genannt werden, obwohl sie als unbekannte Größe dem Geschehen zugrunde liegen.

In dieser Erzählung ist auch die Handlung ungewöhnlich genug, um das Absinken in Trivialität zu vermeiden. Spielte schon im Rahmen ein Traum die bedeutende Rolle für den Anstoß zu einer Erzählung,

so verläuft auch die Haupthandlung traumhaft. Der Erzähler kennzeichnet sich durch eine Distanz zu den Vorgängen, die durch seine Stellung als Student aus der Stadt, also als Außenseiter, festgelegt ist. Obwohl ihm die letzte Einsicht versagt ist, teilt er dem Leser wirkungsvoll seinen Schrecken und seine Verwirrung mit, die der Leser teilen kann, da er ebensowenig informiert wie der Erzähler ist. Der Schrecken ist letztendes ein Schrecken vor der Undurchschaubarkeit des menschlichen Daseins, über die Unsicherheit desselben und über die Vorurteile, die aufgrund eines äußeren Eindrucks getroffen werden können. Auch die Gleichgültigkeit der Umgebung, die scheinbar unberührt das Inkommensurable der Existenz hinnimmt und zusieht, als sowohl ein totes Hühnchen wie auch die tote Marie mit Flieder bedeckt werden, trägt zu der Erschütterung bei.

Der Tod Maries ist nicht nur der Tod irgendeiner jungen Person, sondern in seiner Rätselhaftigkeit Grund zu der Frage, ob es spezifische Gründe für gewisse Vorgänge gäbe, ob nicht die übliche Kausallogik den Blick in eine tiefere Realität verschließt.

Eine weitere Erzählung aus der Manuskriptensammlung, "Der alte Hof" trägt ebenfalls Ansätze zum chiffrierenden Erzählen, das heißt, auch in "Der alte Hof" wird eine Realität erschaffen, die sich nicht in allen Details mit der Alltagswirklichkeit deckt, sondern in Form verschlüsselter Elemente über sie hinausreicht und damit eine Wirklichkeit erstellt, die ihren Effekt aus der fiktiven Geschlossenheit zieht.

Wie "Der Unstern" handelt "Der alte Hof" von dem Untergang eines jungen Mädchens. Wieder ist es eine Ich-Erzählung, die von einem älte-

ren Manne, diesmal einem Arzt, berichtet wird. Hier wird auf eine ausführliche Rahmenfiktion verzichtet, statt dessen wird die Geschichte direkt berichtet.

Der Personenkreis ist auch in dieser Erzählung begrenzt, es handelt sich um Herrn Salvera, der mit eifersüchtiger Liebe seine Tochter Honey von der Umwelt abschließt, um einen effeminierten Diener, der das Kind bemuttert, um den Erzähler selbst und um einen jungen Mann, der in die geschützte Umwelt eindringt und Honeys Zuneigung gegen den Willen des Vaters erringt. "Der alte Hof" hat mit dem qualitativ bedeutend wirksameren "Unstern" verschiedene Gemeinsamkeiten aufzuweisen. Das Milieu eines abgeschlossenen Umkreises ist beiden gemeinsam, allerdings ist der erzählte Lebensabschnitt in "Der alte Hof" wesentlich länger als der relativ kurze in "Der Unstern."

Die Heldinnen beider Erzählungen entsprechen nicht der Norm. Bei den Frauen wird etwas Unchristliches zugeschrieben, Honey aufgrund ihres ungewöhnlichen Namens, der wenigstens in den Augen des Dieners Heinrich eine teuflische Verbindung nahelegt, Marie wird verdächtigt, sich dem Teufel ergeben zu haben. Beide Frauen zeichnen sich durch die Unbedingtheit ihrer Gefühle und die Kompromißlosigkeit ihrer Handlungen aus, die sie am Ende scheitern läßt. Marie wird durch ihren Sturz in die Tiefen des Lebens getötet, während Honey der Erschütterung durch ihre erste Liebe und dem sich entwickelnden Vater-Liebhaber Konflikt nicht standhalten kann und Selbstmord begeht, wobei ihr der alte Diener, der dem Doktor verglichen werden kann, hilft. In beiden Erzählungen ist also ein Helfer zum Sterben vorhanden, denen jeweils eine gewisse Schwäche

anhaltet, eine Haltlosigkeit, die den lebenszugewandten Figuren diametral entgegengesetzt ist. Die Männer, die die Frauengestalten beeinflussen und kontrollieren, der Verwalter und der Vater, sind aggressiv-männlicher Natur, die der Gesellschaft durch ihre selbstgewählte Einsamkeit verdächtig sind, den Frauen aber weniger gefährlich sind als die Sanften, Nachgiebigen, die sie in den Tod führen, selbst in Fällen, wo die Heldin, wie Honey, nicht mehr sterben will.

Das Haus Salvera zeichnet sich durch seine grundsätzliche Frauenfeindlichkeit aus. Sowohl Salvera wie Heinrich haben die junge Gutsbesitzerin, die Mutter Honeys, isoliert und abgeschlossen, und betrauert ihren Tod auch nicht, nachdem sie ihre Pflicht getan hatte, nämlich Honey hervorzubringen. Honey wird, wie auch Marie, das Geschöpf zweier Männer, von denen der eine ihr eine Pseudo-Weiblichkeit zu vermitteln versucht, der andere sich aber ganz ihrer weiblichen Eigenart verschließt. Salvera will aus seiner Tochter eine Gelehrte machen und ist ihren Wünschen nach Ablenkung -- Tanz und Musik -- abgeneigt.

Als sich bei Honey natürliche Regungen ihres Geschlechts bemerkbar machen, verfällt ihr Vater in Schwermut und Depressionen, die durch Eifersucht und die Aussicht, sein Eigentum zu verlieren, ausgedrückt werden. Auch die Reaktion der Männer beim Tode der jungen Frauen ist gleich. Der Doktor in "Der Unstern" freut sich, daß Marie nun den "richtigen" Entschluß, sich zu töten, gefaßt habe, wie auch Heinrich eigentlich erleichtert ist, daß Honey tot ist, denn nun gehört sie als Erinnerung völlig ihm und ihrem Vater, das heißt, sie kann sich nicht mehr gegen deren Willen entwickeln, sondern hat einen festum-

rissenen Platz, der nicht durch unangenehme Assoziationen gestört werden kann.

Beide Erzählungen sind aus männlicher Perspektive gesehen, was sich in "Der alte Hof" noch deutlicher als im "Unstern" bemerkbar macht, da der Erzähler schon während der Haupthandlung ein reifer Charakter ist, während der junge Mann in "Der Unstern" noch flexibel und der Überraschung fähig ist, was sich an vielen Stellen bekundet. Der Arzt in "Der alte Hof" nimmt das Geschehen hin und erkennt mehr Rechtfertigung in der Haltung Salveras als in dem Streben nach Ausbruch in Honeys Fall. Genauer betrachtet aber ist der Vorgang bei-der Erzählungen pervers. Ein junger Mensch muß sterben, obwohl ihm eigentlich die Zukunft gehören sollte, damit er älteren, die dem Tode näherstehen als er selbst, hilft, das Leben, das sie sich durch ihre eigene Beschränkung verdorben haben, zu bewältigen. Weniger trifft das auf den Verwalter in "Der Unstern" zu, der zwar brutal und roh ist, doch ein vitales Prinzip vertritt, das anderen nur deshalb so unverständlich erscheint, weil es ihrer eigenen Lebensweise so wenig gemäß ist. So existiert in "Der Unstern" wenigstens ein Kontrapunkt zu dem weichlichen, sich selbst zerstörenden Doktor, was der Erzählung eine weitere Dimension verleiht. In "Der alte Hof" wird zwar versucht, dem jungen Mann ein Attribut des Vitalen zu verleihen, "wie eine große, gleißende Katze sitzt er da!" (MS. S. 24) aber diese Gestalt ist zu farblos und nimmt zu wenig Platz ein, um nur ein annähernd so wirksamer Charakter wie der Verwalter zu sein, der, trotz seines Trinkens und routinierten Tötens sogar den scheuen, un-

sicheren Studenten in seinen Bann zieht. In seiner Verbindung zu Marie liegt sogar ein gewisser Reiz der verbotenen Erotik (nicht Sexualität) und dem Unerklärlichen menschlicher Anziehungskraft, während der junge Mann in "Der alte Hof" einfach marionettenhaft ist und nur als kompositorisches Mittel notwendig ist.

Die Balance, die "Der Unstern" aufweist, ist im "Alten Hof" nicht vorhanden. Honey ist nur das Opfer zweier vampirhafter Gestalten, die auf ihre Kosten leben, vor ihr die ihnen anhaftenden Schwächen verstecken und sie von falschen Werten überzeugen, ohne ihr eine Vergleichsmöglichkeit zu gewähren.

Die Behandlung der Zeit, die Verwendung von Leitmotiven, die Wahl der Elemente, alles dies läßt den "Unstern" unvergleichlich besser erscheinen. Trotz der Unterschiede zwischen beiden Erzählungen weisen beide genügend Elemente auf, die darauf deuten, daß Haushofer sich um eine bildlich-chiffrierende Schreibweise bemühte, in dem einen Falle erfolgreicher als im anderen. Sie bemüht sich, das zu tun, was auch in Ilse Aichingers Die größere Hoffnung zutage tritt, nämlich die Chiffrierung eines alltäglichen Gegenstands, der eine zu der offensichtlichen Bedeutung tretende Botschaft trägt, die nicht von allen Personen gleich erkannt werden kann, die sich aber dem Helden meist in einem existentiellen Prozeß des eigenen Erlebens deutlich offenbart bis die Chiffre sich, oft in der Stunde des Todes, als der existentiell bedeutsamsten, in ihrer vollen Aussagekraft offenbart.

Die zwei anderen in der Sammlung enthaltenen Stücke sind weniger bemerkenswert. Die Erzählung "Die Freundinnen," wiederum eine Rahmenerzählung, ist stark autobiographisch. Sie handelt in einem Klosterinternat, dessen Regeln in ihrer Rigidität und Strenge wohl dem entsprechen, was Haushofer selbst bei den Ursulinerinnen in Linz erfahren hat. Inhaltlich geht es um die wortlose Freundschaft zweier Mädchen, die sich durch die Schuljahre hinzieht.

In dieser Erzählung ist vorgeformt, was noch oft bei Haushofer zu bemerken sein wird. Einmal der offensichtliche Bezug auf das eigene Leben, der wahrscheinlich auch in diesem Fall nicht nur von dem Ausgangspunkt Klosterschule Gebrauch macht, sondern auch spezifisches bekanntes Personal verwendet, was dann zu einer minutiösen Schilderung von psychologischen Reaktionen führt, die teils zur Glaubwürdigkeit der Darstellung beiträgt, das universelle Interesse an der Geschichte oft durch Überpräzision verringert.

Dazu tritt noch der Aspekt, daß die Autorin auch in dieser Erzählung Reflexionen anstellt, von denen man wünscht, sie seien unterblieben, so zum Beispiel eine lange Reflexion über den Stolz und die Einsamkeit der jungen Julia, die schon lange zuvor durch den Gang der Handlung dem Leser aufgedrängt wurden, die aber in der angehängten, fast erbaulichen Betrachtung peinlich deutlich wiederholt werden. In ihrer Simplität wirken sie unangenehm, wie etwa die gestrichene Bemerkung, daß Julia, die nach Südamerika ausgewandert ist, sicher glücklich sei, wenn sie sich gut verheiratet hätte. (MS. S. 11)

Im Ganzen hat die Erzählung keinen weiteren Gehalt als das, was

durch die Handlung gesagt wird, und spricht weder Intellekt und Einbildungskraft des Lesers an wie es "Der alte Hof" und "Der Unstern" tun.

Das dritte Manuskript "Herr Simonet," stellt eine Freundschaft zwischen einem alternden Mann und einem jungen Mädchen dar. Hier handelt es sich um eine direkte Erzählung in der dritten Person, deren Thema der bevorstehende Tod im Gegensatz zu jugendlicher Vitalität ist. Die Charaktere, Delphine und Herr Simonet wirken in ihrer Gegensätzlichkeit konstruiert und simplifiziert.

Wieder fällt die Überdeutlichkeit auf; nicht genug, daß schon in dem älteren, vom Tode gezeichneten Mann und seiner Liebe zu dem jungen Mädchen der Gegensatz von Leben und Verfall dargestellt wird, es kommen dazu noch typischere Beschäftigungen und Interessen: Religion und Philosophie, Unterhaltungen mit den Toten sind für den Helden bezeichnend, Interesse an Pflanzen und Tieren für Delphine. Dieser krassen Umgrenzung ist auch zuzuschreiben, daß die Charaktere an Tiefe verlieren. Der Zentralpunkt der Erzählung ist eben dieser Gegensatz, der in dürftiger Form abgehandelt wird.

Die Psychologisierung der Gestalten ist übertrieben und verkrampft, was die Erzählung zu einem Exemplum macht. Didaktische Tendenzen durchziehen das Werk. Herr Simonet widersteht seinen fleischlichen Begierden, zieht sich wiederstrebend in seine Todeserwartungen zurück. In seiner Rücksichtnahme auf die Unschuld des Mädchens wird er fast zu einem Wunschbild des liebend-väterlichen Mannes, zum Urbild des Biedermannes.

Nirgends, es sei denn durch einen harmlosen Kuß, wird die heile Welt des Moralisch-Wertvollen einer Erbauung suchenden Durchschnittsbürgers angetastet, und somit wird die Geschichte zu einer Moralpredigt, obendrein zu einer hoffnungslos unzeitgemäßen.

Die eben besprochenen vier Erzählungen sind typisch für Tendenzen, die sich durch Haushofers Gesamtwerk ziehen. Schon zu einem frühen Zeitpunkt finden sich in dieser Manuskriptensammlung Erzählungen von verschiedener Methodik, Qualität und Aussagekraft. Es zeigt sich, daß das Qualitätsgefälle von verschiedenen Faktoren abhängen kann: in der rein biographisch ausgerichteten Erzählung verliert die Autorin den Zusammenhang, der durch Details verschüttet wird und es muß, um der Häufung des Einzelnen einen "einleuchtenden" Zusammenhalt zu verleihen, eine Moral anhängen, die im Falle der "Freundinnen" am Schluß zu einer trivialen Reflexion führt, die nicht zusammenfassend sondern künstlich aufgeklebt wirkt, ein Etikett, das von einer "höheren" Ebene -- in diesem Fall der Perspektive der Gegenwart über die Vergangenheit -- wertend und sinngebend erscheinen soll, es aber nicht tut.

Ebenso unwirksam ist die Technik des "Herrn Simonet," wo nicht von einer eigenen Erfahrung ausgegangen wird, sondern die Perspektive eines alternden Mannes -- ein Haushofer unzugänglicher seelischer Zustand -- angenommen wird, in die dann Empfindungen projiziert werden, die die Autorin erhofft oder erwartet. Dabei weilen sowohl Moral wie Inhalt im Herkömmlichen. Nichts eigentlich Erzählenswertes geschieht. Man fragt sich, wie es möglich ist, von einer von Krieg und Verwirrung jeder Art bedrohten Generation, deren Zeit keinen Platz für die Idylle

bietet, das Simonet-Problem zum Problem werden zu lassen, und weiterhin, wie es möglich ist, es zu lösen wie Haushofer es tut, ganz in der Manier des neunzehnten Jahrhunderts. Simonet, etwas egozentrisch zwar, erweist sich am Ende als gut und harmlos, Delphine stellt Unschuld, Naturverbundenheit und Reinheit in solchem Maß dar, daß man sich fragt, in welchem Utopia diese Erzählung denn spielen soll, es sei denn in einem Feuilleton für den Sonntagnachmittag.

Eine andere, erfolgreichere Technik tritt in den beiden Erzählungen "Der alte Hof" und "Der Unstern" zutage. Zwar spielen beide Geschichten in einem der Autorin bekannten Milieu, die Elemente aber werden, besonders im "Unstern," verschoben, frei assoziativ verwendet. Ganz realistisch wirken zum Beispiel die Dorfbewohner und die schimpfenden Frauen, aber der Rahmen der Erzählung geht weit über die Details hinaus. Das Unheimliche, Trügerische des Friedens, der im "Unstern" tagsüber herrscht, wird abends demaskiert. Zwei Wirklichkeitsebenen werden dargestellt, ohne sich gegenseitig ganz aufzuheben, ohne moralisierend erklärt zu werden, und die Autorin hat sich durch die Distanz, die der fiktive Erzähler schafft, wirklich von dem Geschehen abgerückt und greift nicht mehr ordnend in das Chaos ein, wie es in den anderen Erzählungen der Fall ist. Zu augenfällige Psychologisierung wird vermieden, wobei die Autorin es unterläßt, sich in ihre Gestalten "hineinzusetzen." Die Personen agieren scheinbar selbständig, in ihrer Unerklärlichkeit auf ein übergeordnetes Gesetzweisend, das auch dem Autor in seiner vollen Bedeutung nicht mehr zugänglich ist. In dieser Erzählung verwendet Haushofer eine Technik, die auch in ihren erfolgreichsten Werken verwendet

wird: eine Mischung von Nachprüfbar-Realen, das von unerklärlichen Phänomenen durchzogen ist. Mit dieser Technik rückt die Autorin in die Nähe Kafkas, der in seinen Werken eine ähnliche Vermischung von Elementen präsentiert, wie sie auch stellenweise in der Linie Aichingers, in der Sammlung Der Gefesselte auftreten.

Allerdings setzen sich die weniger erfolgreichen Tendenzen, die in Haushofers Frühwerk zu beobachten sind, in stärkerem Maße fort, wodurch nicht selten das literarische Niveau der Romane und Erzählungen fraglich wird. Oft macht sich auch später die moralisierende Tendenz bemerkbar und zwar an Stellen, die weder der Explikation bedürfen noch durch die Betonung des Ethisch-Sauberen gewinnen. Ebenso wirken die psychologischen Ausführungen, die nicht selten eine potentiell effektvolle Erzählung oder einen ganzen Roman wie Die Tapetentür durchziehen, simplistisch und störend auf den Gesamteindruck.

Diese Neigungen der Autorin scheinen in einem Wunsch nach Ordnung, in dem Bestreben, das Unerklärliche noch einmal, sei es auch erfolglos deuten zu wollen, begründet zu sein. Es soll dem Leser ein größerer kosmischer Zusammenhang in der Literatur geboten werden, wo im realen Dasein kein solcher vorhanden ist. Haushofer, in der Psychologie Freuds und im kausalen Denken befangen, möchte Phänomene erklären, die sie beunruhigen. Dabei handelt sie oft in ihren psychologischen Stellen nach einem Schema, das ein komplexes Syndrom, wie es in Annettes Zustand in der Tapetentür vorliegt, aus einer einzigen Begebenheit der Kindheit zu klären versucht; das Erlebnis, vom Vater verlassen worden zu sein, gilt als Grund für alles Folgende, auch für das Scheitern der Ehe.

Die moralisierende Tendenz der im Grunde sehr moralisch denkenden Autorin wird am auffälligsten in ihrem letzten, auf dem Krankenbett geschriebenen Stück. Hier ist die Vorlage zur Handlung ein Partnertausch, geplant von den beiden Ehefrauen, damit die bisher nicht erfolgreichen Ehen gerettet werden können. Es kommt aber gar nicht erst zum Tausch. Der an sich nicht sehr neue Gedanke, der heutzutage wenig schockierend wirkt, wird nicht einmal ausgeführt, und man ist versucht, an den Kuß des Herrn Simonet zu denken, der zwar Emotion, aber keine Aktion hervorruft.

Werke in Buchform, erschienen nach 1951.

Methodische Stabilisierung.

Im Folgenden soll anhand von Haushofers gedrucktem Werk dargestellt werden, inwieweit sie Selbsterlebtes in ihre Fiktion miteinbezieht, und auf welche Weise sie die sie selbst betreffenden Ereignisse verschlüsselt oder als Versatzstücke von Werk zu Werk variiert. Ein solches Verfahren kann nicht zu einer allumfassenden Interpretation des Gesamtwerkes führen, es kann nur einen Eindruck von der Arbeitsweise und deren Effektivität vermittelt werden. Es soll auch nicht die Vorstellung erweckt werden, daß Haushofer Biographie im strikten Sinne schreibe. Die biographischen und fiktiven Elemente innerhalb ihres Werkes sind so vermischt, daß man sie einerseits nicht genau voneinander trennen kann, andererseits doch in vielen Fällen biographische Anlehnung feststellt. Haushofer bezieht sich nicht nur auf ihr eigenes Leben, sondern nimmt Personen ihres Bekanntenkreises zum Vorbild für diese oder jene fiktive Gestalt. Dieser Vorgang ist für Außenstehende schwer nachprüfbar, besonders, da die Autorin nicht nur eine persönliche Ansicht von ihren Bekannten hatte, sondern auch verschiedentlich einige von ihnen in einer Gestalt kombiniert.¹

Haushofer hat für die meisten ihrer Werke eine Standardbesetzung,² das heißt einen Kreis von Personen, die sich auch in anderen Romanen und Erzählungen wiederfinden lassen. Fast scheint es, als habe die Schriftstellerin mehr oder minder bewußt in ihrem Werk gewisse Funktionen füllen wollen. Um hier nur einige zu nennen: die sensitive, häufig reflek-

tierende Hausfrau als Heldin, ein Paar von Erwachsenen, die in elterlicher Funktion auftreten, seien es die Großeltern, -- Das fünfte Jahr -- oder die Eltern -- Himmel, der nirgendwo endet --, ein im Aufwachsen begriffenes Kind, das die Züge der Schriftstellerin trägt, Nonnen in Klosterschulen und andere. Diese Personen werden in verschiedensten Situationen dargestellt, ihre Charaktere sind aber in ihren Grundzügen immer dieselben. Die Schwierigkeit, die bei dieser Methode entsteht, ist es, die richtige Mischung zwischen fixierbaren Elementen aus dem eigenen Leben und Fiktivem zu erreichen. Die Werke, die Haushofer in zu starker Anlehnung an Persönliches schrieb, sind in ihrer Aussage zu privat gebunden und damit für das Publikum uninteressant. Die andere Möglichkeit, reine Fiktion zu schreiben, lag der Autorin fern, und jedesmal, wenn sie versuchte, sich zu weit von dem ihr persönlich Nachprüfbareren zu entfernen, mißlang das Werk insofern, als es an Glaubwürdigkeit mangelte.

Dieses Faktum tritt in der Betty-Fiktion in Eine Handvoll Leben zutage und zwar schwimmt die Handlung in dem Moment, als Haushofer auf Betties Flucht ins Ausland zu sprechen kommt und es scheint sich hier nicht Absicht, sondern Mangel zu manifestieren, wenn das Leben der Heldin in den USA mit ihrem amerikanischen Ehemann nicht erwähnt wird.

Haushofer war sich selbst ihrer Technik und vielleicht auch der Grenze ihrer Fähigkeiten bewußt. Sie stellt fest: "Ich schreibe nie über etwas anderes, als über meine eigenen Erfahrungen . . . Alle meine Personen sind Teile von mir sozusagen abgespaltene Persönlichkeiten, die ich recht gut kenne," und sie fährt, zutreffend

fort: "kommt mir einmal eine mir wesensfremde Figur vor, versuche ich nie, in sie einzudringen, sondern begnüge mich mit der Beschreibung ihrer Erscheinung und ihrer Wirkung auf die Umwelt."³

Die Probleme, die Haushofer in ihren Werken darstellt, sind dementsprechend definiert. Sie behandelt das Individuelle, Persönliche in den Menschen, die Problematik der Rolle des Einzelnen entweder in der Familie oder in einem weiteren, jedoch immer noch absehbaren Kreis von Personen. Politisches Geschehen und Zeitgeschichte werden weitgehend ausgeschlossen. Haushofers bedeutendsten Romane, Die Wand und Die Mansarde scheinen in einer zeitlosen Periode zu spielen. Haushofer vermeidet auch Abstraktionen, selbst wenn sie auf gewisse abstrakte Aussagen abzielt, kleidet sie sie in einen persönlichen Rahmen und weist ihm einen privaten Kontext zu.

Innerhalb dieser Strukturen stellen sich wiederholt Themen ein, mit denen sich die Autorin im Laufe ihres Lebens besonders auseinandergesetzt hat: Krankheit, Verfall, Todesbewußtsein, die mit einem Sinn für Zeit und Vergänglichkeit und dem Bewußtsein der Unwiederholbarkeit eines Augenblicklichen gekoppelt sind. Das momentane Erlebnis kann zwar in einen Roman eingehen, meist aber existiert es als ein fast schon vergangener Zeitpunkt oder taucht intensiv aus der Erinnerung empor.

Das Bewußtsein der Zeit ist an die Wahrnehmung des Raumes gebunden, für dessen Existenz Haushofer eine akute Sensibilität zeigt. Häufig geht eine Fiktion bei ihr nicht von einem vorgegebenen Handlungsschema aus, sondern knüpft sich an die Erfahrung einer Räumlichkeit, wie etwa im Falle der Wand das Jagdhaus den Anstoß für den Roman gege-

ben hat.⁴ Die Kontrastierung von Räumlichkeiten ist eine Konstante in ihrem Werk. Bestimmten lokalen Gegebenheiten werden Stimmungen, Charaktereigenschaften und Einfluß auf zukünftiges Geschehen zugeschrieben. So steht in der Wand zum Beispiel die Alm im Gegensatz zum Jagdhaus, in anderen Werken die Stadt versus Land, das Gebirge versus Tal, Hausinneres versus Landschaft.

Die genannten Gegensätze kennzeichnen zum Teil Haushofers Herkunftsland, Österreich, Die alpine Landschaft, die einen nicht unbedeutenden Anteil an verschiedenen ihrer Fiktionen hat, bedingt einen großen Teil ihrer Bildlichkeit, wenn sie sich auf natürliche Gegebenheiten bezieht, wie es in der Wand und in der Taubheitsepisode der Mansarde der Fall ist.

Ein weiterer, das Werk Haushofers kennzeichnender Kontrast ist die Verschiedenheit von Leib und Seele. Dieses, ursprünglich religiös begründete Problem, beschäftigte die Autorin bis an ihr Lebensende und tritt noch in dem Fragment "Mach Dir keine Sorgen" auf. "Du hast viele Schmerzen ertragen, ungern, wie alle Menschen vor Dir. Dein Körper war Dir sehr bald lästig. Du hast ihn nie geliebt. Das war schlecht für Dich -- oder auch gut, denn an einem ungeliebten Körper hängt die Seele nicht sehr. Und was ist die Seele? Wahrscheinlich hast Du nie eine gehabt, nur Verstand, und der war nicht gedenkend der Gefühle."⁵

Haushofer verstärkt nicht nur die biographischen Elemente im Laufe ihrer Werke, mehr und mehr wendet sie sich einem dualistischen Denkschema zu, das innerhalb ihres Werkes auf den verschiedensten Ebenen, auf der strukturellen, der ideologischen, der zeitlichen und der räum-

lichen greifbar wird. In der Mansarde begegnet der Leser einer Reihe von Tagebuchaufzeichnungen aus der Vergangenheit, die in der Gegenwart in gerade entstehende inkorporiert werden, weiterhin dem Gegensatz von Mann und Frau auf der Ebene von Haushofers Ideologie, dem Gegensatz von Mansarde und dem Rest des Hauses, in dem die Heldin als Fremde lebt, der Diskrepanz zwischen den Generationen, dem Gegensatz zwischen Tochter und Sohn in den Augen der Eltern, um nur einige zu nennen. Nicht immer gelingt es der Autorin, diesen Gegensätzen eine plausible Motivation zu verleihen oder sie überzeugend als kompositorische Elemente zur Wirkung zu bringen, was seinen Grund darin haben mag, daß sie selbst keinen Anlaß sah, sie mehr zu motivieren, als sie es tat. Weigel wies darauf hin, daß dies in der Tapetentür zutreffe.⁶ Die Autorin nahm an, die von ihr gegebenen Erklärungen seien einleuchtend und zureichend, da ihr selber die Gründe für Annettes Handeln klar auf der Hand zu liegen schienen. Dasselbe gilt auch für die Motivation der Taubheit in der Mansarde, die Weigel als mangelhaft betrachtete und die Schriftstellerin anhielt, sie ausführlicher zu begründen.⁷

Haushofer gehörte nicht zu den Schriftstellern, die an der Entwicklung einer Methode arbeiten, wie, um einen Extremfall zu nennen, Flaubert es tat. Sie erwarb ihre Technik aus der Erfahrung des Schreibens, selbst um literarische Theorie wenig bekümmert. Aus diesem Grunde sind theoretische Äußerungen Haushofers eine Seltenheit und nehmen immer rasch eine persönliche Wendung. Ihrem Werk ist keine Dichtungstheorie übergeordnet, sondern allein ihre Persönlichkeit, die sich im Laufe ihrer Karriere immer unmißverständlicher äußert.

Fußnoten zu: Methodische Stabilisierung.

¹Haushofer jr., Wien 11. 9. 73.

²Oskar Jan Tauschinski bezieht sich auf dieses Phänomen in ähnlicher Weise in seinem Artikel "Die neue Phase in Marlen Haushofers Prosa," Literatur und Kritik, 5 (1970), 484, unter der Bezeichnung "Aufstocken."

³Ibid., 485.

⁴Frauendorfer, 8. 9. 1973.

⁵Haushofer, "Mach Dir keine Sorgen," Literatur und Kritik, 5 (1970), 482.

⁶Weigel, 10. 9. 1973.

⁷Ibid.

Stil- und Qualitätsfragen in Haushofers Werk im Vergleich mit
Ilse Aichinger

Tauschinski bemerkte, daß Haushofers Romane und Erzählungen sich strukturell eigentlich erstaunlich wenig voneinander unterschieden, und daß es sich im Falle komplexerer Gebilde doch immer noch um eine "auseinandergeschnittene" Erzählung handele.¹ In der Tat erweitert Haushofer nicht, wie man annehmen könnte, den äußeren Bereich des Geschehens, indem sie mehr "Welt" im Sinne von Gesellschaft oder Variation von Handlung erfaßt. Ihr Romanstil ist wie der Stil ihrer Erzählungen episodisch. Die Methode, die sie anwendet, um eine Erzählung zu einem Roman zu erweitern, ist zum größten Teil in der andersartigen Behandlung der Chronologie zu suchen. Haushofer erzählt zwar "realistisch," nicht aber chronologisch.² In ihren Romanen laufen meist zwei Zeitstränge parallel, einer, der sich auf die Vergangenheit in verschiedener Form bezieht, ein anderer, der die Ereignisse der Gegenwart vorwärtstreibt. Durch diese Methode wird eine Ausweitung des mentalen Innenraums erreicht, die aber das äußere Geschehen unberührt läßt. Die Ereignisse werden nicht nach den Gesetzen von Kausalität im Sinne sozialer Phänomene beleuchtet, sondern "nach psychologischen Gesetzen ans Licht gehoben."³ Dadurch geschieht es, daß das äußere Geschehen an Bedeutung verliert und nur noch als Anhaltspunkt für seelische Vorgänge im Sinne eines Auslösers zum Tragen kommt.

Im Vergleich zu Ilse Aichinger, bei der ebenfalls eine Abwertung des äußeren Geschehens im Vergleich zu einer wahrenen Meta-Wirklichkeit

zu beobachten ist, stützt sich Haushofer auf Phänomene eines traditionelleren Zuschnitts. Sie sucht die wahre Realität in der Psyche des Individuums zu finden. Fragen nach einer Transzendenz, die außerhalb des menschlichen Verständnisses liegt, deren Wirksamkeit sich aber doch spürbar macht, für die es Anhaltspunkte in Chiffren geben würde, wie es bei Aichinger in der Größeren Hoffnung der Fall ist, treten bei Haushofer nicht mehr nach dem Frühwerk auf.

Die Weltdeutung der Schriftstellerinnen ist selbst bei einer äußeren Ähnlichkeit, wie hier der Abnahme des objektiv nachprüfbaren Geschehens zugunsten einer tieferen Wahrheit, grundsätzlich verschieden. Haushofers Weltdeutung ist immanent, Aichingers transzendent. Aichinger lehnt in ihrer Methode das Psychologisieren ab und verleiht ihren Charakteren gerade das, was Haushofer bei den ihren vermeidet, nämlich eine Beispielhaftigkeit und Universalität, die durch ein Mindestmaß an Individualisierung erreicht wird, wodurch es möglich wird, daß Aichingers Gestalten selbst Chiffren im Sinne von Verhaltensmodellen in Bezug auf eine Transzendenz werden.

Haushofer steht in der Nachfolge der von Freud beeinflussten Autoren, denen das Gesetz der Psyche mehr gilt als das einer Metaphysik, die aber auch die äußere Realität sowie formale Logik in ihrer Bedeutung für das Geschehen nivellieren. Aichinger und Haushofer begeben sich auf Gebiete, die gewisse Schwierigkeiten mit sich führen, denn die Gesellschaft hat längst das Vertrauen in den Offenbarungsgehalt der Psychologie verloren, und als Resultat einer Erzählweise, deren Schwerpunkt auf psychischen Vorgängen liegt, kann der Eindruck von Abnormi-

des dargestellten, hochindividualisierten Charakters entstehen. Gerade diese Tendenz im Falle Haushofer wird auch von Kritikern angegriffen, wenn etwa geschrieben wird: ". . . die psychologischen Studien möchten wegen ihrer Ausgefallenheit Aufmerksamkeit erregen,"⁴ oder die Basis für die Problemlösung im psychologischen Bereich, wie sie gegeben wird, sei unzutreffend, insofern sie keinen Weg zur Selbsterkenntnis darstelle, sondern sich in einer "Konvention der Selbsttäuschung" bewege, die nicht mehr als Zerrspiegel für das "gesellschaftlich deformierte Individuum" bereithalte.⁵

Aichingers Weg ist nicht weniger problematisch, da sie sich nicht auf eine traditionelle Transzendenz berufen kann und es auch nicht tut, wenngleich häufig angemerkt wurde, ihre letzten Bezugspunkte seien das Christentum und christliche Werte. An vielen Stellen in ihrem Werk, besonders in Eliza, Eliza ("Der Engel") treten ihre eigenen Zweifel an einer geordneten Transzendenz zutage, deren Vermittlung ihr, begonnen mit der Größeren Hoffnung, in zunehmendem Maße Schwierigkeiten bereitet.

Der Zweifel an der Umgebung, der Sicherheit der Erkenntnis, der Festigkeit von Werten, wie er in der heutigen Zeit besteht, führt auch den Autor in ein unausweichliches Dilemma. Wer heute noch psychologisierend schreiben will, wer eine Metaphysik ansetzen will, hat als vorherrschenden Anhaltspunkt nicht mehr die für universal gehaltenen Gesetze einer anerkannten psychologischen Schule vor sich, noch die Verweisungszirkel eines festen metaphysischen Systems, das Anspielungen und Chiffren Verständnis und Aufnahme in einem uniform ausgerichteten Publikum garantiert. Der Autor ist zum Eklektizismus gezwungen

und hat nur mehr sich selbst und seine eigenen Überzeugungen, die ^{sie} als
sicheren Bezugspunkt verwenden kann.

Dieser Umstand zeichnet sich in Aichingers Werk ab, insofern sie
in zunehmendem Maße hermetisch schreibt, bei Haushofer, indem nur ein,
meist weiblicher, deutlich erkennbarer Charakter auftritt, während der
Hintergrund mit den anderen Gestalten verschwimmt. Die Zentralfigur
lebt nicht mehr mit den anderen, sondern baut sich -- oder verbaut
sich -- eine eigene, egozentrische Welt, aus der es keinen Ausweg und
keine Kommunikation mehr gibt. In dieser selbstgeschaffenen Welt, gefüllt
mit Personen, die weit mehr Kreationen der eigenen Phantasie, Wünsche
und Ängste, zu sein scheinen als tatsächlich existierende Menschen,
nehmen dann auch die Nebensächlichkeiten monströse Proportionen an,
gelten die Gesetze von Zeit und Raum nur noch begrenzt, gibt es kein
Gegenüber mehr, das relativierend wirkt auf einen sich im Kreise drehen-
den, sich verwirrenden Charakter. Aus dem psychologisch analysierten
Menschen wird bei Haushofer leicht ein psychologischer "Fall," der
in ihrem literarischen Werk begrenzt und von geringer Aussagekraft ist.

Vielerorts fehlen einem solchen Charakter in seinen spezifi-
schen Kontexten auch abstrakte Gehalte. Die meisten der dargestellten
Personen sagen nichts über das Problem der Vereinzelung, der Egozen-
trik, des Irrtums aus, sondern es handelt sich immer wieder um die
spezielle Vereinzelung dieses speziellen Charakters, was verhindert,
daß die Gestalten sich zu Beispielen allgemeinerer Natur erheben und
damit exemplarisch für generellere Phänomene -- etwa Leistung oder
Fehlleistung intellektueller oder sozialer Natur -- werden können.

Aichinger scheitert in Eliza, Eliza gerade an demselben Punkt, aber in umgekehrter Ausrichtung. Von abstrakten Konzepten, Verschlüsselungen und Materialien aus der Literatur, der Logik und der Philosophie wird die unmittelbare Aussage verschüttet, mit anderen Worten wird das bei ihr schon in Der Gefesselte stark abstrahierende Konzept so absolut, daß es auf menschliche Probleme nicht mehr anwendbar ist und damit an kommunikativer Relevanz verliert. Der Ausschluß der nachprüfbaren Realität in den Werken beider Autorinnen bewirkt letztlich dasselbe, nämlich den Kommunikationsverlust mit dem Leser; die Wege, die beschritten werden, sind verschieden.

Bei Aichinger ist es eine hochgezüchtete Intellektualität, die zur Manier erstarrt, bei Haushofer ist es die Spannung, die zwischen weitgehender Individualisierung und klischeehafter Lösung liegt. Die Anwendung simplistischer Reflexionen und moralisierenden Nachdenkens über komplexe mentale Probleme, die sich nicht mehr, wie die Autorin gern möchte, mit "gesundem Menschenverstand" lösen lassen, bedingt den durchschnittlichen Eindruck zahlreicher Werke und macht die Erklärungen der Schriftstellerin unbefriedigend.

Bei Haushofer liegt zudem auch häufig eine Diskrepanz zwischen Intention und Form der Aussage vor. Oft verfügt die Autorin nicht über eine ausreichende rhetorische Kraft, ihren Werken literarische Aussagefähigkeit zu verleihen.⁶ Der stilistische Mangel trifft sich mit der Tendenz, bürgerlich und brav zu moralisieren, er steht jedoch in eklatantem Widerspruch zu extremer Individualisierung und subtiler psychologischer Fragestellung. Das Paradox, das die Autorin auch in ihren be-

deutendsten Werken nicht lösen konnte, stellt sich so dar: mit Hilfe von Gemeinplätzen soll das Privateste erfaßt werden. Was in einem theoretischen Werk wie dem Simone de Beauvoirs möglich ist, nämlich aus der rationalen Perspektive des Analytikers die Lage des eigenen Geschlechts abzuhandeln, wobei der sprachliche Stil vorgegeben ist, der der Wissenschaftssprache und der Alltagssprache mit jeweils eindeutigem Bezug, mißlingt im Falle Haushofers, die Theorie und eigene Erfahrung in ihre Fiktion transponieren will. Dabei bedient sie sich der Sprachebene des Alltags und scheint stellenweise zu vergessen, daß sie Dichtung und nicht Tatsachenberichte schreiben will. Mittels einer adäquaten dichterischen Potenz könnten alle drei Komplexe, Privates, Ideologisches und Wissenschaftliches, zusammengehalten werden, bei ungenügendem, inkongruentem Stil brechen die Gebiete auseinander oder nähern sich dem Klischee.

Beispiele für sprachliche und gedankliche Klischees aus Büchern verschiedener Erscheinungsjahre sollen dazu dienen, diesen Mißstand zu erhellen. Dabei handelt es sich um Äußerungen, die sowohl von dem traditionellen allwissenden Erzähler wie von fiktiven personae, die sich der Ich-Darstellung bedienen, gemacht wurden, was demonstrieren sollte, daß die Sprachebene, derer sich Haushofer als Autorin bedient nicht von derjenigen abweicht, die sie ihren Charakteren zuschreibt.

"Dann lag sie ganz allein und von aller Welt getrennt in ihrem großen Bett." (Das fünfte Jahr, p. 5) Das Zitat bezieht sich auf die kindliche Heldin, ist aber von dem direkten Erzähler gemacht worden. Die Verwendung farbloser Adjektive tritt auf -- "ganz," "groß," wie

auch abgegriffene Idiome "von aller Welt getrennt," angelehnt an das idiomatischere "von aller Welt verlassen." Es scheint nicht, daß Haushofer solche verwässerten Redensarten bewußt verwendet, denn sie beziehen sich nicht allein auf die Perspektive des Kindes, sondern werden auf alle Handelnden angewendet, obwohl es sich nicht um eine märchenhafte Erzählung handelt, bei der eine derartige Ebene zu rechtfertigen wäre, sondern um eine psychologische Kindergeschichte, die Aufschluß über Anfechtungen und Gefahren in kindlichem Alter geben soll. Ebensolche Mängel finden sich in der Novelle Wir töten Stella, die ganz aus der Sicht einer Erwachsenen erzählt wird. Eine Rechtfertigung der sprachlichen Klischees, nämlich es handele sich um ein Streben nach Wirklichkeitstreue bezüglich der schreibenden Hausfrau, die sich durch ihren Stil selbst charakterisiert, müssen von der Hand gewiesen werden, da der Autorin offensichtlich die Bewußtseinshöhe eines Böll oder Johnson fehlt.

Ausdrücke wie "in Gottes Namen," (Stella, p. 6) "früher oder später," (Stella, p. 7) "ein schwacher Funke glimmt," (S. p. 7) "gewisses Alter," (S. p. 8) "einziges großes Gefühl," (S. p. 9) "alles aufs Spiel setzen," (S. p. 9) "der Mühe wert sein," (S. p. 46) "bezaubernde Heiterkeit," (S. p. 46) "so angenehm wie möglich," (S. p. 46) "vor Augen haben," (S. p. 47) "quälende Erstarrung," (S. p. 47) und so weiter, wirken, wenn sie gehäuft auftreten, störend, besonders, wenn sie neben der sprachlichen Trivialität noch gedankliche Bedeutungslosigkeit aufdecken, die Zustimmung auf Seiten des Lesers hervorrufen wollen: "Er hatte alles geregelt, was zu regeln war," (Frage des Lesers: was?) "und ging seiner Wege mit

wichtiger Miene des überbeschäftigten Mannes, den man einfach nicht stören darf in seinen wichtigen Geschäften." (S., p. 46) Eine ebenso unreflektierende Hausfrau wie die Schreiberin soll zu dem Seufzer "typisch, meiner ist auch so," herausgefordert werden und sich gleichzeitig verstanden fühlen.

Sprachliche Mängel treten offener zutage, wenn mehr als nur ein Erzähler vorhanden ist, der zur Not eine Rechtfertigung für Entgleisungen bietet. In Eine Handvoll Leben laufen Ich-Bericht und objektive Erzählung parallel, und stilistische Mängel und Plattheiten treten in beiden Fällen auf. "Das Bewußtsein verschärfte sich zu durchsichtiger Klarheit" (Leben, p. 192) oder "So schwankte sie ständig zwischen den beiden entgegengesetzten Welten und fing an, ernstlich darunter zu leiden." (Leben, p. 69) Ungewöhnliche Metaphorik koppelt sich mit platten Adjektiven ("ständig," "ernstlich") und es entsteht auf diese Weise ein Stil, der zwischen Melodrama und Hintertreppenroman liegt.

Oft führt ein gehobener Ausdruck zur Begriffsverwirrung und verstellt eher die Einsicht als daß er klärt. Auch Redundanz trägt zu dem Eindruck eines unebenen Stils bei. sie "fing an, ernstlich darunter zu leiden," könnte als Beispiel dienen, denn Leiden wird gemeinhin als ernst aufgefaßt.

Es finden sich bei Haushofer auch Schwächen, die Walther Killy dem Kitsch und der Trivialliteratur zuordnen würde. Auf Haushofer trifft seine Äußerung über Trivialautoren im allgemeinen häufig zu: "Aber die Autoren trauen ihren Fähigkeiten nicht hinlänglich, solche Worte an sich zur Wirkung zu bringen, und so putzen sie sie mit anderen

auf, welche die Gefühle des Lesers in die erwünschte Richtung bringen ... Damit wird der Grundzug des literarischen Kitsches deutlich, der aus der Absicht und der Unzulänglichkeit seiner Urheber folgt. Die Absicht -- das wird noch vielfach hervortreten -- ist vorzüglich auf Reiz gerichtet. Sie möchte Gefühlserregtheit, 'poetische' Stimmung; sie möchte dem Leser den vagen Genuß verschaffen, den vielleicht auch der Autor in der Komposition seiner eigenen Worte empfunden hat. Allein, diese Worte tragen nicht weit und sind für sich genommen charakterlos, denn sie sind nicht zuerst um ihres unersetzlichen Anschauungs- oder Sachgehaltes willen gewählt, sondern um eines Stimmungseffektes willen, der vielen Worten eigen sein kann. . . Die an sich kraftlosen Worte erhalten Stützen, die unbestimmten Vorstellungen werden durch neue Zufügungen aufgefüllt, der vergehende Reiz wird durch einen anderen auf neue gesetzt. Die Impotenz des Autors hilft sich durch Kumulation und Repetition, welche Effekte so anhaltend und den Reiz so wirksam als möglich gestalten sollen."⁷

Diese Technik charakterisiert nicht das Haushofersche Gesamtwerk, bricht aber stellenweise durch und nicht selten mit erschreckender Intensität:

"29. November. Plötzlich ist es kalt geworden, kalt, windstill und klar. Es gibt Vorgänge, die für den Zuschauer von monströser Häßlichkeit, für den Beteiligten aber von einer strahlenden Unschuld und Schönheit sind. Wenn man das einmal erfahren hat, müßte man viel nachsichtiger und gütiger werden."

"1. Dezember. Eben als ich am Fenster stand, war ich erfüllt von Glück und einer ziellosen Zärtlichkeit, die mich als Wolke einhüllte."

"3. Dezember. Alle Welt zieht Nutzen daraus, daß ich liebe. Um keinen Preis könnte ich jemanden kränken oder auch nur unhöflich sein. Sogar meine Bedienerin beginnt aufzublühen in meiner Nähe und benimmt sich weniger wehleidig und vorwurfsvoll." (Tapetentür, p. 80)

Zunächst fällt an diesen Notizen der Heldin der epigonale Charakter auf. Offensichtlich schöpft Haushofer aus Quellen des neunzehnten Jahrhunderts, vielleicht auch aus Werther. Ausdrücke, die zu einem historischen Zeitpunkt einmal angemessen waren, weil sie eine Erweiterung des individuellen emotionalen Bereiches bedeuteten, wirken als Nachahmung, wie sie hier auftreten, billig und klischeehaft. Zudem werden die genannten Beobachtungen nicht angestellt, um der Aktion Deutlichkeit zu verleihen, die Autorin verweilt auf dem Stimmungswert "Liebe" und zum Beispiel die Bedienerin dient als Stimmungsagentin und Statussymbol einer gutgestellten verliebten Frau.

Ähnlich operierende Passagen finden sich auch im Erzählteil, der sich vom Tagebuch dadurch unterscheidet, daß Stenogrammstil vermieden wird.

"Gerade als sie in die sanfte, warme Dunkelheit entglitt, riß ein heftiger Schlag sie zurück. Atemlos und hellwach lag sie mit wildschlagendem Herzen auf dem Rücken. Sie wußte sehr gut, was geschehen war. Wie immer, wenn sie sehr übermüdet war, würde dieses krampfhaftes Zucken sie immer wieder aus dem Schlaf reißen." (Tapetentür, p. 80)

Mit Hilfe stimmungsträchtiger Adjektive wird aus dem Phänomen "Ner-

vosität" vermischt mit "Angst" Spannung im Leser erweckt. Die Passage enthält wenig objektive Information, dafür langausgedehnte Reize, die sich auf die reduzierte Formel: "nervöses Zucken beim Einschlafen" bringen lassen. Funktional ist diese Stelle für das Romanganze bedeutungslos, außer, daß sie einen Stimmungswert setzt, der im Folgenden gleich von einem weiteren abgelöst wird: "Sogar Gregor war einmal erwacht von dieser Erschütterung. Sie hatten beide gelacht darüber, und Annette war dann eingeschlafen, die Wärme seiner Hand auf der Brust, durchtränkt von Glück und Müdigkeit." (Tapetentür, S. 191) Der zweite Reiz setzt neben den ersten die Werte "Geborgenheit," "Erleichterung" und reichert sie durch unterkühlte sexuelle Konnotationen an.

Haushofer behält diese Tendenzen bis in ihre letzten Werke bei, auch Die Wand enthält noch Abschnitte wie den folgenden: "In der Hütte war es ganz still." (Vergleiche: "Dann lag sie ganz allein . . ."
Das fünfte Jahr) "Etwas Neues fing an. Ich wußte nicht, was es mir bringen würde, aber mein Heimweh und meine Sorge um die Zukunft wichen langsam von mir. Ich sah die Fläche der Almmatten, dahinter einen Streifen Wald und darüber den großen gewölbten Himmelsbogen, an dessen westlichem Rand der Mond als blasser Kreis hing, während im Osten die Sonne emporstieg. Die Luft war scharf und zwang zu tieferem Atmen. Ich fing an, die Alm schön zu finden, fremd und gefährlich, aber wie alles Fremde voll heimlicher Lockung." (Wand, S. 175) In dieser Passage sind verschiedene Elemente enthalten, die Killy dem Kitsch zuweist. Zunächst ist da die Ungewißheit der Assoziationen, hier gegeben in den ersten Sätzen, dann die Verwendung stimmungsträchtiger Elemente, Naturbilder,⁸ in diesem

Falle "Almmatten," der "Streifen Wald," beides nicht festgelegte Qualitäten und Quantitäten und unbestimmt in ihrer Anordnung. Ebenso wirkt der "große gewölbte Himmelsbogen" -- hier wieder in redundanter Ausdrucksweise auftretend, denn wie sollte ein Bogen nicht gewölbt sein -- und der Mond als blasser Kreis, der mit der Sonne im Osten kontrastiert wird. Wären nicht die geladenen Adjektive und die Gefühle des Beschauers vage angedeutet, würden diese wenigen Andeutungen nur einen primitiven Eindruck, keineswegs ein präzises oder funktionales Bild abgeben.

In der letzten Passage werden innerer Vorgang und Unsicherheit dem Naturbild parallel gestellt und es entsteht, was Killy ein Pseudosymbol nennt. Haushofer hält Ausschau nach "Gegenständen, die ebenso sentimental sind wie sie offensichtlich mit Sinn befrachtet werden können."⁹ Blasser Mond und emporsteigende Sonne (man bemerke: nicht eine schlichte, aufgehende Sonne, sondern eine emporsteigende), werden zum stimmungsvollen Bild für das "Neue," das anfang -- es bleibt ungeklärt, was es ist -- und für die Sorgen und das Heimweh, die "langsam wichen."

Allerdings ist anzumerken, daß sich Beispiele für solche Phänomene in der Wand seltener finden als in den früheren Romanen, was seinen Grund in der festeren Struktur der Handlung und ihrer Realitätsbezogenheit -- die Heldin hat sich handfest mit einer fremden Umwelt auseinanderzusetzen -- begründet ist. Weniger auffällig sind reine Stimmungseffekte in Die Mansarde, wenn sie auch hie und da noch auftreten ebenso wie stilistische Schwächen von der schon besprochenen Art. Besonders in rückblickenden Passagen, die ohnehin, wie auch in anderen Werken,

mit nostalgischen Sentimentalitäten, sei es bewußter oder unbewußter Art, gefüllt sind, treten Ungenauigkeiten, die Reizwörter, die Verwirrungen wieder auf. "Ich sehe die feuchten Wiesen voller Schneeglöckchen, Dotterblumen und Hahnenfuß, immer bedroht vom Hochwasser der Donau. Und ich sehe die prächtigen Hinterteile von Großvaters Kühen und die runden Apfelbäume im Obstgarten. Wenn die Bäume blühten, sahen sie aus wie rosa Wolken, sahen aus wie die blühenden Bäume. Oben und unten, es war kein Unterschied. Manchmal glaube ich den Geschmack frischen Brotes auf der Zunge zu spüren oder den der gelben Butter, die es nicht mehr gibt, seit alle Milch in die Molkereien geht."

(Mansarde, p. 34)

Der Abschnitt dient allein dem Zweck der Evozierung einer Vorstellung, wie sie nicht selten auf Reklamen für Kondensmilch anzutreffen ist und die mit dem Schlagwort "ländliche Frische" zu umreißen ist. Der Stimmungswert, der dazutritt und ebenfalls seinen Zweck verfehlt, ist der der "guten alten Zeit," ein Klischee, das Jahrhunderte überlebte. Der Feind beider Vorstellungen ist die Technologie der Moderne. Es ist eine typische, in trivialer Literatur, die ohnehin konservativ zu sein tendiert, anzutreffende Lamentation, die als Fortsetzung des Rousseauschen "Zurück zur Natur" und verwässerter romantischer Werte gesehen werden kann und jeglicher Originalität entbehrt. Das Naturbild ist übrigens, wie das vorher zitierte, höchst unpräzise, die Autorin verweilt auf den angenehmen Vorstellungen ohne die Inbetrachtung der realistischeren, dafür aber illusionsstörenden Fakten wie Fliegen, Bremsen, Arbeit und schlechtes Wetter. An das Naturbild schließt

sich eine Reflexion an, die die genannten Tendenzen verstärkt: "Es entgeht ihm, daß das Schlagobers stinkt und daß der Karpfen immer teurer wird und nach Petroleum riecht. Alles wird immer teurer, schmeckt immer schlechter und ist dafür bombastisch verpackt. Man denke nur, was sie aus den Pfirsichen gemacht haben, die bald kein Mensch mehr wird essen können. Vom Wurstzeug nicht zu reden. Für ein einziges altmodisches Butterbrot könnte ich auf unseren ganzen Wohlstand verzichten. Das Unheimliche an diesem Zustand ist, daß jeder es weiß und kaum einer darüber redet. Wir schlucken geduldig hinunter, was man uns vorsetzt. Ochsen sind wir, die einen Ring durch die Nase tragen und brav auf vorgeschriebenen Pfaden dahintraben." (Mansarde, p. 35)

Offensichtlich soll das erste nostalgische Stimmungsbild die Entrüstung über das Folgende im Leser noch steigern, was es bei unkritischem Lesen, auch tut. Beim genaueren Hinsehen jedoch stellt man einen Stilbruch fest, der das Aufkommen einer "poetischen" Sprache oder einer dichterischen Präzision schon im Keime erstickt. Die Inkongruenz zwischen dem idyllischen, aber unwahren, Glücksklee-Bild und der vehementen, beinahe vulgären, Klage über die Umweltverschmutzung und Qualitätsverlust der Nahrungsmittel ist augenfällig. Dazu tritt der Versuch, mit Hilfe von gedanklichen und sprachlichen Klischees, die sich Methoden der Reklame annähern, soziale und wirtschaftliche Mißstände zu geißeln, und zwar solche, die zu Haushofers Zeit beinahe schon sprichwörtlich sind.

Haushofers Werk leidet unter derartigen sprachlichen und gedank-

lichen Mängeln, die es dem Leser erschweren, sich mit dem Zentralanliegen der Autorin, das unter derartigen Schwächen verschüttet wird, auseinanderzusetzen. Die Vielfalt und Anzahl der trivialen Reflexionen verhindern oft das Aufkommen einer adäquaten literarischen Sprachebene, die Inkonsistenzen in Stil und Thema das Entstehen eines einheitlichen Tones, den die Autorin stellenweise gerade durch die Einschübe stimmungshaltiger Passagen zerstört, obwohl sie das Gegenteil zu bezwecken scheint. Von einer parodistischen Absicht oder ironischen Anwendung traditioneller dichterischer Mittel ist in Haushofers Werk nicht zu sprechen, denn die Konstanz der Wahllosigkeit, die fehlende kritische und distanzierte Perspektive, erlaubt nicht den Schluß, die Autorin stehe "über den Dingen" und manipulierte sie, es scheint eher, die Autorin werde manipuliert.

Aichingers Sprache wirkt im Vergleich gewählt und sicher, bewußt und effektiv. Zweck und Mittel entsprechen einander in allen Fällen und triviale Stimmungsträger werden vermieden. Der abstrakte Gehalt, die Ausgewogenheit, ihres Gedankens, trifft sich mit einem kontrollierten Schreibstil. Der Unterschied zwischen zwei Autorinnen, von denen eine ihre eigene Wahrheit niederschreibt um des Schreibens willen und die andere dichterische Chiffren zum Ausdruck eines absolut Unbenennbaren einsetzt, läßt sich schon an den sprachlichen Mitteln erkennen. Wenn Haushofer sich abstrakten Überlegungen zuwendet, verfällt sie in farblose Klischees, während ihre rein realistischen Beschreibungen oft erstaunlich präzise sind. Aichingers Sprache nimmt an Potenz zu, wenn sie sich mit linguistisch schwer faßbaren Größen auseinandersetzt,

um deren Ausdruck sie sich trotz der Unsagbarkeit bemüht. Auf diese Weise verrät schon die Behandlung der Sprache die primären Belange und Rangunterschiede beider Autorinnen.

Fußnoten zu: Stil- und Qualitätsfragen in Haushofers Werk.

¹Tauschinski, 6. 9. 1973.

²Ibid.

³Roland Heger, Der österreichische Roman, p. 93.

⁴Österreichische Nachrichten, 23. 12. 1958.

⁵Lothar Baier, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. 5. 1968.

⁶Die im Folgenden angestellten Beobachtungen treffen nicht nur auf Haushofers längere Werke zu, sondern auch auf die in Kollektionen und Zeitschriften enthaltenen Kurzgeschichten, in denen sich ähnliche Klischees besonders häufen, deren Analyse aber aus Raumgründen unterbleiben muß.

⁷Walther Killy, Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen. (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1966), p. 11.

⁸Ibid., p. 16.

⁹Ibid., p. 21.

¹⁰

Materialien und Themenkreise der Erzählbände Die Vergißmeinnichtquelle und Schreckliche Treue als Stoffsammlungen und Ausgangspunkte der Romane.

Haushofers Erzählungen, die in der Vergißmeinnichtquelle enthalten sind, sind zum Teil, wie "Das Weihnachtsmahl der Untermieter," "Männer," und "Der Wassermann," vor dieser Ausgabe in verschiedenen Tageszeitungen erschienen. Es ist nicht festzulegen, wann diese Erzählungen entstanden, aber man kann annehmen, daß sie verschiedenen Jahren entstammen und willkürlich in dieser Sammlung zusammengefaßt wurden. Die Sammlung ist nicht durch eine einheitliche Tendenz gekennzeichnet, sondern beinhaltet Erzählungen aus den verschiedensten Kreisen. Eine thematisch gerichtete Anordnung wäre folgendermaßen möglich: unter das Thema Krieg können die Erzählungen "Frühling 45," "Die Schneebeeren," "Weihnachtsmahl der Untermieter," "Der General stirbt" und "Der Staatsfeind" gefaßt werden. Dabei sind die ersten drei dieser Erzählungen durch die typische persönliche Perspektive bestimmt, die zwei letzteren beziehen sich auf die größere Maschinerie des Staates und seiner Funktion und deren Mißbrauch durch das totalitäre System. Sowohl die Erzählung "Frühling 45," die sich mit der wachsenden Leichtfertigkeit im Angesicht des Todes beschäftigt, wie auch die Geschichte "Die Schneebeeren," die von einem Liebespaar im Kriege handelt, gehören zu dem üblichen Genre der Kriegeepisoden, die den emotionalen Druck, der auf das Individuum ausgeübt wird, zum Thema haben. Beide Erzählungen sind anekdotenhaft und glaubwürdig, da unmittelbar erzählt.

"Das Weihnachtsmahl der Untermieter" handelt von einer Weihnachtsfeier in der Nachkriegszeit, in der die für die Zeit typischen Kriegsrerminiszenzen deutlich auftauchen, die wirtschaftlichen Mangelercheinungen die Stimmung beherrschen. Haushofer verarbeitete diese Erzählung auch in ein Hörspiel mit dem Titel "Die Überlebenden," das am 26. 4. 1971 von Radio Bremen gesendet wurde. In den drei genannten Erzählungen tritt kein Element auf, das der Autorin nicht bekannt gewesen sein kann. Eine Bestätigung dafür findet sich auch im Ton und in der Sprache, denn die Geschichten sind mühelos erzählt und die Schriftstellerin verwendet keine prätentiosen Mittel.

Anders ist es in der Erzählung "Der General stirbt." Hier begibt sich Haushofer auf fremdes Gebiet, indem sie eine Erzählung konzipiert, deren Hauptperson ein Mann ist, dessen Beruf ein typisch männlicher ist. Der im Sterben liegende General hat Visionen über ein Erschießungskommando, an dem er als junger Leutnant teilgenommen hat und identifiziert sich mit dem damaligen Delinquenten der Aktion. Stellenweise, besonders am Schluß, ist die Erzählung überzeugend, allerdings wirken manche Überlegungen auch schematisch und klischeehaft: "Er hoffte, zu Pferd eine anständige Figur zu machen, und straffte die Schultern." (Vergißmeinnichtquelle, p. 79) "'Gerechtigkeit muß sein,' sagte der Leutnant halblaut und wiegte sich im Sattel.'" (Vergißmeinnichtquelle, p. 79) Diese Überlegung soll die Hohlheit und Nach-Außen-Gerichtetheit des Militärs kennzeichnen, aber sie tut es unvollkommen, da diese Mittel schon überaltert und abgenutzt erscheinen. Neu waren sie vielleicht bei Schnitzler (Leutnant Gustl) aber nicht mehr nach dem Zweiten Weltkrieg.

Die Darstellung des Themas, daß der Verfolgte der Verfolger wird und umgekehrt, scheitert an der gewollt luziden Psychologie, während die Darstellung in Aichingers Größerer Hoffnung durch die bewußt dichterische Chiffrierung zum Erfolg geführt wird.

Auch der "Staatsfeind" leidet unter solcher Typisierung. Hier handelt es sich um die geistige Wandlung eines Mannes, der unter Zwang handelt, hilflos dem System gegenüber, das ihn kritischer Äußerungen wegen verfolgt und ihm auferlegt, einen Menschen zu exekutieren, was ihn selbst unfähig macht, menschlich weiterzuleben. Aussage und Intention der Geschichte stehen in offensichtlichem Widerspruch, gerade weil die Fakten zu deutlich präsentiert werden. Zwar hütet sich Haushofer vor einer zu intensiven Analyse des Innenlebens, zeichnet aber zu oberflächliche Schwarz-Weiß-Kontraste. Wie Haushofers "gute Männer" generell -- Herr Simonet ist ein anderes Beispiel dafür -- erscheint auch hier der Held Müller zu weiblich-unterwürfig, als daß er noch wahrscheinlich wirkt. "Müller lächelte dazu. Er hätte auch über einen weniger harmlosen Spott gelächelt, denn so entsprach es seiner sanften und wohlwollenden Gemütsart . . . Sein einziger Kummer war die Trennung von seiner Familie. Er verbrachte jede freie Stunde damit, in seiner sauberen, runden Schrift lange Briefe zu schreiben oder die Bilder seiner Frau und des kleinen Mädchens zu betrachten." (Vergißmeinnichtquelle, p. 70) Aichinger hütet sich in der Größeren Hoffnung vor derartigen Typisierungen und Schwarz-Weiß-Malereien. Ihr Verständnis gilt Verfolgten und Verfolgern, die beide in der Situation der menschlichen Irrung gezeigt werden, beide von Angst und Unsicherheit heimgesucht, so daß manchmal die Grenzen ver-

schwimmen, wodurch ein glaubhafteres und einsichtigeres Bild der Situation gezeichnet wird.

In den restlichen Erzählungen wendet sich Haushofer, als habe sie den Mangel selbst empfunden, ausschließlicher Analysen des weiblichen Empfindens zu, wobei sie sich auf den engeren Kreis der Familie beschränkt. In "Myrtenbäumchen oder die leichtfertige Mathilde" und "Die Frau mit den interessanten Träumen" wird die weibliche Psyche auf scherzhafte Weise mit der männlichen konfrontiert, zunehmend aber werden die Erzählungen über dieses Thema ernster und bitterer, beginnend mit "Das kleine Glück" wird der Mann immer mehr als Bedroher der weiblichen Existenz betrachtet, zunächst als derjenige, der das in sich geschlossene junge Mädchen seiner ruhigen Phantasiewelt entreißt, in "Entfremdung" dann als der potentielle Vernichter des eigenen Nachwuchses, bis diese Tendenz in "Geschichte vom Menschenmann" doktrinär kulminiert. Mann und Frau -- beide als Prototypen verstanden -- entfremden sich aufgrund der männlichen intellektuellen Entwicklung, an der Frau, die ^{se} zuhends in unterdrückterem und elenderem Zustand lebt, nicht teilhaben darf und will. Der Mann entfremdet sich seiner natürlichen Umwelt, bis er so weit entartet, daß er die eigenen Kinder erschlägt. Die Große Mutter läßt ihn daraufhin von der Wölfin fressen -- die einzige Verwendung, die sie für ihren einstigen Sohn noch hat, die als nützlich zu rechtfertigen ist.

Die allegorische Erzählung macht in klaren Termini Haushofers Einstellung deutlich, die sie immer mehr hindert, in ihrer Fiktion der männlichen Psyche Gerechtigkeit angedeihen zu lassen. Der Mythos der

Großen Mutter, läßt. wenigstens die Autorin nicht mehr los, bis sie die Heldin der Wand selbst in diesen Rang erhebt. Es ist offenbar, daß Haushofer mit dem bachofenschen Gedankensystem bekannt war. In ihrer Erzählung annulliert sie Bachofens Vorstellung, das solare System, männlich bestimmt, sei das höchstentwickelte und sie stellt sich damit in die Linie der Engels-Bebel-Beauvoir Theorien.

Wo Haushofer sich auf aner kennenswerte Elemente in Männer konzentriert, was sie etwa in "Der Vater verreist" versucht, ist das Resultat meist unbefriedigend. Alter und Situation des im Zentrum stehenden Mannes schließen eine sexuelle Zuordnung aus. Der alternde Mann hat als solcher keine Charakterisika, er ähnelt Betty in Eine Handvoll Leben und begibt sich wie sie in die Umgebung seiner Kindheit und Jugend, um daraufhin ruhig sterben zu können. Die Regungen, die ihm zugeschrieben werden, sind nicht denen unähnlich, die Haushofer in ihren Erinnerungsstücken allgemein verwendet.

Die Erinnerungsstücke sind in Die Vergeißmeinnichtquelle relativ häufig anzutreffen. "Für eine vergeßliche Zwillingsschwester" ist ein Monolog, in dem die erwachsene Autorin sich selbst ermahnt, die Jugend nicht zu vergessen, und indem sie auf die gegenwärtig unscheinbaren Ereignisse hinweist, die dem Kinde großartig erschienen, eröffnet sie den Raum einer idealisierten Vergangenheit.

Impressionen von Landschaft und Natur herrschen in solchen Erzählungen vor, die dann in die späteren längeren Werke transponiert werden. Allerdings sind mit dem Jugendalter für Haushofer nicht nur angenehme Assoziationen verbunden, wie die Erzählung "Rumpelstielzchen" zeigt.

Die Geschichte nimmt bereits eine Episode aus Himmel, der nirgendwo endet voraus. Der kleine Junge im Mittelpunkt der Erzählung (in Himmel, der nirgendwo endet ist es Meta, die das Erlebnis hat) fürchtet sich vor dem Heuboden, auf dem er das Rumpelstielzchen vermutet. Auch "Der Wassermann" handelt von kindlichen Angstvorstellungen wie sie Himmel, der nirgendwo endet aufweist. "Männer" gehört auch in diesen Kreis von Kindheitserinnerungen, der in abgewandelter Form, aber leicht erkennbar in Haushofers biographischem Roman wieder erscheint. Hier ist es der aufschneiderische Großvater, der ähnlich wie Metas Vater, beim Erzählen der Phantasie freien Lauf läßt und skeptisch von der wahrheitsliebenden Gattin beobachtet wird. Kindheitserinnerungen in heilender Funktion als Selbstzweck für die sich Erinnernde ist das Motiv der Titelerzählung "Die Vergißmeinnichtquelle." Bei Haushofer sind Krankheit und Erinnerungen sowohl biographisch wie fiktiv verbunden. Teilweise scheint es sich um Wunschbilder einer Zeit der Gesundheit zu handeln, teilweise auch um Rückblicke auf eine schwere Zeit, die überwunden wird, wie in der Erzählung "Dattelkerne" es sich um eine Anlehnung an Haushofers eigenes Leben in der Lungenheilanstalt handelt.

In den meisten vorliegenden Erzählungen verfährt die Autorin mit dem biographischen Material invarierender Exaktheit. Kindheitserinnerungen, die sie in Himmel, der nirgendwo endet sich selbst zuschreibt, tauchen in den Erzählungen teilweise als Erlebnisse eines Knaben auf, was allerdings den Eindruck des Selbsterlebten wenig beeinflusst. Gefühle, die die Autorin selbst beherrscht haben wie das der verlorenen Kindheit, sind sowohl Themen der Erzählungen wie des Romans.

Ein Wunschbild der Autorin scheint in der Erzählung "Die Magd"

vorzuliegen. Die lebenszugewandte, vitale, mütterliche Frau wird mit dem Typus einer Frau, die des Lebens wenig fähig ist, kontrastiert. Der Gegensatz zwischen den beiden Typen wird später in der Wand überwunden, als die Frau, die ursprünglich den zweiten Typus vertritt, sich in den ersteren verwandelt. Das bei der Autorin selbst vorhandene Gefühl, auf dem Gebiete der weiblichen Pflichten ungenügend zu sein, kommt in der Erzählung und oft später noch zum Ausdruck.

Rein autobiographisch und auf die Zeit der Entstehung der Erzählungen bezogen sind Stücke wie "Die Geschichte," auf die Schwierigkeiten der schriftstellerisch arbeitenden Ehefrau und Mutter gerichtet. Das allgemeine Niveau der Erzählungen ist, wie das in der in Tageszeitungen erschienenen, wenig anspruchsvoll. Die Gründe dafür sind folgende: handelt es sich um eine Erzählung nicht aus Haushofers Erfahrungskreis stammend, wird die Geschichte leicht unwahrscheinlich. Diejenigen Stücke, die dem Kreis der eigenen Erlebnisse entspringen, wirken alltäglich. In den Erinnerungsstücken trägt meist schon die zeitliche Distanz (und damit auch die Abrückung der Autorin) dazu bei, wenigstens einige literarische Aspekte wirksam werden zu lassen, nicht so aber bei den in der unmittelbaren Gegenwart handelnden Werken. Gemeinhin jedoch macht Haushofer ihre Vorurteile zu deutlich, nimmt dem Leser das Denken ab und bietet, ganz im Gegensatz zu Aichinger, ihre eigenen Resultate als zwingend an.

Dasselbe trifft im Generellen auf Schreckliche Treue zu, obwohl sich hier mehr Ausnahmen zu der aufgestellten Regel finden lassen. Die Autorin hat ihre Technik sichtlich verfeinert und die Behandlung der The-

matik, die im Prinzip noch dieselbe ist wie in der Vergißeinnichtquelle, hat an Tiefe gewonnen. Gewisse Charaktere, die schon in der ersten Sammlung auftreten, werden auch in Schreckliche Treue behandelt, aber unter anderen Vorzeichen. Der übersensible Mann der Statur eines Simonet oder Müller ist wieder in "Die Stechmücke" anzutreffen. Haushofer hat jedoch ihre schwärmerische Einstellung zu diesem Charakter gewandelt. Der an sich harmlose Mann wird mit einer gewissen Kritik behandelt und das Märtyrerhafte an der Gestalt wird als Lächerlichkeit hervorgerufen durch Selbstverzärtelung demaskiert.

Auch wird das Bild des liederlich lebenden ungetreuen Ehemannes qualifiziert. Wurde dieser Typ zuvor mit Ablehnung und Widerwillen behandelt, so findet er jetzt Verständnis. Ein solcher Mann wird als das Produkt seiner Umwelt, besonders der Mutter und der unterwürfigen Frau, betrachtet und seine Rebellion auf sexuellem und sozialem Sektor wird als eine zwangsläufig ergriffene Flucht vor der Enge des Alltags verstanden.

Einige Erzählungen werden noch immer zu einer gewaltsamen Moral geführt, die in gewichtiger Form an ein unscheinbares Ereignis gehängt wird, etwa in der Erzählung "Furcht," in der eine Caféhausszene den tiefen Unterschied zwischen der Anerkennung des Todes und das Leben mit seiner Erkenntnis durch die Frau und die Negierung und Furcht vor dem Sterben durch den Mann dokumentieren ~~soll~~.

Eine der gelungensten Erzählungen der Sammlung ist das Gespräch mit einer ausgesparten Partnerin, die zwar zu reagieren scheint, deren Kommentare aber nicht gegeben sind, "I'll be glad when you're dead . . ."

Die fortlaufende Rede einer Frau, aus deren Reaktionen ersichtlich ist, daß sie eine Gesprächspartnerin hat, die nur in den Reaktionen der Zentralfigur greifbar wird -- vielleicht existiert die Partnerin auch nicht -- zeigt in zwingender Weise den Zustand eines Menschen, der sich am Rande Verzweiflung befindet. Die Art des Unglücks, das sich darbietet, war der Autorin hinreichend bekannt: Das Leben einer Frau nach einer Scheidung, die sie überfallende Gleichgültigkeit und der Wunsch, der Realität auszuweichen. "Du wunderst dich, daß mir Kognac neuerdings schmeckt. Das tut er genausowenig wie früher, ich trink' ihn nur, weil er am raschesten wirkt und ich nicht viel davon brauche." (Treue, p. 56)

Die Wirksamkeit der Erzählung liegt in der Direktheit, in der der Leser angesprochen wird und fast zum Rollenspiel gebracht wird, denn er wird in die Lage der Zuhörerin versetzt. Haushofer kommt hier auch mit einem Mindestmaß an Fassade aus, die Atmosphäre des Ruins ergibt sich allein aus den provozierend-bitteren Worten der Hauptfigur. Dazu tritt der Verzicht auf eine Aufpolierung der Sprache. Die Frau spricht ungezwungen, fast nachlässig und legt keinen Wert auf die "lyrische" Wirkung ihrer Worte. Auf diese Weise entsteht eine geradezu erstaunliche Dichte.

Haushofers Stärke, selbsterlebtes Fühlen aggressiv und direkt, wie es empfunden worden ist, auszusprechen, zeigt sich deutlich. Die Erzählung macht den Eindruck, spontan und in Verzweiflung niedergeschrieben worden zu sein. Derartiges findet sich allerdings selten in ihrem Werk, denn meist scheint sie die Pflicht zu verspüren, als Erzähler aus der Distanz Gehalt und Interpretation mitzuliefern.

Personen als Versatzstücke.

Für die Behandlung der Themen, die Haushofer wählt, werden gewisse Charaktere erforderlich, deren erfolgreiche Darstellung erst Erzählung oder Roman in Bewegung versetzen. Auch in ihren längeren Werken treten immer wieder die Themen auf, die bereits charakterisiert worden sind, sei als Einschübe in die Haupthandlung oder als Haupthandlung selbst: unerfüllbare Rollenerwartungen, gestellt an ein Individuum, Rückzug aus der Gesellschaft, Kampf der Geschlechter, Ängste und Freuden des Kindesalters, und besonders die Themen, welche die Rolle der Frau betreffen, als Junggesellin, als Ehefrau, als Alternde.

Haushofer bedarf einer Umgebung, an der sie die Probleme und Sorgen des Einzelnen darstellen kann. Meist handelt es sich um eine kontrastierende Umgebung, die die Andersartigkeit der Zentralfigur betont, und, da es sich in dem meisten Fällen um eine Person bestimmter Ausrichtung handelt, die im Mittelpunkt der Erzählung steht, werden auch die Nebenfiguren als Kontraste verwandt. Ein allgemeiner Katalog der anvisierten Typen sieht folgendermaßen aus: Eine leidende, übersensible Frau, die in der Situation der Kranken, der Überempfindlichen oder der Isolierten gesehen wird, als sich selbst von den anderen abschließend, da sie auf kein Verständnis stößt. Dieser Gestalt gehört die Sympathie der Autorin, sie erkennt sich in ihr wieder. Eine seltenere Variation dieser Figur ist ein alternder Mann ähnlichen Temperaments, der meist nur wie eine verkleidete Frau wirkt, und den ein Geringes aus der Bahn werfen kann. Beide Typen treten zusammen in "Die Willows"

auf, wo sie zwei naiven jungen Mädchen gegenüberstehen, auf die sie geheimnisvoll wirken. Zahlreicher aber sind die Fälle, in denen der sensible Typus mit einem animalisch-vitalen konfrontiert wird, wie es in "Die Hölle" zutrifft, in der die empfindsame, kultivierte Frau mit ihrer ungeschlachten, rohen Schwester leben muß. Eine weitere Spielart dieser Kombination ist gegeben, wenn die feinfühlige Frau mit einem lebensbejahenden und skrupellosen Ehepartner oder Liebhaber dargestellt wird, etwa in der Tapetentür oder in der Ehebruchsepisode in Eine Handvoll Leben.

Das kindliche, seiner selbst noch nicht sichere junge Mädchen, das die Männerwelt fürchtet und nicht versteht, ist neben dem jüngeren, fordernden, amoralischen Mann ein weiteres Standardrequisit wie auch die alternde, meist unverheiratete oder nicht mehr verheiratete Frau, der auf der anderen Seite der alte, äußerlich etwas rauhe Mann entspricht. ("Porträt eines alten Mannes") Unter den Frauen erscheint oft noch der mütterlich-vitale Typus, dessen Ziele auf die Erhaltung des Lebens gerichtet sind und der in der Kombination mit einem jungen Mädchen oder besonders einem hilflosen Mann als der Überlegene erscheint wie es in "Die Magd" oder in der Eheepisode in Eine Handvoll Leben zutrifft. Der ebenfalls festgelegte Typus der sinnlichen Frau trägt chaotische Züge, die sich in Willkürlichkeit und ungerichteter Verschwendung dartun, wie in Rosie in "Lebenslänglich." Im Falle der Kinder ist es nicht bedeutungsvoll, welchen Geschlechtes sie sind. Sie stellen in ihrer Phantasiefülle und noch bestehenden Richtungslosigkeit bezüglich der Geschlechterrolle Außenseiter der Gesellschaft dar, deren Leben sie aber wegen

der bevorstehenden Umstellung einer Krise nähert.

Diese Menschentypen werden von Haushofer wieder und wieder dargestellt und zwar auf privatem Sektor, denn was die beruflichen Funktionen angeht, so liegen diese meist außerhalb ihres Erfahrungsbereiches. Deshalb ist der Eindruck von den Menschen, die beruflich tätig sind, fragmentarisch, da das Gewicht des Intimbereiches so überragend ist, daß es die sozialen Funktionen der Person erdrückt.

Problematisch sind im Falle vorgegebener Typen die Versuche, Charakterentwicklungen aufzuzeigen, wie Haushofer es etwa in "Schreckliche Treue" oder "Eine sonderbare Liebesgeschichte" versucht. Dies trifft speziell auf die Rahmenhandlungen der Erzählungen zu, in denen der zur Verfügung stehende Raum zu eng ist, um einleuchtende Motivationen zu gestatten. Auf breiterem Raum ist ein solcher Plan leichter durchzuführen, wie die Romane beweisen. Sind auch die Charaktere in ihren Grundzügen dieselben wie in den Erzählungen, können sie sich doch für den Leser in verständlicher Weise expandieren, verändern und Entschlüsse fassen. Unklarheiten, wie sie in den Kurzgeschichten, die einen zu weitbemessenen zeitlichen Vorgang umfassen, auftreten, werden meist in den Romanen vermieden. Haushofers Romane sind, trotz der gegenteiligen Ansicht mancher Kritiker, überzeugender als ihre Erzählungen.

Himmel, der nirgendwo endet als Basis des fiktiven Personenkreises.

Im folgenden Abschnitt soll die Herkunft der Typen untersucht werden, die Haushofer als das Hauptmaterial für ihre Romane verwendet. Es scheint in diesem Falle ratsam, dabei auf das Werk zurückzugreifen, das auf die frühesten Erinnerungen der Autorin verweist und damit auf die Eindrücke, die sie selbst für die ursprünglichsten hält. Dieser Weg bietet auch in begrenztem Maße die Möglichkeit, die Herkunft der Stereotypen, die in Haushofers Werk immer wieder begegnen, festzulegen.

Himmel, der nirgendwo endet ist in diesem Sinne das Kernstück für Haushofers schriftstellerisches Schaffen, selbst wenn es zeitlich nach einigen anderen der zitierten Werke entstanden ist. Hier lernt der Leser nicht nur den Personenkreis kennen, der Haushofers eigene Kindheit bedeutsam machte, sondern auch die Charaktere, die in Variationen und Erweiterungen ihr späteres und vorhergegangenes Werk kennzeichnen.

Mittelpunkt des Romanes ist das Kind Meta — die Autorin selbst — mit dem Elektrakomplex.¹ Meta sieht und erlebt als perspektivisches Zentrum die Welt der Objekte oft als belebt, die der Tiere als personalisiert und die der Erwachsenen als ein ihr fremdes Gebiet, in dem sie Außenseiter ist, dem sie sich aber im Laufe der Jahre mehr und mehr anpaßt, bis sie zu Beginn des Klosterschulaufenthaltes wieder ausgestoßen wird, jetzt mit einer tieferen Einsicht in die Sphäre des Erwachsenen begabt und unter dem Verlust ihrer kindlichen Unbefangenheit leidend.

Metas Umgebung wird zunächst durch das mütterlich-weiche, liebe-

volle Element gekennzeichnet. Aber die Mutter entwickelt sich mit zunehmendem Alter mehr und mehr für die Tochter zu einem disziplinierenden, eigensinnigen Wesen, das sich von der Tochter ab- und dem kleinen Bruder zuwendet. Meta fühlt sich daher oft durch die Mutter mißverstanden und vernachlässigt. Als Kontrast zu der Mutter tritt der Vater auf, der als Kamerad und Spielgefährte seiner Kinder erscheint, oft als Metas Komplize, zu nachgiebig und der Tochter Maßregelung und Strafe ersparend, der aber auch am Ende Meta im Kloster ungebührlich lange auf seine Rückkehr warten läßt und damit sein Kind ausliefert und verläßt.

Metas Vater ist ^{mit} seiner Verwandtschaft, den unkomplizierten, spielbesessenen Besuchern, der mütterlichen Linie letztlich wesensfremd. Der Großvater mütterlicherseits ist ein dominanter, patriarchalischer Mann, dem seine kleine Frau wie ein Schatten folgt, melancholisch und unterwürfig, seelisch mit den Kräften des Schicksals und des Todes vertraut. Metas Mutter ist dieser Atmosphäre in frühen Jahren entkommen, indem sie sich in fremde Dienste verdingte und die Welt kennenlernte, nach deren Weite und Luxus sie sich zeitweilig noch sehnt.

Auf der weiblichen Seite gibt es noch den vital-sinnlichen Typus der Magd Bertschi, die energisch ihre Pflicht verrichtet und oft in Verbindung mit den Tieren des Hauses, besonders den Kühen, gesehen wird. Dieser feminin-elementaren Kraft steht der Schlächter als Bedrohung des animalischen Lebens gegenüber. Die Jäger, von Metas Familie verachtet, fallen in dieselbe Kategorie.

Im Laufe der Zeit erweitert sich Metas Bekanntenkreis, und ihre Einsicht in das menschliche Leben nimmt zu. Sie lernt die Stadtbekannte

ihrer Mutter kennen, durch die sie mit Neid und Heuchelei konfrontiert wird, die von dieser verfeinerten Dame zum Ausdruck gebracht werden. Neben diesem Typus kommt Meta auch in Berührung mit einer einfachen ländlichen Frau, die trotz ihrer Simplität noch destruktiv erscheint, sie wird von ihrem Mann geschlagen und enthüllt in ihren Gesprächen sado-masochistische Züge. Meta erfährt durch sie Anspielungen auf den sexuellen Sektor, die in versteckter, doch für den Leser deutlich gemachter Weise das Kind verwirren und ihm einen abstoßenden Eindruck von der Sexualität vermitteln. Als Gegensatz dazu erscheint die ehemalige Lehrerin der Mutter, eine emanzipierte alte Dame, die sich durch geistige Freiheit und jugendlich-ungezwungenes Verhalten auszeichnet, besonders im Vergleich zu den verheirateten Frauen.

In diesem geschlossenen Zirkel, in dem Meta und ihr kleiner Bruder Nandi das Zentrum bilden, dringt keine Bedrohung von außen ein. Die Ängste der Kinder sind meist durch ihre eigene Phantasie hervorgegerufen worden wie durch imaginäre Schreckensgestalten aus Sagen und Märchen. Real sind nur die Gefahren, die der Welt der Erwachsenen anhaften, etwa die Wilderer, die den Vater töten könnten. Diese Gefahren bleiben aber meist am Rande und aktualisieren sich nicht. Die ersten ernstesten Konflikte ergeben sich für Meta erst durch die Umsiedlung ins Internat, die das abrupte Ende einer organisch verbrachten Kindheit ist.

Gewisse Tendenzen können diesem Werk entnommen werden, die über die offensichtliche Vaterbindung und die Schwierigkeiten mit der Mutter hinausreichen. Haushofers früheste Assoziationen mit dem Sexus scheinen negativ gewesen zu sein, da das Thema ihr gegenüber, wie in

weiten Kreisen üblich, als verboten und unanständig behandelt wurde, und andere Bemerkungen, wie etwa die der Schneiderin, von wenig respektablen Personen in laszivem Ton gemacht wurden. Auf der anderen Seite erscheint der asexuelle Sektor in günstigem Licht durch die Figur der unverheirateten Lehrerin, die so merklich freier und intelligenter ist als die verheirateten Personen. Die Mutter wird nie als Geschlechtswesen betrachtet, sondern immer nur in ihrer mütterlichen Funktion, welcher Eindruck durch den asexuell dargestellten Vater verstärkt wird. Beide Faktoren, die phantasiebestimmte Ausrichtung der jungen Meta und die Bewahrung vor der Realität des Lebens, führen nicht nur zu einer spezifischen Einschätzung gewisser Menschentypen, sondern auch zu einer Interpretation der Wirklichkeit, die den Tatsachen, wie sie sich bieten, einfach nicht standhält, wie an den vielen scheiternden Frauengestalten belegt wird.

Wurde Himmel, der nirgendwo endet als Zentralwerk gewählt, so bedeutet das jedoch nicht, daß nicht dieselben Personen schon in früheren Werken vorhanden sind. Das fünfte Jahr (1952) hat ebenfalls ein Mädchen als Heldin. Marili ist unschwer mit Meta zu identifizieren. Die Novelle ist zeitlich beschränkter als der Roman, wodurch der Ausschnitt an äußerer Realität und das Personal weniger komplex sind. Der Bezugspunkt der Erzählung ist die Vorstellung des Großvaters väterlicherseits, der zwar tot ist, doch in der Vorstellung Haushofers einen festen Platz hat. Wie die kleine Meta feststellt, ist "er bestimmt der schönste Großvater der Welt." (Himmel, p. 80) Auch in der Vorstellung der Verwandten scheint die Erinnerung an den Großvater lebendig

zu sein. "Einmal hatte Onkel Schorsch zu Meta gesagt: 'Dein Großvater war ein guter Himmelsvater.'" (Himmel, p. 81)

Der Aufenthalt bei den Großeltern, der in Himmel, der nirgendwo endet, stattfindet, wird, obwohl er recht deprimierend ist, als Grundlage für Das fünfte Jahr benutzt, wo er sich als ein Wunschbild darbietet. Die Großmutter der Realität wird beibehalten, der unleidliche Großvater mütterlicherseits mit dem Idealbild des verstorbenen väterlicherseits ersetzt. Der so entstandene, halb fiktive, halb realistische Haushalt der Großeltern in Das fünfte Jahr ist für das Kind nicht nur temporärer Aufenthalt, sondern sein Heim, denn die Eltern sind, der Wirklichkeit widersprechend, in der Fiktion tot.

Das Kind befindet sich auch hier in einem geschützten Kreise unter der Obhut der Großeltern. Teils trägt der fiktive Großvater die ihm zugeschriebenen, gottähnlichen Züge, teils auch diejenigen von Metas Vater (Himmel, der nirgendwo endet) -- Nachsichtigkeit, Geduld, Schwärmerie. Auch die Magd Bertschi aus dem Roman tritt in Das fünfte Jahr auf, hier unter dem Namen Rosa, während der gutmütige, physisch aber wenig attraktive, taube Knecht Katejan in Haushofers Jugendbiographie nicht erscheint, in seinen Eigenschaften aber einem Herrn Simonet, ebenfalls ein Gebilde ihrer Phantasie, ähnelt.

In beiden Werken sind Tiere bedeutsam. Das Kind hat zum Beispiel einen Hund als Spielgefährten, dem es innerlich nähersteht als den Erwachsenen. Hund und Kind sind Außenseiter der Familie, beide stehen unter besonderen Bestimmungen und sind den "Großen" ausgeliefert. Haushofer verwendet in Das fünfte Jahr und in Himmel, der nirgendwo

endet grundsätzlich dieselbe Situation des Kindes. Unterschiede machen sich erst in der Handlung bemerkbar. In der fiktiven Handlung des fünften Jahres dringt die Bedrohung von außen ein, die an Himmel, der nirgendwo endet nur am Radius abzeichnet. Ein fremder Mann nähert sich dem Kind in bedrohlicher Weise und zerbricht sein Porzellankörbchen ohne einleuchtenden Grund. "Der Mann lachte rauh, riß das Ding an sich, drehte es in den Händen und warf es an den nächsten Stein. Dann stapfte er weiter in den grauen Regentag." (Jahr, p. 83)

Das Ende der Erzählung und des Romans deutet interessanterweise trotz der verschiedenen zeitlichen Dauer in dieselbe Richtung. Marili erkrankt gefährlich unter dem Schock der Bedrohung, während Metas Geschichte in der Klosterschule abbricht, ebenfalls unter dem Eindruck eines Schocks und kurz bevor sie, hätte Haushofer weiterberichtet, an Tuberkulose erkrankt. Der direkte Kontakt mit der Realität außerhalb des familiär geschützten Kreises führt in beiden Werken wie in Haushofers Leben zu Schock, Krankheit und zur Zerstörung der kindlichen Illusionen.

Diffiziler und weniger leicht zu lösen als im Falle Marilis, die sich von der Krankheit schließlich erholt und "lächelnd einschlafen" (Jahr, p. 87) kann, wird das Problem von Raub und Bedrohung im Falle eines älteren Menschen, der nicht mehr die Vorzüge einer schutzbietenden Umgebung besitzt und in seiner kindlichen Naivität schon gebrochen ist. Die ist der Fall bei Stella (Wir töten Stella). Zwar ist sie ein unschuldiges junges Mädchen, ihrer physischen Reife wegen aber ist sie bereits den Gefahren einer als destruktiv erkannten Sexualität aus-

geliefert. Was in Marilis Alter noch eine ungewisse Bedrohung war, die sich an dem Porzellankörbchen -- eine sehr vielsagende Symbolik -- demonstrierte, zeigt sich an Stella als Gefahr durch sexuelle Begierde eines älteren, skrupellosen Mannes. Der Raub wird hier zum Raub der Unschuld und die Zerstörung potenziert sich zum Selbstmord.

Der Vater, der zuvor als Begleiter des Kindes und Kamerad besonders der Tochter gesichtet wurde, behält auch in Wir töten Stella eben diese Qualität bei. Hier, wie in Himmel, der nirgendwo endet geht die Tochter-Vaterbindung so weit, daß die Mutter das weibliche Kind nicht mehr versteht und sich, ebenso wie Metas Mutter, auf den Sohn konzentriert. Zu dem väterlichen Aspekt des Mannes tritt hier aber auch der zweite, nämlich der Mann als Ehepartner, wobei er als Sexualwesen durch die Perspektive seiner Frau gesehen wird. Haushofer "stockt" also den positiven Wert Vater mit dem zweiten, dem des Ehemannes, auf. Als solcher erscheint der Mann gefährlich, zerstörerisch, gewissenlos, jemand, der um seiner Leidenschaften willen, denen er hypokritisch im Verborgenen frönt, jegliche menschliche Rücksicht vergißt.

Wie schon in Das fünfte Jahr zwischen Großvater väterlicherseits und der Großmutter mütterlicherseits eine Kombination bekannter Größen in imaginärer Konstellation vorlag, finden wir ein hybrides Bild in Richard, in einem Charakter, vor, das des Ehemannes und des Vaters, gottähnliches Vorbild für die Tochter und Zerstörer für die Frau. Stella wird mit diesem Menschen von seiner raubtierhaften Seite her konfrontiert und hat, da sie einerseits unerfahren ist, andererseits

durch eine habgierig-kalte Mutter, ein Raubtier der Sinnlichkeit, an Vitalität schon gebrochen ist, den Machenschaften des Mannes nichts entgegenzusetzen.

Auch Stella ist eine Kombination aus bekannten Typen. Auf der einen Seite hat sie die Eigenschaften der Mägde Bertschi und Rosa, sie ist ein "schönes, ein wenig zu kräftig gebautes Mädchen," (Stella, p. 17) die der unterjochten Internatsschülerin auf der anderen Seite: "Sie war eher scheu als schüchtern, gehemmt durch das jahrelange Leben im Internat . . ." (Stella, p. 17) Mit anderen Worten kombiniert Haushofer in ihrer Stella Charakteristika der ihr selbst bekannten Magd, der sie eine gewisse Bewunderung entgegenbrachte, und andersartige Züge der eigenen Person, wie sie sie selbst interpretiert, verschlossen und zurückhaltend. Stella ist ein Fremdkörper in dem Hause, in das sie umständehalber geraten ist, wenig intellektuell, außerstande ihre Umgebung zu verstehen.

Die den Bericht schreibende Hausfrau ist der Typus der feminin-unterwürfigen Gattin, eine andere Spielart von Haushofers Selbstinterpretation, die, ausgestattet mit ähnlichen Eigenschaften, auch wieder in der Mansarde erscheint. Die Frau verbirgt ihre wahren Reaktionen, die sie heimlich niederschreibt, aber nie offen ausdrücken würde, was hier damit motiviert wird, daß sie fürchtet, der Ehemann werde indirekt Rache an seinem Sohn nehmen.

Stella und die Hausfrau sind, trotz gewisser Ähnlichkeiten Antitypen, von denen der eine noch offen und ungeübt in Raffinesse, der andere inaktiv, nach außen mit dem Leben versöhnt, innerlich von Unzu-

friedenheit geplagt, aber unfähig ist etwas zu tun. Stella handelt gemäß ihrem Charakter, radikal, sie liebt maßlos und tötet sich nach dem Verlust des unzuverlässigen Liebhabers, während die Ehefrau sich auf das Niederschreiben ihrer Wahrheit beschränkt. Haushofer hat in ihrer Konfrontation dieser zwei entgegengesetzten Frauen, die beide zusammengenommen erst einen vollständigen Menschen ergeben würden, der sich gegen das Raubtier Richard verteidigen würde, zwei ihrer eigenen Existenzmöglichkeiten aufgespalten, das ländlich-naturverbundene Bild ihrer eigenen Jugend und das Bild der älteren, korrumpierten Ehefrau. Beide werden betrogen und beide sind schon von Anfang in den Möglichkeiten ihrer Verteidigung gebrochen, eine in der Art einer Marie aus "Der Unstern," die andere ähnlich der Heldin der Mansarde.

In Richard stellen sich die Probleme der eigenen Ehe überzeichnet dar. Haushofer hat sich in der Novelle dreimal gezeichnet, in der Gestalt der Tochter, die zu dem Vater ein optimales Verhältnis hat, dann in der Figur Stellas, die Haushofers eigene Probleme während ihrer Jugend porträtiert, und -- der Gegenwart am nächsten -- in der Ehefrau. Aus allen drei Perspektiven wird der Mann gesehen und jede verleiht ihm ein anderes Erscheinungsbild.

Der Roman Eine Handvoll Leben greift dieselben Aspekte wieder auf. Nur die Handlung ist verändert und das Schwergewicht ist auf verschiedene benachbarte Problemkreise verschoben. Im Wesentlichen besteht der Roman aus zwei Teilen, einem biographisch recht genau bezogenen und einem anderen, der ein Wunschbild oder ein Spiel mit Möglichkeiten

darstellt. Elisabeth, alias Betty, erlebt etwa die gleiche Kindheit wie Meta in Himmel, der nirgendwo endet, aus der ein Sommer, "jener vergessenegegläubte, gewaltige Sommer" herauszuragen scheint. (Leben, p. 18)

Die Personen der Vergangenheit werden nicht scharf anvisiert. Auffällig ist die Trennung zwischen den männlichen und weiblichen Elementen. Tante Sophie und die Mägde sind die herrschenden Faktoren ihrer animalischen Weiblichkeit wegen, die Männer "mochten selten daheim gewesen sein." (Leben, p. 19) Auf dieser Ebene entsteht ein Anti-Bild gegen die biographische Realität, die für die Kinder Meta und Marili vorwiegend männlich bestimmt war durch Vater und Großvater, die an Bedeutung auf dem positiv emotionalen Sektor die weiblichen Kräfte übertrafen.

Haushofer erweitert nun die Episode, mit der Himmel, der nirgendwo endet abbrach. Das Klosterleben nimmt in Eine Handvoll Leben einen breiteren Raum ein und auch hier ist das Verfahren biographisch. Elisabeth erlebt Religionskrisen, Anpassungsschwierigkeiten und Streitigkeiten mit den Nonnen, ähnlich wie es Marlen Haushofer selber geschah. Die Charaktere werden schärfer getrennt und das Individuelle zeichnet sich genauer ab, je mehr sich Elisabeth der Pubertät nähert. Sie ist umgeben von Mädchen, die mit ihr die gleichen Erfahrungen teilen, sie aber anders verarbeiten. Zwei gegensätzliche Typen erscheinen in Margot und Käthe, die in ihrer Extremität den Charakter Elisabeths umreißen helfen. Da diese beiden Figuren polare Gegensätze sind, in deren Mitte sich Elisabeth bewegt, werden sie als glaubhafte Personen kaum greifbar. Sie wirken als die zwei Pole, die zusammengenommen die Heldin Elisabeth ergeben würden. Ihre Funktion ist denen der Laster und Tugenden in Mo-

ralitätsdramen vergleichbar, die den Helden zu einer Entscheidung für die eine oder die andere Seite bringen wollen. Elisabeth entscheidet sich für keines der Extreme sondern wählt den Weg in der Mitte.

Margot ist das Bild der asketischen Perversion und des religiösen Wahns, während Käthe die reine Sinnlichkeit und Unschuld innerhalb des sensuellen Bereiches vertritt. Elisabeth ist beides und entspricht damit der Hausfrau in Wir töten Stella. Sie hat Teil am Bereich des Intellektuellen und des Sensuellen. Allerdings ist Elisabeth noch handlungsfähig. Käthe hingegen teilt die Eigenschaften Stellas, hat ihr jedoch auch praktisches Verständnis voraus. Das latent lesbische Verhältnis der drei Mädchen illustriert die Verführungen, denen die Insassen einer gleichgeschlechtlichen Schule ausgesetzt sind und die charakterbildende Funktion, die ein solches, an sich unnatürliches Leben hat. Elisabeth, wie auch die Autorin, reift in ihrem späteren Leben nie zu einem menschlichen Verständnis des Mannes. Der Einfluß Simone de Beauvoirs auf die Zeichnung der Charaktere ist unverkennbar, denn die drei Mädchen exemplifizieren auch einige der Möglichkeiten, die sie für die Frau unter den herrschenden Verhältnissen sieht. Da ist einerseits die Unterwerfung unter den Mann, wie sie von Käthe exemplifiziert wird, dann die völlige Abstinenz andererseits wie sie Margot übt und letztlich die Unsicherheit Elisabeths.

Der nächste Komplex ist nach einer in elterlicher Obhut verbrachten Zwischenstufe die Ehe Elisabeths, der eine Verlobung mit einem jungen Mann des Typs "unscheinbarer Liebhaber" vorausgeht. Die betei-

lichten Personen haben Gemeinsamkeiten mit dem Stella-Dreieck aufzuweisen, hier in verschiedener Zusammenstellung. Elisabeth ist ähnlicher geistiger Struktur wie die Hausfrau. Dazu ist sie jünger, was bedingt, daß sie kritischer und aktiver reagiert, zudem ist der Ehemann ein anderer. Toni ist der Typ des an sich geschlechtslosen Mannes, der mit seiner Frau eine nahezu geschwisterliche Ehe führt, ein Kamerad und Gefährte. In die harmonische Ehe bricht der Bedroher und als Liebhaber aggressive und animalische Lenart ein, der in Strategie und Verhalten einem Richard gleichzusetzen ist. Der Mann bringt, wie auch in Stella, die Katastrophe herbei, die hier eine Befreiung ist. Elisabeth leitet die Ehe zwischen ihrem Mann Toni und ihrer sinnlich-nachgiebigen Freundin Käthe ein und bricht aus ihrem alten Leben mittels eines fingierten Selbstmords aus. Der Rahmen stellt das Resultat dieser Aktion dar: Käthe ist zufrieden in ihrer Rolle als Mutter für Elisabeths Sohn, an den sie eine starke Bindung knüpft. Wie bereits in Stella hat die Mutter zu der eigenen Tochter eine weniger gute Bindung.

Der Teil, der sich mit dem Ausbruch aus unhaltbaren Verhältnissen befaßt, ist ein Wunschbild der Autorin selbst, das sie nur partiell verwirklichte. Aber auch Käthe, die gute, erfüllte Hausfrau ist ein solches. Mühelos sind wieder derselbe Personen- und Problemkreis zu erkennen, die vorher besprochenen Tendenzen zu erkennen. Die den Sohn vorziehende Mutter ist vorhanden, die Haushofer in diesem Aspekt in ihrer eigenen Mutter vorgebildet sieht, die Gestalt Käthes trägt zudem auch noch Charakteristika der gedankenlos-sinnlichen und dabei doch

mütterlichen Tanten aus Himmel, der nirgendwo endet. Lenart ist der Mann als Bedrohung, der in einen familiär geschützten Kreis eindringt und Toni steht in seinem Verhältnis zu Elisabeth etwa auf derselben Stufe wie es auf der kindlichen Ebene Nandi zu Meta als Spielkamerad tat. Elisabeth trägt die Züge der Autorin und dazu gemischt solche der alten Lehrerin ihrer Mutter.

Eine weitere Spielart desselben Personenkreises stellt sich auch in Die Tapetentür dar. Hier ist es Annette, die in den Kreis der halb-emanzipierten und deshalb verbildeten Frauen gehört, verbildet deshalb, weil sie, wie auch ihre Vorgängerinnen aus Stella und wie Elisabeth, zwar das notwendige intellektuelle Potential zur vollen Emanzipation hätte, jedoch unter Schuldgefühlen leidet, "anders" als die Frauen, die nach außen hin wenigstens so leicht mit der Rolle ihres Geschlechts fertigwerden. Annettes Vater und ihr Mann Gregor stellen beide denselben Typus dar, den des unzuverlässigen Liebhabers im Sinne eines Lenart oder Richard, als Väter möglicherweise faszinierend für die Töchter, jedoch untreu. Annettes Mutter ist die verlassene Ehefrau, krasser noch als die Heldin in Wir töten Stella, denn ihr Mann beschränkte sich nicht auf gelegentliche Seitensprünge, sondern verließ sie. Annette wird durch ihren Onkel erzogen, der als väterlicher und zugleich distanzierter Begleiter auftritt, eine Person, die in den bisherigen Werken noch nicht vorhanden war, am ehesten aber Herrn Simonet vergleichbar ist. Tante Johanne, die in die Kategorie der mütterlichen und zugleich ordentlichen und eigensinnigen Frauen fällt, gleicht Haushofers oder Metas Mutter.

Wieder sind die Zeitgrenzen gegenüber dem vorangehenden Roman näher in die Gegenwart der Schriftstellerin gezogen. Die Handlung beginnt hier bereits mit dem Erwachsensein der Heldin Annette, die über eine Reihe erotischer Erfahrungen mit Männern des Zuschnitts eines Toni verfügt. Diese sind mehr als austauschbare Spielgefährten denn als wirkliche Personen gezeichnet, eher brüderlich denn als Sexualwesen. Die Heldin fühlt sich zu Gregor hingezogen, weil er in seinen essentiellen Zügen ihrem unzuverlässigen Vater gleicht, der sie als Kind verließ, den sie aber trotzdem oder gerade wegen seiner latenten Gefährlichkeit liebte. Diese Situation rekonstruiert sich in übertriebener Weise auch in dem Eheverhältnis. Der Schock, der aus der Situation, in der sich weniger krass die junge Meta befand, wirkt sich bei Annette auf die Ehe aus und zerstört sie letztlich. Es rekonstruiert sich für Annette, die sich im Zustand fortgeschrittener Schwangerschaft befindet, die alte Situation, von einem geliebten Manne verlassen worden zu sein, in dem auch ihr Ehemann, wie der Vater es tat, sie in einer Krisensituation verläßt.

Annette, die jünger und durch jahrelanges Berufsleben schon unabhängiger geworden ist als es die Ehefrau in Stella je war, lehnt sich in stärkerem Maße gegen Gregor auf als ihre Vorgängerin es gegen Richard tat. Aber diese Auflehnung demonstriert sich in derselben Art, nämlich als geistiger Verrat, indem ein Tagebuch geschrieben wird. Die Aufzeichnungen dienen der Bewahrung des eigenen Innenlebens und damit einem asozialen Zweck. Physisch unterliegt Annette dem Mann. Sie verliert ihr Kind durch eine Fehlgeburt, die ihr zwar formale Unabhängig-

keit garantiert, die durch die Scheidung noch bekräftigt wird, ist aber nicht imstande, es zwischen ihr und Gregor zu einem harmonischen Zusammenleben kommen zu lassen. Der Mann, mit dem sie ihre Reise zur physischen und psychischen Genesung unternimmt, ist Onkel Eugen, der ihr zwar Gefährte, nicht aber Partner sein könnte.

Um Annettes Andersartigkeit zu unterstreichen, wird auch sie mit einer sinnlich orientierten Frau kontrastiert, mit Meta, die weder Kontakt mit Männern scheut, noch gedanklich überlastet ist, dagegen über einen intakten Instinkt verfügt und eine unüberwindliche Abneigung gegen Gregor faßt. In Annettes Fall, wie Haushofer ihn darstellt, ist der Instinkt zu positiver Lebensführung durch ein Kindheitserlebnis, den Verlust des Vaters, gebrochen worden und es wird ihr während ihrer Krankheit klar, daß sie, indem sie Gregor wählte, eigentlich die eigene Destruktion durch die intensivere Wiederholung dieses Erlebnis des Verlassenwerdens gesucht hatte.

Die Mansarde arbeitet mit ähnlichen Typen und bietet die Konsequenz, die sich ergeben hätte, hätte Elisabeth weiter mit ihrem Mann zusammengelebt oder hätte sich Annette mit einem ihrer unbedeutenden Liebhaber verheiratet. Die analytisch begabte, physisch aber verunsicherte Frau ist mit dem Mann verheiratet, der in Toni, in späteren Jahren in einer Figur wie Onkel Eugen erscheint, und zur Zeit der Gegenwartsdarstellung am besten als distanzierte Begleiter charakterisiert werden können.

Hubert trägt Züge, die Haushofer in ihrem Tagebuch ihrem Mann zuschreibt, während sie selbst in der Heldin der Mansarde kenntlich wird.

Ehemann und Ehefrau haben schwer an Kindheitserlebnissen zu tragen, weshalb es ihnen schwer fällt, zueinander ein engeres Verhältnis aufzubauen. Die Eltern der Frau stellen auf der weiblichen Seite den Typus der dem Manne hörigen, fleischlich bestimmten Frau dar, auf der anderen den des verantwortungslosen Mannes, der in diesem Falle seine Frau mit einer Tuberkuloseerkrankung infiziert, ihr damit den physischen Kontakt mit dem Kind unmöglich macht und sogar ihren frühen Tod herbeiführt. Bemüht sich Haushofer auch, in dieses Elternbild so viel wie möglich Fiktion, die nicht auf sie selbst weist, einzuführen, so sind wiederum die Grundelemente dieselben: die Bindung des Vaters an ein Geschlechtswesen erweist sich als stärker und intimer als die mit der Tochter.

Die Tuberkuloseinfektion liegt in Haushofers eigenem Erfahrungsbereich, insofern sie selbst unter der Krankheit litt. Das nächste Veratzstück, dem Resultat aus Himmel, der nirgendwo endet entnommen, ist, daß das Kind von dem Kreis der Vertrautheit mit den Eltern ausgeschlossen ist, die symbolisch in Form einer Krankheit erscheint.

Das Kind, das dieser Ehe entstammt, ist kontaktarm, komplexbeladen, sensibel. Die Heldin, die auf diese Weise schon selbst schwer belastet ist, heiratet Hubert, dessen Gefühlsleben durch eine kalte, herrschsüchtige Mutter gestört ist, dessen Vater aber über die zurückhaltende Liebe und Zärtlichkeit eines Onkel Eugen verfügt, beide ähnlich Stellas Eltern. Gleich zu Beginn ist das Verhältnis zwischen Hubert und seiner Frau wie das zwischen Toni und Elisabeth, Annette und ihren Liebhabern: geschwisterlich, unleidenschaftlich.

Bezeichnenderweise wird in diesem Roman der Name Hubert aus der Tape-
tentür wieder aufgegriffen, dort war es der Vorname des gefallenen ersten
Mannes Annettes. Beide gleichnamigen Personen haben den gemeinsamen Zug,
weder bedeutend zu sein noch sich durch bemerkenswerte Züge auszuzeich-
nen. Sie sind nett und anständig -- ungenügend in den Augen der jeweili-
gen Heldin.

Die junge Frau lebt isoliert in ihrer angeheirateten Familie,
bis sie von einer Taubheit ergriffen wird und in ein Landhaus, demjeni-
gen der Wand ähnlich, geschafft wird. Hier eröffnet sich ihr, soweit
ihre Lage es möglich macht, ein neuer Kontaktkreis. Auf der einen Sei-
te steht der Jäger, eine Mischung aus der Figur des Dieners, insofern
er Sicherheit zu geben vermag, und der des Unterdrückers, insofern er
die Frau überwacht. Es ist anzunehmen, daß diese Gestalt Haushofers
frühen Vorstellungen entstammt, etwa auf die Jäger aus ihrem Jugend-
roman zurückgeht. Zudem weist die Gestalt gewisse verwandte Züge mit
dem Verwalter in "Der Unstern" auf, besonders in seinem kruden Ver-
hältnis zu seiner ~~W~~Geliebten und den ihn umgebenden Tieren.

Auf der anderen Seite steht Herr X, der Gewalttäter, der sich
der tauben Frau bedient, um seine Geheimnisse gefahrlos aussprechen zu
können. Der Mann weist deutliche Parallelen zu der Schlächtergestalt
und der subjektiven Vision des Mannes aus der Wand auf, sowie auch
mit dem Bettler aus Das fünfte Jahr. Die Potenz dieses Bedrohers kommt
hier nicht zum Tragen, da^{er} an der Heldin nicht das Opfer sondern das
Werkzeug sucht und findet. Die mögliche Nützlichkeit eines solchen
Typus kommt darin zum Ausdruck, daß hier der Schock, den er der Heldin

versetzt, heilsam ist, womit er ihr das Hörvermögen und die Möglichkeit, zu ihrer Familie zurückzukehren, eröffnet.

Der Ausbruch der Taubheit führt die Heldin in eine feindliche Welt, wie auch Elisabeth in eine feindliche Welt gerät, was ihr im Zug durch die aufdringlichen Blicke eines Fremden klar wird. Ebenfalls aber bietet sich hier zum ersten Mal der Heldin eine wirklich bewußte Wahl, nämlich mit dem brutalen X ein ungewisses Leben zu beginnen oder zu ihrem Gatten und Sohn zurückzukehren.

Elisabeth und Annette gingen auf das Wesen des raubtierhaften Mannes ein, wie es vor ihnen schon Marie in "Der Unstern" getan hatte. Die Heldin der Mansarde kehrt in ihre zerfallene Familie zurück, die zur Zeit der Erzählung nur mehr aus verschiedenen isolierten Personen besteht.

Auf dem einen Sektor befindet sich die äußerlich gesundete Frau, deren wichtigste Beschäftigung das Zeichnen von Vögeln ist und deren eigentlicher Lebensraum eine Mansarde ist. Auf einem anderen Sektor lebt Hubert distanziert arbeitend, fernsehend, in seine eigenen Geheimnisse versunken. Außerhalb steht Ferdinand, der den Eltern entfremdete Sohn, zu dem die Mutter noch eine besondere Bindung besitzt, da er während der Taubheit geboren wurde. Die Tochter Ilse befindet sich in einem Zwischenbereich. Zwar lebt sie noch mit den Eltern zusammen, aber ebenfalls in ihrer eigenen Sphäre. Bedeutung und Nachwirkung der Vergangenheit werden durch die Briefe, die Tagebuchabschnitte aus der Zeit der Taubheit der Heldin enthalten, und die wahrscheinlich X ihr zuschickt.

Die nicht im Familienkreise stehenden Figuren wirken als Kontraste

zu den Zentralfiguren, etwa Lisa, die Friseurin, die den sinnlich-vitalen Gegenpol zu der emotionell wie sensuell verarmten Heldin darstellt und an die Magdgestalten und ihren dienenden Beruf erinnert. Auch die "liebe Dame" ist in ihrer einfach-natürlichen Lebensart und ihrem naiven Optimismus ein Gegenpol zur Heldin, die sich zur Führung ihres bürgerlichen Lebens nur unter innerem Zwang aufraffen kann. Die Baronin stellt in ihrer erschreckenden Kälte und ihrem nimmerendenden Haß auf den toten Ehemann eine dritte Gegenposition auf und erscheint als eine verlängerte Linie zu der harten Hofrätin, der Schwiegermutter der Heldin.

Stärker noch als in der Mansarde fällt in der Wand, die wegen ihrer andersartigen Merkmale an letzter Stelle behandelt wird, die Zentralstellung der Heldin auf. Die namenlose Frau ist die einzige handelnde Person, sonst ist sie, abgesehen von dem kurz auftretenden Mann, nur von Tieren umgeben. Zwar erwähnt sie Personen, die sie vor der Katastrophe kannte, das aber nur kurz und in groben Zügen. Wir erfahren, daß Hugo, der Mann ihrer Cousine, Angst vor Atomkriegen hatte und deshalb Nahrungsmittel speicherte, die nun der Heldin zugute kommen. Weiterhin wird deutlich, daß die Heldin jenseits der Wand einen mäßig geliebten Mann und zwei Töchter besaß. All dies dient aber nur dazu, die gegenwärtige Situation der Heldin zu klären und ihre Reaktionen zu motivieren.

Bei genauerem Hinsehen kann aber festgestellt werden, daß in der utopischen Situation des Verlassenseins nach einer Katastrophe wie sie durch die Wand entstand, die eine geistige und physische Isolierung

größeren Stils schafft als sie in der Taubheit und der Trennung von Mann und Kind möglich sein konnte, die Tiere die Funktion des schon bekannten Menschenkreises übernehmen.

So wird die Kuh Bella in ihrer Rolle als "große sanfte Nährmutter" (Wand, p. 188) zur animalischen Verkörperung des Frauentypus, der vorher als Magd begegnete. Luchs, der treue Hund, gleicht nicht nur seinen Äquivalenten als Begleiter und Gefährten der Kinder in Himmel, der nirgendwo endet und Das fünfte Jahr, er wirkt, da er weder sexuelle noch wirtschaftliche Ansprüche bedeutender Art stellt, wie der ideale Ehemann der Heldin, dessen Verlust sehr wohl Rache an seinem "Mörder" erfordert. Die Katze, wie die Heldin mißtrauisch, wirkt in der Art, wie sie charakterisiert wird, nicht so sehr als Tier denn als Freundin. Die Heldin sagt selbst von ihr: "Der einzige Feind, den ich in meinem bisherigen Leben gekannt hatte, war der Mensch gewesen," (Wand, p. 23) was mit der Aussage, die sie über die Katze macht, korrespondiert: "Die Erfahrungen, die sie mit Menschen gemacht hatte, mußten sehr schlimm gewesen sein . . ." (Wand, p. 50)

Die Katze ist, wie der Hund, in ihrem Verhältnis zur Heldin eine menschenähnliche Figur, mit der Ausnahme, daß sie die guten Seiten der Freundin, nicht aber deren Indiskretion und Abhängigkeit besitzt. So wird denn auch von den Tieren, ohne daß sie in der Weise der Fabel hätten vermenschlicht werden müssen, gesprochen, als seien sie Menschen. "Wir waren also zu viert, die Kuh, die Katze, Luchs und ich. Luchs stand mir am nächsten, er war bald nicht nur mein Hund, sondern mein Freund; mein einziger Freund in einer Welt der Mühen und Einsamkeit.

Er verstand alles, was ich sagte, ob ich traurig oder heiter war, und versuchte auf seine einfache Art, mich zu trösten." (Wand, p. 51)

Oder über die Katze: "Seit Luchs tot ist, hat sich die Katze enger an mich angeschlossen. Vielleicht sieht sie ein, daß wir ganz aufeinander angewiesen sind, aber sie war eifersüchtig auf den Hund, ohne es zeigen zu können. In Wahrheit bin ich mehr auf sie angewiesen als sie auf mich. Ich kann zu ihr reden, sie streicheln und ihre Wärme sickert über meine Handflächen in meinen Leib und tröstet mich."

(Wand, p. 51) Dieser zuverlässigen Freundinnenfigur steht Tiger gegenüber, der in seiner verspielten Unzuverlässigkeit dem Liebhaber anderer Werke ähnlich ist und der auch diese Funktion der Heldin gegenüber füllt. Er verläßt die Heldin und sie hofft vergebens auf seine Rückkehr.

Die Heldin macht eine Wandlung durch, die ihr durch die Gesellschaft dieser menschenähnlichen Tiere erleichtert wird. Menschenähnlich sind sie insofern als sie gewisse menschliche Charakteristika tragen, nicht aber in ihren negativen Eigenschaften ihnen gleichen. Selbst Tigers Unzuverlässigkeit ist nicht böse, da sie nicht beabsichtigt ist. Die Heldin verändert sich von dem verfeinerten, zivilisierten Frauentypus übersteigter Sensibilität in einem starken, mütterlichen Typus ähnlich der Mutter in Himmel, der nirgendwo endet, der unter Schwierigkeiten und körperlicher Anstrengung seine Pflicht tut, das Leben zu erhalten. Zwar kann die Heldin nicht selber produktiv sein, die weiblichen Tiere aber gebären für sie. Die Heldin hat ein kreatürliches Verlangen nach jungen Lebewesen: "Ich war eine gute Mutter für kleine Kinder. Sobald sie größer wurden und in die Schule gingen, ver-

sagte ich." (Wand, p. 202) Das Verlangen nach jungen Geschöpfen erklärt das Drängen der Heldin auf Nachwuchs bei Tieren: "Ich sehe, daß dies noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter. Seit heute früh bin ich ganz sicher, daß Bella ein Kalb haben wird. Und, wer weiß, vielleicht wird es doch wieder junge Katzen geben. Stier, Perle, Tiger und Luchs wird es nie wieder geben, aber etwas Neues kommt heran, und ich kann mich ihm nicht entziehen." (Wand, p. 275)

Die Heldin hat sich ein Matriarchat erbaut und wirkt als Große Mutter. Von vornherein ist sie dem männlichen Begleiter, dem Hund Luchs, überlegen gewesen, die Katze war von dem wilden, sonst nie in Erscheinung tretenden Kater nur zur Begattung abhängig und Bella, die Kuh, war als Mutter ihres kurzfristigen Gatten Stier schon durch Alter und Verwandtschaftsverhältnis überlegen. Über allem aber steht die Frau, die für die Gemeinschaft denkt und handelt. Haushofer stellt in dieser Heldin sich selbst dar, wie sich interpretierte, als vitales Zentrum ihres eigenen Lebensbereiches, den männlichen Familienmitgliedern überlegen und für sie sorgend.² Unter Ausschluß des männlichen Herrschaftsanspruches handelt die Frau, ihrer Rolle und ihrem Wesen entsprechend, verantwortungsvoll und sich selbst verleugnend. Um der Kuh willen, die ständige Betreuung verlangt, läßt sich die Frau seßhaft nieder, sie pflegt die Tiere, die ihr zulaufen und betreibt das Jagen nur mit Widerwillen aus Notwendigkeit. Die Gesetze des dargestellten Matriarchats sind leicht zu umreißen, es herrscht Freizügigkeit auf allen Gebieten, wie an der Katze demonstriert wird, die Frau ist zwar Hüterin, befiehlt aber nicht, sondern wird in ihrer Autorität

von den Mitgliedern ihrer Gemeinde deren Wesen entsprechend anerkannt.

Das zweite Charakteristikum des Matriarchats, wie es sich in der Tierfamilie der Frau darbietet, ist das Leben und Lebenlassen nach den Bedürfnissen und den Notwendigkeiten. Strikte Willkür verbietet sich von selbst, wie auch das Element des Experimentierens auf ein Mindestmaß, nämlich das der Notwendigkeit, eingeschränkt ist. Die Frau macht von ihrer intellektuellen Überlegenheit den Tieren gegenüber nur so weit Gebrauch, wie es deren Wohlergehen fördert und dem Wohl der Gemeinschaft dient, sonst handelt es sich um Anerkennung einer natürlichen Gleichberechtigung. Bezeichnend ist auch die Sorge und Vorsorge, die die Frau nicht nur um ihrer selbst willen, sondern auch für die Tiere trifft, und wie sie ihre Vorräte mit den sie umgebenden Geschöpfen teilt, ohne Frage nach Verdienst und Anspruch. So wird Luchs, der Hund, ebenso gut gepflegt wie die sich plötzlich einstellende fremde Katze, die zuerst der Fremden gegenüber mißtrauisch eingestellt ist, und bei beiden stellt sich die Frage nach der unmittelbaren Nützlichkeit für die Heldin nicht. Das Leben ist ein Wert an sich, wie auch die Vermehrung ein solcher ist, und beides wird nach Prinzipien einer kommunalen Ordnung, nicht nach Leistung, wie in einem kapitalistischen System, betrieben.

Der Einbruch des fremden Mannes in diese Gesellschaft bedeutet also nicht nur den Einbruch eines streunenden Individuums in eine feste Struktur, es bedeutet die Konfrontation zweier Systeme, dessen der Lebensbewahrung und dessen der Ausbeutung und Beraubung. Hierarchische und nichthierarchische Struktur treffen aufeinander, insofern als der

Mann glaubt, das Recht zum Töten und zur freien Nutzung vor allen anderen Geschöpfen zu haben, die Frau aber alle Wesen gleich betrachtet. Sein Einbruch ist also nicht nur Übertretung eines territorialen Grenzstreifens, des Gebietes, das die Frau für sich beansprucht, nicht nur das Töten zweier ihn bedrohender Tiere, nämlich das des Hundes und des Stiers, er ist auch die Bedrohung des matriarchalischen Kommunensystems, indem die Herrin, oder besser Mutter, durch ihn hätte unterjocht werden können und eine Welt im Sinne der alten zerstörerischen, männlich orientierten, wieder hätte entstehen können. Die Frau reflektiert an anderer Stelle schon über eine Möglichkeit der Gemeinschaft mit einem Manne: "Wer weiß, was die Gefangenschaft aus diesem unauffälligen Mann gemacht hätte. Auf jeden Fall war er körperlich stärker als ich, und ich wäre von ihm abhängig gewesen. Vielleicht würde er heute faul in der Hütte herumliegen und mich arbeiten lassen... Und warum sollte ein Mann, der keine Kritik zu befürchten hat, überhaupt noch arbeiten." (Wand, p. 272)

Der Mann, der Stier erschlug und Luchs tötete -- objektiv betrachtet tötete er beide aus Notwehr -- wird von der Heldin wenig als Faktor betrachtet. "Ein Mensch, ein fremder Mann stand auf der Weide..." (Wand, p. 273) Und die Gedanken nach ihrem tödlichen Schuß auf den Fremden sind folgende: "Ich war froh, daß er tot war; es wäre mir schwergefallen, einen verletzten Menschen töten zu müssen. Und am Leben hätte ich ihn doch nicht lassen können. Oder doch, ich weiß nicht. Ich drehte ihn auf den Rücken. Er war sehr schwer. Ich wollte ihn gar nicht deutlicher sehen. Sein Gesicht war sehr häßlich." (Wand, p. 273)

Wie die Tiere in ihrer Funktion für die Frau schon behandelten Gestalten aus anderen Romanen gleichen, so gleicht der Mann dem Stereotyp des Bedrohers aus Das fünfte Jahr, Herrn X aus der Mansarde und dem Schlächter. Er ist soweit mit dem schon erwähnten männlichen Klischee identisch, daß er wie auch dieses, ohne besondere Beschreibung funktionsfähig wird. Der Prozeß, der den Mann als Bedroher erscheinen läßt, ist allerdings völlig subjektiv aus der Perspektive der Heldin gesehen. Durch wird dem Leser die panische Angst vor dem unwillkommenen Gast übermittelt, durch sie wird der Mord nicht nur plausibel, sondern sogar gerechtfertigt. Sieht man aber von der Frau ab und von den Reaktionen, die sie hat, benimmt sich der Fremde an keiner Stelle so unverständlich und brutal, daß man ihn hätte töten müssen. Im Gegenteil, es ist einsichtig, daß ein herumirrender Fremder sich vor einem freilaufenden Stier und einem ihn vehement angreifenden Hund genügend entsetzen kann, daß er beide tötet. Nicht nur hat die Heldin des Werkes die ihr eigene Gesellschaftsstruktur errichtet, sie hat sich auch von den sonst herrschenden Moralbegriffen so weit entfernt, daß sie ohne Bedenken zwei Tierleben gegen einen Menschen setzt und ihr das Töten des Mannes nicht mehr Schwierigkeiten bereitet als das eines Wildes.

Sie läßt dem Manne keine Gelegenheit zur Rechtfertigung, sie empfindet nur noch Ekel, nicht einmal mehr Mitleid bei seinem Anblick und läßt ihn unbegraben, während sie Luchs eine Beerdigung zukommen läßt. Die Heldin gleicht der Großen Mutter aus "Geschichte vom Menschenmann" und ruft durch den Untergang des unwürdig betrachteten Mannes den Untergang des gesamten Menschengeschlechts hervor.

Die Wand unterscheidet sich von den anderen Romanen Haushofers insofern als sie utopisch ist, das heißt, sie setzt Mann und Frau aus dem Zusammenhang der Zivilisation in einen Urzustand, in dem die Frau sich durch eine heile Welt, ihre matriarchalische Familie, genügend festigt, daß sie dem Feind und Zerstörer wirkungsvoll entgegentreten kann. Haushofer sieht in diesem Zusammenhang den Kampf zwischen den Geschlechtern, die als naturgemäß feindlich einander gegenüberstehen, als eine Auseinandersetzung zwischen gleich begabten Partnern, die bei ihr zugunsten der Frau enden kann, was dem Wunschbild der Schriftstellerin entspricht. Nach der Mordepisode bleibt die Frau nun in einer echt weiblichen Welt zurück, Hund und Stier sind getötet, während Kuh und Katze ihr bleiben, beides Tiere, deren Hauptanliegen der Nachwuchs ist. Im Gegensatz zu der Frau haben die Tiere noch Aussicht auf Fortpflanzung, die Frau wird in ihrer einzelgängerischen Rolle allein bleiben und ihre Fühlung mit dem Leben durch die Bewahrung anderer Geschöpfe beibehalten.

So heroisch die Heldin der Wand auch stellenweise wirkt im Angesicht der mannigfaltigen Schwierigkeiten, die sich ihr entgegenstellen, letztlich kann sie in ihrer matriarchalischen Forderung im Verzicht auf das andere Geschlecht nur als ungenügend betrachtet werden. Ihre Gerechtigkeit ist primitivster Ausrichtung, indem sie ein Unrecht mit einem weiteren wettzumachen versucht, ihre Befürchtungen vor der männlichen Überlegenheit und Unterdrückung verraten eine tiefgreifende Unsicherheit bezüglich der eigenen Person.

Fußnoten zu: Himmel, der nirgendwo endet als Basis des fiktiven Personenkreises.

¹Tauschinski, 6. 9. 73.

²Ibid.

Chronologische Bezugspunkte biographischer Situationen und künstlerischer Problemstellung

Haushofer hat neben vielen biographischen Details, die sich bis auf gewisse Ortsangaben, Raumschilderungen und persönlichen Angewohnheiten, wie das Zigarettenrauchen, das Cognactrinken, erstrecken, größere biographische Einheiten in ihre Werke aufgenommen als da sind die Kindheit auf dem Lande, Klosterschulbesuch und Eheschwierigkeiten. Betrachten wir zusätzlich die Entstehungszeiten der Romane und ziehen das Zentralproblem eines jeden heran, so läßt sich ein noch engerer Bezug zwischen Biographie und schriftstellerischem Schaffen etablieren. Im Jahre 1955 erschien der Roman Eine Handvoll Leben, dessen Kernpunkt die Ehebruchepisode zwischen Elisabeth und Lenart ist, die zu Elisabeths Flucht aus dem bürgerlichen Alltag führt und sie in Betty verwandelt. Gerade in dieser Zeit ereignete sich Verschiedenes, was thematisch mit dieser Episode in Verbindung gebracht werden kann. 1953 ließ sich Haushofer scheiden, und in die vierjährige Trennungszeit von Tisch und Bett fällt eine für sie persönlich bedeutende Liebesbeziehung, die unglücklich endete. Das Thema, das sie in der Fiktion behandelt, war also nicht nur ein theoretisches Problem, sondern eines, mit dem sie sich auf privatem Sektor auseinandersetzte: Der Ausbruch einer Frau und Mutter aus dem vertrauten Kreise. Zwar hat Haushofer das Thema in Eine Handvoll Leben verschlüsselt, so hat Betty nur einen Sohn und ist jünger als es die Autorin zu diesem Zeitpunkt ist, auch sind die Umstände verändert worden, denn Betty flieht ins Ausland und kehrt als

ältere Frau zurück, erst nachdem Mann und Liebhaber gestorben sind, die Grundsituation aber ist die gleiche. Die Schriftstellerin verändert in ihrer Fiktion wie in einem überdimensionalen Reflex nur die Proportionen, wie sie ihrem eigenen Wunsch vielleicht entsprechen und wie sie dazu angetan sind, das Problem klarer und krasser aufzuzeigen.

Auch Die Tapetentür nimmt Bezug auf solche Schwierigkeiten. Das 1957 entstandene Werk steht nicht mehr so direkt wie Eine Handvoll Leben in der präsenten Situation, sondern es scheint die Gründe für eine verfehlte Ehe zu analysieren. Hier sieht die Autorin den Grund für das Versagen nicht mehr in der bestehenden Lage. Offenbar hat sie Zeit und Gelegenheit gehabt, sich der Umstände bewußter zu werden, nachzudenken, und das Resultat der Reflexion ist, daß die Gründe für den Niedergang der Ehe in der Kindheit und der dort erlebten Enttäuschung zu suchen sind. Sie ist für das Leben als Versagerin programmiert worden. Die als Grund für die gescheiterte Ehe gegebene Erklärung, nämlich Kindheitsenttäuschung und grundsätzliche Verschiedenheit der Partner statt böswilligem Handeln, läßt die Beteiligten als Opfer erscheinen. Eine solche Erklärung mildert auch die bestehenden Antagonismen zwischen beiden Partnern. Zwar lassen sich Annette und Richard scheiden, Annette leidet unter den Folgen der mißglückten Ehe sowohl physisch wie psychisch, aber es herrscht kein Haß zwischen den beiden.

Auch Wir töten Stella, erschienen 1958, kann noch als ein vor Haushofers Wiederverheiratung begonnenes Werk betrachtet werden. Hier sind ebenfalls schwere Konflikte auf dem intimen Sektor vorhanden, die

Familie ist zersplittert, die Angehörigen sind einander geistig entfremdet. Trotz Stellas Tod und trotz der Erfahrungen, die gegen eine Aussöhnung sprechen -- der Sohn ist der Mutter entfremdet worden, der Mann wird sich nicht verändern -- bleibt die Frau in ihrer Lage und unterwirft sich den Umständen. Diese Lagebeschreibung trifft wohl am ehesten Haushofers Realität, die sich nicht wie die ihrer Heldin Betty von dem Vorangegangenen abspaltet, indem die Frau ins Ausland flüchtet. Haushofer wird auch nicht wie Annette für immer von ihrem raubtierhaften Mann getrennt, sondern lebt weiter in der gemeinsamen Wohnung und sorgt für die Erziehung der Kinder.

1957 verheiratet sich Marlen Haushofer wieder mit ihrem Mann und eine längere Zeit erscheinen keine weiteren Werke bis 1963 Die Wand herausgegeben wird. Die Heldin der Wand zeigt sich, ausgestattet mit dem Charakteristika der Schriftstellerin, in höchster Isolation von den Menschen. Alter und Hintergrund von Autorin und fiktiver Heldin entsprechen sich genau. In beiden Fällen handelt es sich um eine Frau, die zwei fast erwachsene Kinder hat, die ihrer Hilfe nun nicht mehr bedürfen und die, nach traditionellen Vorstellungen ihre Funktion für Gesellschaft und Familie erfüllt hat, also nutzlos geworden ist. Haushofer ist in der Wand mit der Frage nach der wirklichen Nutzlosigkeit einer Frau ihrer Lage und mit ihren Eigenschaften beschäftigt. Innerhalb der bestehenden Gesellschaftsordnung ist, zugegebenermaßen, eine solche Frau, wie es die Heldin der Wand war, verweicht und nicht besonders aktiv, unbrauchbar. Aber unter Extremzuständen (zu

diesem Schluß scheint Haushofer zu gelangen) ist diese Frau durchaus noch nicht am Ende ihrer Kräfte und Fähigkeiten. Vor allem bedarf sie, da sie ihre Pflicht als Mutter erfüllt hat, des Mannes nicht mehr. Überall in der Wand treten männliche Wesen nur als notwendige Übel auf, die für die Zeugung notwendig sind, für eine Frau aber, die die Grenze des Klimakteriums erreicht hat, gänzlichlich bedeutungslos sind, wenn von der Erotik qua Erotik abgesehen wird, wie es Haushofer ohnehin tut.

Die Wand ist als literarische Aussage einer Frau in ihrem kritischsten Alter zu verstehen, einem Alter, das Unsicherheiten bezüglich der eigenen Position und des Eigenwerts als Individuum aufkommen läßt und Haushofer ringt sich durch, die eigene Lage bewußt optimistisch zu betrachten. Zu dem altersmäßig und durch die Freisprechung von elementaren mütterlichen Pflichten begründeten Isolationsproblem kommt auch die Tatsache, daß sich Haushofer räumlich abgeschnitten glaubte und in Steyr, entfernt von ihr entsprechenden Kreisen, ihre Fähigkeiten verkümmern zu sehen glaubte, verschüttet unter der Last ihrer Hausfrauenpflichten, die sie treulich, wie die Heldin ihres Romanes wahrnahm. Beide Aspekte aus dem Leben der Schriftstellerin haben zu dem Werk über die Isolation einer Frau beigetragen. Die Allegorie auf das eigene Leben, die hier verschlüsselter als üblich geboten wird, ist in ihren Grundelementen unübersehbar. Haushofer, gebunden durch ihre Mütterlichkeit, die in der Wand durch die Verpflichtung für die Kuh ausgedrückt wird, kann aus ihrem Leben als seßhafte Frau und Familienmutter auch in diesem Alter keinen Ausweg mehr finden. Was ihr bleibt,

ist eine defensive Haltung gegen den Mann, von dem sie wünscht, ihn beseitigen zu können, um ihr eigenes Leben mit eigenen Werten führen zu können. Haushofer beseitigt ihn in der Wand, nicht aber im wirklichen Leben.

Auch die Mansarde, 1969 erschienen, hat die Isolierung, das einsame Leben zum Thema. Hier ist die Einsamkeit zu zweit, die in der Ehe von Ehepartnern mittleren Alters auftritt. Die Partner entsprechen altersmäßig Haushofer und ihrem Gatten. Die Kinder sind den Eltern entfremdet, die emotionalen Bindungen zwischen den Familienmitgliedern sind nicht eng, zwischen allen liegt eine Distanz, die kaum überbrückbar ist. Obwohl die Eheleute ein nach außen hin ruhiges Leben führen, läßt eine vergangene Katastrophe ihre Folgen noch immer spüren. Die vergangene Taubheit der Heldin ist als Verschlüsselung zu betrachten, denn Haushofer spricht hier von der Vergangenheit, der eigenen Ehe, der Trennung von Mann und Kind. Allerdings wird in diesem Werk die Geburt des zweiten Kindes nach dieser Katastrophe angesetzt, was biographisch nicht korrekt ist, aber die verschiedene Herkunft und Veranlagung der Kinder andeutet. Verändert ist auch das Geschlecht der Kinder, den beiden Söhnen der Realität entsprechen ein Sohn und eine Tochter der Fiktion.

Biographisch exakt ist auch das Auftreten eines anderen Mannes in der Krisenzeit, der aber sowohl in der Fiktion wie in der Realität die Frau nicht an der wenigstens formalen Rückkehr in ihren Familienkreis hindert. Die Situation ist äußerlich, aber nicht innerlich zu retten,

die Partner bleiben einander fremd; sie können nicht mehr die alte Verbundenheit und Verliebtheit wiederherstellen, die ihre ersten Ehe-
monate kennzeichneten.

Entsprechend Haushofers Biographie gehen beide Partner in der Mansarde ihren eigenen Beschäftigungen nach, die in der Fiktion nur schwach verschlüsselt sind. Rechtsanwalt steht für Zahnarzt, wie zuvor schon im Falle Gregors, das Zeichnen für schriftstellerische Betätigung. Die Kommunikation zwischen den Partnern ist spärlich. Die Ehefrau informiert den Gatten nicht von dem Eintreffen der mysteriösen gelben Briefe, die ihre Vergangenheit enthalten, wie sie selbst auch nur wenig von dem Innenleben ihres Mannes weiß. Beide Partner spielen voreinander Rollen, wobei bei der Heldin eine Spaltung durch die Existenz verläuft wie es bei der Autorin selbst der Fall war. Ihre künstlerischen Beschäftigungen sind strikt getrennte Phänomene, getrennt von Haushalt und Außenwelt.

Die Mansarde gibt wohl den exaktesten Einblick in den Alltag der Autorin, ausgestattet mit den meisten detaillierten Gleichheiten, deren letzte Botschaft immer wieder das Grundproblem Haushofers trifft, nämlich die Frage, wie sich im Falle einer Frau Karriere und Familie, Eigenleben und Gemeinschaftsleben vereinbaren lassen, ohne daß ein Bereich unter dem anderen leidet. Eine Frau, die beides auf sich nehmen will, ist die Heldin der Mansarde und wie die Schriftstellerin selbst in zwei verschiedene Existenzbereiche aufgespalten, die einander auszuschließen scheinen, in den traditionell-bürgerlichen, dem Ehe-

mann, Kinderpflege und Einkauf zuzuweisen sind und in den künstlerisch-inkonventionellen, dem das Erlebnis mit Herrn X, dem in seiner Bösartigkeit faszinierenden Menschen, die Beschäftigung mit dem Zeichnen und nicht zuletzt die Taubheit und damit das Anderssein gehört.

Der Schnitt reicht nicht nur durch die Heldin der Mansarde, er splittert auch die Familie in dieselben Kategorien auf, ein Beweis, daß eine Trennung von familiär-bürgerlichem und außenseiterisch-unbürgerlichem Leben im Falle der Frau, wie Haushofer sie betrachtet, nicht möglich ist. Ferdinand, der Älteste, gehört in die Sphäre der Krise, Mann und Tochter fallen unter den bürgerlichen Bereich, womit der Schnitt, wie er in Haushofers eigenem Leben vorliegt, nachvollzogen wird. Ansonsten aber hat die Ehe zwischen Hubert und seiner Frau in der Mansarde eine Balance erhalten, wie sie das höhere Alter gibt und wie sie durch Resignation hervorgerufen wird. Die Probleme der Krisenzeit gehören, wie die Reaktion der Heldin zeigt, der Vergangenheit an, die zwar, wie die Briefe beweisen, nicht annulliert werden, aber doch überwunden werden kann. Die Gegenwart zeichnet sich zwar nicht durch Glück, aber durch Frieden aus.

Haushofers Werke befaßten sich bis zum Zeitpunkt ihres Todes immer wieder mit Fragen und Problemen der eigenen Erfahrung, die sie, aus der Perspektive der professionellen Frau immer wieder als bitter empfand, wozu noch die Enttäuschungen auf privatem Sektor traten. Es ist schwer vorauszusagen, welchen Weg die Schriftstellerin eingeschlagen hätte, wenn ihre Karriere nicht schon vor ihrem fünfzigsten Geburtstag beendet worden wäre. Anlaß zu Spekulationen gibt unter

anderem ein kurzes Manuskript aus dem September 1969, vorliegend bei ihrem Gatten, das Bezug auf die italienische Reise Haushofers nimmt. Diese späte Aufzeichnung, zwar eine persönliche Aussprache der Autorin, verdient deshalb Aufmerksamkeit, weil sie stilistisch und in der Wahl der Mittel von den besprochenen Werken abweicht. Anlaß zu dem kurzen Text ist nicht unmittelbar ein eigenes Problem, sondern eine antike Statue, an die Haushofer eine persönlich engagierte Reflexion anschließt, nicht aber eine detaillierte Lagebeschreibung. Ton und Thema weisen auf allgemeine, theoretische Fragen und nicht auf biographischen Anlaß.

Es wäre möglich, so könnte man spekulieren, daß die Schriftstellerin, nachdem die brennenden Probleme des eigenen Lebens zum Stillstand gekommen wären, wie sich in der Lösung der Mansarde andeutet, ihre Erfahrungen nicht mehr mit den ihr sonst vertrauten Mitteln ausgesprochen hätte, sondern sie, wie der Ansatz des letzteren Textstückes zu bedenken gibt, in verdichtender, abstrahierender Form dargestellt hätte. Anlaß zu dieser Spekulation gab schon in geringerem Maße Die Wand, in der der imaginative Raum weiter gespannt erscheint als in den anderen Werken und in der Aussage eine Stufe von Universalität erreicht, wie es selten in den mit biographischen Details überladenen Werken Haushofers der Fall war.

Ilse Aichinger

Biographie

Ilse Aichinger wurde am 1. November 1921 in Wien geboren. Hier, und wie Marlen Haushofer in Linz, verbrachte sie ihre Kindheit, die bis 1938, bis zum Anschluß Österreichs an das Großdeutsche Reich, normal verlief. Der Anschluß verursachte nicht nur für den Staat Österreich tiefgreifende Umwälzungen, sondern auch für österreichische Staatsbürger verschiedenster Herkunft. Aichinger und ihre Familie wurden aus rassischen Gründen verfolgt. 1939 erlangte Aichinger noch die Matura,¹ die Zulassung zum Studium wurde ihr allerdings unter dem NS-Régime verweigert. Statt dessen wurde sie während des Krieges dienstverpflichtet.

Nach dem Kriege begann Aichinger ein Medizinstudium und schrieb zur gleichen Zeit an ihrem Erstwerk, Die größere Hoffnung. Nach fünf Semestern brach sie das Studium ab, um sich ausschließlich der Arbeit an ihrem Roman widmen zu können. Gleichzeitig arbeitete sie als Lektorin für ihren Wiener Verleger, den Fischer Verlag.² 1948 erschien Aichingers Roman in Wien und Amsterdam beim Bermann-Fischer-Verlag. 1950 zog Aichinger nach Ulm um, wo sie an dem Aufbau der dortigen Hochschule für Gestaltung zusammen mit Inge Scholl, einer Schwester der bekannten Scholl-Geschwister, mitwirkte.³ Dieses Projekt unterbrach aber nicht ihre Tätigkeit beim Fischer-Verlag und auch nicht ihre eigene schriftstellerische Arbeit.

Im Gegensatz zu Haushofer betätigte sich Aichinger in bundesdeutschen literarischen Zirkeln. So gehörte sie für einige Jahre zur Gruppe 47, vor der sie zusammen mit Paul Celan 1952 in Niendorf das erste Mal las. Im selben Jahr erhielt sie auch den Preis der Gruppe 47 für ihre Erzählung "Rede unter dem Galgen," wie auch den Österreichischen "kleinen" oder Förderungs-Staatspreis. 1953 heiratete Aichinger den Schriftsteller Günter Eich, mit dem sie lange Jahre in Lenggries, Oberbayern lebte.

Aichingers schriftstellerische Tätigkeit brachte ihr wiederholt Literaturpreise ein, so 1955 den Literaturpreis der Stadt Bremen, den Immermann-Preis der Stadt Düsseldorf im darauffolgenden Jahr und 1961 den Literaturpreis der Bayrischen Akademie. Aichinger gehört als Mitglied der Akademie der Künste in Berlin an sowie dem Westdeutschen PEN-Club. Wie verschiedene andere Schriftsteller ihrer Generation wandte sie sich kritisch gegen die Gleichgültigkeit politischen und kulturellen Ereignissen gegenüber, die in literarischen und gesellschaftlichen Kreisen vorzuherrschen schien, wie sie auch während ihrer Mitgliedschaft bei der Gruppe 47 in zunehmendem Maße Kritik übte.⁴ So setzte sich Aichinger besonders mit dem Vietnam-Krieg auseinander und sympathisierte mit den Lagern, die den Krieg verurteilten.⁵

1972 starb Aichingers Mann in Salzburg. Dieses Ereignis scheint auf die Produktion der Autorin, die schon seit 1965 immer spärlicher wurde -- die kleine Reclam-Anthologie Dialoge, Erzählungen, Gedichte, die 1971 erschien, und die Sammlung Nachricht vom Tag enthalten kaum

noch neue Stücke -- zum Stillstand gebracht zu haben, nachdem Aichinger schon zuvor sich dem Verstummen auf dem Gebiete der Literatur zu nähern schien. Aichinger lebt heute zurückgezogen und gesundheitlich angegriffen in Großmain bei Salzburg.

Fußnoten zu: Ilse Aichinger, Biographie.

¹Die Verbannten. Eine Anthologie, ed. Milo Dor (Graz: Stiasny, 1962), p. 233.

²J. C. Allridge, Ilse Aichinger (London: Oswald Wolff, 1969), p. 9.

³Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller, eds. Günter Albrecht, Kurt Böttcher u. a. (Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1967), p. 20.

⁴Allridge, p. 9-10.

⁵Ibid., p. 10.

Verschiedene Voraussetzungen bei Aichinger und Haushofer

Obwohl mangels detaillierter Information über Aichingers Biographie diese wenigen Fakten nicht einmal ein andeutungsweise vollständiges Bild ergeben, können aus ihnen doch gewisse Umstände erschlossen werden, die im Vergleich mit Haushofer an Bedeutung gewinnen. Es ist im Falle Aichingers bezeichnend, daß auch die ausführlicheren Sekundärwerke wie etwa J. C. Allridges Monographie nicht über die bloßen Umrisse von Aichingers Leben hinausreichen. Einige Daten, einige Zugehörigkeiten zu literarischen Vereinigungen, das ist alles, was die Schriftstellerin über sich bekannt werden ließ. Nicht einmal ein Selbstzeugnis wie Haushofers "Nachruf auf eine vergeblich Zwillingschwester" ist vorhanden, während alles, was Haushofer schrieb, in relativ offensichtlicher Form auf das eigene Leben Bezug nimmt. Aichinger zeichnet sich also nicht nur in ihrer eigenen literarischen Produktion durch eine zunehmende Verschwiegenheit aus, auch ihr Privatleben bleibt streng geheim. Wenn auch hinter manchen ihrer Erzählungen ein persönlicher Bezug vermutet werden kann, ist er doch nie direkt genug, außer eventuell in der Größeren Hoffnung, um als solcher unzweideutig klassifiziert werden zu können. Die Chiffrierung der dichterischen Aussage deckt sich mit der Diskretion auf dem privaten Sektor.

Es ist anzunehmen, daß in Aichingers Fall die Biographie tatsächlich nicht die Bedeutung hat wie bei Haushofer, deren Werke zwar aus sich selbst verständlich sind, die jedoch weit einsichtiger für sich genommen und als Ausdruck einer spezifischen Persönlichkeit sind, wenn

man mit ihren eigenen Problemen und Schwierigkeiten vertraut ist. Der sich steigernde Abstraktionsgrad, der in Aichingers Werken vorliegt, hebt das Werk schon auf eine universale Stufe, die entweder einsichtig ist insofern die Chiffren der vorliegenden Verhaltensmodelle erkennbar bleiben oder aber, wie in den späteren Erzählungen, sich der Interpretation zu entziehen scheinen.

Haushofer und Aichinger gehören derselben Generation von Schriftstellern an, die sich nach dem Kriege erstmalig literarisch betätigten, beider Voraussetzungen für eine schriftstellerische Karriere sind jedoch bemerkenswert verschieden. Seit 1938 trennen sich die Schicksale beider Autorinnen entscheidend, nachdem schon die frühen Voraussetzungen unterschiedlich waren. Aichinger verbrachte ihre Kindheit in der Stadt, Haushofer die bedeutendsten Jahre der ihren auf dem Land und in der Klosterschule. Nach der Besetzung Österreichs litt Aichinger unter der Verfolgung durch das NS-Régime, während Haushofer keinen bemerkenswerten Schaden durch das Régime erlitt, abgesehen von dem Pflichtjahr in Ostpreußen, das jedoch für jede Staatsbürgerin ihres Alters eine Selbstverständlichkeit war, während Aichinger unter den Restriktionen der Regierung zu leiden hatte. Aichinger wurde also persönlich weit mehr als Haushofer von den politischen Vorgängen betroffen, ihre Abneigung gegen das unterdrückerische System muß daher direkterer Natur gewesen sein als die Haushofers, die zwar privat gewissen Nachteilen, die der politischen Lage erwachsen, ausgesetzt war und sich innerlich auflehnte, die aber nicht, wie Aichinger einer verfolgten Minorität angehörte und sich nicht in unmittelbarer Gefahr befand.

Es kann nur Spekulation bleiben, ob diese Ursachen sich auch auf die Schreibweise der beiden Autorinnen ausgewirkt haben. Eines jedoch sollte nicht unbeachtet gelassen werden: Die hochgradige Chiffrierung, der wir in Aichingers Werken begegnen, die Mehrdeutigkeit des Ausdrucks und die Vorsicht der Äußerung im Gegensatz zu Haushofers Offenheit mag aus der Gewohnheit, sich während der Jahre der Unterdrückung zurückhalten zu müssen und sich nicht unmißverständlich äußern zu dürfen, erwachsen sein, bevor sie zu einem literarischen Stil würde, wie auch verschlüsselte Literatur am meisten in Ländern mit einem totalitären System gedeiht. Wie eine Zeitgenossin des NS-Terrors bemerkte, "lernt man noch auf lange Zeit hinaus, sich zurückzuhalten, seine Reaktionen zu unterdrücken und sich in seinen Regungen zu beherrschen und wird eigentlich nie ganz frei"¹ von der latenten Bedrohung.

Es ist jedoch bemerkenswert, daß die verschlüsselte Schreibweise auf allen Sektoren, sei es Lyrik, Epik oder Dramatik, vielen Schriftstellern der Nachkriegsgeneration zu eigen war und daß erst die darauffolgende Generation sich diesen stilistischen Prinzipien widersetzte und sich nicht mehr scheut, "ja sogar fordert, daß die Literatur wieder an unmittelbarer Aktualität gewänne."²

Ein weiterer Faktor, der die Entwicklung beider Schriftstellerinnen unzweideutig beeinflußt hat, ist in der Zugehörigkeit zu literarischen Vereinigungen zu suchen und ebenfalls in der Wahl des Wohnortes. Aichinger löste sich bemerkenswert früh aus den konservativen Wiener Literatenzirkeln, was ihr zweifellos durch ihre Arbeit beim Fischer-

Verlag erleichtert wurde, während Haushofers erste Verleger weitgehend an den österreichischen Raum gebunden waren -- Jungbrunnen, Bergland, wobei Zsolnay eine Ausnahme bildet. Das Spektrum der Möglichkeiten, das sich Aichinger durch ein Unternehmen wie den Verlag Fischer bot, war unvergleichlich weiter. Ebenso sind die Einflüsse zu werten, die sich später aus Aichingers Zugehörigkeit zur Gruppe 47, der Mitgliedschaft beim PEN-Club und bei der Berliner Akademie der Künste ergeben konnten, während Haushofer keiner vergleichbaren Gruppe angehörte. Aichinger erhielt dementsprechend, wie sich an ihren literarischen Preisen dokumentiert, ein weites Echo vorwiegend aus der Bundesrepublik, während Haushofers Anerkennung kaum dorthin reichte und ihre Ehrungen aus Österreich kamen.

Von beiden Schriftstellerinnen war Aichinger die professionellere, was die Tätigkeit in Vereinigungen angeht und auch die bei weitem aktivere und wirksamere. Haushofer war spätestestens nach ihrer Umsiedlung nach Steyr von ihren Kollegenkreisen abgeschnitten. Während Aichinger im Zentrum des literarischen Lebens stand, stellt sich Haushofer gerade im Vergleich zu ihr als eine Außenseiterin des literarischen Lebens dar. Im Falle Aichingers von einer österreichischen Autorin zu sprechen, ist nur insofern berechtigt, als es auf das Geburtsland der Autorin zutrifft. Selbst im Falle von Aichingers Roman Die größere Hoffnung, der als ihr Erstlingswerk noch den stärksten biographischen Bezug aufweist, werden eigentlich keine spezifischen österreichischen Phänomene aufgezeigt. Das Problem der Verfolgung und Unterdrückung war gesamtdeutsch und

Aichinger bemüht sich auch nicht offensichtlich, ihren Schauplätzen oder Personen ein typisch österreichisches Gepräge zu verleihen. Der Platz der Handlung könnte eine beliebige Großstadt sein, die Problematik ist weit genug gespannt, um sich der lokalen Konnotation zu entheben.

Auch Haushofer geht selten, unter Ausschluß der politischen und aktuell-gesellschaftlichen Lage, auf spezifisch österreichische Phänomene ein, jedoch verrät ihr Dialekt-Anklang in Stil und Wortwahl ihr Herkunftsland, wofür sie auch stets von bundesdeutschen Kritikern getadelt wurde, während Aichinger in dieser Beziehung keinen Anstoß erregte. Aber auch im Hintergrund von Haushofers Werk stehen die Landschaft Österreichs, ihre besonderen klimatischen Bedingungen, die soziologischen Verhältnisse in kleineren, der Autorin bekannten Orte, so daß, wenn eine der beiden Autorinnen als spezifisch österreichisch erkannt werden kann, es Haushofer ist, die sich in der Gestaltung ihrer Szenerie und auch im sprachlichen Habitus weniger von ihrer heimischen Umgebung löste. Allerdings wird auch in ihrem Falle die Fragestellung prekär, denn im Vordergrund ihrer Werke stehen immer individuelle, persönliche Probleme und nicht österreichisches Folklore -- es wäre durchaus verfehlt, sie als Heimatdichterin im Sinne eines Ganghofer zu betrachten.

Fußnoten zu: Verschieden Voraussetzungen bei Aichinger und Haushofer.

¹Gespräch mit Ruth K. Angress, Cincinnati, Mai 1973.

²Gespräch mit Hilde Domin am 18. 4. 1974, Cincinnati. Hilde Domin stellte in dieser Unterhaltung auch für sich selber die Notwendigkeit fest, sich aus dem luftleeren Raum absoluter Dichtung freizusetzen und Themen der aktuellen Politik aufzugreifen.

Die größere Hoffnung -- Stellung im Prosawerk Aichingers.

Aichinger gehört nicht zu den Autoren, denen es gelang, sich weite Leserkreise zu öffnen noch ist je eines ihrer Werke ein Bestseller geworden. Ihr Erstwerk, Die größere Hoffnung, bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Wie J. C. Allridge bemerkt, handelt es sich um eines der bedeutendsten Werke der Nachkriegszeit, das zwar ungemein bewegend war -- jedoch nur diejenigen beeindrucken konnte, die es wirklich lasen.¹ Auch eine warme Aufnahme durch die Kritik und bei einem zahlenmäßig beschränkten Publikum konnte nicht verhindern, daß die Diskussion um Ilse Aichinger in breiten Kreisen bald abebbte und ihren späteren Werken wenig Reaktion folgte. Ihren späteren Publikationen wurde mit weit weniger Spannung entgegengesehen als es bei weniger bedeutenden Talenten der Fall war.² Daß Die größere Hoffnung trotz des unbestreitbaren literarischen Wertes, der dem Werk immer wieder zugestanden wurde, aus dem Druck gezogen ist, bestätigt wiederum, daß das Lob aus Fachkreisen auf keinen fruchtbaren Boden fiel.

J. C. Allridge charakterisiert in treffender Weise die Situation von Schriftstellerin und Werk: " Slowly, and undeterred by lack of acclaim, she has continued to write, and often to publish a piece of creative writing long after its completion. None of her published works, whether poem, story or dialogue, has burst upon the scene; each has startled rather by its inobtrusiveness."³ Allerdings scheint sich seit 1969, dem Erscheinungsjahr der Hörspielsammlung Aukland, eine

Wandlung bezüglich der Produktivität Aichingers vollzogen zu haben, denn in die 1970 erschienene Anthologie wurden vorwiegend schon früher gedruckte Stücke aufgenommen mit der Ausnahme von drei neuen Erzählungen, und in der 1971 publizierte Reclam-Sammlung befinden sich keine Erzählungen, die später als 1967 entstanden sind. Ilse Aichingers Produktionen scheinen sich erschöpft zu haben und es bleibt abzuwarten, ob sich die Autorin zu einem neuen Schaffen aufraffen kann.

Wenn tatsächlich, wie Allridge behauptet, Aichingers Stil sich in den Jahren ihrer Karriere nicht verändert hat,⁴ eine Annahme, die noch untersucht werden muß -- so hätten wir in ihrem Werk eine Art des Schreibens vor uns, wie sie zum Teil in Haushofers Romanen vorliegt, obwohl es auch in ihrem Fall unangebracht wäre, von jeglichem Fehlen einer Entwicklung zu sprechen. Aichingers Werk wäre dann früh unreißbar, wie auch Allridge annimmt und alles, was auf den ersten Roman folgt, wäre dann nur noch als eine Nachfolge zu betrachten, die derselben Quelle entstammt und sich um dieselben Probleme zentriert, wie in der Tat angenommen wurde: "It [her novel] contains the germ of nearly all her subsequent work and the themes are begun in it which are followed up in later writings."⁵ So gesehen könnte Die größere Hoffnung in ihrem Stellenwert in Aichingers Werk wohl kaum überschätzt werden, wäre sie dann doch der Ausgangspunkt zu allem weiteren.

Betrachtet man dann allerdings das kritische Material über Aichingers folgende Werke, Einzelinterpretationen und Gesamtdarstellungen, so

stellt man fest, daß der Großteil dieser Untersuchungen sich auf die erste Sammlung von Aichingers Kurzgeschichten, auf Der Gefesselte, bezieht und zwar in besonderem Maße auf die Erzählungen "Der Gefesselte," "Seegeist," "Spiegelgeschichte" und "Engel in der Nacht." Zögernder werden schon die Erzählungen aus Eliza, Eliza behandelt und über Die größere Hoffnung finden sich vorwiegend Anmerkungen in Kollektivabhandlungen. Eine derartige Verteilung des kritischen Interesses läßt nun in der Tat die Vermutung zu, daß sich Entscheidendes in Stil und Auffassung der Dichterin verändert hat. Offensichtliche Ratlosigkeit unter den Kritikern macht sich dem jüngeren Werk Aichingers gegenüber spürbar: "Aber alle Erklärungen und Erläuterungen zu diesen Texten erscheinen schon als ein zu grober Zugriff, als ein untaugliches Instrument, welches das poetische Gespinst dieser Geschichten nicht aufknüpfen kann, sondern es eher zerreißt. Diese Sprachlosigkeit des Interpreten vor der Dichtung Aichingers ist übrigens nicht neu,"⁶ bemerkt Jürgen P. Wallmann in einer Kritik über Eliza, Eliza, nachdem er "Anklänge an den Surrealismus" festgestellt hat sowie das Experimentieren mit dem "sogenannten 'Sprachmaterial'" und eine "Tendenz zur Parabel" in den Erzählungen aufwies.⁷

Wurde Der Gefesselte noch mit genereller Zustimmung aufgenommen und klangen hier die Versuche einer literarhistorischen Einordnung, etwa zum "magischen Realismus"⁸ noch zuversichtlich, so ist im Falle Eliza, Eliza kaum mehr als die Übereinstimmung der Kritiker in einem Punkt zu verzeichnen, nämlich, daß die Erzählungen hermetisch seien. "She

has much to say and mainly says what she feels. She says it well in parables of almost impenetrable subtlety and complexity,"⁹ ist ein Beispiel für typische Äußerungen. Diese völlige Abstinenz von Interpretationsversuchen, das Fehlen einer Bewertung des Werkes, sollte schon als Hinweis auf eine neue Technik verstanden und ernst genommen werden. In der Tat vollzieht sich im Werke Aichingers eine Loslösung vom Realistisch-Greifbaren und eine Bewegung in die Geschlossenheit eines transzendenten Systems gekennzeichnet durch Opazität und Wirklichkeitsverlust. Es handelt sich nicht mehr um Erzählungen, sondern, wie Triesch bemerkt, um "arrangements of thought."¹⁰

Am Ausgangspunkt von Aichingers Werk steht Die größere Hoffnung, die der Wirklichkeit gegenüber noch eine gewisse Zuversicht aufweist. Im Laufe der Zeit wird diese, wie Gerresheim anführt, "der Autorin zunehmend zum Problem."¹¹ Die Sprache, die in der Größeren Hoffnung noch mit einer relativen Unbefangenheit gehandhabt wird -- zwar nie so unbefangen wie bei Haushofer -- nimmt im Laufe von Aichingers Werk an Subtilität und Nuancierung zu. Die Autorin selbst spricht von ihrem Verhältnis zu ihr und verrät dabei den hohen Grad an Bewußtheit, den sie ihren sprachlichen Schöpfungen entgegenbringt: "Meine Sprache ist eine, die zu Fremdwörtern neigt. Ich suche sie mir aus, ich hole sie von weit her. Es ist aber eine kleine Sprache. Sie reicht nicht weit. Rund um, rund um mich herum, immer rund um und so fort." (Dialoge, Erzählungen, Gedichte, p. 3)

Im Rahmen dieses Prosawerkes bietet Die größere Hoffnung insofern

einen Schlüsselpunkt als es das "realistischste" Werk Ilse Aichingers ist, von dem aus die Schriftstellerin den Aufbruch in die geschlossenere Form der Kurzgeschichte in Der Gefesselte unternimmt, bis ihre Loslösung vom alltäglichen Realitätsbezug in Eliza, Eliza vollständig wird und zu einer dichterischen Weltschöpfung führt, deren Dynamik mit der Dynamik des Alltäglichen nichts mehr gemein hat bis auf die verwendeten Partikel in diesen Erzählungen, deren Variation es allerdings nicht mehr zuläßt, die selbstverständliche Welt noch zu erkennen. Diese Technik charakterisiert noch die letzten in Aichingers Sammelwerk Nachricht vom Tag aufgenommenen Erzählungen.

Die größere Hoffnung kann also nicht als Zeughaus und Basis für Aichinger-Interpretationen betrachtet werden. Mögen auch später noch verwandte Motive auftreten, die an Die größere Hoffnung erinnern, so müssen diese aus ihrem eigenen Zusammenhang erschlossen werden und können nicht kritiklos als in Bedeutung identisch mit denen in Aichingers Frühwerk betrachtet werden. Die größere Hoffnung ist freilich auch bedeutend als ein Zeugnis für Aichingers ersten Schritt in eine methodologisch konsequente Art des Schreibens und hat als individuelles Werk möglicherweise in der Reihe der Aichingerschen Prosa als das ranghöchste zu gelten, als ein früh erreichter und nie wiederholter Höhepunkt.

Fußnoten zu: Die größere Hoffnung -- Stellenwert im Prosawerk Aichingers.

¹J. C. Allridge, Ilse Aichinger (London: Oswald Wolff, 1969), p. 7.

²Ibid.

³Ibid.

⁴Ibid., p. 11.

⁵Ibid.

⁶Jürgen P. Wallmann, Argumente (Mühlacker: Stieglitz Vlg., 1968),
p. 42.

⁷Ibid., pp. 41-42.

⁸Frederick Lehner, "Ilse Aichinger. Der Gefesselte," Books Abroad,
28 (1954), 183.

⁹Manfred Triesch, "Ilse Aichinger. Eliza, Eliza," Books Abroad,
40 (1966), 305.

¹⁰Ibid.

¹¹Helga-Maleen Gerresheim, "Ilse Aichinger," Deutsche Dichter
der Gegenwart, ed. Benno von Wiese (Berlin: Erich Schmidt Vlg., 1973),
p. 492.

Die größere Hoffnung als Zeitdokument und biographisches Zeugnis.

In der Oberflächenstruktur ist der Roman Die größere Hoffnung nicht nur einer objektiven Realität verpflichtet, sondern auch einer historischen Zeit. Um den Inhalt zu umschreiben, kann man sich ohne großen Verlust einer Angabe wie der Allridges bedienen: "It [her novel] tells the story of a group of children in a country overrun by the Nazis, who try by emigration to escape their threatened fate. The central figure is a half-Jewish girl, Ellen, through whose precocious eyes the stages of the suffering of these and many other children are seen. At the end of the book Ellen is killed by an exploding shell."¹

Diese Zusammenfassung stellt Hintergrund und Handlungsrohbau des Romans treffend dar, läßt aber gezwungenermaßen alle diejenigen Elemente aus, die über die äußerlichen Gegebenheiten hinausreichen. Es wäre leicht, aus einer solchen Darstellung gewisse Schlüsse zu ziehen, etwa, daß Aichingers Erstlingswerk in die Reihe derjenigen literarischen Dokumente fällt, die sich kurz nach dem Kriege und nach der überstandenen Leidenszeit von Besatzung und Unterdrückung mit dem politischen Geschehen auseinandersetzen, es in eine Perspektive zu stellen suchten und anhand des Beispiels einer Einzelperson oder einer Gruppe einen Ausblick in die universalen Gesetze dieser und ähnlicher Situationen der Not vermitteln wollten.

Im engeren Sinne behandelt Aichingers Roman das Leiden der rassistisch verfolgten und unterdrückten Juden mitten in einer im Besitze

der Macht befindlichen Majorität, im engsten Sinne ist es die Unterdrückung vor und während des zweiten Weltkrieges in Wien. Aichinger behandelt auf dieser letzteren Stufe das Thema nicht abstrakt, sondern setzt sich mit den spezifischen Nöten und Ängsten dieser Menschen auseinander, stellt die Institutionen dar, mit denen sie in Konflikte geraten, schildert die Haltung der Unterdrücker und die schweigende oder aufbegehrende -- von Fall zu Fall ist die Reaktion verschieden -- Ablehnung der Unterdrückten, sich in ihrer menschlichen Integrität zerbrechen zu lassen.

Konflikte und Zusammenstöße mit dem herrschenden System werden von Aichinger in der Art eines Moralitätsspiels in lockerer Serie gereiht dargeboten, jedes Glied bildet eine weitere Stufe in der Progression des äußeren Leidens, das mit der wachsenden Zuversicht kontrastiert wird. Diese Technik bewirkt, daß die epische Handlung, deren Heldin das Mädchen Ellen ist, sich nicht kontinuierlich vorwärtsbewegt, sondern eher intensive Ausschnitte eines Spektrums des Leidens darstellt, gleichsam auf den Höhepunkten der äußeren Not und innerer Erleuchtung verweilend, oder wie es in Ellens Reflexion ausgedrückt wird: "Nein, es war kein Genuß. Eher war es ein Leiden, das Leiden nach sich zog. Es war, als streckte man jemandem einen Finger hin, der viel mehr die ganze Hand wollte. Und beten? Ellen hätte es lieber gelassen." (G. H., p. 25)

Aichinger betont die Augenblicke des Leidens, die jeweils einen Ausblick auf eine höhere Geistigkeit freilassen und spart die Kleinigkeiten des Alltags aus, die vielleicht zu einer höheren Individualisierung ihrer Gestalten, nicht aber zu einer Verdeutlichung des von ihr angestrebten

Sinnmodells geführt hätten.

Obwohl auch schon dieser Roman Abstraktes und Modellhaftes anstrebt, werden in ihm noch hinreichend realistische Einzelheiten sichtbar, die seine Aussage nicht dem Rückbezug auf Fakten entheben, sondern die Realien in den Dienst der Aussage stellen als einen exemplifizierenden Sinnbezug. Methodisch wird dabei das objektiv Vorhandene als Ausgangspunkt verwendet, wie etwa im ersten Kapitel "Die große Hoffnung" die Episode zwischen Ellen und dem Konsul die Macht der Staatsbehörden über das Schicksal des Einzelnen demonstriert: Ohne Visum kann das Individuum das Land nicht verlassen und nicht in ein anderes aus- oder einreisen, um ein Visum zu erhalten, muß das Individuum einen Bürgen im Ausland finden, wobei es von Glück und Beziehungen abhängt, ob man diese papiernen, im Falle der Bedrängnis inhumane Forderung erfüllen kann, die in vielen Fällen über Leben und Tod entscheidet. Die Bestimmung nimmt auf menschliche Beziehungen keine Rücksicht und Kinder "mit falschen Großeltern, Kinder ohne Paß und ohne Visum, Kinder, für die niemand mehr bürgen konnte" (G. H., p. 5) können wie Ellen, von der Freiheit nurmehr träumen, während, wie in Ellens Fall, die Mutter, ein Elternteil vielleicht die Bürgerschaft erhält und seinerseits auch gezwungenermaßen und widerstrebend, das Kind verläßt.

Aichinger stellt in dem ersten Kapitel anonyme Macht gegen individuelles Wünschen und Hoffen, abstrakte Willkür gegen persönliches Leid wie^{es} für die Zeit, in der Roman handelt, typisch war. Ellens Niederlage im Angesicht allgewaltiger Bürokratie ist der Beginn einer Bewegung,

die im Verlauf des Romans, was die äußere Struktur der Handlung betrifft, durch die verschiedenen Ebenen des politischen Systems führt, wie es sich dem Staatsbürger eines totalitären Systems darbietet. Die abstrakte Gewalt der zwischen Nationen vermittelnden Konsulate, der gegenüber der Konsul ebenso unfrei ist wie das Kind, denn auch er hat sich nach seinen Vorschriften zu richten, ist die erste Stufe der klimaktischen und einkreisenden Bewegung, die im Verlauf des Werkes ersichtlich wird und die über die administrativen internen Behörden wie Polizei und Bürgermeister dann zu den inoffiziellen Kräften wie Fluchthelfer, Privatkäufer von Eigentum und Privatlehrer für Unterprivilegierte führt.

Im ersten Kapitel bietet sich dem gefangenen Individuum der zunächst unerwartete Fluchtweg in die Innerlichkeit, in die Möglichkeit, sich das eigene Visum der inneren Freiheit auszustellen. "'Wer sich selbst das Visum gibt,' sagte der Konsul, 'der kann um die ganze Welt fahren und kommt doch nie hinüber. Wer sich nicht selbst das Visum gibt, bleibt immer gefangen. Nur wer sich selbst das Visum gibt, wird frei.'" (G. H., p. 15) Der Anklang an Konzepte wie die Schillersche Gedankenfreiheit ist unüberhörbar, denn um eine solche und nicht um einfachen Eskapismus handelt es sich. Aichinger stellt in ihrem Roman ein Konzept des passiven Widerstandes gegen unerträgliche Zustände auf: sich selbst integer zu erhalten, Kooperation zu verweigern und existentiell auf sich zu nehmen, was unvermeidbar ist, menschliche Würde steht bei ihr gegen unreflektiertes Mitmachen oder gegen Verlust der Beherrschung. Auch wer

nach außen hin unbeweglich ist, kann sich innerlich befreien, kann seine Integrität bewahren und eine wahrhaftere Unabhängigkeit erlangen als der nach außen hin freie, aber doch noch vom System abhängige Mitläufer. Damit beschreibt Aichinger einen Weg, der von vielen Deutschen während des Dritten Reiches gewählt wurde, den der inneren Emigration oder passiven Widerstandes, den Rückzug in sich selbst und die Ablösung vom Staatsganzen, das als betrügerisch und schädigend erkannt wurde. Freilich tut sie es mit einem Unterschied: Ellen unterwirft sich nicht völlig und zieht sich nicht ganz zurück, sie steht offen trotz der Gefahr zu ihren Freunden, sie läßt sich in ihren Handlungen kaum einschränken, willig, die Konsequenzen dafür zu tragen. Gleichzeitig erreicht sie auch eine Erweiterung des eigenen Innenraums, die der Konsul folgendermaßen beschreibt: "Jeder Mensch ist im Grunde sein eigener Konsul. Und ob die weite Welt wirklich weit ist, das liegt an jedem Menschen." (G. H., p. 14)

Diese Einstellung ist grundsätzlich konträr zu dem, was Haushofer durch ihre Werke vermittelt, nämlich, daß der Mensch gefangen sei durch seine Jugenderlebnisse, daß er sich zwar äußerlich bewegen kann, innerlich aber unfrei und abhängig von seiner Konstitution bleibt, derer er erst gewahr wird, wenn er bereits Opfer eines unausweichlichen Handlungsschemas geworden ist. Aichinger gesteht im Gegensatz dazu ihren Individuen die Möglichkeit zur freien Entscheidung zu. Zwar hat der Staat noch immer die handgreifliche Macht über den Körper der Unterdrückten, die Welt aber, die sich das Individuum aufbauen kann, ist eine eigene, eine

unantastbare, in der der Einzelne über sich selbst verfügt. In Die größere Hoffnung gewinnt das Individuum unter dem Druck der äußeren Verhältnisse eine sich steigernde innere Freiheit, eine wachsende Erkenntnis des substantiellen Seins und eine Virtuosität, sich auch mit Anmut in Not und Gefangenschaft bewegen zu können wie es der Gefesselte in der gleichnamigen Erzählung tut.

Nach dem Zusammenstoß mit den übernationalen Mächten im ersten Kapitel des Romans wird im Kapitel "Der Kai" die innenpolitische Lage thematisch und damit verbunden die Diskrimination gegen jüdische oder zum Teil jüdische Kinder, die als Exempla besonders wirksam sind, da Unbeteiligung an äußerem politischen Geschehen und ihre Unschuld und ihr Unverständnis der Lage besonders offenkundig sind. Die Kinder warten auf ein Wunder, durch das sie sich rehabilitieren zu können hoffen, noch in Unkenntnis der Tatsache, daß es in dem herrschenden System nicht die Tat ist, die einen Menschen in seine Rechte wiedereinsetzt, sondern daß ihre Geburt der eigentliche und unüberwindliche Makel ist. Um das Maß der Willkür vollzumachen, wird tatsächlich ein Kind gerettet, aber nicht von den wirklich verfolgten Kindern, sondern von Ellen, die sich als Halbjüdin in keiner unmittelbaren Gefahr befindet -- die anderen versäumen ihre Chance durch illegales Fahren auf einem Karussell. Durch diese Wendung betont Aichinger besonders wirkungsvoll die Abhängigkeit vom Zufall und die menschliche Blindheit ihm gegenüber. Zufällig sind die fraglichen Kinder als Juden geboren worden, sie verpassen, indem ihnen zufällig das Fahren im Karussell angeboten wird, ihre ima-

ginäre Chance, ein ebenfalls zufällig ertrinkendes Kind zu retten, das von der -- zufällig -- dabeistehenden Ellen aufgegriffen wird, die auf diesen Zufall folgendermaßen reagiert: "'Ich kann nichts dafür,' schrie sie verzweifelt, 'ich kann nichts dafür! Ich wollte euch rufen, aber ihr wart zu weit weg, ich wollte --'" (G.H., p. 40) Wie Gerresheim feststellt, spielen die Kinder sich selbst und verwirklichen sich im Spiel. Jedoch ist ihr Spiel, die Schuld der Großeltern, die keine war, sondern ein rassisches Charakteristikum ist, wiedergutzumachen, ein "falsches Spiel, da Schuld in diesem Roman, der das Leiden im Opfer bergen wird, nicht verteilt wird. Sie spielen verstecken und erfahren, daß der freigesprochen ist, der sich gefunden hat. Sie spielen und merken kaum, wenn mit ihnen gespielt wird."²

Und die Kinder werden, wie alle in dem totalitären System, manipuliert, wie sich in einem Zusammenstoß mit der Polizeizeit zeigt. Die Beschränkungen, denen die Juden unterworfen sind, werden daran exemplifiziert, daß ihr Sitzen auf einer Parkbank eine Paßkontrolle rechtfertigt. Aichinger stellt in dieser Szene realistisch den Schrecken und die Angst vor den exekutiven Behörden des NS-Régimes dar. "Stiefelschritte zertraten den Kies, sinnlos und so selbstsicher, wie es nur die Schritte der Verirrten sind. Entsetzt sprangen die Kinder auf. Die Bank kippte um. 'Ihre Ausweise!' verlangte eine Stimme. 'Sind Sie berechtigt, hier zu sitzen?'" (G. H., p. 41) Die Hilflosigkeit des Einzelnen gegen die anonyme Staatsgewalt kommt in dieser Szene zum Ausdruck, wie auch die Unpersönlichkeit derselben, denn noch bleibt der Polizist im

im Hintergrund, die Schritte sind hörbar, und es ist eigentlich gleichgültig, welcher ein Mensch sich hinter ihnen verbirgt.

Indem aber an dieser Stelle das Problem Staat versus Familie aufgegriffen wird, stellt Aichinger noch einen weiteren Aspekt der Leiden jener Zeit dar: manchmal geht der Riß, der Verfolger und Verfolgte trennt, durch eine Familie. Zuvor hatte es so ausgesehen, als stünde eine klar umrissene Gruppe von Unterdrückern einer Minorität von Unterdrückten gegenüber, an dieser Stelle wird aber klar, daß die Verhältnisse viel komplizierter liegen, was das Vorgehen der Autoritäten in einem besonders unmenschlichen und unorganischen Licht erscheinen läßt, denn es zerschneidet intime menschliche Bindungen. "'Sind Sie Arier?' Noch immer stand Ellen erstarrt im Schatten, versuchte den Fuß vorzusetzen und zuckte wieder zurück. Als der Offizier aber scharf und deutlicher seine Frage wiederholte, trat sie schnell in den Lichtkreis, warf das kurze Haar mit einer ihr eigentümlichen Bewegung aus dem Gesicht und sagte: 'Du mußt es wissen, Vater!'" (G. H., p. 41)

Mit den ersten zwei Kapiteln ist die deutsch-österreichische Lage nach der Okkupation Österreichs umrissen und die Abspaltung des NS-Régimes vom Ausland, seine unterdrückerischen Auswirkungen im Inland, die damit verbundene Zersplitterung der menschlichen Gemeinschaft auf der Ebene der Bürger, der Familie und die Spaltung innerhalb des Individuums — Ellens Vater ist arisch, ihre Mutter nicht — aufgezeigt. Das dritte Kapitel "Das heilige Land" führt, abgesehen von den schon erwähnten, ebenfalls wieder erscheinenden Aspekten in die Gemeinschaft der bedroh-

ten Kinder, die als Verfolgte und Geächtete von den "arischen" Spielplätzen verbannt sind und sich deshalb zu Zusammenkünften auf dem Friedhof treffen.

Die Konsequenzen der vorher dargestellten Institutionen stehen im Mittelpunkt dieses Kapitels, nämlich die Aktivitäten der Untergrundbewegungen. Ein Leichenwagenfahrer betreibt neben seinem offiziellen Geschäft noch den geheimen Transport von Landesflüchtigen und bietet den Kindern gegen eine finanzielle Vergütung den Ausweg über die Grenze. Dialog und Art der Verhandlung sind realistisch und den zeitgemäßen Umständen entsprechend dargestellt. Auch die Beschaffung des Geldes wird in diesem Kapitel zeitnah beschrieben: Ellen verkauft den Schrank ihrer Großmutter nach einigen erfolglosen Versuchen. Die Unberechenbarkeit der Umstände spielt auch hier, wie schon vorher in der Rettungsepisode eine Rolle, indem nämlich nicht damit zu rechnen war, daß für den alten, knarrenden Schrank mit nur ideellem Wert überhaupt ein Käufer gefunden würde, dieser holt jedoch die Ware nach der Bezahlung nicht einmal ab, wobei sich die Frage erhebt, ob der Käufer ein Wohltäter war oder ob er, wie viele Personen, einfach verschwand oder untertauchen mußte.

Der Fluchtversuch, der im Leichenwagen unternommen wird, stellt wiederum die Unzuverlässigkeit und die Fruchtlosigkeit menschlicher Pläne innerhalb eines manipulierten Systems dar. Wegen der zu strengen Überwachung durch Polizei und Militär schlägt der Versuch fehl. "'Springt ab, springt ab! Überall sind Posten, wir sind im Kreise gefahren. Schaut, daß ihr weiterkommt!'" (G. H., p. 69) Das vierte Kapitel wendet sich

einem wiederum begrenzteren Gebiet des öffentlichen Lebens zu, dem Schulsystem. "Im Dienste einer fremden Macht" stellt dar, wie der Schnitt durch die Gesellschaft auch die allgemeinste Erlebnisebene beeinflusst, nämlich das Schulwesen. Die jüdischen Kinder dürfen nicht mit ihren arischen Altersgenossen zusammen die Schule besuchen und sind damit von den öffentlichen Bildungsanstalten ausgeschlossen. Dieser Mißstand ist auch Aichinger aus ihrem persönlichen Schicksal her bekannt, freilich war sie von der Universitätsausbildung ausgenommen und nicht schon, wie diese Kinder, von der Schule, prinzipiell aber bedeutet der Ausschluß von einer jeden staatlichen Institution dasselbe Diskriminierungsprinzip. Wenn die jüdischen Kinder überhaupt etwas lernen wollen, dann können sie es nicht auf direktem Wege, sondern nur durch den Privatunterricht bei dem alten Juden und selbst die Wahrnehmung dieser Möglichkeit wird ihnen als Verräterei ausgelegt. "Weshalb lernt man Englisch? Mitten im Krieg?" (G. H., p. 73) Der Lehrer und die Kinder sind hilflos gegen den Einbruch der aufgetzten arischen Schüler, die ausgerüstet mit Messern, in das Unterrichtszimmer einbrechen. Die dargestellte Szene gibt einen Eindruck von der herrschenden Paranoia, von der vor allem die sich in der Majorität befindenden Verfolger ergriffen sind. "Laden flogen auf, Kasten fielen nach vorn, zerrissene Vokabelhefte bedeckten den Fußboden. Ein Teller zerbrach. Polternd stürzte das Lexikon und blieb aufgeschlagen unter ihren Füßen." (G. H., p. 82)

Es ist kennzeichnend, daß das Chaos ebenso schnell vorübergeht

wie es kam. Die Massenhysterie und die Zerstörungswut unreifer Menschen, wie Aichinger sie hier erfaßt hat, dauert nur solange wie der Rausch der Überlegenheit währt. Es wird ebenfalls ersichtlich, daß es sich bei allem, was an diesem Zeitpunkt geschieht, nur noch um ein Katz' und Mausspiel handelt, wie der alte Lehrer ausspricht: "'Weshalb lernt man lesen, weshalb lernt man rechnen, weshalb lernt man schreiben, wenn man sterben muß?" (G. H., p. 79) Die Kinder, die zuvor auf dem Friedhof, der Stätte des Todes spielen, gehören eigentlich schon gar nicht mehr unter die Lebenden, ihre Mitbürger und die Regierung haben längst ihren Tod beschlossen und ihr Lernen spielt sich im Angesicht der Hoffnungslosigkeit ab.

"Die Angst vor der Angst" verfolgt konsequent diese Linie, indem das Gewicht auf die äußeren Brandmarkungen der Gezeichneten fällt, auf den Judenstern, der, da von Juden fortwährend zu tragen, die Trennung von der arischen Gesellschaft vollkommen macht. Durch den Stern ist einem Juden kein freier gesellschaftlicher oder geschäftlicher Verkehr mehr möglich, er ist erkannt und gekennzeichnet. Untergang oder Flucht sind seine Aussichten für das Leben, die an den Beispielen der Auswanderung, des Transports in Vernichtungslager und der geistigen Sublimation oder des Selbstmords, exemplifiziert werden. Ellen heftet sich den Stern zunächst aus kindlicher Eitelkeit an, sie sieht in ihm ein Ornament, erfährt aber die tiefere Bedeutung, die hinter dem Zeichen steht, als ihr in einer Konditorei das Gewünschte versagt wird und sie verlacht, bedroht und hinausgeworfen wird. Durch den Stern wird die

rassische Diskrimination vollständig erfahrbar, da sie veräußerlicht ist. Glaubhaft und realistisch ist zu dieser Episode auch die Hintergrundszenerie, eine ärmliche Geburtstagsfeier, die allen Glanzes entbehrt, da die Luxusgüter, in diesem Fall eine Torte, nur den privilegierten Ariern zugänglich sind.

Die Feier selbst ist von Angst und ständiger Sorge umschattet. "Georg hatte eine große Rede halten wollen, aber jetzt sagte er nur: 'Da weint jemand!' und setzte sich wieder nieder." (G. H., p. 94) und "'Ich habe Angst,' sagte Hanna, 'weil ich noch sieben Kinder haben möchte und das Haus an der schwedischen Küste. Aber manchmal, in letzter Zeit, streicht mir mein Vater oft über das Haar, und bevor ich mich umdrehen kann, beginnt er zu pfeifen.—'" (G. H., p. 96) In diesem Kapitel der latenten Angst und gestörter Feierlichkeit wird Ellen wieder mit den zwei Wegen des jüdischen Schicksals konfrontiert, mit der Auswanderung und Verschleppung, und es wird ihr vor Augen geführt, welche Konsequenzen ihr eigenes Tragen des Stern haben kann.

Julia darf auswandern, Anna aber hat die Aufforderung für Polen erhalten. Julia, "die sechzehn Jahre alt war, lange seidene Hosen trug und sich damit aufhielt, Taschentücher nach der Farbe zu ordnen," (G. H., p. 99) hatte "schon damals am Kai nicht mehr mitspielen wollen. Sie hätte den Stern tragen müssen, aber sie trug ihn nicht. Seit die Verordnung mit dem Stern in Kraft war, betrat sie die Straße nicht mehr." (G. H., p. 99) Diese kurzen Andeutungen erklären schon zur Genüge, daß Julia zu denjenigen Menschen gehört, die die Solidarität mit ihren leidenden Mit-

juden aufgegeben hatten zu eigenem Vorteil und Wohlbefinden. Anna stellt die Alternative zu diesem Verhalten dar, sie verleugnet sich nicht und nimmt ihr Schicksal auf sich, bleibt dabei zudem innerlich wahrhaftiger: "Laßt euch nicht irreführen," sagte Anna ruhig, ' das ist alles, was ich euch raten kann: Geht dem Stern nach! Fragt nicht die Erwachsenen, sie täuschen euch, wie Herodes die drei Könige täuschen wollte. Fragt euch selbst, fragt eure Engel.'" (G.H., p. 107) Anna hat auch tieferen Einblick in die Psychologie der Geheimen Polizei: "Die Geheime Polizei ist Angst, verkörperte Angst -- weiter nichts.'" (G. H., p. 106)

"Das Große Spiel" befaßt sich mit der seelischen Situation der jungen Leute, mit denen sich Ellen identifiziert hat, der Juden, denen kein Ausweg ins Ausland bleibt, die den Stern offen tragen und auf die der Untergang wartet. Hier bildet das Spiel im Angesicht der Angst und Verfolgung das Thema. Die Kinder führen in einer geräumten Wohnung ein improvisiertes Weihnachtsspiel auf, dessen Intensität noch dadurch hervorgehoben wird, daß ein Fremder, ein Häscher der Polizei, sich unter die Kinder mischt, eigentlich mit dem Auftrag, sie nur bis zu ihrem Transport aufzuhalten, dabei aber die Last des ihnen auferlegten Schicksals erkennt und es teilt. Deutlich kommt zum Ausdruck, was schon im letzten Kapitel angedeutet wurde, daß der Verfolger und die Verfolgten denselben menschlichen Gefühlen ausgesetzt sind und daß sich zwischen ihnen nicht einmal eine klare Grenze ziehen läßt, denn unter dem Druck des Systems werden auf beiden Seiten Handlungen erzwungen, die die eigentlichen Neigungen des Einzelmenschen negieren.

"Der Tod der Großmutter" stellt einen weiteren, freiwilligen Ausweg aus der hoffnungslosen Lage dar, der während des Krieges von vielen ergriffen wurde, nämlich den Selbstmord. Ellens Großmutter entzieht sich dem Abtransport und der möglichen Mißhandlung, indem sie Gift nimmt. Der Selbstmord erweist sich aber als ein Irrtum, zumindest zu dem gewählten Zeitpunkt, denn die Schritte, die sie hörte und die sie unmittelbar zur ihrer Handlung veranlaßten, waren nicht die der sie verfolgenden Polizisten, sondern die eines ebenso verängstigten und gejagten Deserteurs.

Irrtum, Wahn und Angst, die Bedeutung, die ein an sich geringfügiges Ereignis auf das Leben eines Mitmenschen haben kann, zeigen sich zunehmend deutlich. Im "Flügeltraum" ist es die Furcht derjenigen, die offiziell zum System gehören und sich ihm beugen müssen. Hier ist es ein Lokomotivführer, dessen Auflehnsversuch gerade lange genug dauert, daß Ellen fliehen kann, dann wird der Widerstand des Mannes gebrochen. Ellen erfährt auf ihrem Fluchtweg neben ihrer eigenen auch die Angst eines jungen Polizisten, der ihr folgen muß und vergißt darüber die eigene: "'Halt oder ich schieße, halt, halt, oder ich schieße! Halt, ich muß sonst schießen!" Seine Stimme überschlug sich. Ellen war dicht vor ihm. Er streckte die Arme aus, aber seine Arme waren zu kurz. Wie ein tanzender Bär blieb er hinter dem Schatten. ... 'Wer ist da,' flüsterte der Junge aufgebracht und zum letztenmal, und dann: 'Ich kann nämlich warten, jawohl, ich kann lange warten. Wir haben genug exerziert diese letzten Tage und ich bin müde. Drei Tage kann ich warten, drei Tage ---'

Seine Schultern hoben sich; gut, daß keiner seiner Kameraden in der Nähe war. Niemand hat dich gesehen, niemand hat dich gehört, niemand, niemand -- -- lauf, sei ein Held, fang den Schatten im Schein und bring ihn auf die Wachstube." (G. H., pp. 171-172)

Die Integration der menschlichen Schicksale wird in dieser Szene von Aichinger hergestellt, und, wie es scheint, in gerechter und angemessener Form. Den einen erwartet der Tod im Lager, den anderen, den angeblich Überlegenen, und der "Herrenrasse" Angehörenden, an der Front, und beide haben Angst. Nach der Verhaftung gelingt Ellen, paradoxerweise durch ihr Bestehen darauf, mit ihrer Freundin Bibi abtransportiert zu werden, eine weitere Flucht, die sie direkt ins Kriegsgeschehen führt, das in "Wundert euch nicht" dargestellt wird.

Es wird ein Alarm erwartet, während Ellen Äpfel trägt. Ihr Dienst wird am treffendsten in der folgenden Passage charakterisiert: "Sind wir nicht zu schwer beladen? Geschaffen, um zu dienen, aber sie haben uns zu Leibeigenen gemacht. Wer gibt euch das Recht, uns zu erniedrigen? Wer gibt euch das Recht, das Sächliche unter die Gewalt der Geschlechter zu stellen?" (G. H., p. 189) Diese Klage, hier als die Klage der von Ellen getragenen Eimer aufzufassen, kennzeichnet die Lage der Unterdrückten und Mißachteten überhaupt. Dienstverpflichtete, junge Leute und Kinder, die selbst noch sächlich-neutral waren, wurden erniedrigt und versklavt. Neben der Achtung für Objekte sank auch die Achtung vor dem Menschen, sogar noch unter das Sächliche. Zu dieser am Anfang angeschlagenen Note paßt auch das Thema der Kriminalität während des Kriegsgeschehens.

Die zwei Plünderer, mit denen zusammen Ellen verschüttet wird, wirken angesichts des allgemeinen Grauens harmlos und menschlich. Die Gefahren, denen sie sich aussetzen, wirken wie die, denen die anderen unterworfen sind, aussichtslos, sinnlos. Die Übernahme in den Gewahrsam der Polizei droht ihnen, wenn sie entdeckt werden, sie sind aber dem Tode ausgesetzt, wenn sie in ihrem verschütteten Kellerloch nicht gefunden werden.

Der Krieg scheint sich dem Ende zuzuneigen, die Stadt wird evakuiert, die restlichen Vorräte verteilt. Aichinger gibt von diesem Vorgang einen exakten Eindruck: "Die Kette zerriß. Rasende stürmten das Schlachthaus. Schwere Kälte schlug ihnen brandend entgegen. Zündhölzer flämten auf und verlöschten hilflos. Die ersten stürzten, andere tobten über sie hinweg. Ellen glitt aus, schwankte, und raffte sich wieder auf. Geschlachtetes Vieh türmte sich zu Bergen, Fleisch glänzte weiß und eisig über den Plündernden, der Köder in der Falle." (G. H., p. 211)

Massenverwirrung und Aufruhr erfaßte alle, nachdem Aichinger zuvor das kleine Chaos der Plünderer dargestellt hat. Illegalität ist eine weitere Charakteristik, der sich alle Menschen, vorausgesetzt, die Umstände sind elend genug, unterwerfen. Gesetze werden durch Krieg außer Kraft gesetzt; nachdem sie zuerst für die jüdische Minorität nicht mehr galten, verlieren sie auch bei zunehmender Bedrängnis ihren Wert für den Rest der Bevölkerung.

Das letzte Kapitel "Die größere Hoffnung," führt auf die Seite der Feinde, die in Gestalt des Soldaten Jan ebenso verwundbar und verängstigt erscheint, wie die der eigenen Landsleute. Damit demonstriert Aichin-

ger die universalen Auswirkungen des Krieges auf das Individuum, das in keinem Falle, auf keiner Seite, profitiert, sondern, wo auch immer es steht, denselben Nöten ausgesetzt ist. Ellens Tod durch die Granate verstärkt diesen Eindruck noch: der Krieg trifft und tötet auch den Unschuldigen, denjenigen, der nur private Ziele verfolgt. Die Schlachtszenen im letzten Teil des Kapitels sind eindringlich auf die Perspektive des Einzelnen gezielt und gehören zu den realistischen Darstellungen in diesem Werk.

Die Elemente Flucht, Rassenhaß, Krieg und Tod bilden die realistische Basis, die dem Roman Die größere Hoffnung unterliegt, mehr aber als das: sie bilden auch die Erfahrungsschichten, über die die Autorin selber verfügte. Aichinger, zwar selbst zur Zeit des Kriegsausbruches kein Kind mehr, sondern ein junger Erwachsener mit achtzehn Jahren, der schon die Matura erhalten hatte, wurde selbst von den Ereignissen betroffen, die die Heldin ihres Buches leidend erfährt. Einige Elemente lassen sich sogar aus der wenig detaillierten Biographie der Dichterin ableiten, wie die rassische Diskrimination, die Angst vor der Verfolgung, die Verweigerung einer weiteren Ausbildung, die Dienstverpflichtung, die bei Ellen ebenfalls angedeutet ist, sowie die Kriegereignisse, wie sie sich in einer großen Stadt wie Wien ausnehmen.

Wäre diese Basis das Hauptthema der Größeren Hoffnung, wäre es angebracht, hier auch von einem autobiographischen Roman zu sprechen, denn Zeit und Umstände der Handlung entsprechen den Lebensdaten und -bedingungen der Schriftstellerin während der Zeit des Dritten Reiches

und des Krieges in auffallender Weise, besonders wenn man, wie es bei Haushofer geschah, mit kleinen Veränderungen, Datenverschiebungen und Umdeutungen rechnet. Da die historischen und personalen Elemente des Werkes aber nur die Grundlage zu einem weiteren Gesichtspunkt sind, wird die Anwendung des Terminus "biographisch" selbst in Aichingers Erstlingswerk problematisch, denn sowohl in der Behandlung der Phänomene wie in der Art der Darstellung und Aussage trifft man auf Phänomene, die bei Haushofer, die biographisch im strengen Sinne schreibt, nicht auftreten.

Fußnoten zu: Die größere Hoffnung als Zeitdokument und biographisches
Zeugnis.

¹Allridge, p. 11.

²Gerresheim, Deutsche Dichter, p. 485.

Die Größere Hoffnung als Beispiel chiffrierten Erzählens.

Der Terminus "Chiffre" soll im Zusammenhang mit Aichinger nicht unqualifiziert verwendet werden. Um seine Bedeutung in ihrem Werk zu umreißen wird hier ein Definitionsversuch unternommen in dem Bewußtsein, daß sich in Aichingers Werk Funktion und Stellenwert der Chiffren verändern. Eine einfache Definition wie die Gero von Wilperts kann als Ausgangspunkt genügen. Wilpert stellt fest, daß die Chiffre in der modernen Dichtung, besonders in der Lyrik, eine Stilfigur des Wirklichkeitsschwundes, ein emblemartig abkürzendes Zeichen, etwa aus einfachen Worten oder Sprachgebärden, deren Bedeutung aus dem Textzusammenhang hervorgeht, diesen aber erst verständlich macht. Die Chiffre ist eine Restform des vollplastischen ausgeführten Symbols in Gestalt eines knappen, funktionellen Zeichens, das sich im Interesse der Konzentration und Sinnverkürzung die bildliche Ausführung versagt, sich aber seiner konventionellen Vordergrundsbedeutung ebenfalls zum Teil begeben und dabei leicht zu einem verschlüsselten Geheimzeichen aus unkontrollierbaren Gefühlswerten wird.¹

Pauschal, wie diese Definition aus einem literarischen Sachwörterbuch klingt, wird sie doch von Aichinger bestätigt und zwar in der Erzählung "Die geöffnete ~~Ordnung~~". Das kurze Prosastück kann als Aichingers Ausführung zur Chiffre verstanden werden, denn eine Chiffre bildet das Zentrum der Erzählung. Welche Rolle die Chiffre in Aichingers exemplarischer Erzählung über eine Chiffre einnimmt, wird am besten am Inhalt

der Geschichte dargestellt.

Bei einer Meuterei einer kleineren Militäreinheit werden zwei Soldaten, ein älterer Mann und ein Junge, mit einer Order auf den Weg zum Kommando geschickt. Der Ältere öffnet die Order und stellt fest, daß sie auf Erschießen des Überbringers lautet. Während der Weiterfahrt plant er, seinen Begleiter zu erschießen, wird aber selbst vom Feind getroffen und übergibt seinem Fahrer die Order.

Beide erreichen zusammen das Kommando und der Befehl klärt sich auf.

'Die Order,' sagte er, 'was ist mit der Order geschehen?'
'Durch den Schuß lädiert,' erwiderte der Offizier, 'aber noch lesbar.' 'Ich hatte sie überbringen,' sagte der Mann.
'Wir sind zurecht gekommen!' unterbrach ihn der Fahrer. 'Die am anderen Ufer haben überall den Angriff begonnen!' 'Es war die letzte Nachricht, die wir zu erwarten hatten.' Der vom Stab wandte sich zum Gehen. In der Tür drehte er sich noch einmal zurück und sagte, nur um noch irgend etwas zu sagen:
'Ihr Glück, daß Sie den Wortlaut der Order nicht kannten. Wir hatten eine merkwürdige Chiffre für den Beginn der Aktion.'
(Der Gefesselte, pp. 33-34)

Die Chiffre in Aichingers Erzählung hat verschiedene Charakteristika, die auch für die literarische Anwendung der Chiffre bedeutungsvoll sind. Es handelt sich um eine Botschaft, die von einem Ausgangspunkt an ein bestimmtes Ziel gerichtet ist, sie trägt eine ganz spezifische Bedeutung, die allerdings nur dem Empfänger der Chiffre bekannt ist. Nichteingeweihte sollen und müssen, wenn ihnen die Chiffre in die Hände fällt, sie mißverstehen.

Mit anderen Worten: die Chiffre ist ein Verständigungsmittel exklusiven Charakters. Ihre Semantik ist von der Semantik des Alltags abge-

trennt und sie schafft ihre eigenen Bedeutungen für eine Situation und einen spezifischen Empfänger, wenn sie auch von der Sprache des Alltags Gebrauch macht. Die Chiffre ist ein Teil einer Meta-Sprache, die sich zwar konventioneller sprachlicher Mittel bedient, mit ihnen aber eigene und andersartige Aussagekreise anspricht. Die Möglichkeit eines Mißverständnisses ist also nicht nur vorgegeben, sie ist sogar wahrscheinlich, denn verstanden werden kann die Chiffre nur, wenn ein Schlüssel gegeben ist oder im Nachhinein ihre Bedeutung durch den Zusammenhang, in dem sie steht, klar wird.

Fehlt einer Chiffre der Schlüssel, so muß sie deshalb nicht sinnentleert sein, kann aber eine Sinnentfremdung erleiden, die sie zu einer -- unter Umständen bedrohlichen -- Leerformel werden läßt, deren Loslösung vom richtigen Empfänger und vom geplanten Kontext eine falsche Handlung bewirken kann. Die Chiffre ist eine Spielart der indirekten Aussageweise, die durch ihre Kürze und Direktheit im Bezug leichter dem Mißverständnis unterworfen ist als das Symbol. Der Wortlaut und das in der Chiffre gebrauchte Zeichen müssen zudem nicht, wie das Symbol, die Allegorie oder die Metapher noch Ähnlichkeiten oder Voraussetzungen des Gemeinten ansprechen. Wie die Wahl eines Namens kann die Wahl der Chiffre willkürlich sein, ihr Realitätsbezug wird nur durch die Abmachung zwischen Sender und Empfänger etabliert, nicht aber durch eine weiterreichende sprachliche Konvention. Deshalb ist, wie schon Wilpert anführte, der Sinnverlust bei einer Chiffre wahrscheinlicher als bei einem organisch aufgebauten Symbolzusammenhang oder einer traditionellen Allegorie.

Die größere Hoffnung enthält, den realistischen Aussagen überlagert, ein System von Chiffren, die, als Teil einer Meta-Sprache, den Blick in eine weitere, hinter der Wirklichkeit der Objekte und Umstände liegende Realität eröffnet, die erst durch ständige Verweise durch Chiffren von verschiedenen Standpunkten her erkannt werden kann. Der Roman arbeitet mit zwei verschiedenen Schichten, der der äußeren Handlung, die zu Ellens Tod, und der der Überwirklichkeit, die zu Ellens Befreiung führt. Werner Weber stellte dieses Paradox schon unter anderem Vorzeichen fest: "Äußerste Verfolgung rief äußerste Kraft des Opfers wach, Heilung in der Gabe zur größeren Hoffnung auf den versöhnenden Geist. Dieses Wissen löscht in den Gleichnissen Ilse Aichingers nicht aus ..." ² Freilich handelt es sich nicht um Gleichnisse, die Aichinger ihren Lesern bietet, wenn man davon ausgeht, daß Gleichnisse allgemeinverständlichen didaktischen Charakters sind. In der Größeren Hoffnung werden die Zeichen wie sie Ellen empfängt, nicht allgemein verstanden, was durch die Diskrepanzen zwischen den verschiedenen Charakteren deutlich wird. So erhält Julia zum Beispiel die Botschaft, die Ellen und Anna zuteil wird, nie, die Erwachsenen sind in ihrer ständigen Angst und Sorge davon ausgeschlossen sowie auch diejenigen, die sich dem NS-Régime unterwerfen und sich in der Majorität befinden. Und selbst Ellen erfährt das volle Ausmaß der ihr zugedachten Order, um mit den Worten der Erzählung zu sprechen, erst am Ende des Buches. Der Charakter der Chiffren offenbart sich als individuell gerichtet und nicht als für die Massen bestimmt, nur Ellen, die Hauptperson des Werkes, die gleichsam Erwählte für diese bestimmten

Chiffren ist, kann ihre Bedeutung voll ausschöpfen.

Auf einer weiteren Ebene wird auch dem Leser die Einsicht in das Chiffrensystem gewährt. Indem er Ellens Bewußtseinsprozeß nachvollziehen kann, kann er auch Teil an ihren Erkenntnissen haben. Ellen ist also der Schlüssel zum Verständnis der vorhandenen Chiffren, was bedeutungsvoll ist, denn in Aichingers späteren Werken fehlen häufig derartige Schlüsselpersonen, was zu einer richtungslosen und nicht mehr nachvollziehbaren Art der Chiffre führt -- weder Absender noch Empfänger werden dargestellt und der Leser befindet sich in der Mittelposition, in der sich auch der Träger der Order befindet, dem die kontextlose Chiffre zum Rätsel wird.

Die erste bedeutsame Chiffre begegnet dem Leser in der Gestalt des Visums, an das sich Ellens Hoffnung auf Entkommen knüpft, das aber bald nicht mehr Visum ist im Sinne einer staatlichen Einreisegenehmigung, sondern sich zu einer Chiffre verdichtet, die die Bedeutung des Verweises auf einen innerlichen Weg zur Freiheit annimmt. Das Paradox ist, daß ein äußerer Mißerfolg zum inneren Erfolg wird, indem das Individuum sich selbst freispricht. Der Leser erfährt zusammen mit Ellen, der zunächst die Bedeutung eines selbthergestellten Visums nicht klar ist, die Aufhellung des Sinnes..

"Der Konsul faltete die Landkarte, wickelte die Schokolade hinein und öffnete Ellens Schultasche. Noch einmal hielt er den Zeichenblock dicht vor seine Augen: Sterne, Vögel und bunte Blumen und darunter Ellens steile Unterschrift. Das erste wirkliche Visum während seiner ganzen Amtszeit." (G. H., p. 16) Das optische Bild des Visums ist ebenfalls wichtig, zum einen verraten die Zeichen darauf die kindliche Krea-

tivität im Gegensatz zu den Formularen der Erwachsenen, zum anderen ist die Wahl der Bilder bezeichnend: Sterne, Vögel und bunte Blumen schmücken das Visum, Zeichen der Hoffnung, Freiheit und des organischen Lebens, eben Bilder all dessen, was durch den Krieg bedroht ist.

Auch der Blinde erkennt sogleich, was Ellen nicht nicht zu ihrem geistigen Eigentum gemacht, wogegen sie sich noch aufgelehnt hat, in der Meinung betrogen worden zu sein: "'Was willst du vom Konsul?'" fragte der Blinde. 'Ich will fragen, was mein Visum bedeutet.' 'Welches Visum?' 'Ich habe es selbst unterschrieben,' erklärte Ellen unsicher, 'rundherum sind Blumen.' 'Ah!' sagte der Blinde anerkennend. 'Dann ist es das Richtige.' 'Und jetzt will ich's mir bestätigen lassen,' sagte Ellen. 'Hast du es nicht selbst unterschrieben?' 'Ja.' 'Was soll der Konsul da bestätigen?'" (G. H., p. 22-23)

Der Gegensatz des offiziellen Visums zu einem, das als Hinweis auf den verinnerlichten Weg zur Freiheit steht, wird noch einmal in der Begegnung mit Julia und Anna nachgewiesen. Julia, im Gegensatz zu dem Blinden im Kapitel "Die große Hoffnung" wahrhaft blind, da sie nicht erkennen kann, was hinter den Objekten liegt, hält ihr Visum, das sie durch drei Bürgen erhalten hat, für den Ausweis für das "größere Abenteuer," (G. H., p. 101) was ihr ebenfalls als ein reales Abenteuer gilt: "'Der Ozean ist blaugrün. Auf der Pier werde ich erwartet. Und im Westen gibt es Palmen.'" (G. H., p. 101) Anna, die auf den Abtransport nach Polen wartet, stellt fest: "Die Freiheit, Ellen, die Freiheit ist dort, wo dein Stern steht.'" (G. H., p. 103) Auch Ellen beginnt

an dieser Stelle den Wert ihres persönlichen Visums zu erkennen, ihren eigenen Weg in die Freiheit: "'Ja,' erwiderte Ellen, 'das ist wahr, ich habe dich immer beneidet. Schon damals, als du gehen konntest und ich noch nicht, weil du ein Fahrrad hattest und ich keines. Und jetzt? Jetzt fährst du über das Meer und ich nicht. Jetzt wirst du die Freiheitsstatue sehen und ich nicht --' ... 'Nein,' sagte Ellen leise und ließ sie ganz los, 'vielleicht ist es das größere Abenteuer, das alles nicht zu haben.'" (G. H., p. 101)

Die Chiffre des Visums trägt die Eigenschaften, die zuvor von der Chiffre gefordert wurde, nämlich einen exklusiven Charakter, sie ist nur Ellen und einigen Erwählten verständlich, sie kann leicht mißverstanden werden -- wie etwa von Julia, die unter "Visum" immer nur das reale, offizielle Papier versteht, das für sie nur der Schlüssel zu Materiellem ist -- während die Chiffre im echten Sinne immer nur zu existentiellen Werten führen kann, wie sie es bei Ellen auch tut: zur Erweiterung des eigenen Daseins, das in einem bedeutungsvollen Tode endet oder sich darin erfüllt. Die Chiffre ist also mit dem Schicksal des Individuums verknüpft, sie muß aber existentiell, das heißt, durch Erfahrung, anerkannt und durch den Willen des Menschen akzeptiert werden, bevor es eine mehr als nur formale Chiffre sein kann.

Die Chiffre des Visums, die ebenso wirkt wie die Chiffre in der "geöffneten Order" -- in einem wörtlichen Sinn, der in der Alltagssprache erkannt werden kann, der aber dem eigentlichen diametral entgegengesetzt ist -- ist mit der Chiffre des Sterns eng verbunden. Schon auf

Ellens eigenhändig ausgestelltem Wisum befinden sich gemalte Sterne, Vögel und bunte Blumen. Und auch Annas Bemerkung, daß die Freiheit dort sei, wo der Stern stehe, (G. H., p. 103) nimmt diese Verbindung wieder auf. Die Assoziationen, die sich an den Stern knüpfen, sind vielfältig, einmal ist es der Stern in der Bedeutung von Schicksal, weiterhin der Stern Davids, der Stern von Bethlehem, und in der historisch gebundenen Form der Judensterne als Abzeichen für rassisch Verfolgte. Aichinger bringt alle diese Konnotationen zum Ausdruck durch die Chiffre des Sterns, eine der wichtigsten ihres Werkes.

Der Stern als Himmelskörper wird seltsamerweise ausgespart. Bei Beschreibungen des Himmels wird auf den Mond oder bei Tage die Sonne als seinem Gegenspieler, verwiesen, nicht aber auf die Sterne, als ob der Himmel nicht mit Sternen erleuchtet sei. Zwei auffällige Ausnahmen befinden sich im letzten Kapitel des Romanes. "Wie ein hohes Schrapnell stieg der Abendstern und blieb gegen jede Erwartung am Himmel stehen." (G. H., p. 215) Das physische Erscheinen des Abendsternes deutet eine Endphase an, die sich sowohl auf das Kriegsgeschehen wie auf Ellens bevorstehenden Tod bezieht. Dieser Stern ist ein Kündiger von Unheil und geht mit den Mächten des Todes und der Vernichtung konform, er ist einer Vernichtungsmaschine gleichgesetzt. Der letzte Satz des Romanes nimmt das Bild des Sternes wieder auf, hier als ein Zeichen des Triumphes und der Überwindung: "Über den umkämpften Brücken stand der Morgenstern." (G. H., p. 237)

Ellens Schicksal hat sich erfüllt, denn sie hat trotz Grauen und Krieg im Zeichen ihres Sterns den Weg zu den Brücken gefunden, wobei anzu-

merken ist, daß die ständige Wiederholung ihres Wunsches, an die Brücken zu gelangen, auch auf mehr als nur eine lokale Gegebenheit weist, Brücke wie Visum oder Stern weist auf den Übergang in ein mehr substantielles Dasein, auf eine Selbstverwirklichung, etwa im Sinne Nietzsches: "Ihr seid nur Brücken: mögen Höhere auf euch hinüberschreiten! Ihr bedeutet Stufen, so zürnt dem nicht, der über euch hinweg in seiner Höhe steigt!"³ Ellen stirbt an den Brücken, sie stirbt jedoch in der Vollendung ihres eigenen, angenommenen Schicksals, und im Gegensatz zu den vielen Menschen, die ihr begegnet sind auf den Etappen ihres Entwicklungsweges, erreicht sie den ihr bestimmten Höhepunkt, der vom Morgenstern überstrahlt wird, dem Stern eines Neubeginns, an den sich, da er im letzten Kapitel mit dem Abendstern kontrastiert wurde, auch die Assoziation "Morgenland -- Heiliges Land" im Gegensatz zu Abendstern -- Abendland, Land der Vernichtung knüpft.

Alle Konnotationen, die der Stern innerhalb des Romanes getragen hat, werden im Bilde des Morgensterns zusammengefaßt. Der Stern als Zeichen der Hoffnung scheint durch Ellens Tod wieder zu einer physischen Realität geworden zu sein und ist am Himmel reetabliert. Bevor dieser Höhepunkt erreicht werden kann, werden die verschiedenen Möglichkeiten des Sternes durchgespielt. Die Bedeutung des Sterns als Schicksal liegt in der Ringelspielepisode zugrunde. Nach der prophetischen, fast biblisch anmutenden Aussage des Mannes aus der Schießbude: "' Und doch,' rief der Mann aus der Schießbude und sprang plötzlich auf, 'und doch werdet ihr heute noch Ringelspiel fahren!'" (G. H., p. 34)

führt über die Vision des Gasometers, die "schwarz drohten," (G. H., p. 36) zu der Verwirklichung der Prophezeiung. Die Kinder fahren Karussell: "Die Kinder hörten es nicht. Der Glanz des fernsten Sternes hatte sie erreicht." (G. H., p. 36) Statt, nachdem sie lange Zeit auf ein ins Wasser gefallenes Kind gewartet hatten, dieses Kind zu retten, wo der Zufall ihnen wirklich die Möglichkeit zu ihrer Rettungsaktion gegeben hatte, fahren die Kinder Karussell und begeben sich damit einer ohnehin nur geringen Möglichkeit, sich rehabilitieren zu können. Dafür aber trifft sie der Glanz ihres Schicksalssternes, der ihren Weg vorzeichnet, aus dem es keine physische Rettung gibt.

In der Fluchtepisode begegnet den unter diesem Stern stehenden Kindern im Traum der König David, der hervorragendste König ihres Volkes, der verfolgt ist, wie sie. Sein Stern ist auch der ihre. "Die Kinder aus dem Dorf jubelten mit, bis plötzlich eines von ihnen rief: 'Dein Haar ist schwarz und gekraust, du bist ein Fremder!' 'Bin ich ein Fremder, weil mein schwarz und gekraust ist, oder seid ihr Fremde, weil eure Hände kalt und hart sind? Wer ist fremder, ihr oder ich? Der haßt, ist fremder als der gehaßt wird, und die Fremdesten sind, die sich am meisten zu Hause fühlen!' ... Und die Erwachsenen, die ebenfalls aufgehört hatten, zu wachsen, stürzten aus ihren Häusern und warfen sich auf den fremden Knaben. Sie wälzten ihn in der letzten Glut seines verglimmenden Feuers, aber während sie ihn zu verbrennen glaubten, schmierten sie nur die Krone fester auf seinen Kopf. Und während sie ihn zu töten glaubten, entwich er ihnen, aber sie wußten es nicht." (G. H., pp. 65-66) Das Paradox, das sich aus der Gegenüberstellung von Sein und

Schein ergibt, klingt hier deutlich an. Der König des verfolgten Volkes wird in dieser Vision durch sein Leiden noch königlicher und durch die Angriffe eher noch in seiner Majestät bestätigt als in ihr geschmälert. Die größte äußerliche Niederlage birgt den höchsten inneren Erfolg.

Anna gibt in ihrem Gespräch mit den anderen Kindern dem Stern seine biblische Bedeutung, wie sie auch in der Episode des Königs David anklingt, Davidsstern und später in "Das große Spiel" Stern von Bethlehem. Während die anderen noch mit der Angst vor der Bedeutung ihres Judensterns ringen, erklärt sie: "Laßt euch nicht irreführen, ... das ist alles, was ich euch raten kann: Geht dem Stern nach! Fragt nicht die Erwachsenen, sie täuschen euch, wie Herodes die drei Könige täuschen wollte. Fragt euch selbst, fragt eure Engel." (G. H., p. 107)

Zu der biblischen Bedeutung tritt aber auch der Stern in der persönlich-existentiellen Bedeutung. "Fragt euch selbst" deutet auf die Verantwortung eines jeden für sich selbst. Der Stern, dem es zu folgen gilt, ist das Zeichen, das zu einer Selbstidentifikation führen wird, wenn er in allen seinen Nuancen erkannt wird, wie das Beispiel Ellen belegt. Ellen wählt zwischen den ihr offenstehenden Möglichkeiten, sich als Jüdin oder als Nichtjüdin zu verstehen, die erstere. Sie akzeptiert damit auch die äußerliche Diskrimination und nimmt die ihr drohende Gefahr auf sich. Sie hat die Wahl, sich später mit den anderen im Bunker zu verbergen, als die Angriffe auf die Stadt immer heftiger werden, statt dessen aber entschließt sie sich zu ihrer eigenmächtigen Exkursion zu den Brücken, über denen ihr endlich der Morgenstern leuchten

wird. Mit anderen Worten definiert sich Ellen als Persönlichkeit immer ausschließlicher, indem sie verschiedene Möglichkeiten, die ihr hätten Sicherheit und Schutz bieten können, zurückweist, und sich immer den Äußerlichkeiten zugunsten einer inneren Substanz begibt.

Die Bedeutung des Sterns als christliches Symbol wird in "Das große Spiel" unterdrückt, denn den Kindern, die das Weihnachtsgeschehen inszenieren, leuchtet kein Stern. Sie spielen in der Dunkelheit. Gerade, wo das Chiffrenbild des Sterns am ehesten zu suchen gewesen wäre, fehlt es -- ein Hinweis auf die innere Substanzlosigkeit des Christentums in einer kriegführenden und verfolgungswütigen Gesellschaft. Die Erinnerung an die Tradition und das Nachvollziehen alter Bräuche, sei es auf noch "eingewillige Weise" führt nicht, wie Gerresheim annimmt, zur Wiederbelebung der Religion und zur Wiederholung eines Schicksals, das sie selbst erleiden, noch kann man in Ellen "einen neuen Christus" sehen, der "noch einmal die Leiden der Welt auf sich nimmt."⁴ Gerade die Dunkelheit und die Angst, die die Spielszene beherrschen, deuten an, daß es sich um einen gescheiterten Versuch handelt, das persönliche Leid auf einen christlichen Mythos zurückzuführen zu wollen und ihn zur Klärung der eigenen Situation zu verwenden. Der Stern, dem es zu folgen gilt, ist eben nicht der Davidsstern noch ist es der Stern von Bethlehem, obwohl beide in chiffrenhafter Bedeutung ausgespielt werden, der Stern ist für jedes Individuum ein besonderer, der sich erst voll entfalten kann, wenn die Einzelpersönlichkeit die ihr innewohnenden Möglichkeiten erkannt hat und durch ihre Wahrnehmung sich

selbst definiert und das nicht im Sinne einer etablierten Religion, sondern der autonomen Persönlichkeit entsprechend.

Ellen nimmt nicht die Leiden der Welt auf sich, sondern ergründet und erfährt ihre eigene Leidensfähigkeit. In "Die Angst vor der Angst" wird dieser innere Prozeß wiederum an der Chiffre des Sterns, hier des Judensterns erwogen, dessen volle Bedeutung Ellen noch nicht erfahren hat, denn sie hat ihn noch nicht getragen. "Wie ein großes, dunkles Wappen war der Spiegel. Mitten darin stand der Stern. Ellen lachte glücklich. Sie hob sich auf die Fußspitzen und verschränkte die Arme hinter dem Kopf. Dieser wunderbare Stern. Dieser Stern in der Mitte. Der Stern war dunkler als die Sonne und blasser als der Mond. Der Stern hatte große, scharfe Zacken. Wenn es dämmerte, wurde sein Radius undefinierbar wie der einer fremden Handfläche. Ellen hatte ihn heimlich aus der Nähschachtel geholt und an ihr Kleid gesteckt." (G. H., p. 87) Noch versteht Ellen diese "geheimnisvolle Idee der geheimen Polizei" (G. H., p. 87) nicht, denn sie sieht den Stern nur von der Außenseite als Ornament und obwohl sie vom Hörensagen weiß, daß ihre Kameraden ihn zu tragen gezwungen sind, kann sie die Warnung der Großmutter "'Laß dir das nicht einfallen, ... sei froh, daß er dir erspart bleibt, daß du ihn nicht tragen mußt wie die anderen!'" (G. H., p. 87) nicht voll einsehen, denn bei Aichinger ist intellektuelles Begreifen nicht dasselbe wie existentielles Erfahren; letzteres gilt mehr. Das Tragen des Sternes ist dem Tragen eines Schicksals vergleichbar, er ist wie ein Brandmal. "Der Stern brannte wie Feuer ... Man hatte also zu wählen zwischen sei-

nem Stern und allen übrigen Dingen." (G. H., p. 91) Ellens Entscheidung, das staatlich aufgezwungene Kennzeichen freiwillig zu tragen, gewinnt durch die Erfahrung an Gewicht. Zuerst hatte sie nur die anderen Kinder beneidet, hatte sich von ihnen ausgestoßen gefühlt, da sie "anders" war. Halb aus dem Wunsch, dazugehören zu dürfen, halb aus eitler Spielerei, heftet sie sich zuerst den Stern an, aber sie nimmt die Entscheidung nicht zurück, obwohl sie nun die Angst der Kameraden versteht und weiß, daß sie sie unter ihren sich selbst gestellten Bedingungen wird teilen müssen.

So sehr der Stern seine Träger zu Außenseitern unter der Majorität der Gesellschaft macht, so sehr macht sein Fehlen zu Außenseitern unter ehemaligen Freunden, die sich durch ihn ausgestoßen fühlen und in ihrer Verfolgung die eigene Zusammengehörigkeit erkennen und umso stärker fühlen. "Weshalb habt ihr nicht aufgemacht?" fragt Ellen. 'Du hast das Zeichen nicht gewußt!' 'Ihr habt es mir nicht gesagt.' 'Weil du nicht zu uns gehörst.'" (G. H., p. 115) Das Dasein, wie Aichinger es darbietet, hat keinen Platz für Kompromißlösungen. Man kann nicht den Stern tragen und noch zu den einen, oder ihn nicht tragen und noch zu den anderen gehören, wie sich an Julia zeigt, die, um den Stern zu vermeiden zu Hause bleibt, während Anna, die ihre Identifikation nach der anderen Seite vollzogen hat, den ihren sogar pflegt. Der Stern gibt sich immer mehr als Chiffre für das akzeptierte Schicksal und die Orientierungshilfe für die Irrenden zu erkennen, so auch für die, die ihn als Zeichen der Schande andere tragen lassen: "'Die Geheime Polizei hat ihren

Stern verloren.' 'Die Geheime Polizei geht einem fremden nach.'" (G. H., p. 107) Nicht nur wird die Desorientierung der Unterdrücker betont, es ist auch ihre Substanzlosigkeit, die sich offenbart und die nur dem zu eigen sein kann, der seine Innerlichkeit verloren hat. Der Schein einer Innerlichkeit kann durch die Verfolger nur bewahrt werden, indem sie Opfer finden müssen, die als Ausrede für die eigene Leere dienen, ebenso wie Julia Objekte benötigt, um ihr Ich bestätigt zu finden.

Assoziiert mit den Chiffren Visum und Stern sind verschiedene andere Zeichen, von denen eines Amerika ist. Auch Amerika tritt in doppelter Bedeutung auf, einmal ist es das reale Land, das sich gewissen Auswanderern als Asyl bietet, auf der anderen Seite wird es unter dem Zeichen des Kolumbus in "Das Heilige Land" zu einer inneren Möglichkeit, geistige Unabhängigkeit zu gewinnen. Jeder kann, wie die träumende Ellen, Amerika und die Weltkugel in sich tragen, wenn er imstande ist, sich weit genug von der Welt der Objekte und äußerer Zufälle loszusagen. Auch das Heilige Land selbst wird zu einer Chiffre für das Geistige und mehr als eine geographische Gegebenheit -- auch nicht nur noch im religiösen Sinne zu verstehen, wie das fehlgeschlagene Weihnachtsspiel zeigt, sondern im weiteren Sinne als die unverletzliche unangreifbare Würde des Einzelnen, wenn sie erkannt und erfahren worden ist.

Auch Personen können zu Chiffren werden -- der Soldat Jan ist ein Beispiel. Nach außen ist er nichts als ein feindlicher Soldat, zugleich aber ist er auch der ewig leidende und sich menschlich-liebend verbrüdernde Mensch: "Noch immer hielt Jan den heilen Arm um Ellen. Sie sahen, daß es tief war, und sie sahen, daß es brannte, und sie sahen den Mond. Es

verglomm ineinander. Und ihre Augen verbündeten sich der Tiefe. Sie sahen sich an und lachten leise." (G. H., p. 231) Auf den Stationen in Ellens Leben ist Jan die letzte, die noch fehlte, um sie in ihrer Menschlichkeit zu vollenden. Jan ruft in ihr die Liebe zum Feinde hervor, das Vertrauen in den Menschen statt der Verachtung für den Angreifer, und durch ihn erkennt sie die Universalität des Leidens und der Liebe. Ellens Tod ist also kein Opfertod, sondern ein Sterben in der Vollendung der Erfahrung. Ellen stirbt nicht für eine Sache noch für die gesamte Menschheit im Sinne einer religiösen Entsühnung. Ihr Tod ist die Vollendung der Erfahrung, die ein Individuum im Optimalfalle machen kann, geführt zur höchsten Reife eines menschlichen Daseins, das zu seiner Perfektion keiner weiteren Erlebnisse mehr bedarf.

Ellen selbst und ihre Freunde sind kaum mehr als Chiffren für Lebenshaltungen. Sie sind wenig individualisiert. Als die "Kinder" sind sie in der Rolle eines Chores aufzufassen, aus dem sich der Einzelne löst, wenn innere Beweggründe eines Einzelnen exemplifiziert werden müssen. Als Gruppe äußerlich Verachteter und, in der Meinung anderer, Minderwertiger, werden sie in ihrer Innerlichkeit Helden des Geschehens in der Haupthandlung des Romans, die trotz aller äußerlicher Vorkommnisse nur eine erklärende Kulisse für ein Moralitätenspiel ist. Ellen durchläuft die Stationen dieses Spiels, bis sie am Schluß des Romans selbst Chiffre für die größere Hoffnung wird.

Damit liegt die Emphase des Romans auf jener Meta-Wirklichkeit, die diejenigen nicht verstehen, die die Chiffren, welche ihr Leben

begleiten, wörtlich nehmen, wie es der Träger der Botschaft in der "Geöffneten Order" tat. Der Titel des Romans wird zur Erklärung seiner Chiffren: Amerika, das Visum, die Sicherung der eigenen, staatlich verbrieften, persönlichen Freiheit ist eine große Hoffnung, wie es das Anfangskapitel ausspricht. Die größere Hoffnung aber liegt in der Realität, die sich durch die Déchiffrierung der Zeichen für die Individuen aus eigenem Erleben und möglicherweise durch eigenes Sterben deuten läßt.

Insofern scheint Livingstones Ansicht, Aichinger spreche "cautious mistrust towards experience"⁵ aus, irrig. Gerade die psycho-physische Erfahrung ist notwendig, um den tieferen Sinn hinter alltäglichen Klischees aufzufinden und die essentielle Aussage hinter den Zeichen der Sprache zu entschlüsseln, die nur allzu leicht wörtlich genommen werden. Versteht man zum Beispiel den Judenstern wörtlich in dem Sinne, indem ihn seine Erfinder beabsichtigen, ohne die Erfahrung, die sich für Ellen und ihre Freunde daran knüpft, versteht man das willkürlich gewählte Zeichen falsch. Erst das Tragen und Ertragen des Zeichens kann die Verbindung zu der Welt herstellen, die hinter den Chiffren zu suchen ist. Aichinger nimmt einen transzendentalen und existentialistisch gerichteten Standpunkt ein, indem sie einen Sinn des Lebens postuliert, der nicht durch Spekulation, sondern durch Erfahrung und durch die konsequent zuendegeführte eigene Existenz ermöglicht wird. Ein Urteil ohne eigene Erfahrung wird von ihr als ungültig abgelehnt.

Damit ist erwiesen, daß es sich bei der Chiffrierung, wie sie Aichinger vornimmt, nicht um eine formale Spielerei handelt, sondern

um eine ernsthafte, engagierte Wirklichkeitssuche hinter den Dingen, Metaphysik, wenn man so will, die sich aus dem Leben des Einzelnen, der zum "Sehen" bestimmt und gewillt ist, wie Ellen, ergibt.

Aichingers Anliegen weist, selbst wenn biographische Aspekte in ihr Werk aufgenommen worden sind, auf die auch Gerresheim hindeutet,⁶ über den rein persönlichen Bereich hinaus in einen Versuch, die Welt zu deuten, entsprechend einer universalen Wahrheit, die ihr innewohnt. Eine solche Wahrheitssuche ist nicht an Nationalitäten gebunden und die Mittel, derer sich Aichinger bedient, zum Teil Erkenntnisse der Sprachphilosophie oder der Existenzphilosophie, weisen sie nicht speziell einem bestimmten geographischen Gebiet zu noch einer ausgesprochen österreichischen literarischen Richtung. Zwar deutet der Ausgangspunkt des Werkes auf die politischen österreichischen Verhältnisse nach der Besetzung durch das NS-Régime und auch die Lage Wiens und der Wiener Juden wird deutlich, sonst ist es aber offensichtlich, daß Aichinger keinen Tatsachenbericht geben will, noch die spezifische Lage Österreichs im Sinn hat, wenn sie von Problemen der Unterdrückung und der Wahrheit versus Täuschung in einem totalitären System handelt. Eigentlich ist der Schauplatz des Geschehens relativ unwichtig bis darauf, daß es sich um eine große Stadt handelt, in der eine Bevölkerungsmischung vorliegt, wie es der Fall sein muß, wenn die von Aichinger aufgegriffene Problematik erfolgreich behandelt werden soll. Auch sprachlich werden regionale Anklänge vermieden, die leicht den universalen Charakter des Werkes hätten stören können, besonders, da die handelnden Personen auch keine detaillierte Individualität besitzen.

Fußnoten zu: Die Größere Hoffnung als Beispiel chiffrierten Erzählens.

¹Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur (Stuttgart: Kröner, 1969), p. 132.

²Werner Weber, Tagebuch eines Lesers. Bemerkungen und Aufsätze zur Literatur (Olten und Freiburg: Walter Verlag, 1965), p. 200.

³Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke in zwölf Bänden, IV (Stuttgart: Kröner, 1964), 313-314.

⁴Deutsche Dichter der Gegenwart, p. 486.

⁵Rodney Livingstone, "German Literature from 1945," Periods in German Literature, ed. J. M. Ritchie (London: Wolff, 1966), p. 296.

⁶Deutsche Dichter der Gegenwart, p. 486.

Arten der Chiffrierung in Aichingers Erzählungen Der Gefesselte.

Die Erzählung "Die geöffnete Order" ist schon im Versuch, die Chiffre zu definieren, erwähnt worden. Diese Erzählung folgt dem Rezept, das sie sich gibt, in ihrer erläuternden Funktion allerdings werden die Ebenen, auf denen die Chiffre wirksam werden kann, verschoben. Im Rahmen der Erzählung handelt es sich nicht mehr um eine metaphysisch bestimmte Suche, sondern um eine konkrete Chiffre, die in einem bestimmten Fall auf eine Situation geprägt ist. Empfänger und Absender der Chiffre verstehen ihren Sinn, und der Empfänger ist in der Gestalt des Stabsmitglieds sichtbar.

Man kann den Sinn der Erzählung auf eine weitere Stufe verlegen. Die Erzählung selbst ist nur eine Chiffre für die Funktion eines verschlüsselten Zeichens im existentiellen Sinne und zwar so: Im Falle einer Chiffre im Sinne des existentiellen Erlebens sind Absender und Empfänger der Botschaft nicht bekannt, nur der Träger der Chiffre ist es. Woher aber die Norm des Zeichens kommt, das er trägt und wer -- was auch wichtig ist -- das Zeichen festgelegt hat, ist nicht bekannt. Dieser höhere, unbekannt wissende Empfänger ist in der Gestalt des Stabsoffiziers vorgegeben, in der Gestalt eines Ranghöheren also, der dem einfachen Soldaten schon durch seine Stellung übergeordnet ist. Der Absender tritt nicht in Erscheinung. Aber auch der Stabsoffizier steht schon in der Hierarchie höher als der Träger der Chiffre und kann eine höhere Macht im spirituellen Sinne, ausgestattet mit höheren

Einsichten als der Unteroffizier und der Fahrer, erkannt werden, der allerdings nur selbst Empfänger einer Botschaft ist.

Wir begegnen bei Aichinger in dieser hierarchischen Abstufung einem Denkkonzept, das an Kafka erinnert, etwa an den Prozeß oder an das Schloß, in denen eine gestufte Bürokratie vorgeführt wird, in die dem Außenseiter die Einsicht gar nicht und den Beamten nach Rang verschieden nur partiell gewährt ist, wobei sich die höchste Macht nie zu erkennen gibt. Ebenso vollzieht sich die Suche nach der Bedeutung der Chiffre bei Aichinger oft bis zum Tode. In der "Spiegelgeschichte" verfolgt ein an einer Abtreibung sterbendes Mädchen den Lauf seines Lebens rückwärts bis zurück zu seiner eigenen Geburt. Das Grundthema dieser Erzählung ist der Tod, allerdings nicht als Agonie, sondern als "besonders qualifizierter Augenblick, in dem die Überschau über das Ganze des Lebens erreicht ist."¹ Wie in der Größeren Hoffnung Ellens Tod, erscheint hier der Moment des Sterbens als der "Augenblick der Erhellung, die Grenze, an der sich Sinn und Zusammenhang des Lebens auftun."² Die Chiffre des Spiegels im Titel der Erzählung hat ihre existentielle Bedeutung für das Erzählungsganze. Kausale Gesetze, die an der menschlichen Existenz arbeiten, können erst im Nachhinein, nicht durch Spekulation, sondern durch eigene Erfahrung, erkannt werden und eigene Taten können erst durch verstehende Rückschau, nicht aber im Zustand des Engagiertseins rückgängig gemacht werden und das heißt: durch eine geistige Potenz, die im Moment der Aktion nicht vorhanden war. Diese Kraft wird in der Chiffre des Spiegels in einer Rückschau über das Leben dargestellt: "Mach mir mein Kind wieder lebendig!" Das hat noch keine von der Alten verlangt. Aber du verlangst es.

Der Spiegel gibt dir Kraft. Der blinde Spiegel mit den Fliegenflecken läßt dich verlangen, was noch keine verlangt hat." (Der Gefesselte, p. 66)

Typischerweise ist der Spiegel, die eigentliche Schlüsselschiffre der Erzählung den Außenstehenden, den Krankenschwestern, nicht sichtbar, ebenso wie sie nicht den tieferen Sinn des Sterbens verstehen. Verständlich sind beide nur der Person, die wirklich betroffen ist im existentiellen Sinne. "'Es ist zu Ende'-- sagen die hinter dir, 'sie ist tot!' Still, laß sie reden!'" (Gefesselter, p. 73) Innere und äußere Realität, wie sie durch den Spiegel etabliert sind, gehen diametral auseinander; was innerlich der Tag der Geburt ist, erscheint äußerlich als Augenblick des Todes, die wirkliche Regeneration als physischer Untergang.

Der Chiffre des Spiegels sind weitere untergeordnet, die die Bedeutung des Schlüsselzeichens stützen, so zum Beispiel der Kranz als Totengabe, der "zugleich festlicher Schmuck der Lebenden ist," "Frühlingsblumen als ein sinnfälliges Zeichen des Neubeginnenden Jahres, sind hier in Totenkränzen gewunden."³ In diesen Chiffren zeigt sich, daß die offensichtliche Bedeutung des Totenkranzes durch die natürliche Konnotation von Leben und Frühling, die sich an die Blumen knüpft, die ursprüngliche und die wahre ist, daß die Erfindung des Totenkranzes mit diesen Attributen Menschenwerk und damit sekundär ist, daß, ebenso wie auch in der Größeren Hoffnung die negative Bedeutung des Judensternes, die von der Gesellschaft intendiert ist, die Bedeutung des Sternes als Morgenstern nicht aufheben kann, die Wahrzeichen von Leben und Neubeginn hier die konventionell gemeinten überstrahlen. Auch in der "Spiegelge-

schichte" führt das Zeichen der Natur, der Kranz, nicht ins Schattenreich, sondern in die Vergangenheit des Lebens, das es aber nicht als Vergangenheit, sondern als sich neu eröffnende Zukunft darstellt. Haas weist auf die Kinder hin, die "ohne logischen Grund erwähnt"⁴ werden und die sie als Ausdruck des heranwachsenden Lebens betrachtet, die in der Erzählung Grund zum Sterben sind. Oberflächlich trifft dies zu, aber wie auch die Narzissen, so sind die Kinder in ihrer tiefsten Substanz doch Ausdruck des Lebens in einem weitergefaßten Sinne, denn die Sterbende wird wieder zum Kinde reduziert oder aufgehoben.

Die logischen Paradoxien, die Haas auffallen,⁵ sind solche für den Außenstehenden, nicht aber für die in den Prozeß miteinbezogene Sterbende. Gerade mit Hilfe der Paradoxien weist Aichinger immer wieder auf die Diskrepanz hin, die sie zwischen dem Erscheinungsbild oder der Bezeichnung eines Phänomens und seiner wirklichen Bedeutung sieht. Diese Ansicht wird durch die unidentifizierte Stimme gestützt, die auf die Sterbende einredet und die in der Erzählung das letzte Wort behält: "'Still! Laß sie reden!" (Gefesselter, p. 75)

Die Art der Chiffre, die in der "Spiegelgeschichte" auftritt, kann als transzendent bezeichnet werden, insofern ihr Ziel eine Wirklichkeit hinter den Dingen ist, auf die die nicht identifizierte Stimme hinweist, von der sie herkommt. Die eben besprochenen Chiffren arbeiten nach einem bestimmten Muster und zwar dem der Verfremdung im folgenden Sinne: Die Objekte und Erscheinungen (Kinder, Narzissen, Kränze, etc.) haben von der Natur her ihre Substanz, nämlich eine lebenszugewandte,

die von den Menschen verfremdet oder umfunktioniert wird, wodurch die ursprüngliche Bedeutung durch eine artifizielle ersetzt worden ist, die dem Beschauer den Blick verstellt. Diese artifizielle Bedeutung kann in der Konvention einer Kultur gegründet sein, wie etwa dem Toten Kränze als Gabe darzubringen, sie kann sich auch im Sprachgebrauch befinden, der ebenfalls auf Konvention gegründet ist. Die artifizielle Bedeutung verstellt allerdings dem Beschauer, der Teil der Konvention ist, insofern als er sich ihrer zu bedienen gezwungen ist, entweder um sich verständlich zu machen oder um innerhalb der Gesellschaft funktionstüchtig zu sein, den Blick, der eben wegen der Konvention nicht mehr auf die Essenz der Phänomene gerichtet ist, sondern auf aufgezwungene Bedeutungen, die Kultur, Sprache und Sitte den Dingen verliehen haben.

Die ebenfalls in der Sammlung Der Gefesselte enthaltene "Mondgeschichte" enthält auch Chiffren, allerdings solche einer leicht unterschiedlichen Art. In "Mondgeschichte" nimmt Aichinger sowohl auf das Vorgehen der zeitgenössischen Schönheitskonkurrenzen wie auf literarische Charaktere Bezug, die sie -- beide als Teile der Konvention und Zivilisation -- in der Erzählung in einem gemeinsamen Kontext stellt. Miss Erde, die in der Erzählung zu Miss Universum umbenannt werden muß, da sie Wert auf einen wohltönenderen Titel legt, nimmt mit diesem Namen auch die Konsequenz der Bezeichnung auf sich. Sie muß der Form halber auf den Mond fahren, um ihre Überlegenheit über eine dort eventuell vorhandene Schönheit zu beweisen, damit ihr Titel glaubhaft wird. Dabei tritt das Unglaubliche ein: zusammen mit der Jury begegnet sie der blei-

chen Ophelia, die noch mit den Requisiten ihres Selbstmordes ausgestattet ist. "Sie trug ein weißes Hemd, wie es Kinder zu Weihnachtsvorstellungen über ihre heilen Glieder ziehen, und die Preisrichter sahen auf die Entfernung, nicht deutlich, ob ihr das helle Mondlicht oder noch immer abströmendes Flußwasser die Linie gab. Vorsichtig wie von Uferstein zu Uferstein setzte sie einen Fuß vor den anderen, und bei jedem Schritt sprühten Tropfen von ihr. Algen und Wasserlilien schlangen sich um sie und schleiften hinter ihr her -- haftende Jugend, Trauer." (Gefesselter, p. 78)

Aichinger fügt diesem Geschehen noch einen Schlüssel zu. Miss Universum hat versucht, sich zu ertränken, da sie trotz des offenbaren öffentlichen Erfolges, ihr letztes Ziel nicht erreicht hatte, denn, wie sie sagt, "Weil ich häßlich bin. Ich war für einen nicht schön genug." (Gefesselter, p. 82) Miss Universum und Ophelia sind Chiffren für Lebenshaltungen. Miss Universum verkörpert den höchstmöglichen Erfolg auf äußerlicher Ebene: es ist ihre Fassade, die ihr Ansehen verschafft. Der Preis, den sie dafür erhält, ist auch nur ein äußerlicher, er sagt nur etwas über ihr Aussehen, nichts aber über ihren Charakter oder ihr Verhalten aus. Der Ruhm, der daraus erwächst, ist ebenfalls nur ein oberflächlicher, wie er etwa einem Kunstwerk gelten könnte, das mit distanzierter, ästhetischer Bewunderung bedacht wird.

Ophelia auf der anderen Seite verkörpert die Einheit von Innerem und Äußerlichem. Bei ihr ist es die Konsequenz, die sich aus Schönheit und sich prostituierenden Reizen ergibt, die ihr Wesen ausmacht. Ophe-

lia lebt die Folgen, ihres Verhaltens bis zum daraus resultierenden Ende, indem sie den Versuch, Hamlet zur Preisgabe seines Geheimnisses zu verführen, damit bezahlt, daß sie als Prostituierte behandelt wird, als welche sie auf dem Fest erscheint. Geistige Prostitution wird also bei ihr zu einer realen und ^{als} sie dies erkennt, verliert sie wegen der Folgen, die sich aus ihrem eigenen Verrat ergeben und wegen der Selbsterkenntnis den Verstand und letztlich das Leben. In der Erzählung "Mondgeschichte" wird die Verwandlung der äußerlich bestimmten Schönheit in die tragische Persönlichkeit, die ihr Schicksal auf sich nimmt und zuzende führt, dargestellt. Der Prozeß, in dem die externe Hülle ihre Substanz erhält, wird an Miss Universum erleuchtet.

Die Chiffren Miss Universum und Ophelia laufen parallel zur wechselseitigen Erklärung. Beide sind Zeichen für Schönheit, die sich zur Schau stellt und verkauft. Aichinger zieht durch die Bemerkung, der Miss Universum, sie sei nicht für einen schön genug gewesen, die Parallele noch enger, denn auch Ophelia war für Hamlet nicht schön genug, da er ihr Wesen durchschaut, das Claudius folgendermaßen kennzeichnet: "The harlot's cheek, beautied with plastering art, / Is not more ugly to the thing that helps it ..."⁶ Auf eine kurze Formel gebracht, weist Aichinger wieder auf die Diskrepanz zwischen äußerem Glanz und innerem Erfolg hin, wie es schon in der Größeren Hoffnung der Fall war. Die Anerkennung durch die Welt allein läßt den Menschen leer, während seine persönliche Tragik ihm Bedeutung verleiht.

Die Preisrichter verkörpern wieder die höhere Instanz, die wir

schon in der "Geöffneten Order" in Gestalt des Stabsoffiziers antrafen. Die Richter, besonders der, auf den als für Miss Universum bedeutungsvollen angespielt wird, kennen die Essenz, die der Ophelia zuzuschreiben ist, nachdem sie sich verwirklicht hat, i. e. sich so verhielt, wie es ihr implizit schon früher zugestanden hätte, und sie erkennen auch den Wert an, der darin liegt, für die eigenen Handlungen einzustehen, wie es Ophelia durch den Selbstmord tut. Nachdem Miss Universum sich selbst erkannt hat und mit Ophelia tauscht, heißt es: "aber jetzt sah sie das Gesicht des Preisrichters, von dem alles abhing, über dem ihren. Er sagte: 'Du bist schön!' Und er sah sie an." (Gefesselter, p. 80) Der Gewinn an Substanz erhebt die zuvor oberflächliche Schönheit zu einer neuen Unabhängigkeit. "Sie wunderte sich, wie gleichmütig sie blieb. Das Urteil eines Preisrichters, der nicht wußte, worüber er zu Gericht saß, bewegte sie nicht mehr." (Der Gefesselte, p. 81)

Der Mond, auf dem sich das Geschehen abspielt, ist eine Chiffre für das Anderssein, selbst Symbol des Wechsels und der Relativität. Die Reise auf den Mond, die zuerst nur der "Form halber" (Gefesselter, p. 76) unternommen wurde, eine Möglichkeit, die einem technisch gerichteten Zeitalter offensteht, erweist sich auf einer tieferen, nicht geplanten Stufe als eine Reise in die Existenzfindung und ist in diesem Sinne Ellens Weg zu den Brücken vergleichbar.

In der besprochenen Erzählung liegen also Chiffren vor, die verschiedenen Gebieten entnommen sind, die aber als ein Netz von Chiffren zusammenwirken: der Bereich des modischen Schönheitswettbewerbs wird mit dem der Raumfahrt und dem der Literatur gekoppelt, die daraus

sich ergebende Realität ist eine ausschließlich verinnerlichte, wenn man den Schlüssel am Ende ausnimmt. Die Erzählung fordert von dem Leser ein bestimmtes Vorverständnis, etwa muß ihm die Geschichte Ophelias bekannt sein, damit, selbst unter Hinzuziehung der von der Autorin selbst gegebenen Kontextsituation, die Vorgänge verständlich werden.

Aichinger arbeitet auch in anderen Erzählungen mit literarischen Chiffren, die subtiler als in "Mondgeschichte" gehandhabt werden können. So kann etwa der Name des Charakters, auf den angespielt wird, verschwiegen werden, und sie verläßt sich auf den Kontext, der mittels eines für einen anderen Autor typischen Vokabular hergestellt wird. Dies ist zum Beispiel der Fall in der Erzählung "Das Plakat," wie Marion Musgrave überzeugend in ihrem Vortrag "Ilse Aichinger's 'Das Plakat,' By Way of John Keats and Christian Morgenstern" dargestellt hat, indem sie thematische Verbindungen zu Christian Morgensterns Gedicht "Das Butterbrot-papier" und Keats "Ode to a Nightingale" aufweist. Allerdings, wie in der Erzählung "Mondgeschichte," sind auch hier die Umstände verändert worden: "...the rural setting of 'Nightingale' becomes urban; the point of view is no longer that of the mortal being but of the presumably immortal being; the man thinking bitterly of his own immanent death from tuberculosis is a billboard hanger; the singer is a child; the one yearning for death is an ideally pictured youth pictured in an advertisement. The 'cold pastoral' scenes of the 'Grecian Urn' ode and the human figures supposedly far above 'breathing human passion' are transferred to advertisement placards..."⁷

Wie der Titel der Erzählung schon zu verstehen gibt, ist das

ter, p. 43) Damit ist die Erzählung oberflächlich auf die Kurzformel festzulegen: Leben setzt den Tod voraus, Unsterblichkeit ist gleich Leblosigkeit.

Alle bisher besprochenen Erzählungen aus Der Gefesselte zeichnen sich durch ein gemeinsames Charakteristikum aus, das sie mit der Größeren Hoffnung teilen. Wenn immer Chiffren benutzt werden, so sind sie mit einer Kontextsituation in einen glaubhaften Zusammenhang gestellt und damit realitätsbezogen. In "Die Geöffnete Order" war es die angedeutete Kriegshandlung, in "Spiegelgeschichte" die Situation in der Kapelle, in "Mondgeschichte" die Krankenhausszene und in "Das Plakat" das Zerreißen des Plakates durch den herannahenden Zug. Durch diesen Realitätsbezug deutet die Autorin einen Zusammenhang an, durch den das innere Geschehen verständlich wird, der Konflikt der mentalen Vorgänge mit den Gesetzen der Naturwissenschaft wird durch die Erklärung so klein wie möglich gehalten. Der Schlüssel gibt auch die äußere Motivation für die innere Handlung an und erleichtert damit den Nachvollzug für den Leser wie es auch in Die Größere Hoffnung der Fall war, wo der Einblick in Ellens Gedanken und Gefühle dem Leser den Blick für die überwirklichen Geschehnisse öffnete.

Nach demselben Muster noch arbeitet die Erzählung "Engel in der Nacht," in der die Hauptchiffre des Engels Signal für die innere Handlung, den Kampf zweier Mädchen um ihren Kinderglauben, ist. Der Engel, der der jüngeren Schwester erscheint, hat zwei Existenzebenen innerhalb der Erzählung. Im Geiste des Mädchens ist er der erwartete Engel, in der

Plakat die Hauptchiffre, um die sich die Aussage bewegt. Es ist das Abbild eines Lebenden, das in der Darstellung erstarrt ist, und durch die Augen des Menschen als leblos betrachtet wird. Diese Art der Betrachtung führt, wie schon in den vorigen Beispielen der Fall war, in die Irre, denn das Objekt hat auch Gefühle, wie sie etwa auch den Eimern in der Größeren Hoffnung zugeschrieben werden. "Der Junge auf dem Plakat lachte schreckerfüllt mit weißen Zähnen und starrte geradeaus. Er wollte dem Mann nachschauen, hatte aber keine Möglichkeit, den Blick zu senken." (Gefesselter, p. 36) Wieder ist es eine Chiffre der Illusion, die sich dem Leser darbietet, wie ausdrücklich auch angemerkt wird: "Er hätte ihr gern erklärt, daß es eine Täuschung war ..." (Gefesselter, p. 36)

Das Mädchen fällt der Täuschung zum Opfer "because she misinterprets the youth's empty grin and high-held arms as friendliness."⁸ Damit wird das Kind zur Chiffre der harmlosen Gutgläubigkeit, die das Opfer einer Nachahmung und eigentlichen Substanzlosigkeit wird und sein Vertrauen mit dem Tode bezahlt. Allerdings -- wie zuvor in "Mondgeschichte" -- vollzieht sich eine Metamorphose. Das Kind verleiht dem Plakatknaben eine tiefere Substanz, indem es selbst stirbt. "Komm! rief das Kind ... In diesem Augenblick begann die See die Füße des Jungen zu netzen. Wunderbare Kühle stieg in seine Glieder ..." (Gefesselter, p. 42) Der Tod des Kindes verleiht dem Bild Realität und sei es nur für Minuten vor dem eigenen Sterben. "Ich sterbe,' dachte der Junge, 'ich kann sterben!' Er atemte tief, zum ersten Male atmete er." (Gefessel-

Realität aber ist es die Schwester, die sich aus dem Fenster stürzt, da sie durch den Verlust ihres Glaubens selbst zerbricht. Die Engel sind Chiffre für die "ganze unsichtbare Welt, das Reich des Glaubens,"⁹ wie es Margot Jost faßt. Mit diesem Reich identifiziert sich die ältere Schwester und die jüngere übernimmt diese Identifikation. Wieder tritt der Kontrast zwischen Sein und Schein in der menschlichen Existenz als Thema auf. Der Selbstmord der älteren Schwester muß geschehen, wie die meisten, die in Aichingers Werk vorkommen -- als Ausnahme wäre hier der Tod von Ellens Großmutter zu nennen, die letztlich umsonst und aus einem Irrtum stirbt. In den anderen Fällen aber handelt es sich um eine Tat, die eine Existenz adäquat beschließt und gerade wegen der Überlegtheit der Gestalt Würde und Inhalt verleiht.

Sobald der Tod aber eintritt, wie er es in den Erzählungen "Spiegelgeschichte," "Mondgeschichte," "Engel in der Nacht" und "Das Plakat" tut, nämlich als eine Möglichkeit der Gestaltwerdung in dem Sinne, daß etwas Unbelebtes, das als Haltung frei verfügbar ist, von einem Menschen angenommen wird und dadurch zu einem kurzfristigen Leben erwacht, wird der Mensch Inkorporation der Chiffre der Meta-Realität und der daraus resultierende Tod ist ein Übergang in die Wirklichkeit, die der alltäglichen überlagert ist und in eine Schicht einer geistigen Realität führt, die dem Tod Sinn und dem Sterbenden Triumph gibt. Erst der Tod ermöglicht es den Hauptcharakteren in Aichingers Erzählungen, der Bedeutung ihrer existentiellen Chiffren gewahr zu werden, und er ist das Ziel eines Wahrheitssuchenden, der durch ihn erst das restliche Leben

deuten kann.

Dieser Standpunkt ist dem Haushofers sichtlich entgegengesetzt. Sie, die vorwiegend mit den Mitteln der Psychologie ihre Personen zu deuten geneigt ist, erklärt das Leben vom Standpunkt der Kindheit her, von den Eindrücken des jungen Menschen, die ihn für das gesamte Leben bestimmen. Haushofer schließt, im Kontrast zu Aichinger, metaphysische Bereiche bewußt aus und sieht Sinn und Ziel des Lebens im Hier und Jetzt, für das eine Metaphysik bestenfalls ad hoc zur Lebenshilfe eingesetzt werden kann, nicht aber als wirklich aussagekräftig im Sinne einer Religion betrachtet wird. Bei Aichinger hingegen gilt die generell unsichtbare und nur zu besonderen Anlässen erkennbare Meta-Wirklichkeit genausoviel oder mehr als die vorhandenen Objekte und Personen, die bei ihr letztlich nur als Verweise auf das jenseits Liegende sind, wie sich schon aus der Darstellungsweise in dem Gefesselten ergibt. Wird hier den Erzählungen ein in der nachprüfbaren Realität gegründeter Schlüssel beigefügt, so erscheint er kurz am Ende oder Anfang der Erzählung, der breitere Raum aber wird der innergeistigen Handlung gewidmet.

Die Konsequenzen, die sich aus diesen beiden entgegengesetzten Einstellungen zur menschlichen Existenz ergeben -- bei Haushofer ist es eine immanent-psychologische, bei Aichinger eine existentiell-metaphysische -- sind daraus ersichtlich, wie die beiden Schriftstellerinnen die Realität behandeln. Bei Haushofer nimmt die Detailtreue bezüglich der Umgebung und ihrer Objekte im Laufe ihres Werkes zu und präzisiert sich zusehends bis zum Höhepunkt der Mansarde. Bei Aichinger wird der geistig-imaginäre Raum immer ausgreifender und die realistischen

Schlüssel, die ihren ersten Werken noch angefügt werden, fehlen in den späteren, in denen der Blick sich nur noch den Chiffren, nicht aber mehr ihren Auflösungen zuwendet. Prinzipiell sind die beiden Konsequenzen aus denselben Beweggründen zu erklären. Haushofers anfängliche Zuversicht, aus der Psychologie den Schlüssel für die Vorgänge, die sie darstellt, zu gewinnen, scheint, je eingehender sie sich mit der Frage menschlicher Motive auseinandersetzt, zu schwinden, wie auch Aichingers Zuversicht, zu einer metaphysischen Auflösung ihrer Probleme gelangen zu können, abnimmt.

In veränderter Form treten Aichingers Chiffren bereits in der Erzählung "Seegeister" auf. Hier ist es das Attribut, das den Menschen bestimmt und seine Essenz aufsaugt. Aichinger schreibt hier nämlich nicht, wie Zimmermann annimmt, nur über den "Mißbrauch des Urlaubs" und über "generelles Geraten in eine fatale Situation,"¹⁰ sondern über Prozesse der Selbstverwirklichung im negativen Sinne. Im Zentrum der Episoden stehen Menschen, die ihre Substanz an Objekte verlieren, da "im Herbst aber, in der Zeit der Vereinzelnung und Vereinsamung, die den Menschen nachdenklich macht und seine Sinne schärft, erst recht deutlich wird, wie unwirklich und gespenstisch im Grunde unsere alltägliche Wirklichkeit ist."¹¹ Unwirklich und gespenstisch ist sie deshalb, da sie eigentlich nicht vorhanden ist. weil sie gedankenlos Freizeitbeschäftigungen und äußeren Attributen geopfert wird.

Es genügt im ersten Falle die Chiffre des Bootsfahrens, die Essenz des Mannes festzulegen. Es wird keine humane Seinsgrundlage geboten, sondern einfach eine Funktion, die, wenn sie weiterhin ausgeführt

wird, genügt, um den fraglichen Menschen zu bestimmen. Die Anlehnung an Nietzsches Gedankengang ist unverkennbar: "... da traute ich meinen Augen nicht und sah hin, und wieder hin, und sagte endlich: 'das ist ein Ohr! Ein Ohr so groß wie ein Mensch!' Ich sah noch besser hin; und wirklich; unter dem Ohre bewegte sich noch etwas, das zum Erbarmen klein und ärmlich und schwächlich war. Und wahrhaftig, das ungeheure Ohr saß auf einem kleinen dünnen Stiele, -- der Stiel aber war ein Mensch! Wer ein Glas vor das Auge nahm, konnte sogar noch ein kleines neidisches Gesichtchen erkennen; auch, daß ein gedunsenes Seelchen am Stiele baumelte. Das Volk sagte mir, aber, das große Ohr sei nicht nur ein Mensch, sondern ein großer Mensch, ein Genie."¹²

Wie Aichinger reduziert Nietzsche das Gesamte eines Menschen auf einen Aspekt, in diesem Falle auf das Gehör, das zum Abzeichen einer überdimensionalen Neugier wird. Ein Teil des Menschen verselbständigt sich und gewinnt auf Kosten anderer Aspekte so sehr an Bedeutung, daß der Mensch als vollständige Persönlichkeit verlorenght. In "Seegeister" verbindet Aichinger den sonst Identitätslosen mit seinem Boot in einer Weise, daß sie beide, Mann und Boot, untrennbar werden. Durch seine sonstige Insignifikanz ist dem Bootsfahrer auch die Möglichkeit zum Sterben genommen, er muß ewig auf dem See herumfahren, denn essentiell hat er nie gelebt; wie schon aus dem "Plakat" hervorging, kann nur der den Tod erreichen, der ein Leben geführt hat. Ewigkeit und Unsterblichkeit sind Leblosigkeit wie Substanzlosigkeit. Ein Mensch, der sich innerhalb seines Lebens nicht verwirklicht hat, kann auch nicht individuell sterben.

Im zweiten Beispiel steht eine Sonnenbrille als Chiffre für eine Frau. Die Identität der gesamten Person ist an dieses Attribut gebunden, ist ihm gleichzusetzen. Der Mensch hinter der Sonnenbrille ist durchaus austauschbar wie auch die oberflächlichen Mädchen, die als Hauptfunktion im Leben den Spott haben, sie sind der verkörperte Spott und sie müssen ihn ewig üben, während der verlachte Matrose, der menschliche Gefühle aufwies, sterben darf und Frieden findet.

Damit werden die handelnden Figuren mit ihren Aktionen Chiffren für Lebenshaltungen, die für die Gesamtheit des menschlichen Lebens unwesentlich sind und den Menschen von seiner Essenz und Eigenbestimmung abbringen. Der Bootsfahrer steht als Chiffre für die Betriebsamkeit ohne Ziel, die Frau mit der Sonnenbrille für die rein äußerliche Differenzierung^e von anderen, die Mädchen für den herz- und sinnlosen Spott. Die Personen, die sich auf eine solche Art verwirklichen, werden zu den Aktionen, die sie ausführen, und sind unpersönlich und allgemein. Deshalb heißt es am Ende der Erzählung: "Es sind immer dieselben." (Gefesselter, p. 94)

Die Erzählung "Der Gefesselte" verfährt nach einem ähnlichen Rezept. Häufig wurde schon auf die Verbindung Aichinger-Kafka hingewiesen. Ähnlich wie in Kafkas Verwandlung Gregor Samsa als Käfer erwacht, also weitgehend seiner früheren Freiheit beraubt, so erwacht der Held in Aichingers Erzählung in Fesseln, die ihm nur einen geringen Spielraum gestatten. Man könnte auch an Gulliver denken, der gefesselt unter den Lilliputanern erwacht. Obwohl Aichinger in dieser Erzählung auf den Rückbezug zur Realität verzichtet, der in den vorher besprochenen Erzählungen

immer vorlag, sei es durch eine Erklärung am Ende der Geschichte, sei es durch permanenten Bezug auf tatsächlich existierende, bekannte Phänomene, fällt es nicht schwer, die verwendeten Chiffren zu entschlüsseln. So steht der Mann als Mensch in seiner existentiellen Gebundenheit, die Fesseln sind Zeichen für die natürlichen Beschränkungen des Menschen, welcher Art sie auch sei, während der Zirkus die Sphäre des öffentlichen Erfolges anzeigt.

Die so verschlüsselte Aussage der Erzählung trägt den Gehalt, der an chiffriertem Geschehen dargestellt, etwa so zu formulieren ist: Bewältigung der auferlegten Limitationen (der Erfolg des Gefesselten im Zirkus) ist der absoluten Freiheit (Zerschneiden der Fesseln durch die mitleidige Frau) vorzuziehen, da die absolute Freiheit zum Verlust der Geschicklichkeit und damit zum Verlust einer koordinierten Identität führt, worin eine Wirklichkeitsentfremdung von der condition humaine gegeben wäre (Erschießen des Wolfes mit der Pistole). Eine weitere Interpretation bietet sich bezüglich des Schlusses an: Brutale Gewalt und unfaires Vorgehen sind Zeichen von Schwäche. "Er fühlte eine plötzliche Schwäche. Den Wolf erbitterte die Fessel, die ihm wie ein Fallstrick vor die Füße fiel, mehr als das Eindringen des Fremden in seinen Käfig. Er setzte zum Sprunge an. Der Mann taumelte und griff nach der Waffe ..."

(Der Gefesselte, p. 23) Daß aber durch rohe Gewalt der Erfolg, selbst ein zweifelhafter, zerstört wird, zeigt die Reaktion des ehemals Gefesselten. "Er verbarg sich hinter einer Gruppe von Sträuchern ..." (Gefes-
selter, p. 23)

Carol B. Bedwell weist auf die Parallele zwischen dem Gefesselt-Erwachen und der Geburt hin. "Taken in their essence, these paragraphs speak of the dawning of consciousness and of the discovery of limitation, that is to say, birth."¹³ Diese Deutung weist auch der Frau des Zirkusbesitzers ihren Platz zu. Sie ist als Frau in der Erzählung das Element des Mitleids, aber des falsch verstandenen und des falsch verwendeten. Sie schwächt das, was sie liebt. Zwar durchschneidet sie die Fesseln des Mannes, bringt aber keine geistige Lösung. Es ist also ein mißverstehendes mütterliches Prinzip das dem Zirkusdirektor, der nach äußerem Glanz strebt, entgegengesetzt wirkt. Beide aber, das mütterliche und das väterliche Leitbild führen den Gefesselten in die Irre.

Ein Rückblick auf Die Größere Hoffnung erschließt, was an den Vorbildern falsch und gefährlich ist. Beide, Zirkusdirektor und seine Frau entbehren der Achtung und des Vertrauens in den Gefesselten. Der Mann betrachtet ihn als eine Quelle seines Erwerbes und beutet ihn aus, die Frau zweifelt an seiner Stärke und Geschicklichkeit. Der Gefesselte aber gleicht in gewissem Sinne Ellen. Er hat wie sie sein Schicksal auf sich genommen, akzeptiert seinen gefesselten Zustand und begehrt keine größere Freiheit. Er ist also autonom und innerlich weder von dem Zirkusbesitzer noch von dessen Frau abhängig. In Ellens und des Gefesselten Situation scheint Aichinger auf die Notwendigkeit hinzuweisen, die eigene Beschränkung zu erkennen und zu akzeptieren, auf welcher Basis sie auch zu einer Freiheit innerhalb gesetzter Grenzen werden kann, die in ihrer Zentriertheit einer absoluten und anarchischen grenzenden Unabhängigkeit vorzuziehen ist.

Die letzte Erzählung, auf die aus der Sammlung Der Gefesselte bezuggenommen wird, ist "Rede unter dem Galgen." Hier ist die literarische Chiffre, wie sie schon in "Mondgeschichte" zu beobachten war, voll ausgeprägt worden und zwar ohne den Bezug auf ein bestimmtes Werk unter Hinzuziehung des Namens weder des Schriftstellers noch einer seiner Figuren. Das Motiv der Erzählung stammt aus Friedrich Nietzsches Lyrik, speziell aus seinem Gedicht "Unter Feinden." Aichingers Prosastück greift auf dieselbe Situation, die Nietzsche als Ausgangspunkt seines Gedichtes gewählt hat, zurück: die Haltung und die Worte eines Menschen, der seiner Hinrichtung entgegensieht. Im Gegensatz zu Nietzsche verzichtet Aichinger allerdings auf eine Situationsskizze und läßt den Zusammenhang aus dem Monolog sich in Verbindung mit dem Titel ergeben. Nietzsches Gedicht wird von dem Ton des Trotzes getragen -- Triumph auf Seiten des Verurteilten, der seine eigene Unsterblichkeit ausruft, beherrscht das Gedicht. "Bettler ihr! Denn euch zum Neide / ward mir, was ihr -- nie erwerbt: / zwar ich leide, zwar ich leide --, / aber ihr, -- ihr sterbt, ihr sterbt!"¹⁴ Ebenso verhält sich Aichingers Delinquent zu Anfang seiner Rede: "Keiner von euch lebt nur um einen halben Vogelschrei länger als ich, keiner von euch lebt länger als noch einen Augenblick ... Ihr Mörder, die ihr nie gemordet habt, ihr Diebe, die ihr es nicht wagt zu stehlen -- still!" (Gefesselter, p. 97) Ebenso ist die Verachtung, die Nietzsches Verurteilter demonstriert, in dem Aichingerschen Delinquenten anwesend: "Steht nicht so still da unten, starrt nicht so gierig her zu mir, Höfe und Scheunen hab ich angezündet, damit ich hier auf die Bretter darf ..." (Gefesselter, p. 95)

Beide Verurteilte sind Außenseiter der Gesellschaft und sind stolz auf diesen Zustand. Indem sie die Menge verachten, stellen sie sich bewußt auf sich selbst und in ihrer herausfordernden Haltung bejahen sie ihre Handlungen und akzeptieren den ihnen zugedachten Tod. Nietzsches Verurteilter tut es im Bewußtsein seiner eigenen Unsterblichkeit, Aichingers ist überzeugt, daß die Welt mit ihm stirbt. Allerdings hält Aichinger nicht an diesem Moment des Triumphes an. Ihr Todeskandidat wird von einer Liebessehnsucht erfüllt, "So glaubt mir doch, kommt her zu mir, laßt euch nur lieben, Brüder, von einem, den ihr nicht mehr täuschen könnt, von einem, der es wagt, euch wie ihr seid, in seinen Schlaf zu nehmen." (Gefesselter, p. 100) Damit demaskiert Aichinger ihren Todeskandidaten als einen im Grunde genommen kontaktarmen Menschen, der verängstigt ist und nicht allein sterben kann, während Nietzsches Rebell keinen Zweifel an der Validität seiner eigenen Wirklichkeit aufkommen läßt: "Auch nach hundert Todesgängen / bin ich Atem, Dunst und Licht -- -- / 'Unnütz, unnütz mich zu hängen! / Sterben? Sterben kann ich nicht!'"¹⁵

Aichingers Verurteilter wird nicht getötet, woraufhin seine erste Reaktion Enttäuschung ist: "Wer bist du? Bist du Verlassenheit, aus der die Gier sich immer wieder zeugt? Zu dürftig bist du, als daß du mir noch einmal schenken könntest, was ich nicht verlange, die Gier aus der Verlassenheit will ich nicht sein! Heb nicht so lässig deine Schultern, sag meinem Henker lieber, daß er mich hängen soll, damit ich hier verschwinde, damit du endlich wieder zu dir selber reden kannst ..."

(Gefesselter, p. 101) Der Todeswunsch des Verurteilten wird als latente Angst beschrieben, die sich speziell als Furcht vor der Vereinzelung darstellt: "Bleibt, bleibt, schleicht euch nicht weg! Laßt mich jetzt nicht allein in der geschenkten Trauer, im Schein der Gnade, die kein Erbarmen hat!" (Gefesselter, p. 101) Aichingers Begnadigter unterwirft sich einer Wandlung, nachdem er feststellt, daß sein Heldentod vereitelt ist. "Flieht nicht vor mir, habt keine Angst, daß ich noch einmal Feuer an eure Ernte lege -- sie wird zu Licht und Asche auch ohne mich! Ich will es ruhig erwarten. Ich will den Hafer und Sand der Ebbe säen und verbrannte Scheunen ernten, und ich will Burgen bauen, der Flut zum Fraß ... Ob es das Zelt oder das Feuer ist, an dem ihr das Zelt verbrennt, ich will den Himmel ernten, der verheißen ist." (Gefesselter, p. 102)

Die Erzählung "Rede unter dem Galgen" ist eine Auseinandersetzung mit Nietzsches Konzepten. Die Verbindung zu Nietzsches Gedicht ist nicht ausdrücklich gezogen, sie kann nur aufgrund verschiedener Signale, die Aichinger gibt, vollzogen werden, etwa aufgrund der Stichwörter, die von Nietzsche übernommen werden, aufgrund der Motivähnlichkeit und gewisser Philosopheme, die Nietzsche eigen sind und mit denen Aichinger arbeitet. Es fällt auch die Annäherung an Nietzsches Stil auf, besonders an die Sprache des Zarathustra, die Aichinger an sich fern liegt, da sie sich durch eine zwar dichterische, aber einfach gehaltene Sprache auszeichnet. Die folgenden Beispiele sollen nur dem Aufweis der strukturellen Ähnlichkeit ihrer Sätze in "Rede unter dem Galgen" zu Nietzsches Zarathustra dienen: "Platz für den Boten -- still öffnet mich nicht nach --

Platz, Platz -- für wen? Was willst du, Bruder? Willst du mich höhnen, daß du tust, worum ich dich bitte? Was hältst du in den leeren Händen?"
(Gefesselter, p. 100)

"Still! Still! Ward die Welt nicht eben vollkommen? Was geschieht mir doch? Wie ein zierlicher Wind, ungesehen, auf getäfeltem Meere tanzt, leicht, federleicht; so tanzt -- der Schlaf auf mir."¹⁶

Die Ähnlichkeit im Stil konstituiert sich aus dem Auftreten der rhetorischen Fragen, die sich in beiden Beispielen häufen und offensichtlich um des Affektes willen auftreten, in der Anwendung von Paradoxen und einer anakoluthen Satzstruktur, den Ausrufen, die die Texte sich einer hymnischen Sprachform nähern lassen. Im weiteren wäre bei breiteren Textvergleichen festzustellen, daß auch Gleichungen im Vokabular auftreten. Krähen, die abends schreien (Gefesselter, p. 96) erinnern an Nietzsches Gedicht "Vereinsamt," die Verwendung von "tanzen" (Gefesselter, p. 96) ruft Nietzsches Lieblingsmetapher für Geschmeidigkeit und Leichtigkeit, das Tanzen im geistigen Sinne, in Erinnerung. Besonders der Schluß der "Rede unter dem Galgen" nimmt Bezug auf Nietzsches Licht- und Feuermetaphorik wie sie unter anderem in "Ecce Homo" auftritt.

Annäherungen dieser Art weisen darauf hin, daß sich Aichinger analytisch mit Nietzsches Gedankengut auseinandersetzt, das sich nicht immer als Triumph des Außenseiters, sondern auch als Verzweiflungsruf des Vereinsamten dartut. Aichinger stellt Nietzsches Aktivismus, der sich in verschiedenen seiner Äußerungen manifestiert, so etwa im Zarathustra:

"O meine Brüder, bin ich denn grausam? Aber ich sage: was fällt, das soll man auch noch stoßen!"¹⁷ ihre Gewißheit entgegen, daß das zum Untergang Verdammte ohnehin untergehen wird, wie bereits zitiert: "habt keine Angst, daß ich noch einmal Feuer an eure Ernte lege -- sie wird zu Licht und Asche auch ohne mich! Ich will es ruhig erwarten!" (Gefesselter, p. 102) Am Ende ihrer Überlegungen steht die Entscheidung, daß Nietzsches Weg, der des elitär Einsamen, der jede Art von Gesellschaft, wenn auch unter Schmerzen, so doch verwirft, für ihren Verurteilten nicht gangbar ist. Wenn auch in einer zum Scheitern verurteilten Gesellschaft lebend, so sucht er doch ihr Mitgefühl, ihre Liebe und will sich nicht von ihren Werten völlig lossagen: "Ich will ein Narr für meinen König sein, ich will in seinen traurigen Gärten lustwandeln, ich will geborgen sein in seiner Flucht. Ich will die Segel spannen un der steilen Luft, will meinen Pflug durch alle Sümpfe treiben." Die Entgegnung auf Nietzsches Gedicht "Nur Narr, nur Dichter" scheint offenbar. Aichingers Gefesselter ordnet sich dem Beruf unter, den Nietzsche dermaßen beschreibt: "Daß ich verbannt sei / von aller Wahrheit! / Nur Narr! Nur Dichter! ..."¹⁸

Bewußtseinsmäßig unterscheiden sich Aichingers und Nietzsches Verurteilte eigentlich nicht, es ist nur ein Unterschied in der endgültigen Haltung festzustellen. Nietzsches Delinquent geht bewußt, einsam und äußerlich sicher in den Tod, Aichingers zieht eine moderierte Haltung vor, äußerlich wird er sich der Gesellschaft assoziieren, innerlich aber wird er im Bewußtsein des Fremdseins verharren, im Bewußtsein seines

Narrentums -- aber leben. Er wird sich die Möglichkeiten offenhalten, die dem Nietzscheschen Verurteilten durch seine Haltung versagt sind, nämlich die, den "Himmel zu ernten, der verheißen ist." (Gefesselter, p. 102) Für Nietzsche ist der Himmel als Symbol der christlichen Religion leer und unbelebt, Gott ist tot, für Aichinger besteht noch die Chance, der Verheißung gemäß, das Erbe des Himmels anzutreten, gleich, was sich dahinter verbirgt. Damit bleibt sie ihrer Haltung insofern treu, als nur die Erfahrung lehren kann, was sich hinter den Phänomenen verbirgt und nur die Erfahrung kann die im Leben anwesenden Chiffren entschlüsseln, sie dürfen nur nicht von vornherein verworfen werden.

Damit bietet sich Aichinger in der entgöttlichten Welt Nietzsches einen Ausweg, den sich Nietzsche im zweiten Teil seines Gedichtes "Vereinsamt" selbst versagt: "Daß Gott erbarm! / Der meint, ich sehnte mich zurück ..."¹⁹ obwohl es in seinem Werk Zeugnisse für Sehnsucht nach Kontakt und mitfühlender Nähe gibt: "Wer wärmt mich, wer liebt mich noch? / Gebt heiße Hände! / Gebt Herzens-Kohlenbecken!"²⁰ In ihrer "Rede unter dem Galgen" subsumiert Aichinger beide Aspekte unter der Chiffre ihres Verurteilten, der, wie die meisten ihrer Charaktere Ausdruck einer Existenzmöglichkeit ist.

In "Rede unter dem Galgen" begegnet eine andere, zuvor erst andeutungsweise auftretende Art der Chiffrierung, die sich in "Mondgeschichte" auszubilden begann, sich in "Das Plakat" fortsetzte und hier einen ersten Gipfel erreicht hat, die auch von anderen zeitgenössischen Dichtern, Celan zum Beispiel,²¹ des öfteren Verwendung findet, nämlich

die Technik des Widerrufs schon geschriebener Dichtung, auf die Bezug genommen wird zur Ausarbeitung einer eigenen poetischen These und als Grundlage für ein eigenes Argument, das das Ausgangspunktes erweitert oder ad absurdum führt.

In der "Rede unter dem Gälgen" handelt es sich um Begriffe, die nicht von Aichinger selbst stammen, sondern um solche, die Nietzsches Dichtung und Philosophie entnommen wurden, mit dem Zweck, sie zu erweitern und partiell zu widerrufen. Dabei verfährt Aichinger ganz selbstverständlich, als ob der Leser den Bezugspunkt genau kenne, obwohl erst die Kenntnis des schon früher abgehandelten Themas, in diesem Fall Nietzsches Stellung zur Gesellschaft und seine für das Individuum postulierte Haltung, die Botschaft des Gesagten vollständig enthüllt. Mit wenigen, als Chiffren funktionierenden signalhaften Schlüsselwörtern deutet Aichinger den Kontext ihrer Erzählung an. Die Art der Chiffre ist hier literarisch, deren Funktion von folgender Art ist: einige Zentralwörter aus dem Referenzwerk, in diesem Fall Nietzsches, werden mit einem Motiv aus diesem Werk verbunden -- hier das des sich auflehnenen, stolzen Außenseiters und Verurteilten, und werden, indem der Bezugspunkt als Quelle der eigenen Spekulation als vorgegeben behandelt wird, entsprechend der eigenen Auffassung variiert. Der Vergleich ist also implizit, er kann nur bezogen werden, wenn das zugrunde liegende Werk bekannt ist.

Das, was in Nietzsches Werk noch vollgültige Metaphern und Symbole waren, etwa das Tanzen oder der Narr, wird von Aichinger als Chiffre, die auf ein anderes Werk weist, benutzt. Es wirkt nur noch als Signal, dessen

volle symbolische Eigenschaft erst in Zusammenhang mit dem Werk des Verweises erstehen kann. Diese Art der Chiffre kommt wieder derjenigen nahe, die zu Anfang des Abschnittes definiert wurde: Nietzsches Botschaft wird von Aichinger aufgenommen, die sie dann, belastet von eigenem Material, weitersendet. Dies tut sie, ohne eine offensichtliche Deutung des Grundtextes zu unternehmen, sondern indem sie die Zeichen übernimmt, wie sie vom Original ausgehen, fügt sie ihnen, ebenfalls ohne Vorankündigung, eigene zu. Es kann auf diese Weise geschehen, daß sich die eigene Aussage mit der Fremdanspielung derart verwickelt, daß dem nichteingeweihten Leser die Situation mißverständlich werden kann. Dieses Mißverständnis ist auch kein Zufall, sondern Zweck der eigentlichen, der strategisch aufzufassenden Chiffre, die von einem Absender an nur einen bestimmten Empfänger gedacht ist.

Im Falle der "Rede unter dem Galgen" wird noch hinreichend Raum gelassen, den Bezugspunkt zu erkennen, obwohl er nicht mehr, wie in anderen besprochenen Werken, deutlich ausgewiesen ist. Damit bewegt sich Aichinger immer mehr auf eine Opazität zu, die ihre späteren Erzählungen kennzeichnen wird, in denen die Rückverbindung zu entweder dem Objekt oder zu dem Werk der Grundlage zunehmend fehlt und nur noch das scheinbar bezuglose Chiffrenetz die Erzählung bestimmt.

Die bisher verfolgte Entwicklung ist folgendermaßen zusammenzufassen. In der Größeren Hoffnung lag zwischen Chiffre und Realität immer ein offensichtlicher Bezug vor, den die Autorin selbst durch Erklärungen herausstellte. Dasselbe gilt für die frühen Erzählungen in Der Gefesselte,

deren Chronologie allerdings kaum präzise festzulegen ist. In einem Ausnahmefall, "Engel in der Nacht" ist bekannt, daß Aichinger an der Erzählung schon 1949 arbeitete und daß sie doch in die 1954 erschienene Sammlung aufgenommen wurde. Es ist folglich anzunehmen, daß die in der Sammlung enthaltenen Erzählungen zwischen 1949 und 1953 entstanden sind. In der letzten Sammlung ihrer Prosaschriften Nachricht vom Tag ist der Versuch einer chronologischen Ordnung unternommen worden, "wobei in Einzelfällen inhaltlich Benachbartes nebeneinandergestellt wurde,"²² was genaue Aussagen über die Entstehungsjahre auch auf dieser Basis nicht ermöglicht.

In "Engel in der Nacht" ist die nachprüfbare, in realistischen Phänomenen gegründete Außenhandlung noch stark ausgeprägt -- der Selbstmord der Schwester und ihr Weg zum Fenster motiviert das Erscheinen des Engels, eine Sinnestäuschung der jüngeren Schwester wie auch in "Das Plakat," "Spiegelgeschichte" und "Die geöffnete Order," eine real vorgegebene Situation das ungewöhnliche innere Geschehen glaubhaft und einleuchtend erscheinen läßt. In der Erzählung "Seegeister" fehlt zwar dieser direkt vorgegebene Schlüssel, aber durch die betont objekt- und wirklichkeitsbezogene Darstellung wird der Bruch zwischen dem Bereich der Chiffre und dem der Realität vermieden. Beide gehen nahtlos ineinander über. Die Erzählung enthält ausreichend Material, das allgemein erkennbar ist und daher die Botschaft in verständlicher Weise tragen kann. In "Der Gefesselte," einer aus stilistischen Gründen später anzusetzenden Erzählung der Sammlung, ist der Ausgangspunkt schon ungewöhnlicher, wie

auch die Handlung, die eher dem Bereich der Phantasie zugewiesen werden muß als dem Nachvollziehbaren der kausal bestimmten Realität. Trotzdem ist der parabelhafte Charakter der Erzählung einsichtig und detailliert dargestellt und sichert so eine Rückverbindung mit dem Leser. In "Rede unter dem Galgen" allerdings schon ist höchster Verzicht auf Aktion geleistet worden. Statt dessen kennzeichnet der Monolog die Situation sowie den inneren Prozeß, der als Kern einer intellektuellen Auseinandersetzung beinhaltet, deren Grundlage erkannt werden muß, bevor ein Nachvollzug möglich ist. Damit ist im letzten Fall durchaus Gelegenheit gegeben, daß die chiffrierte Botschaft verloren geht. Obwohl "Rede unter dem Galgen" wahrscheinlich nicht die späteste Erzählung der Sammlung ist -- Aichinger erhielt 1952 dafür den Preis der Gruppe 47, ist sie doch technisch hinsichtlich der Chiffre die am weitesten entwickelte.

Fußnoten zu: Arten der Chiffrierung in Aichingers Der Gefesselte.

¹Erika Haas, "Differenzierende Interpretation auf der Oberstufe. Dargestellt an Aichinger, 'Spiegelgeschichte,' Musil, 'Die Amsel,' Kafka, 'Das Urteil,'" Der Deutschunterricht, 21, H. 2 (1969), 66.

²Ibid.

³Ibid.

⁴Ibid., 67.

⁵Ibid.

⁶William Shakespeare, The Complete Works, ed. Peter Alexander (London and Glasgow: Collins), p. 1047.

⁷Manuskript des Vortrages, gehalten an der Miami University, Oxford, Ohio, p. 1.

⁸Musgrave, p. 2.

⁹Margot Jost, Deutsche Dichterinnen des zwanzigsten Jahrhunderts (München: Kösel, 1968), p. 101.

¹⁰Ibid.

¹¹Werner Zimmermann, Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart III (Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1960), p. 194.

¹²Ibid., p. 199.

¹³Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke VI (Stuttgart: Kröner, 1964), pp. 151-152.

¹⁴Carol B. Bedwell, "Who is the Bound Man? Towards an Interpretation of Ilse Aichinger's 'Der Gefesselte,'" German Quarterly, 38 (1965), 36.

¹⁵Nietzsche, Werke VIII, p. 475.

¹⁶Ibid., p. 475.

¹⁷Ibid., VI, pp. 305-306.

¹⁸Ibid., p. 231.

¹⁹Ibid., VIII, p. 479.

²⁰Ibid., p. 545.

²¹vgl. Jerry Glenn, Paul Celan (New York: Twayne, 1973) und G. Wienold, "Paul Celans Hölderlin Widerruf," *Poetica*, 2 (1968), pp. 216-28, die beide in ihrem methodischen Ansatz nachweisen, daß Celan bereits existierende Literatur widerruft.

²²Ilse Aichinger, Nachricht vom Tag (Frankfurt: Fischer, 1970), Einführung auf dem Titelblatt, Heinrich Vormweg im Hessischen Rundfunk, "Über dieses Buch."

Eliza, Eliza: Voraussetzungen für ein hermetisches Chiffrennetz.

Auf die Kollektion Der Gefesselte folgen nicht unmittelbar weitere Erzählungen, sondern Hörspiele und Dialoge. Aichinger wandte sich zunächst also anderen Ausdrucksformen zu, bevor sie ihre Tätigkeit auf dem Gebiete der Prosa im strikten Sinne weiterführte. 1965, dreizehn Jahre nach dem Gefesselten erschien Eliza, Eliza, eine Sammlung von Erzählungen, die sich erheblich von dem unterscheidet, was in der jüngeren Sammlung aufzufinden war. Aichingers Prosa hat nichts mehr von dem Experimentiercharakter an sich, der in dem Gefesselten die verschiedenartige Anwendung und Art der Chiffren bestimmte. Stil und Technik haben sich einheitlich und ausgewogen gestaltet, der Aufbau der Sammlung ist planvoll. Es hat den Anschein, daß Aichingers Beschäftigung mit verschiedenen Genres, die in die dramatische Richtung weisen und ihre lyrischen Versuche, die zwar nicht zahlreich, aber intensiv waren, Spuren in ihrem Prosastil hinterlassen haben, die sich in der knappen, konzentrierten Anwendung der Sprache, die auf Erklärungen weitgehend verzichtet, manifestiert sind.

Eliza, Eliza ist in drei Teile aufgespalten, deren Zusammenhang thematisch sowie durch die Art der verwendeten Chiffren erkenntlich ist. Der erste Teil wird durch die Erzählung "Mein Vater aus Stroh," der zweite durch "Mein grüner Esel" und der dritte durch "Der Engel" eingeleitet. Diese Titel weisen nicht nur auf eine persönliche Bezugnahme -- in den ersten beiden Fällen ist sie durch das Possessivpronomen gegeben -- in der letzten durch das Engelthema, das bereits im Gefesselten, freilich

unter ganz anderen Voraussetzungen, behandelt wurde -- sondern sie deuten auch eine zeitliche Abfolge an. "Vater" weist auf Herkunft und Vergangenheit, während der grüne Esel, Bestandteil der Gegenwart ist, und der Engel auf ein der zeitlichen Gegenwart entrücktes Gebiet deutet. Es kann angenommen werden, daß sich Aichinger in dem Band Eliza, Eliza in den Titeln entsprechender chiffrierter Form mit Problemen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft auseinandersetzt.

Um die Natur und den Aussagegehalt der Chiffren zu besprechen, ist es notwendig, die Voraussetzungen für sie, wie sie sich in den Prosa-
stücken darbieten, zu untersuchen, da die Veränderungen, die sich seit dem Gefesselten vollzogen haben, bemerkenswert sind. Obwohl, wie All-
ridge bemerkt, "there evolves a language at once simple, slightly
archaic and yet realistic,"¹ sollte das Adjektiv "realistic" nur
qualifizierend gebraucht werden. Die Sprache Aichingers in der Sammlung
ist nur insoweit realistisch, als es die linguistisch-formalen Aspekte
betrifft, der Inhalt, der durch diese Sprache ausgedrückt wird, ist nicht
realistisch, oder ist es nur in soweit als mit den Mitteln einer realisti-
schen Beschreibungsweise gearbeitet wird und irreale Phänomene und
Handlungen als real wiedergegeben werden.

Aichinger erfindet ihre eigene Sprache nicht in dem Sinne wie es
Joyce in Finnegan's Wake tut und geht keine linguistischen Experimente
ein. Sie spricht allerdings über Phänomene, die sich der Einsicht aus
der Perspektive der Alltagswelt entziehen. In diesem Sinne ist sie Kafka
zu vergleichen, dessen Schilderungen mit bekannten sprachlichen Mitteln
uneinsichtige Erscheinungen abhandeln, die uneinsichtig bleiben, da der

Autor oder einer seiner Charaktere nicht mehr in der Rolle des Interpreten auftritt. Um ein Beispiel zu geben, wie Aichinger verföhrt, kann hier ein Blick auf "Mein grüner Esel" genügen. Der leicht zusammenzufassende Inhalt der Erzählung gibt kaum Aufschluß über die Deutung der Erzählung. Ein Beobachter oder eine Beobachterin sieht täglich einen grünen Esel über die Gleise der Bahn wechseln. Der Esel weicht dem Menschen aus und wirkt von den Vorgängen um her unberührt. Der Beobachter spekuliert, ob der Esel im nahegelegenen Elektrizitätswerk, aus dem er zu kommen scheint, ein Heim und eine Mutter habe, versucht aber nicht, Näheres zu erfahren. Der Beobachter ist jedoch emotional an dem Esel interessiert, denn er erwartet dessen Kommen und befürchtet sein Ausbleiben. Er beschränkt sich darauf zu träumen, daß der Esel ein angenehmes Dasein führe.

In dieser, wie in den meisten Erzählungen in der Sammlung ist die äußere Handlung auf ein Mindestmaß beschränkt und selbst in diesem Mindestmaß besteht kaum eine Möglichkeit des unmittelbaren Nachvollzuges. Der Grund für diese Erscheinung liegt darin, daß die Erzählungen keine sichtbare "Relevanz" besitzen. Sie beziehen sich nur partiell auf auch in der Außenwelt vorgegebene Zustände oder Objekte, die in ihrem Arrangement verfremdet und damit unwirklich dargeboten werden. Betrachtet man in diesem Sinne noch einmal den "Grünen Esel," so sind in der Tat die meisten Objekte real vorhanden: geschlossene Elektrizitätswerke können sich nahe der Bahn befinden, die Beschreibung der Brücke und der Züge trifft sich mit möglichen Zuständen der Realität, auch der Beobachter, der nahe der Brücke lebt, ist denkbar. Was das Bild der Wirklichkeit

entrückt, ist der grüne Esel, der mit Regelmäßigkeit seinen Weg von einem nicht festgelegten Ausgangspunkt zu einem nicht bestimmten Ziel zurücklegt, damit selbst eine Chiffre für eine Chiffre, deren Absender und Empfänger nicht bekannt ist. Da Bahn und Gleise nur als Hintergrund dienen und die hauptsächlichsten Reflexionen sich um den Esel drehen, gewinnt die Erzählung jenen schwer nachvollziehbaren Charakter, der in der Einführung einer unbekanntem Größe begründet ist. Es ist, genau betrachtet, aber nur ein Element, das die Bereiche der Wirklichkeit und Unwirklichkeit trennt.

Die Tatsache, daß sich die Reflexionen um dieses Element drehen, entscheidet über den Grad des Unwahrscheinlichen. Das Schwergewicht der Erzählung ist nämlich den Objekten entzogen, es liegt auf dem inneren Prozeß der Reflexion, die sich in dem Beobachter durch das Erscheinen des Esels ausgelöst hat. Das Geschehen liegt nicht mehr im Bereiche des Objektiven, sondern in dem mentalen Vorgang, der nicht die Außenwelt, sondern den Beobachter charakterisiert. Damit wird auch dem Esel die Vordergrundbedeutung genommen, die ihm zunächst dadurch zuteil wurde, daß er als Phänomen so ungewöhnlich und gesucht erschien. Er ist nur ein Stimulus für der Darstellung der inneren Reaktion und könnte, da er willkürlich gewählt ist, wie Chiffren es zu sein haben, ebenso gut ein violettes Kamel sein. Die Funktion des Esels ist die einer Botschaft, die ebenso wie die Chiffre der "Geöffneten Order" von einem unbekanntem Absender an einen unbekanntem Empfänger gesandt wird und von einem zur Entschlüsselung nicht qualifizierten Beobachter wahrgenommen wird, indem

sie zwar Emotionen und Reflexionen hervorruft, aber nicht mit einer bestehenden Wirklichkeit verbunden werden kann, da die Einsicht, die mittels eines Schlüssels möglich ist, fehlt. Der Leser, der ebenso uneingeweiht bleibt wie der Beobachter, ist darauf beschränkt, die Reaktionen, die sich in dem dargestellten agierenden Geist ergeben, nachzuvollziehen und muß darauf verzichten, der Chiffre auf den Grund zu gehen, weil es der Beobachter auch tut.

In anderen Erzählungen derselben Sammlung ist es mehr als ein Element, das denselben Effekt bedingt. In "Mein Vater aus Stroh" fällt sofort der Vater aus Stroh als ein solches auf, dazu tritt aber auch die gesamte Struktur der "Alten Bahn," die "damals noch Strohmodelle gehabt hat und alles mit Stroh probiert: den Schienenbau, die Anlage, die Signale." (Eliza, p. 9) Stroh ist in dieser Erzählung die Hauptchiffre, die realitätsentfremdend wirkt und im Leser sowohl wie im Erzähler Anlaß für Reflexion gibt. Bei den erwähnten Beispielen handelt es sich um Gegenstände, die in der Zusammenstellung, wie sie Aichinger trifft, in der wahrnehmbaren Realität nicht vorhanden sind. Getrennt bestehen sie allerdings, wie die Farbe Grün, das Tier Esel oder das Material Stroh, Väter und Bahnen. Wird aber eine der qualifizierenden Eigenschaften mit dem fraglichen Gegenstand in Verbindung gebracht, ergibt sich ein neues, nur in der Imagination vorhandenes Phänomen.

Die Einführung durch ihre Bestandteile neuer Objekte ist nicht die einzige Technik, die innerhalb der Sammlung zu dem Eindruck der Unzugänglichkeit und Hermetik der Erzählungen führt. Häufig tritt auch der Mangel

an Erklärung, das Fehlen eines Hintergrundes dazu, der eine Situation unverständlich macht. So wird zum Beispiel das Geschehen nicht explanatorisch eingeleitet, sondern der Leser findet sich unmittelbar in medias res versetzt, wobei es seine Aufgabe ist, den Zusammenhang herzustellen. Da er aber ein Außenseiter ist, dem der alles überschauende Erzähler die Ereignisse so mitteilt, als sei auch der Leser ein Eingeweihter, bleibt der Versuch einer endgültigen Klärung fruchtlos. Das trifft auf die Erzählungen "Eliza, Eliza" zu, die mit den Worten "Auf dem Fächer vor dem Haus..." (Eliza, p. 23) einsetzt, wobei die Kenntnis beider Objekte als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Mehr noch, die Erzählung handelt in einem fremden, wahrscheinlich asiatischen Land, wahrscheinlich China, was aber nur durch die Wahl der Gegenstände und historischen Perioden angedeutet, nie aber explizit ausgesprochen wird. Grundsätzlich bleibt der Bereich der Bezüge unklar, sie sind von der Außenwelt abgeschnitten und werden nur innerhalb der Erzählung wirksam, die selbst zu wenig Material bietet, um einen einsichtigen Kosmos herzustellen.

Bereits Jost stellte fest, daß Aichinger mit Vorstellungen arbeitet, die den Eindruck eines Chaos entstehen lassen. Bezüglich "Der Engel" merkt sie an, es handele sich um den inneren Monolog eines Engels, der auch Anreden an Menschen und Tiere enthalte. Allerdings bestehe "kein Sinnzusammenhang, keine logisch aufgebauten und aufeinander bezogenen Bilder, keine wohl lautenden Wortfolgen, ja keine auf irgendeine Art sichtbare und spürbare Welt."² Und sie zieht das Resultat: "Chaos, Weltlosigkeit -- nicht behauptet oder beschrieben, sondern in der wirren

Wort- und Satzfolge einfach da; das ist das Kennzeichen dieser Erzählung von Ilse Aichinger."³ So verschieden die Arten erscheinen, die im Leser Desorientierung hervorrufen, so ähnlich ist doch die Technik, die sie hervorrufen.

In allen Fällen fehlt der Überblick über ein Ganzes und zwar aufgrund der eingeschränkten Perspektive -- entweder trifft das auf den Leser zu, der, nicht vom Erzähler eingeweiht, die Zusammenhänge nicht mehr überschaut, oder sie charakterisiert den Erzähler, der aufgrund der eigenen Uninformiertheit dem Leser keinen weiteren Aufschluß zu geben vermag.

Mit anderen Worten erreicht aufgrund dieser beiden Möglichkeiten die in der Chiffre enthaltene Botschaft den Leser oder Leserkund Erzähler nicht, wodurch zwangsläufig der Eindruck eines Chaos hervorgerufen werden muß, wie er angesichts unentschlüsselter, willkürlich gewählter Zeichen entsteht. In "Der Engel" wird der chaotische Eindruck dadurch unterstrichen, daß der Engel in keine spezifische Situation gestellt wird, sondern zu seiner Einführung die Bühnenanweisungsähnliche Anordnung "stolpernd" benutzt wird. Die nachfolgenden Anweisungen sind ebenso vage wie verwirrend: "Er setzt sich auf einen Hügel." "Er zieht einen Block heraus, schreibt ein paar Zahlen darauf." "Er steht auf, legt die Hände über die Augen und dreht sich im Kreis." (Eliza, p. 105) Wo, wie und weshalb man sich plötzlich einen Hügel vorzustellen hat, was die Zahlen bedeuten, was den Engel bewegt, sich derart zu verhalten, wird nicht erwähnt. Ebensowenig wie die Anweisungen geben die Aussagen, die der

Engel trifft, weitere Information. Zwar redet er Personen an und bezieht sich auf solche, ohne daß erklärt wird, in welcher Beziehung er zu ihnen steht, und was der tiefere Sinn seiner Reden ist.

Da auch die Antworten auf seine Anreden nicht gegeben werden und die Gründe für seine wechselnden Gemütsstimmungen nicht offenbar sind, obwohl diese unmißverständlich ausgedrückt werden: "wirft sich zu Boden, weinend," "immer noch die Tränen trocknend, aber getröstet," "kichernd," (Eliza, p. 107) ist für den Beschauer, in dessen Rolle der Leser sich befindet, der Eindruck von Absurdität und Sinnlosigkeit gegeben, obwohl die Autorin wahrscheinlich das Gegenteil bezweckt, nämlich auf einen hinter den Dingen und Erscheinungen befindlichen Sinn hinzuweisen. Sollte dies tatsächlich Aichingers Absicht gewesen sein, so dürfte sie als gescheitert betrachtet werden.

Bei den beiden, zuvor erläuterten Techniken, die Erzählung unzugänglich zu machen im Sinne einer chiffrierten Botschaft, tritt jeweils der geläufige Erzählton dazu, die Haltung des Berichtenden, es handele sich um nichts Außergewöhnliches, was da vorgetragen werde. Dieser Ton ist konstant auch bei den ungewöhnlichsten Phänomenen. Das wahrhaft überdimensionale Milchmädchen von St. Louis wird mit der lapidaren Phrase: "Das Milchmädchen von St. Louis ist zu groß geraten" (Eliza, p. 156) bedacht und erst im Laufe der Erzählung stellt sich heraus, daß dieses "zu groß" bedeutet, daß sie durch die Decke stoßen würde und deshalb in keinem normalen Haus schlafen kann. Was genau die Chiffre des zu großen Milchmädchens denotiert, kann der Erzählung nicht unmittelbar entnom-

men werden.

Willkürlich wie die Sprache ihre Lautungen wählt, deren relative Bedeutungen sich erst durch eine Konvention etablieren, wählt Aichinger ihre Chiffren und ist sich des semantischen Mißverständnisses, das selbst auf der Ebene der Umgangssprache entstehen kann, bewußt und nutzt es aus, so etwa bei den Fußvölkern des Diogenes, die -- eine semantische Spielerei und bewußtes Zu-Wörtlichnehmen -- ihm tatsächlich nur bis zum Knöchel reichen, als wolle sie die Wahl ihrer eigenen Chiffren durch die Mißverständlichkeit der tradierten Sprachformen rechtfertigen, die oft anderes zu bezeichnen scheinen als der Fall ist. Umgekehrt verfährt sie im Falle der Holzfahrscheine. "Hier in der Gegend sind Holzfahrscheine üblich. Für Glas, Porzellan, für alle Arten von Ladungen. Wer Holz allein führt, kommt am ehesten durch." (Eliza, p. 91)

Aichinger stellt hier ein anderes durch Konvention entstandenes Phänomen dar, nämlich, daß Ausdrücke, die ehemals sinnvoll auf eine Bedeutung bezogen waren, beibehalten werden, obwohl sie, genauer betrachtet, sinnlos geworden sind. Solche Ausdrücke treten als sprachliche Signale auf, die, statt den erzählerischen Vorgang zu erhellen, ihn obskurieren. Ebenso täuschend verhalten sich die Titel der Erzählungen. So ließe sich von einem Titel wie "Port Sing" vielleicht eine topographische Beschreibung, "Das Milchmädchen von St. Louis," eine Lebensbeschreibung im traditionellen Sinne mit bestimmtem lokalen Hintergrund erwarten, was nicht der Fall ist. Auch die Titel stehen als Chiffren. Sie erwecken im Leser bei einigem literarischem Hintergrund falsche Erwartungen, führen ihn

Die Funktion der willkürlich gesetzten Chiffren ist überhaupt nur dadurch möglich, daß sie ohne Bezug auf das dem westlichen Erwachsenen eigene Hintergrundwissen verwendet werden, die der Eröffnung einer fremden Bewußtseinsstufe, die in ihrer Selbstverständlichkeit und scheinbaren Mühelosigkeit und Naivität kindlich erscheint. Unter dem Schlagwort "kindlich" lassen sich viele der erzählerischen Elemente in Eliza, Eliza subsumieren, wodurch auch die Unwahrscheinlichkeit, die der Phantasie entspringt, von dort aus aber sofort Wirklichkeitscharakter annimmt, wie er gerade in kindlichen Erzählungen vorherrscht, wo er mit Sicherheit vorgetragen wird, obwohl fast kein Bezug zur Wirklichkeit mehr vorhanden ist.

Ebenfalls die Behandlung von Tieren läßt sich ohne weiteres dem kindlichen Erzählstil zuweisen. Zum Beispiel gerät der Held der Erzählung "Bauernregel," der sich, um die Herkunft des Wetters zu ergründen auf seine Reisen begibt, nach Mekka, wo er von einem Krokodil verschlungen wird, wobei sofort auf eine Legende, die dem Kenntnisbereich des Kindes offen sein kann, verwiesen wird, auf die Geschichte des Jonas, der nicht wie der Bauer getötet wird, sondern im Bauch des Wales am Leben bleibt. Die Verbindungen zwischen beiden Episoden ist assoziativ-imaginativ, wie es durch eine unbefangene, noch kindliche Phantasie möglich ist.

In "Herodes" ist in ähnlicher Weise die Rede von Tieren, die der Held und seine Frau halten, unter denen der Löwe und das Schwein hervorragen, die miteinander im selben Stall schlafen, und denen, entsprechend kindlicher Vorstellungsweise, menschliche Eigenschaften zugeschrieben werden.

mit seinen Kenntnissen in die Irre -- sogar St. Louis bezeichnet nicht die bekannte Stadt in den USA, sondern einen kleinen, unbekanntem Ort nicht weit der Alpen.

Dasselbe trifft auf den Gebrauch der bekannten Namen oder Bezeichnungen zu. "Herodes" erinnert an den jüdischen König zur Zeit Christi, die Erzählung nimmt aber gerade auf diesen keinen offensichtlichen Bezug, ebensowenig wie der Engel durch engelhaftes Verhalten ausgezeichnet wird. Aichinger bedient sich geladener Bezeichnungen, die sie so verwendet, als seien sie durch die Tradition nicht belastet, und erreicht dadurch auf Seiten des Lesers eine ebensolche Desorientierung, wie den Träger der Chiffre in "Die geöffnete Order" ergriff, der sich irrtümlicherweise auf den bekannten Wortlaut verließ und ihn mit Hilfe seines Alltagsverständnisses zu deuten versuchte.

In dem erzählerischen Rahmen neu freigesetzte Bedeutungen können auch die Gesetze der Wahrscheinlichkeit und Wissenschaft überwunden werden, wie sich in einigen Erzählungen durch die den Alltagserfahrungen konträr gesetzte Handlung beweist. Ein Fächer verwandelt sich in ein Luftschiff, ("Eliza, Eliza") eine menschlich erscheinende Figur kann die Metamorphose in ein gefaltetes Zeitungsblatt unterlaufen. Man kann sich "Raketen, die nur Personen mit Innen- und begrenzten Außenräumen aufnehmen" "gegen Kautions borgen," ("Bauernregel," Eliza, pp. 134-135) wobei die Bezeichnung "auf eine Rakete aufsteigen" (Eliza, p. 135) ein tatsächlich skurriles, völlig unwissenschaftliches und kindliches Bild von einer Rakete entstehen läßt.

Das Schwein träumt von Kamelen und dem Erzähler ist nur ein Stichwort notwendig, um einen ganzen Fabelzusammenhang herstellen zu können. Wissenschaftliche Erkenntnisse über die Natur des Löwen oder des Schweines werden dabei außer Acht gelassen. Der Löwe nimmt die Charakteristika eines exotischen Haushundes an, der seinen Herrn begleitet und von der Herrin halbierte Äpfel annimmt, während das Schwein die halbierten Birnen vorzieht.

Diese märchenhaft-kindliche Behandlung von Tieren liegt auch in "Mein Vater aus Stroh" vor. Hier kommen "Esel, Rinder, kleine wilde Tiere oft über die Schienen gesprungen" (Eliza, p. 11) in einer Landschaft, in der "Hyänen und sogar Gazellen" vorhanden sind. Es hat den Anschein, als habe ein Kind gerade Brehms Tierleben durchblättert und sich in seiner Phantasie wahllos die dort beschriebenen Tiere zusammengestellt, ohne Vorstellung allerdings, wohin sie zu plazieren seien.

Diese Art der Erzählung ist in höchstem Maße dazu angetan, die Geschichten unzugänglich zu machen, besonders in einem Zeitalter, da die Kausalgesetze des alltäglichen Lebens fast unumschränkt gelten und die die Rationalität über Vorstellungen der Phantasie gestellt wird. So fraglos wie die Darstellungsweise der Erzählungen sich über die Zweifel des Rationalen erhebt, so sehr können sie angezweifelt und verworfen werden, oder, wie es die Produkte der kindlichen Phantasie oft im erwachsenen Zuhörer tun, Ratlosigkeit hinterlassen. Dabei war diese Reaktion auf derartige Darstellungsweisen nicht immer die gerade dargestellte. Man denke an die mittelalterlichen Bestiarien, in denen exotische Tiere mit

mit sagenhaften Verhaltensweisen dargestellt wurden, die, wie auch die Beschreibung fremder Völkerschaften mit überdimensionalen Proportionen, durchaus keinen Zweifel erweckten, sondern als Resultate der Forschung akzeptiert und bestaunt wurden. Aichinger tut in ihren Erzählungen weitgehend nichts anderes als den modernen Leser auf einen Bewußtseinsstand zurückzuzwingen, der im Kinde noch vorhanden ist und in früheren Jahrhunderten noch vorherrschend war. Daher auch die Sicherheit im Erzählten, der, wenigstens formal, Frage und Zweifel ausschließt.

Das Resultat dieser als frei verfügbarer Chiffre behandelten Sprache ist die hermetische Verschiebung, da sprachliche Lautungen, die ihrer historischen Bedeutung entkleidet sind, nur noch assoziative, emotionale, nicht aber mehr verifizierbare Inhalte ansprechen können, besonders, da Aichinger keine Umdefinierung der Sprache zur Verfügung stellt, sondern mit nicht festgelegten Fremdbedeutungen handelt. Es stehen sich zwei extreme Existenzformen gegenüber, die nicht mehr in Verbindung gebracht werden können: auf der Außenseite der Erzählung befindet sich die hochspezialisierte Sprache des zwanzigsten Jahrhunderts, die, je nach Anwendungsbereich mehr oder minder deutlicher Definitionen bedarf, um als Kommunikationsmittel in einer technologisch ausgerichteten Gesellschaft funktionsfähig zu sein, auf der anderen Seite, innerhalb der Erzählungen werden gerade diese Grundvoraussetzungen außer Kraft gesetzt, indem auf kindliche, von der Tradition unberührte Weise, in der Außenwelt bestehende Konvention außer Kraft gesetzt werden. Ebenso wenig wie aber das Kind oder der mittelalterliche Mensch in den Bewußtseinszustand

des technologisch orientierten Menschen versetzen kann, ist der umgekehrte Vorgang möglich, der zum Verständnis derartig konzipierter Prosa notwendig wäre. Durch die verwendeten Techniken gelingt es Aichinger, ihre Erzählungen sowohl inhaltlich wie auch bewusstseinsmäßig artifiziell zu verschließen und damit die Realität der Geschichten streng von der Außenwelt abzusetzen. Die Erzählung wird damit als Ganzes zur Chiffre. Handlung und Detail ordnen sich dem Gesamteindruck einer fremden Wirklichkeit so weit unter, daß selbst, wenn bekannte Elemente erscheinen, sie aufgrund der Erzählweise dem Unbekannten zugeordnet werden und Teil der imaginativen Wirklichkeit werden, die als Chiffre für einen andersartigen Bewußtseinsraum steht.

Fußnoten zu: Eliza, Eliza: Voraussetzungen für ein hermetisches Chiffrennetz.

¹Allridge, p. 36.

²Jost, pp. 103-104.

³Ibid., p. 104.

Konstituierung der Einzelchiffren in Eliza, Eliza.

Obwohl es wegen der Geschlossenheit der Erzählungen angebracht ist, eine gesamte Erzählung in Eliza, Eliza als Chiffre aufzufassen, ist es möglich, innerhalb der Chiffrengroßform, der Erzählung, zwischen Konstituenten zu unterscheiden, die wie die Einzelwörter des Satzes, in ihrer Zusammensetzung erst einen Gesamtsinn etablieren. Aichinger setzt ihre Erzählungen aus einem Netz von Einzelchiffren zusammen, die bei der ersten Anwendung willkürlich gewählt sind, in der Abfolge der Handlung aber, nachdem die Verbindung von Wort zu Objekt determiniert ist, nicht mehr -- jedenfalls für die spezifische Erzählung -- frei verfügbar, sondern konventionellen Gesetzen unterworfen sind, wobei sich freilich erst eine Konvention durch die Erzählung ergibt und mit ihr endet. Der kleinste Kosmos, der sich in Ilse Aichingers Prosawerk bietet, ist immer die Erzählung selbst, die durch die sprachschöpferische Anwendung der Termini ein eigenes, nicht wiederholbares und wiederholtes Bezugsfeld darstellt. Häufig hilft es, auf den abstrakten Gehalt der Einzelchiffren zurückzugreifen, bevor eine Deutung im Zusammenhang versucht wird, oft sind auch Doppelbedeutungen und sich anschließende Assoziationsfelder hilfreich, den Sinn, den sie tragen, zu entschlüsseln.

Die Interpretationsmethode, die sich im Falle dieser späteren Erzählungen anbietet, ist der eines Gedichtes näher als der eines epischen Werkes. Der erste Grund liegt darin, daß die Erzählungen kurz und sprachlich intensiv gefaßt sind und verschränkte Bedeutungen bergen, wie es in der Lyrik zu erwarten ist -- von epischer Breite kann keine Rede

sein. Zum zweiten aber tritt die Bedeutung der Handlung hinter den Aussagewert der Chiffren zurück, dient also, wie im Falle eines lyrischen Werkes als Vehikel und nicht als Endzweck.

In einer dichterisch-konzentrierten Sprache muß angenommen werden, daß auftretende Qualitäten nicht willkürlich gewählt sind, wenn sie auch den Eindruck der Zufälligkeit hervorrufen. Betrachten wir in diesem Sinn "Mein Vater aus Stroh," so ist die Materie Stroh nicht willkürlich gewählt worden, sondern bestimmt schon im Titel als Signal erscheinend, den Kontext durch die Materie und wird selbst bestimmt. Immer wieder wird Stroh mit der Feuergefahr in Verbindung gebracht. Der Vater aus Stroh ist bestimmten Gefahren ausgesetzt und zur Vorsicht bestimmten Personen gegenüber verpflichtet, zum Beispiel dem Heizer, den Hirten gegenüber. Obwohl der Erzähler protestiert, er habe keine Angst um den Vater, muß er doch einräumen, "Aber ich bin doch froh, wenn der Himmel grau und glasig ist und keine Abend- oder Morgenröte mir Schrecken und Unbehagen ins Herz jagt." (Eliza, p. 13)

Zu dieser ersten Charakteristik, der der Gefährdung, tritt die weitere, daß der Vater nämlich Spott hervorruft. "Oft verspotten mich die anderen und sagen, daß ich einen Strohmännchen zum Vater hätte." (Eliza, p. 11) Aichinger greift auf die Bedeutung Strohmännchen gleich Attrappe zurück, der beschriebene Vater ist eine Ausnahme, er wirkt lächerlich und wird nicht ernst genommen. Als Außenseiter ist er gefährdet. Seine Substanz ist der Gegenwart fremd, obwohl angemerkt wird, daß er nicht immer die Ausnahme war, die er zur Zeit der Erzählung darstellt. "Er ist aus Stroh, das ist wahr, aber die Leute von der alten Bahn sind alle aus

Stroh und die Müller an der Strecke wissen ein Lied davon." (Eliza, pp. 11-12) Diese Kennzeichen im Zusammenhang mit der Bemerkung: "Keiner ist aus Stroh und wenn ers ist, so gibt er es nicht zu, und schon gar nicht einer von der Bahn, es ist ihnen viel zu gefährlich." (Eliza, p. 12) weist auf eine radikale Veränderung der vergangenen Zustände hin, nicht nur hat die Norm der Existenzformen sich geändert, sondern die zuvor anerkannten Mitglieder der "alten Bahn" unterliegen gewissen Benachteiligungen, was als Erklärung für den Tatbestand, daß der Vater allein auf der Remise lebt, gewertet werden kann.

Ein weiteres Signal innerhalb der Erzählung ist "eine Reise zu den Sternen," die der Vater aus Stroh gern unternähme. (Eliza, p. 13) und an die sich die Spekulation anschließt: "Tatsächlich sehen die da oben auch weit entfernten brennenden und kreiselnden Heubündeln ähnlicher als allem anderen. Aber ich kann meinen Vater nicht fragen, ob er sie für Gefährten hält, ..." (Eliza, pp. 13-14) Ebenso signalhaft erscheint die Neigung des Vaters zu den Eiszapfen, die, wenn er sie um sich hat, bewirken, daß "er dann den Kopf nicht mehr nach den Sternen [rückt] und die Engel ihm leuchten." (Eliza, p. 14)

Die Konstitution des Hauptchiffrenkreises in der vorliegenden Erzählung erfolgt aus den Hauptelementen "Vater aus Stroh," an die sich die verschiedenen Konnotationen, die Rolle der "alten Bahn" und die Feuer- und Eischiffren anschließen. An den Vater heftet sich unter anderem auch noch die Assoziation "Modergeruch, der altem Stroh und alten Uniformen leicht anhaftet." (Eliza, p. 14)

Betrachtet man diese Chiffrenkonstellation in den grundsätzlich vorliegenden Werten, so gewinnt die Erzählung an Aktualität und ein Bezug auf die äußere Wirklichkeit wird trotz der im letzten Abschnitt besprochenen, offenbaren Hermetik möglich. Die alte Bahn, deren Regeln, Methoden und Bestimmungen nicht mehr gelten, kann mit dem politischen System des dritten Reiches assoziiert werden, was auch insofern sinnvoll ist, als der Vater, ein Mitglied der alten Bahn, mit anderen Worten, ein Anhänger des NS-Systems, unter den gegenwärtigen Umständen diese Überzeugung nicht mehr offen vertreten kann und, will er seinen früheren Einstellungen treu bleiben, sich zurückziehen muß, um nicht mit der umgebenden Gesellschaft in Konflikt zu geraten. Es wird in der Erzählung darauf hingewiesen, daß niemand mehr zugibt, aus Stroh zu sein, i. e. ein Nationalsozialist, "schon gar nicht einer von der Bahn, es ist ihnen viel zu gefährlich." (Eliza, p. 12)

Damit wird nahegelegt, daß man aus Stroh sein kann, aber deshalb noch nicht der Bahn zugehören mußte. Die Bahn ist ein exklusiver Kreis von Strohmännern, wie die Parteigenossen während des dritten Reiches. Der Vater aus Stroh wird als ehemaliges Parteimitglied kenntlich, das, im Gegensatz zu den meisten, die ehemalige Zugehörigkeit nicht leugnet und deshalb isoliert lebt. Die Assoziation des Sternes erinnert an die Größere Hoffnung, in der es heißt: "Die Geheime Polizei hat ihren Stern verloren.' 'Die Geheime Polizei geht einem fremden nach.'" (G. H., p. 107) Die Situation des Vaters aus Stroh ist allerdings durch die historische Distanz verändert. Es bleibt ihm seine Faszination durch die Sterne, die

er in seiner Strohschubstanz, die zwar brennen, aber nicht konstant leuchten kann, bewundert, denen er nachreisen möchte, obwohl er seine Uniform vermodern sieht und er sich selbst überlebt hat.

Aichinger deutet in ihrer Erzählung auf die typisch deutsch-österreichische Situation, nämlich auf diejenigen, die in der "alten Bahn" ihre Zukunft gesehen hatten und nicht erkannten, daß sie aus Stroh, dem unpraktischsten Material für den Zweck, erbaut war und wie Stroh den Krieg nicht überleben würde. Die "Strohleute" -- Parteimitglieder -- könnten sich in vielen Fällen nach dem Kriege nicht dem Neuen anpassen. Der Vater aus Stroh wird dabei nicht als unsympathisch geschildert, im Gegenteil, seine offene Haltung, nicht zu leugnen, welcher Substanz er ist, obwohl er deshalb in Gefahr gerät, läßt ihn in der Auffassung des Erzählers positiv im Gegensatz zu denjenigen erscheinen, die ihre Identität verleugnen.

Offensichtlich ist der Vater aus Stroh auch kein aggressiver Mensch, eher ist er von dem Typus, der sich einer Bewegung in gutem Glauben anschließt uns somit zu den Betrogenen, nicht aber den Aggressoren zuzurechnen ist. Er weicht zum Beispiel dem Streit mit dem Müller aus und wirkt tier- und menschenfreundlich, wenn auch etwas hilflos. Aichinger geht indirekt auf eine geschichtliche Situation ein, auf die ihrer Gegenwart, in der die Probleme der NS-Vergangenheit totgeschwiegen werden. "Sie tun sich zusammen, sie ziehen mit Musik und Kränzen die Hügel hinauf und wieder hinunter, aber von meinem Vater wissen sie nichts, das liegt ihnen zu fern. Wenn wir uns noch mit dem Stroh abtun sollten, sagen

sie, wo kämen wir da hin?" (Eliza, p. 12) Man hat die Vorfälle zwischen 1933 und 1945 zu schnell vergessen. Es gibt zwar hin und wieder Gedenkfeiern, wie Aichinger in ihrer Bemerkung ausspricht, aber sie werden nicht ernst genommen und treffen nicht den Kern der Dinge. Eine ernstliche Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und damit auch mit ihren überlebenden Repräsentanten wird vermieden.

Daß trotzdem die Gefahr nicht gebannt ist, deutet die Angst des Erzählers vor dem Feuer des Heizers, den Hirten- und Buschfeuern an, die besonders expressiv in dem Satz: "Ich kann meinen Vater vor nichts schützen, nicht vor der unsinnigen und tatendurstigen Fröhlichkeit der anderen und noch weniger vor seinen eigenen Wünschen." (Eliza, p. 13) Zwar ist der Vater zu dem Zeitpunkt der Erzählung ineffektiv, anfällig ist er doch von zwei Seiten, einmal durch seine Zeitgenossen, die aus dem ehemaligen Parteigänger einen Verfolgten machen, ohne sich um sein persönliches Schicksal zu kümmern, aber auch durch den eigenen Charakter ist der Vater, der sich nicht ändern und anpassen kann, gefährdet von den Wünschen und Einstellungen, die seine alten Überzeugungen mit sich führen.

Aichinger macht deutlich, wie wenig die zeitgenössische Situation zu einer Lösung geführt wurde, noch immer sind alte Aggressionen zu überwinden, zu denen neue getreten sind. Unter der Decke einer oberflächlichen Ruhe besteht noch immer eine latente "Feuergefahr." Dabei wendet sich die Erzählung ebenso gegen den unpolitisch, aber angriffslustig gesinnten Müller wie gegen die Hirten, deren Tiere in die Remise dringen.

Der Spott der anderen dem Kind des Vaters aus Stroh gegenüber deutet an, daß die Folgen der Vergangenheit nicht überwunden sind, sondern sich von Vater zu Kind vererbt haben, was sich durch beider ängstlich-defensive Haltung offenbart.

"Mein Vater aus Stroh" ist die Einleitung zu einer Serie von Erzählungen, die sich in verschlüsselter Form mit den Konsequenzen der Vergangenheit auseinandersetzen. "Alte Liebe" trägt auch schon im Titel die Verbindung zu Vergangenen. Das graue Paar, das die ehemalige Wohnstätte besucht, nachdem es unter bemerkenswerten Umständen erwacht ist, ist durch die Sprache und den Namen der Frau -- Muriel -- als ein Außenseiterpaar gekennzeichnet. Verschiedene Tatsachen kennzeichnen die Nachkriegszeit, so die Frage nach dem Verbleib von Personen: "Meine Frau ist wiederum nahe dem Geburtshaus von Eduard -- haben Sie etwas über sein Schicksal erfahren können?" und von Gegenständen: "Wie geht es Ihnen jetzt mit unserem Mobiliar?" (Eliza, p. 10)

Die ablehnende Haltung der Frau in der Schürze deutet an, daß sie sich nicht rechtmäßig in der Wohnung befindet, ein Eindruck, der gegen Ende der Erzählung konsolidiert wird: "Verlaßt ihr das Nest?" 'Diesmal freiwillig,' entgegnete der Mann und half Henni auf den Gehsteig." (Eliza, p. 22) Aichinger greift die Situation derjenigen auf, die während des Krieges verschleppt wurden und nach Besatzung und Beschlagnahme der eigenen Wohnung unerwartet zurückkehren. Der graue Mann und die Frau können und wollen sich nicht mehr mit dem vertrauten Ort assoziieren, sie gleichen mental der Bettlerin Henni, die sich wei-

terbegibt, weil der Ort ihres Aufenthaltes ihr keine Werte mehr bietet. Ebenso handeln die alten Leute, die bezeichnenderweise aus der ehemals eigenen Heimstätte das Mittel zum Transport, das Pferd, erhalten, das sie mit Hemmi, der anderen Heimatlosen teilen. Die anderen Güter lassen sie zurück. Das Thema des geistigen Rückzuges aus Mangel an Flexibilität, das in "Mein Vater aus Stroh" behandelt wird, wird in "Alte Liebe" durch das der inneren Heimatlosigkeit kontrastiert, "wir Reisenden," (Eliza, p. 22) wie die Frau Muriel, auch Belle genannt, sich und ihren Mann bezeichnet.

Auch die Erzählung "Eliza, Eliza" behandelt in chiffrierender Methode den Konflikt zwischen Tradition und dem Ausbruch aus derselben. Die Wahl des asiatischen Schauplatzes verstärkt noch den Eindruck der Rigidität einer Konvention, die Erwähnung lange vergangener Jahrhunderte und ihrer Epochen bekräftigt ihn. Die Dame ist durch die Art ihrer Frisur selbst zu einer Repräsentantin eines vergangenen Zeitalters geworden, wobei allerdings darauf hingewiesen wird, daß diese Tradition formal und säkularisierten Charakters ist. Die Dame ist in derselben Lage wie der Vater aus Stroh, als man ihr zu Beginn der Erzählung begegnet. Die fremde Familie, die in den steifen, formellen Lebensraum der Dame eindringt, hilft ihr letztlich, sich aus ihrer eigenen Umgebung zu befreien. Obwohl die Eindringlinge ohne festen Wohnsitz zu sein scheinen, wurzeln sie offenbar noch in einer tieferen Spiritualität als die Dame, wie durch die Zeremonie angedeutet wird. Die Dame, die sich ihnen anschließt, wird schließlich als Tochter des Ehepaares erkannt. Folgt man auch in dieser Erzählung der eingeschlagenen Richtung der Interpretation, nämlich, daß

es sich im ersten Teil von Eliza, Eliza um Erzählungen handelt, die die unbewältigte Vergangenheit, zum Thema haben, so ist an die Situation der Juden zu denken, die in deutschem Sprachraum häufig, wie die Dame, emanzipiert lebten, ihrer Tradition noch formal folgend, obwohl die eigentliche Religiosität verblich. Im Gegensatz zu dem städtischen, häufig, wie auch die Dame, relativ wohlhabendem jüdischen Bevölkerungsanteil, ist an die Ostjuden zu denken, die erst zum Teil in diesem Jahrhundert zuzogen, deren Religiosität aber intensiver und lebhafter erhalten war, und die in diesem Fall die Dame als rechtmäßige Tochter erkennen, nachdem die Dame ihnen bei ihrer beabsichtigten Weiterfahrt behilflich zu sein versprochen hat und sich ihnen anschließt. Die Dame ist dem jüngeren Mädchen auf dem Fächer bekannt, es scheint, daß eine herzliche Verbindung zwischen den beiden besteht. Sie hat das Mädchen Eliza offensichtlich früher einmal verlassen und ist in der Folge in eine Situation geraten, die sie nicht wiederholt wissen möchte. (Eliza, p. 34)

Die Chiffre, daß die Dame "der Schifffahrt dienen" möchte, erinnert an die Bedeutung der Schifffahrt in der Größeren Hoffnung, einerseits verstanden als rein physischer Ausweg aus der Verfolgung, andererseits auch als Begriff für mentale Freiheit. Die Dame befreit sich aus ihrer Erstarrung, indem sie einen Ausweg aus der Leblosigkeit ihrer eigenen substanzlosen Tradition wählt. Daß es sich um einen religiösen Ausweg handelt, wird durch die Variation auf die biblische Phrase: "Sie hat mich beim Namen gerufen" (Eliza, p. 35) belegt. Der Originaltext lautet: "Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem

Namen gerufen, du bist mein!" (Jesaja 43, 1)

Auch die Erzählung "Die Maus" handelt von dem Problem der Freiheit. Wie Allridge beobachtet, ist der Standpunkt, den das Geschöpf einnimmt, "unusually restricted" und trotzdem -- "even within the confined space the fantasy is free and the catalogue at once strange to us and reminiscent of a human past."¹ Die Maus fragt nicht nach ihren Grenzen innerhalb der Räumlichkeit, sie will nicht einmal befreit werden, denn sie schadet niemandem und es scheint ihr auch kein Schaden zu geschehen. Sie stellt fest: "Wer weiß, vielleicht besteht mein Jubel darin, daß ich unauffindbar bin." (Eliza, p. 39) Die Freiheit, die die Maus verkörpert, ist eine einschränkende, innere Freiheit, die unkritisch auf Fragen verzichtet und ebenfalls ein Phänomen der deutschen Nachkriegszeit darstellt, nämlich insofern, als in den fünfziger und sechziger Jahren sich eine Neigung zum politischen Desengagement spürbar machte als Folge der Katastrophe, die die Politik zu einem schmutzigen Geschäft gemacht hatte. Das Leben im Augenblick und die Ausrichtung auf das momentane Wohlergehen charakterisierte durch den Krieg verschüchterte deutsche Staatsbürger.

Die angesprochenen philosophisch-historischen Probleme, die in den Erzählungen des ersten Teiles enthalten sind, ergänzen einander und beleuchten die Auswirkungen der Vergangenheit in die Gegenwart prismatisch. "Das Wiegenfest," das wie mehrere andere der Erzählungen mit einer Bildfiktion beginnt, das heißt, ein Bild, das zunächst dem Beschauer dargeboten wird, verlebendigt sich und regt zum Nachdenken an, handelt vom Zufall kindlicher Eindrücke, die das spätere Leben bestimmen.

"Der Bastard" setzt sich mit dem Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler auseinander und betont auf diese Weise die Kontinuität von einer Generation in die nächste.

Die Art der Chiffrierung innerhalb der Erzählungen ist verschieden. In "Mein Vater aus Stroh" handelt es sich um Naturchiffren, die in einem assoziativ zusammengestellten Netz auf den intendierten Aussagewert der Erzählung weisen, in "Eliza, Eliza" um kulturhistorisch bestimmte Chiffren, die durch den Zusammenhang untereinander und in Verbindung mit der Handlung auf den abstrakten Gehalt deuten, in anderen, wie "Der Bastard," treten literarische Chiffren auf, die einen Fremdbezug über die Erzählung hinaus etablieren. In "Der Bastard" ist es Nietzsche, dessen Symbolik in Kurzform wieder aufgegriffen wird: "Das ist der Herbst, hat mein Lehrer gesagt ..." (Eliza, p. 43) weist auf das Nietzsche-Gedicht: "Das ist der Herbst, -- der bricht dir noch das Herz!"² Und tatsächlich gleichen Landschaft und Stimmung, Aufbruchsstimmung, in der Aichinger-Erzählung und dem Nietzsche-Gedicht einander. Die Erzählung ist eine Studie von Flucht und Angst, die Angst des Schülers um seinen Lehrer wird gegen Ende der Erzählung ausgedrückt: "Aber werde ich meinem Lehrer helfen können, wenn es so weit ist? Werde ich bis dahin unter seine Türen dringen können und mich in sein Stöhnen mischen?" (Eliza, p. 46)

In der folgenden Erzählung "Mit den Hirten" werden Anspielungen an Paul Celan deutlich, die sich im Vokabular und in der Stimmung der Erzählung niederschlagen. Aichinger scheint Celans Hoffnungslosigkeit zu widersprechen, indem sie auf Neuerungen und Ausbesserungen in der

Landschaft hinweist: "Es sind neue und ausgebesserte darunter, frisch geleimte und solche, die man bald ersetzen wird. Das wissen die Bewohner der Gegend. Wer sich die Mühe nimmt, kann es mit dem Fernglas entdecken, er kann sagen: Mit dem vierten ist es soweit. Aber nicht ihr, ihr seid unterwegs, du trägst, was dir lieb ist, über deinem Arm, ihr habt keinen Sinn dafür." (Eliza, p. 48) Die Passage bezieht sich auf Celans "Chanson einer Dame im Schatten": "Es ist einer, der hat, was ich sagte. / Er trägt's unterm Arm wie die Uhr ihre schlechteste Stunde. / Er trägt es von Schwelle zu Schwelle, er wirft es nicht fort. // Der gewinnt nicht, ..." ³ Bei Celan wird der, der die Essenz, "das, was ich sagte," trägt, "mit den Tulpen geköpft," also vernichtet, während Aichinger einen Vierten prophezeit, der den drei Personen in Celans Gedicht folgen wird und die Zukunft positiv bestimmen wird.

Aichinger, die mit Celan das Schicksal teilte, unter den Verfolgten des NS-Régimes zu sein, ist, ungleich ihm, mit dem sie 1952 zum ersten Mal vor der Gruppe 47 vortrug, im deutschen Sprachraum verblieben, hat die sich vollziehenden Veränderungen auf dem Gebiete der Politik beobachten können und scheint die positiven Veränderungen, bescheiden wie sie auch sein mögen, anzuerkennen. Ihre Erzählung ist eine Auseinandersetzung mit dem Celanschen Gedankengut, mit seiner Bitterkeit und Hoffnungslosigkeit, die sie zu kritisieren scheint: "Was du auf deinem Arm trägst, endet vor den Füchsen, vor den Hütten, vor den Stäben, es ist herausgenommen, eben auf deinem Arm. Es fährt als Stern über die Landschaft und ist doch unbeweglich." (Eliza, p. 49) Aichinger

beantwortet die Frage auf Hoffnung und Zukunft zögernd, aber doch positiver als ihr Dichterkollege in der Fremde, sie zählt sich, wie durch den Erzähler, dessen Kenntnis die eines Ansässigen ist, zu den Bewohnern des Landes, die die geringfügigen Veränderungen genauer sehen als die Fremden, die sich häufig nicht die Zeit dazu nehmen.

Wie wenig sie dabei zu einem Optimismus neigt, demonstriert die Erzählung "Freiheitsheld," die sich wieder den Kriegseindrücken und ihren Folgen zuwendet. Der Erzähler ist ein Außenseiter, der eine Landkarte studiert. Seine eigene Außenseiterposition wird durch die Bezüge auf "sie" unterstrichen, ohne das Kollektiv genau zu benennen, sondert sich der Erzähler von ihm ab. Seine Erinnerungen verweisen deutlich auf den Krieg: "Damals trampelten sie mit ihren Gäulen die Umzäunung ein." (Eliza, p. 50) Mit dieser Vergangenheit wird die Gegenwart kontrastiert: "Lassen die Kommoden in die Nischen rücken und die Töchter nach den Wünschen fragen. So holt man auf." (Eliza, p. 51) Allerdings distanziiert sich der Erzähler sofort von diesen Vorgängen mit zur Schau getragener Höflichkeit: "So bekäme ich mein Brot, wenn es nicht anders wäre. Und so bekäme ich auch zu trinken." (Eliza, p. 51)

Der erste Teil der Sammlung Eliza, Eliza beschäftigt sich mit dem Themenkreis der ungelösten Vergangenheit und deren Auswirkungen auf das Leben der Gegenwart über die Generationengrenze hinaus. Betont wird die noch nicht erreichte Sicherheit einer haltbaren Stabilität, wie die Chiffren, die sich auf andere Schriftsteller beziehen, andeuten. Diese Dichter haben wie Nietzsche, Schwankungen und Unsicherheit unterlegen

oder wie Celan, selbst die Bürde der Verfolgung getragen. Die gewählten Chiffren wie "Stroh," "Moor," "Hirten," "Schiffahrt," "Fallen," die des Reisens und Herumziehens stellen Unsicherheit dar, denen die Generation nach dem Kriege unterworfen ist, ebenso wie die Anspielungen auf das Kriegsgeschehen den Angelpunkt der Allusionen unübersehbar machen.

Setzt sich der erste Teil mit der Vergangenheit und deren Auswirkungen auseinander, so befaßt sich der zweite, der mit der Erzählung "Mein grüner Esel" eingeleitet wird, mit Aspekten der Gegenwart, wobei in der ersten Erzählung der persönliche Standpunkt der Autorin erfaßt wird. Allridge bemerkt, daß das prononziert persönliche Verhältnis, das zwischen Erzähler und Esel vorliegt, nicht possessiv sei,⁴ sondern eher das Gegenteil. Der Erzähler betont zwar seine Zuneigung zu dem Esel, versucht aber nicht, ihm nachzufolgen, seine Umstände persönlich kennenzulernen. Es handelt sich um ein desinteressiertes Liebesverhältnis, das sich offenbart, indem der Beobachter dem Erscheinen des geliebten Objektes entgegensieht, sich ihm aber nicht aufdrängen will. Wie auch Allridge anmerkt, ist die Farbe grün als Signal zu verstehen, als ein Zeichen für "freshness, a hope, a tenderness."⁵

Die Zärtlichkeit bezieht sich auf einen Esel, ein Zeichen für Tragfähigkeit, Geduld, gleichzeitig aber auch für Eigenwilligkeit, Selbständigkeit und Zähigkeit. Die persönliche Hoffnung des Erzählers für seine Gegenwart ist auf diesen Eigenschaften gegründet. Erweitert und begründet wird diese Ansicht, die Liebe zum Fremden, Unerwarteten, durch die Erzählung "Die Ankunft," die einen Besuch bei Verwandten zum Thema hat.

Fast scheint der Erzähler seine Ankunft zu bedauern, denn er möchte die nächsten Reisenden warnen: "Gönn dir eine Nacht, ehe du bleibst." (Eliza, p. 78) Skepsis gegenüber dem Vertrauten, dem zu sehr Bekannten drückt sich in den Überlegungen aus, auch das Gefühl, des zu lange Heimatlos Gewesenen, plötzlich eingekreist zu werden: "denn es gibt, wo es Orte gibt, keine anderen Orte." (Eliza, p. 78) Betrachtet man im Lichte der Erzählung wieder die Chiffre des grünen Esels, so wird offensichtlich, was man durch das zu sehr Bekannte verliert: die Fähigkeit zum Spekulieren, die geistige Beweglichkeit und die Selbständigkeit.

Nachdem die beiden ersten Erzählungen den Gedankengang in diese Richtung gelenkt haben, folgt in der "Puppe" die Chiffre für das Unbeweglichste, anderen Geschöpfen am hilflosesten Ausgesetzte. Die Puppe kann sich daran erinnern, wie sie herumgetragen wurde, bewundert wurde, aber in der Gegenwart, da ihre Besitzerin erwachsen ist, sitzt sie vergessen und reglos und hat nichts als Erinnerungen. Auf dieses Verhältnis der Passivität als eine Möglichkeit für die gegenwärtige Existenz folgt ein Modell der Willkür in "Bauen von Dörfern." Entsprechend eigenen Vorstellungen werden Dörfer erbaut und bevölkert, nur "die Wolkenspiele festzulegen, weigerte sich selbst Julia." (Eliza, p. 88) Sonst aber agieren Erzähler und Mitarbeiterin Julia völlig ihren eigenen Vorstellungen entsprechend und ganz im Gegensatz zu hilflosen Puppen. Bezeichnenderweise wird die Modellstruktur durch ein *memeto mori* beendet, der Tod ist immer präsent, selbst bei der größtmöglichen Wahlfreiheit.

"Holzfahrscheine" wendet sich nach der Möglichkeit der Willkür

der Existenz innerhalb eines Systems von Überwachung und Kontrolle zu, in dem die Möglichkeit des Daseins zwischen Beaufsichtigtem und Beaufsichtigtem zu suchen ist, wobei der Erzähler zu den Beaufsichtigten gehört, er leidet unter Angstvorstellungen ohne seinen Erlaubnisschein angetroffen zu werden, der willkürlich von den Überwachern "Holzfahrschein" genannt wird. Als Dokument wird der Holzfahrschein Chiffre für ein bürokratisch gelenktes System, dessen Agenten auf Anordnung handeln, wobei der Sinn der Anordnung durch Konvention, nicht aber durch Praktikabilität bestimmt ist.

"Nach mir;" eine aus der Gegenwart in die Zukunft weisende Erzählung, verwirft die zuvor durch die Chiffren modellhaft gezeichneten Möglichkeiten, die sich in der Gegenwart bieten. Der kommende Verfall des Jetzigen wird vor Augen gestellt, wobei auch die eigene Existenz und ihre Überreste miteingeschlossen sind: "Mein Grabkreuz wird verrostet und der Name darauf vergilben, und ich weiß den Weg schon, den Weg fort und hinauf ..." (Eliza, p. 101) Für die kommende Generation wird dennoch eine Möglichkeit des Fortschritts angedeutet: "Vielleicht, daß mein Nachfolger den Stein erreichen wird, der mir gefehlt hat, die Birnbaumzweige werden vielleicht an seine Läden schlagen und die Geister ihn bald besuchen." (Eliza, p. 101)

Den Existenzfragen der Gegenwart folgen im letzten Teil solche, die die Zukunft betreffen. Waren bereits die gegenwärtigen Daseinsformen vielseitig und schlossen sich, wie Aichinger sie anvisierte, gegenseitig aus auf einer Skala, die von einer desengagierten Liebe bis zu

einem Besessen-Werden, von einem System der völligen Willkür zu einem der Bewachung und Einschüchterung reichten, so sind die Aussichten von einer höheren, transzendenten Ebene aus gesehen, wie sie in "Der Engel" eingenommen wird, chaotisch.⁶ Selbst von einer spirituell höheren Ebene ergibt sich kein Zusammenhang über das Ganze des Daseins mehr, was den durch die Erzählungen bereits angedeuteten Eindruck von Vereinzelung und Aufsplitterung verstärkt. Durch materialistische Konzepte ist die Überlegenheit des Transzendenten in Frage gestellt worden. Eine Zukunft im Geistigen wird durch derartige Zweifel unwahrscheinlich, der Engel -- und damit alles, was in seinen Bereich gehört -- hat seine Stellung verloren und dieser Verlust wird die Zukunft kennzeichnen.

"Der Querbalken," eine Wortchiffre für Definitionsprobleme, setzt sich mit einer der Folgen des in "Der Engel" dargestellten Transzendenzverlustes auseinander. Wenn die Transzendenz unsicher geworden ist, breitet sich Willkür auch auf die Definitionen der Alltagsgegenstände aus, sei es auch nur bezüglich gewöhnlicher Objekte, für die der Querbalken als Chiffre steht. Die Tradition, die die Sprache bestimmt, ist für die Gegenwart schon zu einem gewissen Grade verloren gegangen, für die Zukunft ist die Verbindlichkeit sprachlicher Äußerungen überhaupt verloren, wofür die verschiedenen Antworten, die der Frager erhält, ein Beleg sind. Zwar beginnen sie "einander anzuklingen," (Eliza, p. 114) was auf die Rudimente alter religiöser Vorstellungen zurückzuführen ist, etwa die Dreizahl, die Synagoge, die Moslems, aber nichts mehr verbindet

sich noch in einer Zeit des Eklektizismus zu einer Einheit.

Fragen nach der Substanz sind in einer substanzlosen Welt sinnlos geworden und der Erzähler zieht das Fazit, daß man nicht mehr fragt. Ebenfalls chiffrenhaft vom Vergessen handelt die Erzählung "Port Sing," die in Variation und Verschlüsselung die Geschichte Israels und seiner Verfolgung behandelt, seines Auszuges und Unterganges. Die Anzahl der Überlebenden bestimmt aber nunmehr den Grad der Rechtfertigung, von dem Mythos zu reden, es ist nicht mehr seine Essenz, die zählt. Und da nur vier Hasen überleben, deren Verbleib ungewiß ist, bleibt keine Rechtfertigung zur Diskussion mehr. Für den Verlierer ist also keine historische Bedeutung mehr anzusetzen, es wird sich das durchsetzen, was seine Existenz behauptet, wodurch Historie und Mythos ad absurdum geführt werden in einer Welt, in der die Rechtfertigung in der größeren Zahl liegt.

Logisch setzt Aichinger diese Gedanken fort und stellt die Blindheit der zahlenmäßig überlegenen Masse dar, wie sie sich einem überdimensionalen Leitbild gegenüber dardut. Zwecklosigkeit und Sinnverlust kommen in der Faßepisode in "Das Faß" zum Ausdruck, wie sie durch Massenhypnose hervorgerufen werden. Der riesige Diogenes aber ist verantwortungslos und nicht verantwortlich: "Er rief euch nicht, euch nicht und uns nicht. Wenn die Flut kommt, ersäuft sein Faß, aber Diogenes ist weit fort." (Eliza, p. 130) Der Verlust des menschlichen Leitbildes und die Zentrierung um das Faß deutet auf einen Richtungsverlust, der in den folgenden drei Erzählungen weiterführend dargestellt wird. Der Held der "Bauern-

regel" sucht nach einem Phänomen, das nicht aufgefunden werden kann und geht darüber zugrunde, in "Nachricht vom Tag" irrt eine Tageszeit selbständig umher und wird als unnötig empfunden, als ein "Anhängsel der Sonne" (Eliza, p. 138), deren Sinn und Ziel unbekannt ist -- und zudem auch nicht wissenswert in einer Zeit, in der Tageszeiten künstlich hergestellt werden können. Hoffnung findet sich nur bei Josua, "Nur Josua kann geholfen werden," (Eliza, p. 148) weil er noch nicht von der generellen Unsicherheit ergriffen ist, die Fähigkeit zu kommunizieren noch besitzt und sich die Freiheit zum Experiment einräumt.

Daß Experimente an sich aber auch nicht wünschenswert sind, stellt die Erzählung dar, die an "Nur Josua" anschließt. "Fünf Vorschläge" behandelt in Form eines Denkspieles, dessen zunkunftsträchtige Aspekt unübersehbar sind, Personen und Ideen, die von einem Kollektiv entweder verworfen oder als positive Möglichkeiten in Betracht gezogen werden. Aichinger behandelt unter den Chiffren der vogelähnlichen Dame, des Kaisers Ferdinand, des Epos in Form von Rosen, der Pocken zur Mährenzeit und des kleinen Edison die Art der demokratischen Beschlüsse, die weitgehend von Zufällen und Geschmacksfragen abhängen, obwohl bei ihr letztlich doch die bestmögliche Entscheidung getroffen wird, der kleine Edison, das Kind, das für die Zukunft die besten Möglichkeiten aufweist, wird den nur ausgefallenen Pocken zur Mährenzeit vorgezogen. Wird die Zukunft des demokratischen Zusammenlebens von Aichinger als die bestmögliche Chance auf dem Gebiet der Politik betrachtet, so ist ihr bewußt, wie sie in "Das Milchmädchen von St. Louis" darstellt, daß die Lage des

gesellschaftlichen Außenseiters immer die gleiche bleiben wird, letztlich ist der Mensch immer der Gefangene seines Körpers, seiner Veranlagungen, ob er sich in St. Quentin oder in St. Louis befindet.

Dasselbe Problem wird aus einer kollektiven Perspektive in "Der Weg nach Westen" behandelt. So weit die Bewegung in eine bestimmte Richtung betrieben wird, so weit man sich auch fortbewegt, in diesem Falle nach Westen, was zunächst USA heißt, mit der impliziten aktuellen Frage, ob die Antwort auf die Probleme der Welt dort zu suchen sei, es ist doch immer Reue über getroffene Entscheidungen vorauszusehen, wenn einmal die Entscheidung gefällt ist. Aichinger behandelt die Frage nach der richtigen und falschen Entscheidung negativ, jeder Entschluß führt zurück auf die elementaren Gegebenheiten des Lebens, mit welchen Attributen man sich auch immer versehe, "wir stehen morgen mit geknickten Beinen an unserem schwimmenden Zaun und starren hinunter, die Hände an den Rippen, und hinter uns nichts als ein schüchternes Kind, das mit Hühnern spielt." (Eliza, p. 165)

Fußnoten zu: Konstituierung der Einzelchiffren in Eliza, Eliza.

¹Allridge, pp. 36-37.

²Nietzsche, Werke VIII, p. 469.

³Paul Celan, Ausgewählte Gedichte (Stuttgart: Suhrkamp, 1968),
p. 13.

⁴Allridge, p. 19.

⁵Ibid.

⁶Jost, Dichterinnen, p. 104.

⁷

Die späten Chiffren und ihr Spielcharakter.

Die in der Sammlung Eliza, Eliza enthaltenen Erzählungen haben Existenzfragen zum Hauptthema, die in Chiffrierung dargeboten werden. Um den Kern der Aussage zu finden, ist es notwendig, die dargestellten Chiffrencharaktere, die bereits durch ihre mangelnde Individualisierung darauf hinweisen, daß sie nicht als psychologische Darstellungen aufzufassen sind, von den Zufälligkeiten der Umstände zu befreien und sie nur noch im Kern der Aussage, als Funktionen, zu analysieren. Sind die irreführenden Verschlüsselungen abgeworfen, wird durch das Abstraktschema der Aussage sichtbar, daß Aichinger die Erzählungen planvoll in solche gegliedert hat, die sich mit den Auswirkungen der Vergangenheit auf die Gegenwart, mit der Gegenwart selbst und mit den Folgen der Gegenwart auf die Zukunft befassen. Die umgebenden Chiffren nehmen den Problemen allerdings die historische Aktualität und heben statt dessen durch ihre vereinfachende, schematisierende Form das Universale hervor. Gleichzeitig erfüllen die Chiffren einen weiteren Zweck.

Die Erzählungen werden durch ^{sie} in Denkspiele verwandelt, in Rätsel, die dann gelöst werden können, wenn die weniger wesentlichen Details von den Schlüsselchiffren getrennt werden. Damit greift Aichinger auf eine Verwendung der Sprache zurück, die mehr bezweckt als eine lineare Verbindung von Wort zu Objekt herzustellen. Die Sprache als Medium des Spiels und des Rätsels ist ebenfalls die Sprache der Verschlüsselung und der indirekten Aussage. Dies trifft nicht nur zu in dem Sinne,

daß die Lösung des Rätsels einen ästhetischen Genuß verschafft, sondern auch, daß die Lösung einen existentiellen Prozeß der sprachlichen Erfahrung auslöst, die es dem Erfahrenden ermöglichen soll, zu der Substanz der Objekte vorzudringen.

Johan Huizinga, der sich mit der Dichtung als einer Form des Spiels in vorgegebener Konvention auseinandersetzt, stellt fest, daß das Rätsel als eine Form des Spiels unter diejenigen sprachlichen Schöpfungen zu rechnen ist, die je nach Anwendungsbereich eine magische Wirkung, eine soziale Funktion oder eine philosophische Rätselübung darstellt.¹

Im Falle Aichingers, die in ihren Werken zunehmend den Versuch unternimmt, dichterische Aussageform und alltägliches Sprechen, dichterische Realität und Realität des Alltags, zu trennen, sind Möglichkeiten eins und drei in Betracht zu ziehen. Die Anwendung der sprachlichen Chiffre, die innerhalb der Erzählungen Ton und Richtung für die künstlerische Ebene angibt, weist in ihrer Intensität in den Bereich der Sprachmagie, während die Probleme, die sich hinter ihnen eröffnen, in den philosophischen, genauer, den existenzphilosophischen Sektor fallen. Die Vermischung beider Elemente zu einem geschlossenen Ganzen bedingt die dichterische Qualität der Sprache. Es ist nicht möglich, Effekt und Inhalt zu trennen. Aichinger schreibt keine wissenschaftlichen Traktate oder Essays über die Probleme der Gegenwart ebensowenig wie sie semantikleerte Klanggedichte komponiert. Ihre

Erzählungen bewegen sich in einem Spielraum zwischen den beiden, weder sind sie auf reinen Inhalt noch auf reine Form gerichtet, sie bedienen sich beider, was ihren Spielcharakter im Huizingaschen Sinne ausmacht: "Poeisis ist eine Spielfunktion. Sie geht in einem Spielraum des Geistes vor sich, in einer eigenen Welt, der der Geist sich schafft. Dort haben die Dinge ein anderes Gesicht als im 'gewöhnlichen Leben' und sind durch andere Bande als logische aneinander gebunden. Wenn man als Ernst das auffaßt, was sich in Worten des wachen Lebens schlüssig ausdrücken läßt, dann wird Dichtung niemals vollkommen ernsthaft. Sie steht jenseits vom Ernst, auf jener ursprünglichen Seite, wo das Kind, das Tier, der Wilde und der Seher hingehören, im Felde des Traums, des Entrückseins, der Berauschtigkeit, des Lachens."²

Diese Art des Spiels ist, wie Huizinga anführt, in der Vergangenheit nicht folgenlos gewesen, sondern von durchaus existentieller Konsequenz: "Das Rätsel zeigt in seinem heiligen, d. h. gefährlichen Charakter darin, daß es in mythologischen oder rituellen Texten fast immer ein 'Halsrätsel' ist, d. h. eine Aufgabe, bei der es um das Leben geht."³ Aichingers Erzählungen besitzen eben diesen Grad von Ernst, der sich hinter dem Spiel verbirgt. Da sie Fragen aufkommen läßt, deren Lösung für die menschliche Existenz von dringender Bedeutung sind, diese jedoch chiffrierend einkleidet, bewegt sie sich in jenem Raum zwischen Spiel und Ernst, der von ihr geschaffen zu sein scheint, da das Ernste zu ernst wäre, als daß es noch sagbar wäre. Aichingers Fragen, die in ihrem existentiellen Bezug denjenigen "kosmogonischen Fragen" gleichen, die eine

"primäre Beschäftigung des menschlichen Geistes sind,"⁴ richten sich zwar auf den Ursprung der Dinge, der unauffindbar ist, dessen Erkenntnis möglicherweise auch unerwünscht wäre, je mehr sie aber fragt, umso mehr scheint die Desorientierung zuzunehmen, die aus der Frage erwächst, wie in "Der Engel" aufgezeigt wird. Bei ihr ist es wohl mehr als nur Modernismus, wie Huizinga für die moderne Lyrik speziell annimmt, der für den Spielcharakter ihrer Chiffren verantwortlich ist, "moderne lyrische Richtungen, die sich absichtlich im nicht allgemein Zugänglichen bewegen und den Sinn gern in ein Wort verrätseln, bleiben somit dem Wesen ihrer Kunst vollkommen getreu. Mit einem engen Kreis von Lesern, der ihre Sprache versteht, zumindest kennt, bilden sie eine geschlossene Kulturgruppe von sehr altem Typus. Es bleibt nur fraglich, ob die sie umgebende Kultur ihre Lage genügend zu würdigen vermag und anerkennt, um der Boden zu werden, auf dem ihre Kunst die vitale Funktion ausüben kann, die ihren Daseinsgrund bildet."⁵

Wahrscheinlich kann der zweite Teil der Frage verneint werden und auch der erste ist auf Aichinger nur beschränkt anwendbar, denn es scheint nicht die absichtliche Verrätselung zu sein, von der sie ausging, sondern eine existentielle Unsicherheit, die sich in der Zweigesichtigkeit ihrer Chiffren offenbart. Der eine, formal-linguistische, bestimmt den Dichtungscharakter ihrer Erzählungen, der andere, metaphysische, weist auf die Wirklichkeit, die hinter der bekannten Realität zu suchen ist und auf den Grund der Dinge und die Fragen der Existenz weist -- letztere als besonders verschlüsselt auftretend, weil sie vielleicht gerade in ihrer

latentem Unerträglichkeit und Brutalität tabuisiert werden müssen.

In Die Größere Hoffnung ist dieser Bezug noch deutlich erkennbar und für den Leser nachvollziehbar, wie auch in Der Gefesselte. In Eliza, Eliza werden die Chiffren hermetischer von der Außenwelt versiegelt und ihr Bezug ist nurmehr erkennbar, wenn eine Abstraktion von den vorhandenen Zeichen vorgenommen wird. Die linguistische Chiffre oder der rein sprachliche Spielcharakter beginnt den Raum der Erzählungen derart zu füllen, daß der Leser in Gefahr ist, in der Immanenz des Dargestellten zu versinken und den übergeordneten Plan außer Sicht zu verlieren.

Die Erzählungen, die nach Eliza, Eliza erschienen sind, verfolgen diese Linie konsequent weiter. "Die Rampenmaler" handelt von dem kreativen Prozeß und weitergreifend von der Schöpfung überhaupt, von der Unbeständigkeit der Formen und deren ständiger Erneuerung. Die angewandten Chiffren erreichen eine Fusion zwischen beiden Bereichen, dem der Natur und der Sprache. Nachdem diese Verbindung möglich geworden ist, verschwinden die Befürchtungen des Erzählers bezüglich Raum und Zeit. Die Verbindung von Tierwelt, Satzzeichen, organischer und sprachlicher Elemente, die auf eine elementare Einheit von Sprache und äußerer Objekte weist, läßt es zu, daß der Erzähler "Glück" empfindet, wobei das Ausschalten der Angst als solches bezeichnet wird, Angst, die entsteht, wenn die Bereiche der Kunst und der Sprache von denen des sonstigen Lebens -- hier im Sinne von Besitzrechten deutlich hervortretend -- getrennt werden und damit ein Wirklichkeits- und Essenzverlust eintritt.

"Die Schwester Jouet" hat als Thema -- wie schon der Titel andeu-

tet -- (frz. jouer = spielen) die spielerische Beschäftigung mit Sprache und zwar in Form von Assoziationsspielen, die am Ende der Erzählung in die Transzendenz weisen: "Wie sollte ich Amen sagen, ehe ihr es sagt?" (Nachricht vom Tag, p. 186) "Ajax" erweitert die Frage nach Wort und Bedeutung insofern als das Problem des Eigennamens und seiner Bedeutung für die Person diskutiert wird.

Nicht nur wird Aichingers Erzählweise im Laufe ihrer Karriere hermetischer, sie verliert auch an Substanz, was die Hinwendung zu den überrealen Phänomenen der Existenz betrifft. Die letzten Erzählungen machen eine Hinwendung zur Problematik der Sprache erforderlich als eines der grundlegenden Elemente der menschlichen Existenz im innerweltlichen Sinne. Sprache als Erscheinung wird anstelle von in die Transzendenzweisender Chiffren das Problem, mit dem sich Aichinger auseinandersetzt, und da sich ihre Technik nicht mit dem Thema verändert, spricht sie in Chiffren über Chiffren. Das ursprüngliche Spiel mit Sinn und Form weicht dem neuen mit Formen allein.

Fußnoten zu: Die späten Chiffren und ihr Spielcharakter.

¹Johan Huizinga, Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (Hamburg: Rowohlt, 1956), pp. 111 und 115.

²Ibid., p. 118.

³Ibid., p. 109.

⁴Ibid., p. 108.

⁵Ibid., p. 126.

Konsequenzen der stilistischen und thematischen Entwicklung Aichingers.

Ilse Aichinger hat sich innerhalb ihrer Prosawerke, wobei Dialoge, Monologe und Prosadichtung, worunter im engeren Sinne auch "Erinnerungen an Samuel Greenberg" verstanden wurden, ausgenommen sind, besonders in Behandlung und Kontext der Chiffre verändert. Dient in der Größeren Hoffnung und Der Gefesselte die Chiffre noch zur gelegentlichen Transzendierung gewisser Tatbestände und zur plötzlichen Aspektverschiebung von Sachverhalten, die im gemeinüblichen Verständnis konventionell festgelegt sind, so entwickelt sich in Eliza, Eliza die Erzählung selbst zur Chiffre für transzendente Spekulation und philosophisches "Spiel" im Sinne Huizingas, die dann ihrerseits wieder aus einem Netz von Chiffren, die sich erst im meta-wirklichen Zusammenhang wieder einfügen lassen, zusammenstellen lassen.

Mit anderen Worten ist der zunehmende Grad von Abstraktion an dem sich steigernden Rätselcharakter der Erzählungen zu erkennen, bis sich die Autorin in den letzten erschienenen Erzählungen Problemen der Sprache und der Benennung zuwendet und sie innerhalb eines wiederum im Sprachlichen chiffrierenden Ausdrucks zu definieren und zu lösen sucht. Die Schwierigkeiten besonders des letzten Versuchs sind einsichtig, wenn man bedenkt, daß linguistische Themen innerhalb der Sprache behandelt, den Verweisungscharakter verlieren müssen, da sie sich nicht mehr auf ein objektives Außen, sondern immer nur auf sich selbst beziehen und in sich selbst auf sich deuten. Diese Zirkelbezüge werden dann besonders zu-

gangslos, wenn sie sich in einer chiffrierenden Form, die wiederum sprachlich-dichterisch, wie Huizinga andeutete, aus der Welt des Ernstes oder der Welt des sinnlich-Erfahrbaren hinwegführen.

Trotz zeitweiliger Anspielungen auf konkret Vorhandenes leiden Aichingers Erzählungen in zunehmendem Maße an Welt- und damit an Wahrheitsverlust. Dieser Sachverhalt beginnt sich schon im Gefesselten herauszuschälen, er nimmt an Bedeutung zu und erreicht in den letzten publizierten Erzählungen einen Punkt, an dem es einfach zu mühsam wird, sich um des Rätsels Lösung, falls es eine solche gibt, noch zu bemühen. Es ist damit kein ästhetisches Vergnügen mehr verbunden noch individuelle oder soziale Relevanz. Aichingers Stimme erreicht ihr Ziel nicht mehr, oder um mit der Kurzgeschichte "Die geöffnete" Order zu reden, der eingeweihte Empfänger der Botschaft ist nicht oder nur noch im Absender selbst vorhanden und eine Einweihung scheint sich auch nicht mehr zu lohnen.

Die Gründe dafür liegen nicht nur in der zunehmenden Relevanz der Sprachproblematik -- mindestens seit Hofmannsthal ein längst bekanntes Thema, -- nicht in dem sich steigernden Interesse um das menschliche Kommunikations- und Namensgebungsproblem allein, sondern auch an dem schwindenden Kontext. Waren die Chiffren in Die größere Hoffnung und Der Gefesselte noch kontextgebunden, so sind es die der letzten Sammlung nicht mehr. Das heißt, daß sie kein Licht mehr auf eine definierte Frage werfen, die sich sowohl durch Situation wie Charakter noch umschreiben ließe, sondern, daß sie, aus der Spekulation in ein

Vakuum weisen.

Betrachtet man Die größere Hoffnung und Der Gefesselte als Aichingers dichterischen Höhepunkt -- woraufhin auch die zögernden Stimmen der Kritik auf die nachfolgenden Werke schließen ~~lassen~~ -- so ist die Nachfolge dieser Werke als ein Prozeß zu betrachten, der den Manierismus fördert bis zu dem Punkte, da ein Sprachverlust einsetzt. Diese Theorie wird auch durch die spärlichen Neuveröffentlichungen Aichingers in den letzten dreizehn Jahren unterstützt, von denen Nachricht vom Tag eigentlich nicht als solche gewertet werden kann, da sie an Neuem nur die drei kurz erwähnten Erzählungen enthält.

Der Mißerfolg der Sammlung Eliza, Eliza ist nicht nur durch die wachsende Abstraktion zu erklären, sondern auch durch die abnehmende Attraktivität der Erzählungen, die auf der wachsenden Diskrepanz der zusammengestellten Begriffe beruht, etwa: "grüner Esel," "Vater aus Stroh," ein sich in Papier verwandelndes Mädchen, eine in der Landschaft herumirrende Tageszeit etc. So tiefsinnig derartige Konzepte gemeint sein mögen, so sehr überanstrengen sie die Vorstellungskraft des Lesers und lenken in ihrer überanstrengten Originalität eher von dem Sinn, den sie mit Mühe tragen ab, als daß sie Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Eine gründlichere stilistische Analyse für die Gründe des Mißerfolges derartig verwandter Begriffe würde sich anbieten, die aber aus Raummangel unterbleiben muß. Eine Spekulation würde dahinführen, daß die verwendeten Ausdrücke zu weit voneinander entfernt sind, um einheitliche Wort- und Sinnfelder zu ergeben, wodurch die Expressivität der dichterischen Aussage freilich schwer beeinträchtigt wird.

Haushofer und Aichinger als Exponenten zweier Entwicklungsmöglichkeiten --
Retrospekt.

Ob und wie Haushofers Werk sich weiterentwickelt hätte, wäre ihr mehr Zeit zum Schreiben vergönnt gewesen als es der Fall war, ist nicht abzuschätzen, es sei denn, man wolle sich spekulativ betätigen. Wie aber schon der ihr gewidmete Abschnitt nachzuweisen versuchte, hat sich in ihrer autobiographischen Methode eine Entwicklung vollzogen, die im Gegensatz zu ihren früheren Werken keinen Abstieg, sondern eher eine aufwärtsweisende Kurve vollzog. Betrachtet man Die Wand als ihren besten Roman, was trotz aller Schwächen, die ihm anhaften, möglich ist, da er eine Mischung von Universalität, Weltbewußtsein und Individualität aufweist wie keine andere ihrer Fiktionen zuvor, so liegt die Spitze ihrer künstlerischen Entwicklung chronologisch weit nach ihren ersten Publikationen, während bei Aichinger eine Abwärtsbewegung angenommen werden muß.

Der Grund für diese entgegengesetzten Arten der Entwicklung liegt in den verschiedenen Methoden, für die beide Schriftstellerinnen als Exponentinnen dienen. Ein Autor, der sich wiederholt eigenen Erfahrungen zuwendet und diese zum Hauptmaterial seiner Tätigkeit verwendet, setzt sich auf diese Weise einer disziplinarischen Übung aus, die immer schärfer werdende Beobachtung des Details, stärkere Selbstanalysen und Konzentration auf das Objekt des Zusagenden, in diesem Falle das eigene, objektiv und subjektiv Erlebte, fordert. Da der Fokus eines so bestimm-

ten Werkes umrissen und umgrenzt ist, sich nicht spekulativ-philosophisch verliert, sondern immer in der Formation der eigenen Erinnerung greifbar ist, können sich im Idealfalle Subjektivität, Objektivität und Symbolik die Waage halten und zu einem balancierten Werk führen.

Ist aber die Technik des Schreibenden schon vom Ausgangspunkt weitgehender durch die Symbolik, Bildlichkeit oder Chiffrierung bestimmt, gegenüber welcher das realistische Detail in den Hintergrund tritt, so kann, innerhalb einer konsequenten Entwicklung der Rückbezug auf Reales verloren gehen und was bleibt, ist die Chiffre im sinnentleerten Raum, wobei als Sinn hier die Verbindung von der Chiffre zum Objekt gemeint ist. Die Problematik ist derjenigen, die Wilhelm Heinrich Wackenroder in seinem "Wunderbaren Morgenländischen Märchen von einem nackten Heiligen" anspricht, nicht unähnlich, dessen Aktivität durch das Drehen eines "ungeheuren," aber nicht mehr als imaginären Rades gebrochen ist.¹

Die beiden Extreme, die in dieser Arbeit untersucht wurden, können in ihren weitgehendsten Ausbildungen kaum noch Anspruch auf Relevanz erheben. Die biographische Richtung in ihrer reinsten Form führt zu einem detailüberladenen, hochspezialisierten Dokument, das vielleicht historisches Interesse erzeugen kann, nicht aber literarisches, da die gefühlsbeladenen Impressionen eines Individuums als solche keine Universalität aufzuweisen haben. Eben dieser Mangel an Universalität liegt im Falle einer chiffrierten Schreibweise vor, da sie sich die Kommunikationsmöglichkeit und dem Leser das Identifikationsvermögen weitgehend nimmt. Ausgehend von abstrakten, jedoch auch persönlich

empfundenen Konzepten durch deren Verschlüsselung kein Publikum mehr ansprechbar ist oder auch keines mehr angesprochen werden soll, erreicht der Autor einen Grad von Egozentrizität, der ihn in die Nähe des autobiographischen Schreibers stellt. Beide Methoden führen letztlich zu einem Privatissimum, an dem sich nur noch der Autor beteiligt und dem das Horazische "prodesse et delectari" fehlt -- oder es mit modernen Termini auszudrücken, das weder von sozialer Bedeutung noch ästhetischem Wert ist. Sogar letzteres trifft auf Aichingers letzte Erzählungen zu, da sie in ihrer Begriffswahl manieristisch und gewollt originell erscheinen.²

Die Entwicklung in der darauffolgenden Generation von Schriftstellern deutet gerade dieses Mißvergnügen an dem status quo des Literatentums der jungen Generation nach 1945 an. Man engagiert sich wieder politisch und fordert, als ob in einer Reaktion auf das zu ästhetisch-elitär oder persönlich-gefühlvoll gerichtete schriftstellerische Schaffen sozio-politisches Engagement und Literatur, die sich nicht auf dem Rückzug befindet, sondern sich von der die Vereinzelung des Individuums fördernden Existenzphilosophie abwendet und für kulturelle und soziale Veränderungen nicht eintritt, sondern auch dafür verantwortlich zeichnet.

Fußnoten zu: Haushofer und Aichinger als Exponenten zweier Entwicklungsmöglichkeiten -- Retrospekt.

¹Wilhelm Heinrich Wackenroder, Schriften (München: Rowohlt, 1968), pp. 152-153.

²Gespräch mit Hilde Domin, Cincinnati, 18. 4. 74. Frau Domin zweifelte in diesem Gespräch sogar daran, daß Aichinger mit ihren letzten Erzählungen einen substantiellen Zweck verbinde und zog es vor, sie als frei-assoziativ und von geringer dichterischer und philosophischer Aussage zu betrachten.

Schluß

Die Methoden des biographischen und des chiffrierten Schreibens sind, wie schon vorher angemerkt, symptomatisch für die Generation von Schriftstellern, die nach 1945 ihr Debüt auf literarischem Gebiet machten und nach dem Zusammenbruch des Systems, das ihre Jugend bestimmt hatte, um den Weg zu einer Weltdeutung kämpfen mußten. Diese Weltdeutung konnte sich in zwei Möglichkeiten unter anderen vollziehen, einmal in der Darstellung privat Erlebten in konventionellen Termini, sei es die Schilderung der Kriegserlebnisse, sei es, wie im Falle Haushofer, in deren Werken der Krieg eine bemerkenswert geringe Rolle spielt, in der Aufzeichnung der privat-persönlichen Sphäre. Eine andere Art war, die politische und kulturelle Lage in einer transzendent-interpretierenden Form darzustellen, in der, trotz oder gerade wegen der Schwierigkeiten und der Unsicherheit nach dem Kriege, die sich von finanziellen Problemen bis zur metaphysischen Bedrängnis erstreckten, die die Frage nach dem wie und warum der Geschehnisse aufwarfen und nicht befriedigend lösen konnten.

Das Bestreben des Autors ist in beiden Fällen als das gleiche zu betrachten, nämlich als eine Suche nach sicherem Grund und einem gültigen Weltbild innerhalb einer gestörten Epoche. Sicherheit ist aber sowohl in einem privaten, beschränkten Kreise wie in einem transzendentalen Philosophem zu finden. Die Grundlage für die philosophierende Richtung des Schreibens, sei es christlicher oder rein spekulativer

Ausrichtung, war weitgehend die Existenzphilosophie.

Die Auswirkungen dieser Richtung macht sich sowohl bei Aichinger wie bei Haushofer bemerkbar. Haushofer führt ihre Charaktere wieder und wieder in Grenzsituationen, in denen sie sich entscheiden müssen; obwohl die Entscheidung in einer hoffnungslosen Lage gefällt werden muß, trifft sie ihre Wahl immer wieder für das Leben auch im Angesicht der Verzweiflung, wie etwa in Die Wand. Aichinger deutet schon in Die größere Hoffnung auf die Notwendigkeit für den Menschen, sich selbst seiner selbst entsprechend zu definieren, sie wirft dieses Thema wiederholt auf, in "Spiegelgeschichte," in der der ganze Mensch erst umgrenzt ist, wenn er den Tod erlebt und später noch in "Fünf Vorschläge," wo ihre Sympathie auf Seiten des kleinen Edison liegt, der als ein Symbol der Hoffnung verwendet wird, da er als Kind noch undefiniert erscheint und seine Existenz noch formen kann.

Beide Methoden, die biographische und die chiffrierende, wie sie hier vorliegen, sind zeitgebunden und an einem bestimmten philosophischen System orientiert, das sich auf beide verschieden auswirkte. Historisch ist es erklärlich, daß nach einer Epoche der Unterdrückung individueller Regung wie das Dritte Reich eine solche war, die Frage nach der Freiheit und Selbstverantwortlichkeit des Einzelnen aufgeworfen werden mußte. Nachdem die Unterwerfung des Individuums unter Begriffe wie Rasse, Sippe, Volk, Heimat etc. aufgehoben wurde, war es möglich, die Problematik um den Eigenwert des Menschen zu erwägen. Ebensowenig erstaunt daher, daß diese Frage von den Nachkriegsautoren meist positiv beant-

wortet wurde, und das nicht nur von Österreichern, sondern innerhalb des gesamten Sprachgebietes, man denke an Bölls Ansichten eines Clowns, an Günter Grass' Blechtrommel, oder an Aichingers und Haushofers Schafffen.

Die Überbetonung des Einzelnen, womöglich auch Außenseiters, der privaten und außerordentlichen Ansichten, führte in die Gebiete der Psychologie, der Erkenntnistheorie und damit immer wieder in die Frage, ob und wie Wahrheit erkennbar sei. Generell wird das Individuum als suchend dargestellt und die Lösungen, die sich ihm bieten, können in den meisten Fällen nicht universal empfohlen werden, etwa im Falle eines Oskar Matzerath, der in der Irrenanstalt verbleibt, einer Ellen, die bewußt in den Tod geht oder einer Frau, die den letzten Mann erschießt.

Die Ablehnung der Gesellschaft als das dem Individuum übergeordnete Ganze ist aus solchen Beispielen zu erschließen, um sich und die eigene Würde zu behaupten, muß der Einzelne sich zurückziehen, sich oder andere zerstören. Die Gesetze, denen das Individuum sich unterworfen sieht, sind mit denen der Allgemeinheit unverträglich, sei es, weil die gegenwärtige Gesellschaftsstruktur von der Vergangenheit leidet, sei es, weil sie überhaupt zu korrupt ist, belastet mit zu viel Wohlstand und Kritiklosigkeit. Die Perspektive, durch die der Einzelmensch aber sich selbst innerhalb der Welt betrachtet, ist weitgehend verzerrt, da sie die eines Außenseiters ist. Wie Aichinger Celan entgegnet, muß man unter den Einheimischen leben, um Verbesserungen bemerken zu können.

Wenn sich der Roman der Nachkriegszeit auch vielfach als Gesellschaftsroman gibt, womit nichts weiter gesagt werden soll, als daß eine Gruppe von Menschen in einer größeren Formation menschlichen Zusammenlebens dargestellt wird, so ist es nicht mehr im Stil des Gesellschaftsromans des 19. Jahrhunderts, in dem der Einzelne zusammen mit der Gesellschaft arbeitet und durch die Gesellschaft meist seinen Lohn erhält, es ist vielmehr der Einzelne, der sich trotz der Gegebenheiten behauptet und falls er nicht unterliegt, gegen den Willen der Majorität sich selbst den Lohn zuspricht. Die Einsamkeit des Menschen ist betont ebenso wie seine relative Machtlosigkeit gegenüber dem Bestehenden. Mensch und Außenwelt erscheinen als getrennt, wobei der Raum, der dem Individuum zur Aktion überlassen bleibt, ein Innenraum der Phantasie werden kann.

Entsprechend solcher Prämissen kann erfolgreiche Kommunikation nicht mehr das Thema derartiger Romane sein. Im Gegenteil, wo Kommunikation nicht als Problem erscheint, ist sie nicht vorhanden. Der Mensch, der seine eigenen geistigen Räume gestaltet, ist nicht mehr auf andere angewiesen. Er beklagt entweder rein formal den Mangel an Kontakt, oder er gestaltet sein Universum so sehr allein, daß er keiner Rechtfertigung nach außen mehr bedarf, wie Annette in der Tapetentür oder die Heldin der Wand.

Die Attitüde der Veräinzelnung ist aber nicht nur fiktional, sie ist auch in der Haltung des Autors gegen das Publikum anzutreffen. So scheint sich auf weiten Strecken Aichinger nicht mehr dafür zu interes-

sieren, ob die Botschaft, die sie absendet, noch ihren Leser erreicht, noch scheint sich Haushofer zu fragen, ob der Leser den stark individualisierten Spekulationen ihrer Heldinnen und den weitreichenden Detailschilderungen noch zu folgen vermag. Bei beiden Schriftstellerinnen ist die gleiche Scheu vor der Verallgemeinerung zu bemerken, die sich ihren Methoden entsprechend, verschieden dartut. Haushofer zieht als sicheren Grund ihrer Werke die eigenen Erkenntnisse vor, die ^{sie} unmißverständlich als die einer Einzelperson kenntlich macht, Aichinger intellektualisiert und abstrahiert zwar, scheut sich aber, es in offenerer Weise ideologisch gerichtet zu tun und wählt die Chiffre zur Einkleidung ihrer Erfahrungen.

Beide Methoden sind als dichterische Verfahren symptomatisch für das Mißtrauen vor Ideologisierung und politischem Engagement, was erstaunlich ist, da Aichinger sich außerhalb der Dichtung durchaus politisch engagiert hat. Beide Phänomene sind durch die Verunsicherung auf politischem Gebiet nach dem Zweiten Weltkrieg zu begründen sowie durch die zunehmende Technologisierung des täglichen Lebens, was dem Einzelnen den generellen Überblick über Kultur und Dynamik innerhalb der Gesellschaft nicht mehr gestattet. Dort aber, wo Komplexität von Gegebenheiten dieser Art erfaßt wird, bleibt dem Schriftsteller oft als einziger Ausweg das Chaos als Chaos darzustellen, wie es eindringlich in Aichingers "Engel" geschieht.-- oder das Chaos zu negieren, wie es Haushofer tut, indem sie ihre Zentralprobleme in einen überschaubaren Personenkreis verlegt, hinter dem aber unvermeidlich immer wieder die Zerbrechlichkeit des scheinbar Sichereren aufleuchtet.

Individuelle Bedrängnis, individuelle Existenzangst, erwachsen aus einer historischen Situation des Umbruchs, werden in den Werken Aichingers und Haushofers sichtbar. Beide Zustände waren zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt in Deutschland -- und anderen europäischen Ländern -- nicht Einzelercheinungen, sondern spiegelten das Anliegen einer gesamten Generation. Das aber nach einsetzender Stabilisierung und wachsendem Selbstbewußtsein die grundlegenden Fragen der Gesellschaft sich änderten, reichten beide Stimmen nicht über einen gegebenen Zeitraum hinaus.

Bibliographie

Primärmaterial:

- Aichinger, Ilse. Der Gefesselte. Frankfurt am Main: Fischer, 1953.
- Dialoge, Erzählungen, Gedichte. Stuttgart: Reclam, 1965.
- Die größere Hoffnung. Amsterdam: Fischer, 1948.
- Eliza, Eliza. Frankfurt am Main: Fischer, 1965.
- Nachricht vom Tag. Frankfurt: am Main: Fischer, 1970.
- Haushofer, Marlen. Das fünfte Jahr. Wien: Jungbrunnen, 1952.
- Die Mansarde. Hamburg: Claassen, 1969.
- Die Tapetentür. Wien: Zsolnay, 1955.
- Die Vergißmeinnichtquelle. Wien: Bergland, 1956.
- Die Wand. Gütersloh: Mohn, 1963.
- Eine Handvoll Leben. Wien: Zsolnay, 1955.
- Himmel, der nirgendwo endet. Gütersloh: Mohn, 1966.
- "Mach Dir keine Sorgen." Literatur und Kritik, 5 (1970), 482.
- "Nachruf für eine vergeßliche Zwillingschwester." Jahrbuch Stillere Heimat 1969, 186-192.
- Schreckliche Treue. Hamburg: Claassen, 1969.

Bibliographie:

Sekundärwerke:

- Allemann, Beda. "Experimentelle Dichtung aus Österreich." Neue Rundschau, 78 (1967), 317-325.
- Allridge, J. C. Ilse Aichinger. London: Oswald Wolff, 1969.
- Baumgart, Reinhard. Aussichten des Romans oder hat Literatur Zukunft? Frankfurter Vorlesungen. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1968.
- Beauvoir, Simone de. Das andere Geschlecht. Hamburg: Rowohlt, 1951.
- Bedwell, Carol B. "Who is the Bound Man? Towards an Interpretation of Ilse Aichinger's 'Der Gefesselte.'" German Quarterly, 38 (1965), 30-37.
- Bedwell, Carol B. "The Ambivalent Image in Aichinger's Spiegelgeschichte." Revue des langues vivantes, 33 (1967), 326-368.
- Bender, Hans. Programm und Prosa der jungen deutschen Schriftsteller. Wiesbaden: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1966.
- Bitterbierre, Monique. "Livres récents." Allemagne d'aujourd'hui, 1 (1956), 103.
- Blauhut, Robert, "Neueste Novellistik ins Österreich." Das Erscheinungsbild der österreichischen Gegenwartsdichtung. Ed. Leo Kober. Wien, Stuttgart: Braumüller, 1969, pp. 31-49.
- Österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts. 2 Bde. Wien, Stuttgart: Braumüller, 1966.
- Dietrich, M. "Die geistige Situation in der modernen österreichischen Dichtung." Etudes Germaniques, 6 (1951), 11-28.
- Die Verbannten. Ed. Milo Dor. Graz; Stiasny, 1962.
- Durzak, Manfred. Der deutsche Roman der Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 1971.
- Fink, Humbert. "Zur Situation des Romans." Wort in der Zeit, 7, H.1 (1961), 37-40.

- Fritsch, Gerhard. "Wer hats ihnen gschafft?" Wort in der Zeit, 7, H.4 (1961), 1-3.
- Gerresheim, Helga-Maleen. "Ilse Aichinger." Deutsche Dichter der Gegenwart. Ed. Benno von Wiese. Berlin: Erich Schmidt, 1973.
- Gerstinger, Heinz. "Traum und Trauer als Tradition. Anmerkungen zu Österreichs neuer Literatur." Welt und Wort, 25 (1970), 203-207.
- Glenn, Jerry. Paul Celan. New York: Twayne, 1973.
- Haas, Erika. "Differenzierende Interpretation auf der Oberstufe. Dargestellt an Aichinger 'Spiegelgeschichte,' Musil, 'Die Amsel,' Kafka, 'Das Urteil.'" Der Deutschunterricht, 21, H. 2 (1969), 64-78.
- Heger, Roland. Der österreichische Roman des 20. Jahrhunderts. Wien, Stuttgart; Braumüller, 1971.
- Heintel, Erich. "Philosophische Strömungen des 20. Jahrhunderts in Österreich." Das Erscheinungsbild der österreichischen Gegenwartsdichtung, pp. 9-18.
- Heller, Erich. Studien zur modernen Literatur. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.
- Hoover, Marjorie L. "Haushofer, Marlen. 'Eine Handvoll Leben.'" Books Abroad, 31 (1957), 59.
- Horst, Karl August. Das Abenteuer der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. München: Nymphenburg, 1964.
- Horst, Karl August. "Neue Strömungen in der deutschen Literatur der Nachkriegszeit." Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur. Ed. Hermann Kunisch. München: Nymphenburg, 1965, pp. 731-745.
- Huizinga, Johan. Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg: Rowohlt, 1956.
- Jens, Walter. Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen. München: Piper, 1961.
- Jost, Margot. Deutsche Dichterinnen des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Kösel, 1968.
- Kober, Leo ed. Das Erscheinungsbild der österreichischen Gegenwartsdichtung. Wien; Stuttgart, Braumüller, 1969.

- Killy, Walther. Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1966.
- Korn, Karl. "Buchkritik in der Tageszeitung." Akzente, 2 (1955), 15-22-
- Kreuzer, Helmut. "Zur Periodisierung der 'modernen' deutschen Literatur." Basis, 2 (1971), 1-32.
- Kurz, Paul Konrad. Über Moderne Literatur. Standorte und Deutungen. Frankfurt; Josef Knecht, 1967.
- Lehner, Frederick. "Ilse Aichinger. Der Gefesselte." Books Abroad, 28 (1954), 183.
- Livingstone, Rodney. "German Literature form 1945." Periods in German Literature. Ed. J. M. Ritchie. London: Wolff, 1966, 283-303.
- Madler, Peter. "Marlen Haushofer, Die Wand." Books Abroad, 38 (1964), 401-402.
- Martini, Fritz. "Der gegenwärtige Roman und das Problem der Tradition. Betrachtungen zur zeitgenössischen Erzählkunst." Der Deutschunterricht, 14, H. 1, (1962), 5-23.
- Mayer, Hans. Zur deutschen Literatur der Zeit. Zusammenhänge, Schriftsteller, Bücher. Hamburg: Rowohlt, 1967.
- Nietzsche, Friedrich. Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart: Kröner, 1965.
- Nöhbauer, Hans F. "Die Situation der Buchkritik." Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945. Ed. Thomas Koebner. Stuttgart: Kröner, 1971.
- Nutz, Walter. Der Trivialroman. Seine Formen und seine Hersteller. Köln; Opladen: Westdeutscher Verlag, 1962.
- Opitz, Kurt. "Ilse Aichinger. Wo ich wohne." Books Abroad, 38 (1964), 396.
- Reich-Ranicki, Marcel. Literarisches Leben in Deutschland. Kommentare und Pamphlete. München: Pieper & Co., 1965.
- Ritchie, J. M. ed. Periods in German Literature. London: Wolff, 1966.
- Rosenthal, Erwin Theodor. "Wirklichkeitsdarstellungen im modernen Roman." Wirkendes Wort, 20 (1970), 126-144.

- Schorer, Mark. The World We Imagine. Selected Essays by Mark Schorer. New York: Ferrar, Straus and Giroux, 1948.
- Schmidt, Adalbert. Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert. 2 Bde. Salzburg, Stuttgart: Das Bergland Buch, 1964.
- Schmidt, Adalbert. Literaturgeschichte unserer Zeit. Salzburg, Stuttgart: Bergland, 1968.
- Schneider, Peter. "Der Mangel der gegenwärtigen Literaturkritik." Neue Deutsche Hefte, 12 (1965), 98-123.
- Shakespeare, William. The Complete Works. Ed. Peter Alexander. London, Glasgow; Collins, 1968.
- Stern, Guy. "Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen Nachkriegs-
prosa." Colloquia Germanica, 1 (1967), 233-252.
- Stern, Guy. "Trends in the Present-Day German Novel." Books Abroad, 43 (1969), 334-344.
- Tauschinski, Oskar Jan. "Einleitung [Über Marlen Haushofer]." In: Marlen Haushofer: Lebenslänglich. Graz: Stiasny, 1966, pp. 5-28.
- "Im Angesicht der Grenze. Marlen Haushofer." Wort in der Zeit, 7 (1961), 6-12.
- "Die neue Phase in Marlen Haushofers Prosa." Literatur und Kritik, 5 (1970), Nr. 47/48, 483-488.
- "Morbus Solitudo." Wiener Bücherbriefe, 16 (1970), 109-113.
- Triesch, Manfred. "Ilse Aichinger. Eliza, Eliza." Books Abroad, 40 (1966), 305.
- Trommler, Frank. "Realismus in der Prosa." Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1945. Ed. Thomas Kobner. Stuttgart: Kröner, 1971, pp. 179-275.
- "Der zögernde Nachwuchs. Entwicklungsprobleme der Nachkriegsliteratur in West und Ost." Tendenzen . . . pp. 1-116.
- "'Der Nullpunkt 1945' und seine Verbindlichkeit für die Literaturgeschichte." Basis, 1 (1970), 9-25.

- VEB Bibliographisches Institut. Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Eds. Günter Albrecht, Kurt Böttcher, Herbert Greiner-Mai, Paul Günter Krohn. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1967.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich. Schriften. München: Rowohlt, 1968.
- Waldson, H. M. The Modern German Novel 1945-1965. London, New York, Toronto; Oxford University Press, 1971.
- Wallmann, Jürgen P. "Im Zwischenbereich. Zur Dichtung Ilse Aichingers." Argumente, Informationen und Meinungen zur deutschen Literatur der Gegenwart. Mühlacker: Stieglitz Vlg., 1968.
- Weber, Werner. Tagebuch eines Lesers. Bemerkungen und Aufsätze zur Literatur. Olten, Freiburg: Walter Vlg., 1965.
- Wehdeking, Volker Christian. Der Nullpunkt. Stuttgart: Metzler, 1971.
- Weigel, Hans. "Sprache als Schicksal." Dichtung aus Österreich. Ed. Robert Mülher. Wien, München; Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1964, pp. 853-858.
- Wienold, G. "Paul Celans Hölderlin-Widerruf." Poetica, 2 (1968), 216-28.
- Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner, 1969.
- Zimmermann, Werner. Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1960.

Kürzere Besprechungen aus Rundfunk und Zeitungen.

Anon. Besprechung über Haushofer: Eine Handvoll Leben. Luzerner Tagblatt, 5. 11. 1955.

Anon. Sendung über Haushofer: Eine Handvoll Leben. Norddeutscher Rundfunk, Köln, 13. 12. 1955.

Anon. Besprechung über Haushofer: Eine Handvoll Leben. Demokratisches Volksblatt, Salzburg, 15. 9. 1955.

Anon. Besprechung über Haushofer: Die Vergißmeinnichtquelle / Wir töten Stella. Karlsruher Bote, Mitteilungsblatt, 17, Februar 1965.

Anon. Besprechung über Haushofer: Wir töten Stella. Neue Welt, Jänner 1960.

Anon. Besprechung über Haushofer: Wir töten Stella. Österreichische Nachrichten, 23. 12. 1958.

Anon. Bewertung der Vergißmeinnichtquelle: Bewertungsblatt der "Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendschrifttum des katholischen Jugendwerkes Österreichs," 26. 5. 1957.

Gleiches Formular vom 19. 5. 1957.

Anon. Besprechung über Haushofer: Die Tapetentür. Basler Volksblatt, 29. 3. 1958.

Anon. Besprechung über Haushofer: Die Tapetentür. Die Wochen-Presse, 30. 11. 1957.

Anon. Besprechung über Haushofer: Die Tapetentür. Oberösterreichische Nachrichten, 31. 12. 1957.

Anon. Besprechung über Haushofer: Die Tapetentür. Aachener Nachrichten, 2. 11. 1958.

Anon. Besprechung über Haushofer: Die Tapetentür. Radio Tirol, 8. 11. 1957.

Anon. Besprechung über Haushofer: Die Mansarde. Offenbach-Post, 10. 11. 1969.

Anon. "Ein Buch für Sie." Wiener Frauenfunk, 3. 11. 1967, I. Programm.

- Anon. Besprechung über Haushofer: Die Wand. Wiener Bücherbriefe (5. 9. 1964), H. 1.
- Anon. Besprechung über Haushofer: Die Wand. Neues Österreich, Wien, 14. 8. 1964.
- Anon. Besprechung über Haushofer: Himmel, der nirgendwo endet. Eßlinger Zeitung, 3. 2. 1967.
- Anon. Besprechung über Haushofer: Himmel, der nirgendwo endet. Die Welt am Sonntag, 6. 3. 1966.
- Anon. Besprechung über Haushofer: Himmel, der nirgendwo endet. Die neue Bücherei, München (1967), H. I.
- Anon. Besprechung über Haushofer: Himmel, der nirgendwo endet. Beilage zum Mitteilungsblatt, Kinder- und Jugendliteratur, April 1966.
- Anon. Besprechung über Haushofer: Die Mansarde. Evangelischer Buchberater, 2 April-Juni 1970.
- Anon. Besprechung über Haushofer: Die Mansarde. Bildungsarbeit, gewerkschaftliche Rundschau, Mai 1970.
- Anon. Besprechung über Haushofer: Die Mansarde. Bundesverband der Lehrer an beruflichen Schulen, Datum nicht zu ermitteln.
- Anon. Besprechung über Haushofer: Die Mansarde. Düsseldorfer Nachrichten, 24. 3. 1970.
- Anon. Besprechung über Haushofer, Gesamtwerk: Hör Zu, Fernsehprogramm 26. 6. 1970-2. 7. 1970.
- Doutiné, Heike. Besprechung über Haushofer: Die Mansarde. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. 11. 1969.
- Dunkl, Dora und Haushofer, Marlen. "Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder." Oberösterreichische Nachrichten, 6. 11. 1969.
- Ebner, Jeannie. Besprechung über Haushofer: Schreckliche Treue. Literatur und Kritik, 2 (1968), 43.
- Eisenreich, Herbert. "Mit der Härte einer Frau." Die Welt, 10. 10. 1968.
- Frisé, --. "Kulturelles Wort. Neue Bücher." Hessischer Rundfunk, 9. 5. 1966.

Fröhlich, Hans Jürgen. "Was der Tag mir zuträgt." Stuttgarter Zeitung,
9. 9. 1968.

Hasters, Heimar. Sendung über Haushofer: Die Mansarde. Süddeutscher
Rundfunk, 8. 1. 1970, II. Programm.

Keckeis, Johann. Besprechung über Haushofer: Die Mansarde. Zürcher Zeitung,
23. 10. 1969.

Krämer-Badoni, Rudolf, "Von Büchern und Schriftstellern." Rias Berlin,
11. 4. 1964.

Lattmann, Dieter. "Kulturkritik." Sendung von Franz Rappmannsberger,
Norddeutscher Rundfunk II. Programm, 16. 12. 1963.

Kraus, Wolfgang. "Die Geschichte einer schwierigen Liebe." Die Presse
22. 9. 1957.

Mencke, Clara. "Hinter der Glaswand." Frankfurter Allgemeine Zeitung,
26. 10. 1963.

Pablé, Elisabeth. "Ex libris." Österreichischer Rundfunk, Abt. Literatur,
17. 10. 1970.

--- Besprechung über Haushofer: Die Wand. Kärntner Tages-
zeitung, 28. 9. 1968.

Scheck, Frank Rainer. Besprechung über Haushofer: Die Wand. Science
Fiction Times, Mai 1969.

Stockinger, Robert. "Kulturelles Wort." Österreichischer Rundfunk,
Studio Linz, I. Programm, 4. 6. 1963.

Weigel, Hans. "Bücher für Weihnachten." Radio Salzburg, 5. 12. 1955.

Nicht vollständig ermittelte Besprechungen über Haushofer:

Eine Handvoll Leben: Die Zeit, 29. 9. 1955.

Die Tapetentür: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. 10. 1957.

- - Süddeutsche Zeitung, 29. / 30. 3. 1958.

Die Wand: Österreichischer Rundfunk, Studio Graz, 13. 12. 1963.

Die Wand; "Ein Buch für Sie." Wiener Frauenfunk, 3. 11. 1967, I. Programm.

Schreckliche Treue; Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. 5. 1968.

Die Mansarde; Neue Bücherei (1969), Heft 415.

- - Radio Basel, 2. 12. 1969.

- - Die Welt der Frauen, März 1970.