

# Topos und Utopie

Die Romane der Marlen Haushofer

Von Ulf Abraham, *Bergtheim/BRD*

Toposforschung? Gewiß! Aber  
im Lichte des zu Erforschenden:  
im Lichte der Utopie.

*Paul Celan<sup>1</sup>*

## Der Lustort im Blätterwald. Vorüberlegungen

Topoi sind Örter. Oder Orte? Die Frage hat mit deutscher Grammatik wenig zu tun. Seit Ernst Robert Curtius versteht man in der Literaturwissenschaft unter *topoi* „feste Clichés oder Denk- und Ausdrucksschemata“<sup>2</sup>, also, wie ein wohlfeiles Sachwörterbuch definiert, „geprägte Formeln, Phrasen, Wendungen, Zitate, Bilder, Embleme, Motive . . .“<sup>3</sup> Alles und nichts demnach, vorausgesetzt nur, es handelt sich um bereits Bekanntes, das an anzugebendem Ort wiederzufinden ist, und auch dort wahrscheinlich bereits Entlehnung oder Zitat war. So sammelt — der landläufigen Meinung nach — der *topos* über Jahrhunderte hinweg einen Bedeutungshof um sich, während er gleichzeitig im Bedeutungskern verblaßt, um endlich herabzukommen zum Gemeinplatz. Dasselbe freilich wie den *topoi* widerfuhr dem Toposbegriff, obwohl es in der Forschung an Versuchen einer Präzisierung und Eingrenzung nicht gefehlt hat.<sup>4</sup> Hinzu kommt, daß andere Fachwissenschaften sich des Begriffs ebenfalls bedienen, so die Jurisprudenz<sup>5</sup>, die Soziologie<sup>6</sup> und die Psychoanalyse.<sup>7</sup>

Berücksichtigt man auch Denkansätze, die aus dem Unbehagen am Curtiusschen *topoi*-Katalog entstanden sind,<sup>8</sup> so ergibt sich etwa folgendes Bild: *topoi* sind die Örter, an denen Argumente, Denkfiguren oder Bilder aufgefunden werden können, die in einem gegebenen Problemzusammenhang gebraucht werden. Wer topisch argumentiert oder erzählt, bedient

1 Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1960*, Frankfurt/M. 1961, S. 19 f.

2 Ernst Robert Curtius, *Beiträge zur Topik der mittellateinischen Literatur*, in: *Corona Querneae*, FS Strecker, Leipzig 1941, S. 1.

3 Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1969, S. 790.

4 Vgl. beispielhaft Lothar Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt/M. 1976.

5 Vgl. Theodor Viehweg, *Topik und Jurisprudenz*, München 1953.

6 Vgl. Oskar Negt, *Soziologische Phantasie und exemplarisches Lernen. Zur Theorie und Praxis der Arbeiterbildung*, Frankfurt/M. 1971.

7 „[Die] bei Freud in einem individualpsychologischen Kontext stehenden Topoi sind in erster Linie die biographisch relativ konstanten, weitgehend durch frühkindliche Problemerkahrungen geprägten, subjektiv dominanten Relevanzhorizonte.“ (Bornscheuer, S. 202)

8 Zur Kritik an Curtius vgl. Peter Jehn (Hrsg.), *Toposforschung*, Frankfurt/M. 1972; bes. ders., *Toposforschung als Restauration* (= Vorwort, S. VII—LXIV) und Edgar Mertner, *Topos und Commonplace*, S. 20—68.

sich vorgegebener Denkmuster, die er allenfalls abwandelt, damit sie in einer bestimmten Situation ein Problem lösen, ein Phänomen beschreiben, einen Zuhörer überzeugen. Klassische Anwendungsbereiche sind damit die Rhetorik und die Poetik. Wenn aber ein *topos* ein Argument ist, das *seinen Ort schon hat* und seine Überzeugungskraft eher daraus als aus logischer Stringenz bezieht<sup>9</sup>, könnte sich diese Definition nicht übertragen lassen auch auf alltagsweltliche Rede? Welche Art Argument benutzt man denn, wenn man etwa sagt: „Das ist hier bei uns schon immer so gewesen“; oder: „Das sagt/tut man hier nicht“? Der *topos* als ortsgebundenes Argument oder Sprachbild hat einen Zitat- und einen Appellcharakter, er kommt irgendwoher und zielt irgendwohin.

Nun führt in der Literaturkritik der Nachweis topischer Rede und Metaphorik häufig zum Vorwurf mangelnder Originalität; wer aus anderen Quellen etwas übernimmt, sollte es zumindest abgewandelt, in einen neuen Kontext transferiert oder besser noch ironisiert haben. Grundsätzlich steht jede Metapher, jedes Symbol und jede Denkfigur unter Herkunftsverdacht, und die Literaturwissenschaft macht sich anheischig, die Örter aufzusuchen, an denen der Autor sie gefunden haben könnte. Dabei gilt vielfach als ausgemacht, daß ein *Ort* mit Autor, Titel und Seitenzahl angegeben werden kann; daß er also auf dem Papier zu lokalisieren ist und nicht in der Wirklichkeit; daß ein *locus amoenus* nicht im Wald, sondern im Blätterwald liegt.

Sind daran überhaupt Zweifel möglich? Curtius war Philologe; seine Kritiker sind wiederum Philologen. Ihr Interesse gilt der literarischen Rede. Der topische Charakter der Alltagssprache<sup>10</sup> fällt kaum in ihre Zuständigkeit, und erst recht ist es, soweit ich sehe, keinem von ihnen eingefallen, den eigentlichen Ursprung der *topoi* woanders als in der Produktion und Reproduktion literarischer Rede zu suchen: nämlich an den *Orten*, an denen und über die gesprochen wird.

Liegen aber Fundörter in der Literatur, so liegen Orte in der Welt.

Solche Vorüberlegungen sind notwendig, weil die fünf Romane der Marlen Haushofer, um die es hier geht, auffallend topisch und topografisch konzipiert sind, und weil die Autorin ehrenrührigerweise auch noch Germanistik studiert hat. Ihre am Curtiusschen *topoi*-katalog geschulten Fachkollegen könnten mit dem Vorwurf des Verfertigen von Literatur aus Literatur schnell bei der Hand sein — sofern sich überhaupt jemand für die Autorin interessiert; denn wer kennt schon Marlen Haushofer?

In Handbüchern kaum verzeichnet<sup>11</sup> und zu Lebzeiten (1920—1970) nur mäßig erfolgreich, hat die Österreicherin fünf Romane vorgelegt, die — ebenso wie die Novelle *Wir töten*

9 Unter Berufung auf Nicolai Hartmann (*Diesseits von Idealismus und Realismus*, in: *Kant-Studien* Bd. 29 [1924], S. 160 ff.) spricht Viehweg von *aporetischen* (d. h. nicht logisch auflösbaren) Situationen, deren Bewältigung und sprachlicher Organisation die Topik diene als „Techne des Problemdenkens“ (Viehweg, S. 15).

10 Vgl. hierzu Negts Analyse sprachlicher Topik in der Arbeiterschicht (a. a. O.).

11 Ausnahmen sind: H. Rupp/C. L. Lang (Hrsg.), *Deutsches Literaturlexikon*, Bern 1979, und das *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, hrsg. v. Klaus Doderer, Bd. 1, Weinheim 1975.

Stella — in den letzten Jahren neu erschienen sind. Bände mit Erzählungen<sup>12</sup> werden neu aufgelegt. Nun wäre das allein noch kein Beweis für die Aktualität epischer Texte, die zwischen 1955 und 1969 entstanden sind; Verlage versuchen bekanntlich alles zu verkaufen, was irgend verkäuflich ist. Die Klappentexte zitieren Rezensenten, die Vergleiche mit Stifter anstellen; das ist bestenfalls mißverständlich und im übrigen nicht einmal absatzfördernd. Tatsache freilich ist, daß Marlen Haushofer sprachlich und strukturell wenig experimentierfreudig gewesen ist.<sup>13</sup> Sie hat sich im wesentlichen der Stilmittel des traditionellen Romans bedient: der Rahmenhandlung (*Eine Handvoll Leben*), der „analytischen“ Rückblende (*Eine Handvoll Leben*, *Die Mansarde*, *Wir töten Stella*), der Tagebuchform (*Die Tapetentür*). Wo keine Ich-Erzählerin existiert, herrscht die personale Erzählhaltung aus der Sicht der Heldin vor (*Die Wand*, *Die Mansarde*, *Eine Handvoll Leben*, *Himmel, der nirgendwo endet*<sup>14</sup>).

Das alles klingt nicht sehr aufregend und ist es nicht: ob die Autorin wirklich, wie eine Rezensentin<sup>15</sup> meint, „zu den bedeutendsten Literaten unseres Jahrhunderts“ gehört, erscheint fraglich. Auch die Haushoferschen Kinderbücher, soweit sie mir bekannt sind<sup>16</sup>, sprengen in keiner Weise den Rahmen des in den sechziger Jahren Üblichen und Konventionellen: Sie sind nicht gefeit gegen klischeehafte Personendarstellung, Idealisierung der Kindheit oder verstecktes Moralisieren, und sie halten einem Vergleich mit Kinder- und Jugendbüchern der siebziger und achtziger Jahre (Christine Nöstlinger, Peter Härtling, Janosch, etc.) nicht stand.

Dennoch ist Marlen Haushofer ein Modellfall. An ihr wie kaum an einem andern Autor unseres Jahrhunderts läßt sich studieren, was topischer „Stil“ und utopischer Inhalt literarischer Texte miteinander zu tun haben.

Die Welt der Marlen Haushofer ist einfach und vertrackt. Es gibt, soweit ich sehe, in allen fünf Romanen nicht mehr als vier Topoi, die — im Sinn meiner Vorüberlegungen — zugleich *Örter* und *Orte* sind; jeder von ihnen hat — von *Effi Briest* bis Joyce und Musil — seine literarische („topische“) Tradition, ist aber auch durch realistische Beschreibung als beobachteter und erinnertes Ort ausgewiesen. In allen vier Fällen läßt sich das quer durch mehrere Romane

12 Die bis vor kurzem vergriffenen Titel: *Das fünfte Jahr* (Erzählungen, 1951), *Schreckliche Treue* (Erzählungen, 1968, die darin enthaltene Geschichte *Menschenfresser* neuerdings in Barbara Bronnen, *Mein erotisches Lesebuch*, München 1983, S. 7–12). Die Texte des Bandes *Die Vergißmeinnichtquelle* (1956) sind zusammen mit weiteren frühen Erzählungen neu erschienen als: *Gesammelte Erzählungen*, Bd. 1, *Die Begegnung mit dem Fremden*, Düsseldorf 1985.

13 Daß sie „nicht mit formalen Spielen liebäugelt, sondern in einfacher Diktion Wesentliches vermittelt“ (Reinhold Tauber, *Oberösterreich. Nachrichten*, 15. 2. 84, S. 8) ist hierfür eine eher euphemistische Umschreibung.

14 Im folgenden werden zitiert als

L — *Eine Handvoll Leben* (1955)

T — *Die Tapetentür* (1957)

S — *Wir töten Stella* (Novelle, 1958)

W — *Die Wand* (1963)

H — *Himmel, der nirgendwo endet* (1966)

M — *Die Mansarde* (1969)

15 Iris Denneler, *Salzburger Nachrichten*, 12./13. 1. 85, S. 29.

16 *Müssen Tiere draußen bleiben?* (1967), und *Schlimm sein ist auch kein Vergnügen* (1970).

verfolgen, so daß der Verdacht naheliegt, autobiografische Erfahrungen lägen den einander sehr ähnlichen top(ograf)ischen Darstellungen allemal zugrunde.

## Sommer ohne Maß. Topos I

Der Ort, an dem jede Lebensbeschreibung bei Marlen Haushofer beginnt oder (in der Vorgeschichte) begonnen hat, wird bevölkert von „Riesen“ (vgl. H 8 ff.). Protagonistin ist ein kleines Mädchen. In der ausführlichsten Präsentation dieses ersten Topos (*Himmel, der nirgendwo endet*, 1966) heißt es Meta; aber auch Elisabeth, die Heldin des ersten Romans, sowie die Ich-Erzählerin des letzten kennen den Ort.

Die Geschichte der kleinen Meta setzt ein mit der Erfahrung, strafweise in eine leere Regentonnenne gesperrt zu sein (vgl. H 7 ff.). Das Ausgeschlossenensein (von der Heuernte) und Eingeschlossenensein (in die Tonne) überfällt das zweieinhalbjährige Kind als „das Schlimmste, was es gibt“ (H 7). In diesem Alter ist ja, psychologisch gesehen, die Augenblickserfahrung ein *Kontinuum*<sup>17</sup>, und die sich einstellende Angst wird durch keine Hoffnung auf irgendeine *Zukunft* gemindert. „Alle hundert Jahre beugte sich Großer, ein Riese, über den Rand . . .“ (H 8). Im winzigen Weltausschnitt *Regentonne* wird alles Erfahrbare („die eigenen bräunlichen Knie, das silbrige Holz und das Fleckchen Himmel, eine tiefblaue Gasse, die nirgendwo endet“) gerade deshalb sehr intensiv erlebt, weil der Rest der Welt aufgehört hat zu existieren. Diese Eröffnungsszene des Romans hält genau die Balance zwischen extremer Schmerz- und extremer Glückserfahrung.

Es ist diese Ambivalenz, die jede Beschreibung des Topos I in den Romanen kennzeichnet. Auch Betty, die Heldin von *Eine Handvoll Leben*, erinnert sich daran:

. . . jener gewaltige Sommer, er hatte nur sechs Wochen gedauert, aber in der Erinnerung schien er viel länger, Monate oder ein Jahr. Alles an ihm war ohne Maß; zu stark, zu wild und zu groß. (L 18)

Der Kindheitstopos ist der Ort der maßlosen Erfahrungen und Affekte. „Die ganze Welt stürmt auf Meta ein. Tausend Gerüche bedrängen ihre Nase, tausend Geräusche ihr Ohr . . .“ (H 10). Freilich werden die *guten* Erfahrungen und Affekte bald unterschieden von den *schlechten*: So gibt es auf dem Bauernhof, wo die kleine Elisabeth ihren *Sommer ohne Maß* verbringt, ein gutes und ein böses Zimmer (vgl. L 26 f.). Überhaupt wird das naive Welterleben des kleinen Kindes allmählich „getrübt von Angst und Wissen“ (H 17). Unvermeidlich ist die Kollision mit der mütterlichen Autorität: „Freche Antworten nennt Mama es, wenn Meta sagt, was sie denkt.“ (H 14) Das „brave Kind“, das sie sein soll, wird zur durchschaubaren Illusion. „Ganz langsam wächst eine Wand zwischen Mutter und Tochter auf.“ (H 15) Meta ist kein sanftes kleines Mädchen, sondern abwechselnd maßlos aktiv und maßlos trotzig. Beides wird gezeigt als konsequente Reaktion(en) auf die Maßlosigkeit kindlichen Orts- und Zeiterlebens.

<sup>17</sup> Vgl. Jean Liedloff, *Auf der Suche nach dem verlorenen Glück. Gegen die Zerstörung unserer Glücksfähigkeit in der frühen Kindheit*, München 1984, S. 44.

Die Szenerie dieses Topos I ist in Marlen Haushofers Romanen immer eine ländliche Idylle: Bauernhof (L), Forsthaus (H), Sägewerk des „Rautersdorfer Großvaters“ (M). In „süßer, heiterer Wärme“ (S 72) wird man hier „mit Butter, Milch und Honig gemästet“ (M 45). Das klingt sehr nach *Schlaraffenland* und damit topisch im Curtiusschen Sinn: Marlen Haushofer schreckt tatsächlich nicht davor zurück, traditionelle Kulissen und Requisiten idyllischer oder paradiesischer Örtlichkeiten zu zitieren. Aber bezeichnenderweise gibt es *keinen* Beleg für „Butter, Milch und Honig“ im Roman *Himmel, der nirgendwo endet*, obwohl doch gerade er den Kindheitstopos am breitesten ausführt. Für die kleine Meta sind das eben *nicht* Ingredienzien des Schlaraffenlandes, sondern sozusagen selbstverständliche Grundnahrungsmittel, die kaum der Rede wert sind. Es sind die älteren Frauen (vgl. L, S, M), die ihre Kindheit als Klischee erinnern. An der „Hand eines allmächtigen und gütigen Vaters“ ging die Erzählerin der *Stella*-Novelle (72), und inspiriert wird solch topische Vermischung des leiblichen Vaters mit dem göttlichen offensichtlich durch die (nicht minder topische!) „Gewißheit eines großen Verlustes im Herzen“ (S 33). Das aber heißt: Erst das Verlorene wird hier topisch im Sinn „vorgefertigter Ausdrucksschemata“. Es gibt keinen Roman Marlen Haushofers, der nicht viel Sorgfalt darauf verwendet, im Lauf der Handlung oder in Rückblenden Topos I zu zerstören:

Das Gut und das Sägewerk kamen unter den Hammer, und damit war dieses Kapitel erledigt. So ist alles zerronnen, das breite Haus, die Wiesen und Felder, die prächtigen Kühe und die duftenden Holzstapel, die runden Apfelbäume und überhaupt alles, woran ich hing. (M 45)

Hier ist zweifellos die Grenze des Erträglichen erreicht. Die sentimentale Erinnerung einer alternden Frau schreckt nicht davor zurück, Immobilien *zerrinnen* zu lassen. Stecken solche topischen Motive nun Orte ab oder zitieren sie Örter? Repräsentieren sie erlebte und erinnerte Erfahrungsräume oder (pseudo-)poetische Klischees? Man könnte zweifeln. Nochmals sei aber festgehalten, daß das Mädchen Meta sich im selben Topos, am Ort der Kindheit, der hier der *Mansarden*bewohnerin zum Klischee gerät, völlig natürlich bewegt; unterm „Himmel, der nirgendwo endet“, besteht offenbar keinerlei Gefahr des Abgleitens in Pathetische, Klischeehafte oder im üblen Sinn Topische. Sie besteht erst dort, wo das Gesichtsfeld der Heldin buchstäblich und metaphorisch *beschränkt* wird; auf welche Weise, wird sich zeigen. Zunächst scheint der endgültige Verlust des Kindheitstopos Voraussetzung des Weitererzählens zu sein: wird kein äußerer Grund (wie der Konkurs des Sägewerkes) für sein Verschwinden angegeben, so entfernt sich die Heldin selber aus ihm. Genauer: sie *wird entfernt*, auf Gedeih und Verderb in einen neuen Topos verpflanzt.

## Die Scham und die Gesetze. Topos II

Die Szenerie wird umgebaut. Von vier Seiten rücken Mauern heran, aus denen Kälte und Feuchtigkeit dringen (vgl. L 39 und H 206 f.). Ein Deckengewölbe schließt die Heldin(nen) vom Himmel ab, der damit sein Ende gefunden hat. An die Stelle der Weite tritt Enge in jedem Wortsinn, an die der Maßlosigkeit treten „Regeln und Gesetze“ (L 61). Sie werden verkündet

und durchgesetzt von den Nonnen einer Klosterschule. Eine rigorose Disziplin ahndet noch den kleinsten Verstoß. Von den „tausend Gerüchen“ in der Nase der kleinen Meta bleiben vornehmlich die schlechten (vgl. L 53), und das Körpergefühl einer inzwischen 10–14jährigen Heldin wird bestimmt von kratzenden Wollstrümpfen (vgl. L 53 und H 206) und zwanghafter Hygiene (vgl. L 36) bei gleichzeitigem Nacktheitsverbot sogar in der Badewanne (vgl. L 54).

Was Marlen Haushofer als den Lebens-Raum des älteren Schulkindes beschreibt (und was ich Topos II nenne), ist gewissermaßen das weibliche Pendant zu Musils *Verwirrungen des Zöglings Törleß* und Joyces *Porträt des Künstlers als junger Mann*: das Internat als Disziplinierungsanstalt. Meta wird in die Klosterschule geschickt und erlebt die Trennung von den Eltern und die Briefzensur als Liebesentzug (vgl. H. 206 f.) und Ende ihrer Kindheit; als sie über die Weihnachtsferien erstmals wieder nach Hause darf, begeht sie den alten Ort (Topos I) wie eine fremde Besucherin (vgl. 218 ff.). Zum ersten Mal hat sie das — alle Heldinnen bei Marlen Haushofer begleitende — „Gefühl, nirgends wirklich daheim zu sein . . .“ (218).

Topisch und topografisch ganz ähnlich gestaltet sind die langen Rückblenden auf die Kindheit der 45jährigen Elisabeth, die als Mrs. Betty Russel nach 20 Jahren an den Ort zurückkehrt, von dem sie als junge Ehefrau und Mutter weggelaufen ist, indem sie einen Tod durch Ertrinken vortäuschte und auf eigene Faust *Eine Handvoll Leben* suchte. Sie will nun, nach dem Tod ihres Mannes, das Haus kaufen, das von ihrem jetzt erwachsenen Sohn und seiner Stiefmutter bewohnt wird. Diese stellt sich in den Rückblenden auf die Internatszeit als Schulkameradin der Heldin heraus, und alte Fotografien ermöglichen retrospektiv den Blick auf Topos II. Im Gegensatz etwa zu Musils Törleß gehört die junge Elisabeth nicht zu den braven Zöglingen, sondern zu den widersetzlichen. Sie *kann nicht beten* (vgl. L 37) und provoziert durch Ungehorsam immer wieder die Nonnen „zu den verhaßten kleinen Repressalien, wie Nicht-in-den-Hof-gehen-Dürfen, In-der-Ecke-Stehen und verlängerte Schweigezeiten“ (L 40). Die Disziplinierung zeigt Wirkung: „Allmählich fing sie an, sich immerfort schuldbeladen zu fühlen.“ (L 41) Elisabeth zieht aus ihren ersten Kollisionen mit den „Regeln und Gesetzen“, die *Scham* erzeugen (vgl. L 36), einen bezeichnenden Schluß: „Da es sich gezeigt hatte, daß sie mit bestem Willen kein braves Kind sein konnte, mußte sie eben ein schlechtes bleiben, faul, jähzornig und schlampig, immer im Widerstreit mit sich und der Welt.“ (L 42) Hinzu kommt, in der Pubertät, „die Traurigkeit des Körpers“ (L 53), verschlimmert durch die sexualfeindliche Umwelt der Klosterschule. Als die Heldin erkennt, daß nicht die Nonnen persönlich für die „Schikanen“ (61) und „Unannehmlichkeiten“ (39) ihres neuen Lebens verantwortlich sind, sondern daß hinter ihnen eine unsicht- und -greifbare *Macht* steht (vgl. 61), gibt sie den „Kampf“ (56) auf; sie wird nach außen hin eine angepaßte, gehorsame Schülerin und lernt die Scham und die Gesetze zu *unterlaufen*: „sie fing an zu lügen und zu betrügen und wurde fast eine Meisterin darin. Jetzt begriff sie nicht mehr, warum sie sich so lange gegen die Macht der Regeln und Gesetze gewehrt hatte.“ (65) Die Zeit der Intrigen beginnt: die Heldin spielt nicht nur die Nonnen, sondern auch ihre Freundinnen gegeneinander aus, solange, bis sie sich selbst ausgespielt hat und vor ein „Gericht“ ihrer Altersgenossinnen zitiert

wird. „Man warf ihr nämlich vor, sie sei falsch und treulos und habe mit jeder von ihnen ihr Spiel getrieben.“ (87)

Am Ende hat sie gelernt, sich zu behaupten, aber ihre Freundinnen verliert sie darüber, wenn auch nicht ausschließlich durch eigene Schuld. Der Ort des Lernens ist lebensfeindlich; man kann klug daraus werden, aber nicht freundlich oder liebenswert. Verslossenheit und Verschlagenheit nehmen die Stelle des kindlichen Erfahrungshungers aus Topos I ein. Zurück bleibt ein vages Gefühl von etwas Verlorenem: „Im Frühling, als alle Gerüche in den Gärten erwachten und sich verwirrend auf ihr Hirn legten, überfiel sie die große Traurigkeit.“ (47)

Diese Beschreibung einer strukturell-gewalttätigen Institution, die den kindlichen Willen bricht, ist natürlich nicht weniger topisch als die einer glücklichen, unbeschwerten Kindheit. Spätestens seit Hermann Hesses *Unterm Rad* (1906) liegt das literarische Strukturmuster vor. Aber man muß sich gerade bei Marlen Haushofer immer vor der Versuchung hüten, lediglich die Fund-Örter aufzuzählen und die Autorin in eine „Tradition“ und damit in die Ecke zu stellen. *Orte liegen in der Welt*. Die Vorlage für Topos II ist nicht nur bei Joyce, Musil und Hesse zu suchen, sondern auch im Ursulineninternat zu Linz, wo Marlen Haushofer 1930–39 erzogen wurde.<sup>18</sup> Im übrigen ist nicht zu übersehen, daß dieser zweite Topos in ihrem Werk auch die Funktion hat, den ersten in Frage zu stellen. Genau diejenige Heldin, die auch alle weiteren Topoi hinter sich gelassen hat, stellt fest:

Die Kindheit war nicht sanft und idyllisch, sondern der Schauplatz wilder, erbitterter Kämpfe unter der Maske rosiger Wangen, runder Augen und unschuldiger Lippen. (L 52)

### Glücksersatz. Topos III

Wo immer bei Marlen Haushofer eine junge Frau als Heldin fungiert, dort lebt sie — vom Land oder aus der Kleinstadt kommend — allein in der Großstadt, wo sie lernt oder arbeitet. Sie bewohnt ein möbliertes Zimmer (*Mansarde*), wohnt bei Verwandten (*Leben, Stella*) oder hat allenfalls eine kleine, möblierte Wohnung für sich (*Tapetentür*). Immer ist es ihr wichtig, „eine Tür hinter sich zusperren zu können“ (T 35) und sich damit zurückzuziehen in ihre „kleine Höhle“ (ebd.). Der Lärm der Großstadt wird gedämpft durch „unendlich dicke Mauern“ (T 60), und die kleine Wohnung ist *Kokon* und *Gehäuse* (vgl. T 60), als Schutz vor dem Draußen. — *Draußen* sind: Straßenzüge, Museen, Konditoreien; auf Einladungen „lächerliche, unbedeutende Männer“, die einen immerzu küssen wollen (L 119); und überhaupt „fremde, langweilige Leute“, wie etwa auf einer Promotionsfeier, wo man zufällig eingeladen ist (vgl. M 79f.).

Die ausführlichste Präsentation des Topos III ist, wie die Belege zeigen, *Die Tapetentür*, deren Heldin Annette knapp dreißig ist, nur kurze Zeit — bevor ihr Mann im Krieg fiel — verheiratet war und keine neue Ehe schließen möchte. Das möblierte Zimmer gegen die müh-

<sup>18</sup> Die Angaben zur Person der Autorin in den Neuausgaben der Romane sowie in den wenigen Lexikaeinträgen sind durchwegs dürftig. Etwas mehr bietet ein Artikel des Lektors Klaus Antes im Feuilleton der *Nürnberger Nachrichten* (1. 1. 1983, S. 19), „Eine Symphonie der Angst“. Freilich legt Antes seine Quelle(n) nicht offen.

sam gefundene kleine Wohnung einzutauschen, „war nicht das wirkliche Glück, doch der beste Glückersatz . . .“ (T 35). Das Glück ist Selbstsuggestion: kaum ist Annette nach der Arbeit (in einer Bibliothek) eine Weile allein in ihrem „Kokon“ gewesen, schon spürt sie es selbst: „jemand war lautlos ins Zimmer getreten, sie konnte seinen Blick im Nacken spüren. Sie kannte dieses Gefühl.“ (T 58) Nur diesem anonymen Besuch verdanken Annettes Männerbekanntschaften „die angenehmen Stunden, die sie in dieser Wohnung verbracht hatten“: sie sollten ihn vertreiben. Das weiß Annette und verdrängt es, indem sie mit einem Kriminalroman früh zu Bett geht. Aber „mit der Tiefe des Schlafes verwandelte sich ihr Gesicht in eine Maske der Verlassenheit und Leere.“ (T 39) So kommentiert eine der seltenen Erzählerinterventionen die Scheinzufriedenheit Annettes und korrigiert den Anschein, als sei diese Heldin die Ausnahme unter den Bewohnerinnen möblierter Zimmer (Topos III) im Werk der Marlen Haushofer. Wenn nämlich bei den anderen (also bei Elisabeth im frühen *Eine Handvoll Leben*; der Ich-Erzählerin der *Mansarde*) von vornherein klar ist, daß für sie dieser Ort nur ein Durchgangsstadium (in die Ehe) sein kann, so liegt das an der Retrospektive, aus der in den anderen Romanen der Topos III beschrieben ist: Die Heldinnen sind älter und längst verheiratet. Einzig Annette scheint sich im Topos III einrichten zu wollen als in der ihr gemäßen Lebensform. Aber als sie in dem Nachlaßverwalter ihres eben verstorbenen Vaters einen erfolgreichen, energischen und willensstarken Mann kennenlernt, vergißt sie alle Vorsätze und will nun doch noch einmal den „Glückersatz“ vertauschen mit dem „Glück“, das für sie — und nur für sie! — in Topos IV zu liegen scheint.

Nun gibt es einen Text Marlen Haushofers, der beide Topoi einander direkt gegenüberstellt, indem er zwei Heldinnen in verschiedenen Lebensphasen präsentiert: die *Stella*-Novelle (1958). Es ist auch derjenige Text, in dem der topische Charakter dessen am deutlichsten wird, was noch im letzten Roman (*Die Mansarde*) „das Entsetzen eines braven Landmädchens vor der Verworfenheit der Großstadt“ (M 80) genannt wird. Da die Novelle in gewisser Hinsicht ein Schlüsseltext im Werk der Marlen Haushofer ist, sei die Handlung kurz zusammengefaßt: Die junge Stella kommt für ein Jahr in das Haus einer Jugendfreundin ihrer Mutter, weil sie in der Großstadt eine Handelsschule besuchen soll. Sie wird freundlich, aber nicht herzlich aufgenommen, weil die Familie der Erzählerin (eben jener Jugendfreundin) sie als Störung empfindet. Mehr aus Pflichtbewußtsein als aus Neigung nimmt sich die Erzählerin, eine etwa vierzigjährige Frau mit zwei Kindern und einem vielbeschäftigten Rechtsanwalt als Ehemann, des jungen Mädchens an. „Sie war eher scheu als schüchtern, gehemmt durch das jahrelange Leben im Internat [!], und ich dachte, daß sie auch dort ein wenig fremdartig gewirkt haben mochte.“ (S 21) — „Stellas Verträumtheit war die eines schläfrigen starken jungen Tieres, das wie im Traum seinen Weg durch das Gewühl der Stadt findet.“ (S 14) Diese Beschreibung einer Unschuld vom Lande ist hinreichend differenziert, um nicht Klischee (wohl aber topisch!) zu sein: „Sie war gar nicht niedlich, kindisch und albern, wie junge Mädchen zu sein pflegen. Eigentlich sah sie aus wie eine Frau, die zufällig noch ein Kind ist.“ (S 22) Auffallendster Zug an ihr ist ihre Orientierungslosigkeit und Passivität: sie scheint darauf zu warten, daß etwas mit ihr *geschieht*. Und es geschieht etwas. „Man müßte ihr anständige Kleider kaufen, sagte ich zu Richard, und sie wäre eine Schönheit.“ (S 26) Wenn

die Autorin nun das junge Mädchen unter den Händen einer Schneiderin tatsächlich in eine „Schönheit“ verwandeln läßt, so bedient sie sich eines Märchentopos. „Die Verwandlung war vollkommen“ (S 27): wenn das nicht Aschenputtel ist.

Aber diese Schönheit ist noch immer eine Unschuld, und dies Wort hat bei Marlen Haushofer Schlüsselfunktion. Die banale<sup>19</sup> Handlung der Novelle läuft nämlich darauf hinaus, daß die „verwandelte“ Stella vom plötzlich auf sie aufmerksam gewordenen Herrn des Hauses (von dessen Liebschaften die Erzählerin übrigens weiß, ohne daß er es ahnt) verführt, benutzt und schließlich verstoßen (ein Rezensent schreibt: „konsumiert“<sup>20</sup>) wird. Im Stich gelassen (auch von der Erzählerin, die schweigende Mitwisserin ist) und depressiv, stirbt Stella als scheinbares Unfallopfer einen Tod, der nicht Selbstmord ist und nicht Unglücksfall, sondern etwas von beidem. Und „die kurze Zeit, die für Stellas Glück bleiben würde“ (S 49), ist damit eine Zeit der Verlogenheit und Illusionen, die die junge Frau sich über den Mann machte, in den sie verliebt war.

So ist Topos III der Ort, an dem die Heldin endgültig ihre Unschuld verliert, und zwar in jedem Wortsinn. Und das gilt für alle seine Bewohnerinnen: Annette flüchtet sich aus ihm in eine nach kurzer Zeit scheiternde Ehe, um doch wieder allein zu sein (*Die Tapetentür*), und die Erzählerin des letzten Romans stirbt am Verlust ihrer „Unschuld“ weniger tragisch, aber auch weniger banal. Sie stirbt bei lebendigem Leib.

### „Unheilbar verwunde(r)t“. Topos IV

Kennengelernt hat sie ihren Ehemann, den Rechtsanwalt (!) Hubert, während sie — als Bewohnerin von Topos III natürlich — auf einer Feier eingeladen war, wo es nur *einen* weiteren Gast gab, der sich *ebenfalls* langweilte (vgl. M 79 f.). Sie läßt sich von ihm nach Hause begleiten und später — könnte man maliziös hinzufügen — auch heiraten. Das ist die Ausgangsbasis für eine Ehe, deren Beschreibung im letzten und wahrscheinlich besten Roman der Marlen Haushofer so beginnt:

Von unserem Schlafzimmerfenster aus sehen wir einen Baum, über den wir uns nie einig werden. (M 5)

Hubert hält ihn seit Jahrzehnten für eine Akazie. „Dabei versteht er überhaupt nichts von Bäumen.“ Der Erzählerin selbst kommt es, wie sie (vgl. M 6) erklärt, auf eine richtige Benennung des Baumes nicht an; an ihre Stelle setzt sie die Beschreibung. Er „steht flach vor dem Himmel, wie eine Zeichnung auf grauem Reispapier.“ (M 8) Eine merkwürdige Reduktion auf zwei Dimensionen findet hier statt, und der Leser vermutet schnell, der Baum sei nichts

19 Diese Banalität ist von Rezensenten der Erst- und Neuausgaben immer wieder kritisch vermerkt worden. So schrieb Kyra Stromberg in der *Süddeutschen Zeitung* (28. 3. 85) über die *Stella*-Novelle: „Marlen Haushofers Blick fällt scheinbar ungerührt in die Abgründe des Banalen. Sie weiß, daß sich das moderne Leben keinen tragischen Aufwand leistet.“ — Die Frage scheint mir nur, ob „das Leben“ sich *je* den Aufwand geleistet hat, Tragödien zu inszenieren, die nicht immer auch schon banal gewesen sind. Das Werk der Haushofer scheint mir geradezu die Einsicht in den Zusammenhang von Tragik und Banalität zu befördern.

20 So Edwin Hartl in einer Rezension vom 11./12. 5. 85 (*Salzburger Nachrichten*, S. 27).

anderes als eine Chiffre für eine viel weiter reichende *Flachheit* im Leben der Heldin. Die Vermutung ist begründet. „Das Wunderbarste an diesem Baum ist aber, daß er Wünsche ansaugen und auslöschen kann.“ (M 8) Diese Eigenschaft findet die Erzählerin *wunderbar* im doppelten Sinn: unerklärlich und schön. Sie gibt eine eigenartige Begründung dafür: „denn es kommt ja darauf an, Kräfte zu sammeln und dank dieser Kräfte die Zeit mit Anstand hinter sich zu bringen.“ (M 9) Die Resignation dieser letzten Romanheldin ist so vollkommen, daß der Leser sie zunächst für Zufriedenheit halten möchte — für Zufriedenheit mit dem wenigen, was man dieser Frau nicht vorenthält. Es gibt jedenfalls Sätze in der *Mansarde*, die man mehrmals lesen muß, um ihre abgrundtiefe Hoffnungslosigkeit zu begreifen:

Hubert und mir ist ohnehin nicht mehr zu helfen, und deshalb kann uns auch nicht mehr viel zustoßen, nur das unabänderliche allgemeine Schicksal, das jeden Menschen trifft. (M 12)

Wenn den Protagonisten, beide um die fünfzig, nicht mehr viel zustoßen kann, dann deshalb, weil ihnen alles schon zugestoßen ist; außer dem Tod als „unabänderlichem allgemeinem Schicksal“ kann nichts mehr passieren. Das heißt aber doch: jede Hilfe kommt offenbar zu spät. — „Deshalb bin ich so froh, daß der Baum jede Erinnerung in mir löscht und ich eine halbe Stunde traumlos schlafen darf.“ (M 13) Es ist *keine* Unachtsamkeit der Autorin, daß derselbe Baum, der auf der ersten Romanseite *Wünsche* löscht, nun fünf Seiten weiter hinten plötzlich „Erinnerungen löscht“. Erinnerungen nämlich sind stets bei Marlen Haushofer nach rückwärts gerichtete Wünsche; sie weisen hinaus über die immer wiederkehrenden (und vermutlich sämtlich autobiografischen) Beschreibungen topischer „Urszenen“. Wohin, wird sich zeigen.

Zunächst sieht dieses Spätwerk aus wie ein Bruch mit dem Werk: Hat diese resignierende, in die innere Emigration ausgewichene, gleichsam sich selbst zurücknehmende Frau irgendetwas mit den Heldinnen früherer Romane zu tun? Mit der willensstarken „emanzipierten“ Annette (*Leben*) oder gar mit Meta, dem kleinen Wildfang (*Himmel*)? Man möchte es bezweifeln, wird aber eines anderen belehrt durch die retrospektiv eingebrachte Vorgeschichte der Ich-Erzählerin. Wenn es nicht dieselbe (autobiografische?) Figur ist, die hier als ältere Frau gezeichnet wird, so sind doch jedenfalls die Angaben, die über ihre Kindheit und Jugend gemacht werden, dem Kindheitstopos der Meta und dem Schultopos der Elisabeth verblüffend ähnlich. Als Kind tuberkulöser Eltern, die aus Angst, es anzustecken, ihr Kind kaum berührten, erfuhr sie Geborgenheit nicht zu Hause, sondern auf dem Land, im Haus (und auf dem „Abenteuerspielplatz“ Sägewerk) des Rautersdorfer Großvaters, „das meine erste Heimat war, das heißt: meine einzige Heimat, denn eine andere habe ich nie gekannt.“ (M 34) Um sich vollends zu überzeugen, daß hier nichts anderes vorliegt als Topos I unterm *Himmel*, *der nirgendwo endet*, lese man eine Kindheitserinnerung:

Ich sehe die feuchten Wiesen, 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, und die Wolken am Himmel, runde pralle Wolken, sahen aus wie blühende Bäume. (M 34)

Blühende Bäume und rosa Wolken: man ist wiederum versucht, den Toposbegriff im Sinn des E. R. Curtius zu gebrauchen und erstarrte Ausdrucksschemata zu meinen, wenn nicht gar das Topische solcher Beschreibungen zu Klischee und schriftstellerischer Stümperei zu erklären. Und niemand könnte dem mit Gründen widersprechen. Immerhin: Die Unfähigkeit, den Kindheitstopos aus der (räumlichen und zeitlichen) *Distanz* überhaupt noch zu beschreiben, spricht sich hier aus. Topos I kann nicht beschrieben, er muß erlebt werden. Rautersdorf ist nicht ein Punkt auf der Landkarte, sondern ein Ort, der durch die Entfernung der Heldin zum Nicht-Ort wurde. Rautersdorf ist U-Topos und mußte *deshalb* „unter den Hammer“ kommen.

Ist aber Topos I in Topos IV aufgehoben, so ist es III nicht weniger. Die Entscheidung, Hubert zu heiraten, erscheint in der Erinnerung der Heldin, kurz bevor der Baum sie „löscht“, so:

Ich wollte nicht länger allein sein, ich mußte dringend eine Familie gründen und als ihr Mittelpunkt jeden Abend stark und behäbig wie mein Großvater unter der Lampe sitzen und Geschichten erzählen. (M 30)

Das wäre, kaum zu übersehen, die Wieder-Holung von Topos I für die nächste Generation. Aber Rautersdorf ist untergegangen, für immer verloren wie Atlantis. Denn:

Dabei übersah ich nur, daß ich nicht stark und behäbig war und nie ein Mittelpunkt sein konnte und daß ich auch keine Geschichten erzählen konnte, jedenfalls keine Geschichten, die einer Familie gefallen hätten.

Den Mittelpunkt, um den sich Topos I zentrieren müßte, gibt es nicht (mehr). Was stattdessen entstand, das war (— einmal mehr im Werk Marlen Haushofers: vgl. *Stella, Leben, Tape tentür*) ein bürgerlicher Haushalt der oberen Mittelschicht, den Hubert morgens verläßt, um in die Kanzlei zu gehen, dort viel zu tun zu haben und manchmal abends später zu kommen. Seine „Unsitte“, beim Frühstück die Zeitung zu lesen, bekämpft die Heldin seit Jahren nicht mehr, damit sie sein Frühstück „nicht mitansehen“ muß (M 67). — Mittwochs ist Putztag (65), und „jeden vierten Samstag im Monat kommen zwei Schulfreunde Huberts, um mit ihm Tarock zu spielen.“ (202) Die Kinder sind erwachsen und gehen ihrer Wege. Es ist — in bürgerlichem Wohlstand und gemütlich eingerichteter Leere — genau der „goldene Käfig“, der schon in der *Stella*-Novelle der Heldin zum „Kerker“ wurde (S 29), und aus dem die erste Romanfigur überhaupt, Elisabeth, rechtzeitig ausbrach, um Mrs. Betty Russel zu werden. Die Verhältnisse in den Romanen gleichen einander so sehr, daß häufig Aussagen einer Heldin auch für die anderen gelten. „Ich weiß, es war nicht das Glück, es war etwas ganz anderes, ein Glückersatz für Leute, die aus irgendeinem Grund auf das richtige Glück verzichtet haben.“ (S 32) — „Wir sitzen hier und spielen eine Szene, die nicht ganz stimmt, die aber doch ein ganz guter Ersatz ist für die wirkliche Szene, die nie gespielt wird.“ (M 120) — Liegt die Betonung auf *nie* oder auf *gespielt*? Topos IV ist ein Ort des Rollenspiels, des Rituals, des Unechten und des Ersatzes. Die Wirklichkeit spielt man nicht; wo gespielt wird, dort hat man es mit einem Ersatz zu tun für etwas *Verlorenes* — oder nie *Erworbenes*? Das ist die Frage,

die Marlen Haushofers Romane aufwerfen, immer wieder. Mir scheint, die Autorin ist immerzu damit beschäftigt, das nie Erworbene (Glück, Identität) umzuschreiben, auch: zu *umschreiben*, damit es als Verlorenes erscheine. Warum?

Verloren in Topos IV ist allererst die Spontaneität. Sie ist ersetzt durch ein Ritual, das das Bemühen, so zu tun als wäre es keines, schon in sich aufgenommen hat:

„Was tun wir heute?“ fragte Hubert. Das gab mir einen kleinen Stich, nicht sehr schmerzlich, nur wie die Berührung einer alten Wunde. Mit dieser Frage schob er die Verantwortung für den Tag mir zu. Sieh zu, daß du etwas daraus machst, was halbwegs angenehm ist, da ich am Sonntag doch wirklich nicht ins Büro gehen kann. Du mußt dich nicht zu sehr anstrengen, irgend etwas wird dir schon einfallen.

Das ist ein Spiel, eines der letzten uns verbliebenen Spiele. An die früheren Spiele darf man besser nicht denken. Weil mir auch nichts Neues mehr einfällt, bin ich gezwungen, darauf einzugehen. (M 14)

Dieses *Spiel*, das jeden Sonntag einleitet, besteht darin, Scheinvorschläge für Unternehmungen (Ausstellungen? Spaziergang? Besuche? Auslagen anschauen? vgl. M 15) vorzubringen, die dann von Hubert zum Schein abgelehnt werden, damit am Ende beschlossen werden kann, was ohnehin beschlossene Sache ist. „Immer, wenn wir nicht wissen, was wir an einem Sonntagnachmittag anfangen sollen, gehen wir ins Arsenal.<sup>21</sup> Wir tun aber nur, als wäre das eine Notlösung.“ (M 16) Die Notlösung *ist* die Lösung und zugleich das Problem, das nicht mehr zu lösen ist. Die Spielregeln liegen so fest, daß die Spieler sie nicht mehr mißachten können. Der Ort, zu dem sie ihre bürgerlichen „vier Wände“ gemacht haben, ist nahezu unwohnbar geworden. Erwogen wird folglich die Flucht nach innen und außen:

Hubert brütet gelegentlich. Er brütet aber diskret, an seinem Schreibtisch sitzend, eine Zeitung vor dem Gesicht. Manchmal geht er zu diesem Zweck auch ins Kaffeehaus. Es würde mir nicht einfallen, ihn dorthin zu begleiten. Wenn ich in ein Kaffeehaus gehen will, gehe ich allein hin. Ehepaare haben dort nichts verloren. Alles Mögliche können sie gemeinsam tun, nur nicht im Kaffeehaus sitzen und Zeitung lesen. Sie geraten dann sofort in den Verdacht, einander satt zu haben bis zum Hals.

Natürlich haben wir einander manchmal satt bis zum Hals . . . (M 9)

Der Topos „Kaffeehaus“ als Ort der *Vereinzelten* bietet sich hier an als Gegenbild zu Topos IV. Ein Ehepaar hat im Kaffeehaus gemeinsam „nichts verloren“; etwas verloren haben die Protagonisten freilich zu Hause, oder nie gefunden? Auf diese Frage zielen Marlen Haushofers Zustandsbeschreibungen immer wieder hin. „Hubert kommt nach Hause, so oft es ihm möglich ist, weil er lieber schweigend bei mir sitzt als anderswo. Man könnte es als Liebeserklärung betrachten.“ (M 78) Die scheinbare Gleichgültigkeit, mit der hier jeder Anspruch auf mehr als ein schweigendes *Verleben* noch übriger Lebenszeit preisgegeben wird, wirkt aufreizend auf den Leser und soll es. Hubert wird *nicht* verurteilt dafür, daß er sich als Partner zurücknimmt auf ein Minimum an Anwesenheit. „Viele Frauen würden ihn als unmöglichen Partner empfinden. Für mich ist er richtig. Er ist da und doch nicht ganz da, und er kommt mir nie zu nahe.“ (M 109)

21 Gemeint ist hier, wie aus dem Kontext hervorgeht, ein örtliches Waffen- oder Militärmuseum.

Die erreichte Zufriedenheit, das Sich-Einrichten in Topos IV, ist die resignierte Entschlossenheit, nicht mehr zu *wollen*, als noch geblieben ist vom Leben. So versichert die Heldin, „daß ich lieber hier nicht zu Hause bin als anderswo. Das ist eigentlich schon ein großes Glück.“ (M 105) Alles ist zum Ersatz geworden: das Haus zum Ersatz für ein Zuhause, der Ehemann zum Ersatz für den Partner, das Nebeneinander zum Ersatz für „Einssein und Nähe“ (M 109), das Ritual („Spiel“) zum Ersatz für spontanes (Er-)Leben, das Schweigen zum Ersatz für die Liebeserklärung. Aber damit ist dieser *Ersatz*-Topos keine Enklave des Unheils in einer heilen Welt, sondern nur die Fortsetzung dessen, was draußen ist, nach innen. Denn die Erzählerin wird nicht müde, das Künstliche, Nachgemachte, Scheinhafte ihrer Umwelt zu betonen.

Alles, was wir essen, ist ungenießbar geworden. Hühner, Schweine und Kälber schmecken nach aufgequollenen Waschlapen. Wenn ich Kalbsgulasch koche, sagt Hubert: „Pfui Teufel, was riecht denn hier so nach Leichen?“ [. . .] Es entgeht ihm nicht, daß das Schlagobers stinkt und daß der Karpfen nach Petroleum schmeckt. Alles wird immer teurer, schmeckt immer schlechter und ist dafür bombastisch verpackt. (M 35)

Es ist vielleicht notwendig, darauf hinzuweisen, daß das nicht gestern geschrieben wurde, sondern vor fast zwei Jahrzehnten. Was jedoch heute auch für die Mehrheit einer gewiß nicht hypersensiblen Bevölkerung sicht- und rufbar geworden ist, das bedurfte zur Veröffentlichungszeit des Romans (1969) vielleicht wirklich noch des Maßstabs, den Marlen Haushofer anlegt. Er heißt: Rautersdorf, und ist die bare Utopie.

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. Am Samstag hatte ich eingelegte Maiskolben und Artischocken gekauft. Sie waren sündteuer, und beides schmeckte wie Essiggurken. Für diese Dinge scheint kein Mensch zuständig zu sein. Es gibt keinen, den man dafür anklagen könnte. Denn vom Minister bis zum Hausmeister essen wir alle geduldig in Säure getränktes Löschpapier. (M 35)

Was ist Utopie anderes als das Insistieren auf der Wichtigkeit nicht einklagbarer Bedürfnisse? Ein Bestehen auf dem, wofür „kein Mensch zuständig“ ist? Aber Marlen Haushofer verwandelt unerfüllte Wünsche wie den, der im Zitat aufscheint, mit großer Verlässlichkeit in *vergangene Erfüllungen*. Sie fährt nämlich fort: „Die frischen Nüsse aus meiner Kindheit fielen mir ein.“

Was in der Gegenwart mit allem Aufwand nicht zu finden ist, war in der (Rautersdorfer) Kindheit greifbar; man brauchte bloß die Hand auszustrecken.<sup>22</sup>

Der gewissermaßen kindliche Maßstab wird indessen nicht nur an das Unechte und Nachgemachte angelegt, sondern an alles, was die Bewohnerin von Topos IV über ihre Umwelt erfährt. Dabei beweist sie eine unermüdliche Gabe, sich zu wundern. *Wunderbar*, *rätselhaft*, *sonderbar* sind häufig benutzte Adjektive nicht nur in diesem letzten Roman. Dessen Heldin

<sup>22</sup> „Kindheit als die einzige glückliche Zeit im Leben einer Frau“ hat Manuela Reichart in ihrer Rezension der Titel H und T (*Die Zeit*, 7. 8. 84, S. 53) als zentrales Motiv bei M. Haushofer erkannt.

beispielsweise versichert allen Ernstes: „Noch heute finde ich, daß alles, was zwischen Männern und Frauen geschieht, sehr sonderbar und [. . .] ziemlich unverständlich ist.“ (M 125) Die Wohlerzogenheit und Redegewandtheit einer Freundin, die gelegentlich zum Tee kommt, ist der Heldin „ein Rätsel und wird mir immer ein Rätsel bleiben“. (M 189) Das *Wundern* über die Ordnung der Dinge in der Welt ist Marlen Haushofers Form des Protests. Bezeichnenderweise stört die Heldin der *Mansarde* an den *Männern* eben die Unfähigkeit, sich zu wundern, zum Beispiel über die Sauberkeit der Räume, die von Frauen geputzt werden, ohne daß die Männer das überhaupt wahrnehmen (vgl. M 52). Und das ist nicht Reflex auf die „Emanzipationsbewegung“, sondern war lange vor ihr da als gesunder Menschenverstand, der entdeckt hat, daß gewisse Dinge, sowie man sich weigert, sie selbstverständlich zu nehmen, aufhören, verständlich zu sein. Dasselbe gilt für die Kriegsberichte in der Zeitung (M 68); es gilt auch für die übertriebene Bedeutung, die alle Welt dem Wert des Geldes beimißt, „wirklich sehr sonderbar und unverständlich“ (M 68). Ein klassisches Motiv der utopischen Literatur seit Thomas Morus fügt sich dem Psychogramm dieser Romanfigur so bruchlos ein, daß man seine Herkunft übersehen könnte.

Es sollte klargeworden sein: Topos IV, dieser Ort der zusammen eingeschlossenen Alleingeblienen, ist bereits hart am Rand des Möglichen oder Erträglichen. Das empfindet auch die erste Romanheldin schon so, Elisabeth in *Eine Handvoll Leben*. Ehemals Sekretärin in einer kleinen Schraubenfabrik, hat sie ihren Chef geheiratet und damit Topos IV als Einfamilienhaushalt eines Jungunternehmers begründet. Aber die junge Frau Chefin, durch die „brave Anna“ im Haushalt beschäftigungslos gemacht, bemerkt nach einiger Zeit, „wie überflüssig sie eigentlich war“ (L 141). „Plötzlich wußte Elisabeth, daß sie gar nicht hierher gehörte, daß die Stimmen von nebenan die eines fremden Mannes und eines fremden Kindes waren.“ (L 139) Auf der Suche nach einem Lebensinhalt findet sie banaler- und *topischerweise* nichts anderes als die Liebschaft mit einem Geschäftsfreund ihres Mannes. Was anfangs wie eine Ungeheuerlichkeit in ihren bürgerlichen Alltag einzubrechen schien, erweist sich bald als durchaus vereinbar mit ihm. „Ihr Staunen darüber, daß niemand etwas von ihrem Doppelleben ahnen sollte, nahm von Tag zu Tag zu.“ (L 153)

Das Ende dieser Liebesbeziehung und zugleich das Ende der Ehe (bedingten beide einander?) kündigen sich an während eines Kurzurlaubs mit dem Geliebten auf dem Land. „Diese Idylle in einem ländlichen Gasthof, mit Hühnergegacker vor dem Fenster und dem blauen Fleck Himmel über dem Wald, schien ihr plötzlich quälend wie ein billiges Theaterstück.“ (L 161) Immer wieder ordnet Marlen Haushofer jede entscheidende Lebensphase oder -krise ihrer Heldinnen topisch ein und zu, spielt die Topoi gegeneinander aus. Elisabeth legt ihre (Doppel-)Rolle in diesem „billigen Theaterstück“ (auch dieses Motiv ist topisch!) nieder und findet sich nach ihrer Flucht wieder als Reisende an einem neuen Ort: „Betty sah Elisabeth erst wieder im Speisewagen vor einer Tasse Kaffee sitzen.“ Sie bemerkt, „wie ihr Gegenüber sie begehrllich anstarrte und begriff, daß sie endlich allein war. [. . .] Sie saß nicht mehr im Schoße der Familie, eingesperrt, aber behütet und geliebt. Die Freiheit starrte ihr entgegen aus den kalten, lüsternen Augen dieses fremden Mannes.“ (L 185) Jenseits von Topos IV ist die „Freiheit“; sie bleibt ambivalentes Abstraktum. Topisch nicht zu lokalisieren (Wohin

fährt Bettys Zug? Was erlebt sie dort?), ist die „Freiheit“ der Nicht-Ort, der jenseits der Topoi diejenige verschluckt, die sie gesucht hat. Sie kann sich im Nachhinein, als fast Fünfzigjährige, nur noch mit Grauen ausmalen, was ihr Verbleiben am Ort (Topos IV) bedeutet hätte:

Vielleicht hätte sie endgültig resigniert und wäre mit den Jahren eine freundliche, ein wenig zerstreute Frau geworden, die mit ihrem Kind spazierengeht, Romane liest, Gäste empfängt, Blumen in Vasen ordnet und das Leben sanft und ohne Bedauern davonrinnen spürt. Eine von den vielen Frauen, deren Wille gebrochen ist und die gar nicht mehr wirklich sind. (L 143)

Diese Sätze aus der erlebten Rede der ersten Romanheldin sind nicht zufällig eine Charakteristik der letzten. Die nämlich ist nicht in die „Freiheit“ geflohen, sondern in die „Mansarde“. Von Hubert nur betreten, „wenn ich ihn ausdrücklich einlade“ (M 20), ist die Mansarde das, was auf neudeutsch ein „Hobbyraum“ heißen würde, und gleichzeitig der einzige Ort, an dem die Heldin noch bei sich selber ist und eigentlich am Leben. Als ausgebildete Graphikerin, die jetzt nicht mehr als Buchillustratorin arbeitet, weil ihr Mann nicht möchte, daß sie Geld verdient (vgl. M 20 — ein hinreichend bekanntes topisches Motiv nicht der Literatur, aber des bürgerlichen Alltags) zeichnet sie nur noch für sich selbst, und zwar ausschließlich „Insekten, Fische, Reptilien und Vögel“ (M 21). Ihr Ziel, das sie nach eigener Aussage (vgl. M 72, 102) nie erreicht, ist es dabei, „einen Vogel zu zeichnen, der nicht der einzige Vogel auf der Welt ist“ (M 21). Alle Vögel, die sie aufs Papier bringt, sehen *einsam* aus; ihr gelungenster Versuch ist „eine Elster, ein schönes, schillerndes Geschöpf. Sie sieht einsamer aus als irgendein Vogel zuvor, dazu ein bißchen böse und kalt. Ich mag diese Elster nicht, aber sie ist mir sehr gut gelungen.“ (M 139) Es ist offensichtlich, daß hier eine Ich-Projektion vorliegt: „einsam, ein bißchen böse und kalt“ ist, sieht man sie unvoreingenommen, wohl auch die Erzählerin selber. Der Zeichenversuch mußte scheitern, weil nicht abgebildet werden kann, was nicht existiert, es sei denn „mit unlauteren Methoden“, wie die Erzählerin ausführt:

So malte ich einmal ein Meisenpärchen auf einem Ast. Sie hatten die Köpfchen einander zugewandt, und vielleicht täuscht das die Betrachter. Mich kann es nicht täuschen. Ich weiß nicht, was sie sehen, aber bestimmt erkennt keiner den andern. (M 102 f.)

Das Meisenpärchen täuscht Gemeinschaft vor genau wie die Ehe der Zeichnerin; und der *Schein* von Gesellschaft ist schlimmer als gar keine.

Als die Heldin weiter auf ihrem Vorhaben beharrt, kommt sie zwar zu einer Lösung, aber diese trägt verstörende Züge: Unter der Hand wird da aus einem Vogel eine Eidechse. „Schließlich entwickelte er sich zu einem Zwitterwesen, und die ganze Zeit über hatte ich das Gefühl, daß ich weder einen Kleiber noch eine Eidechse zeichnen wollte, sondern etwas ganz anderes, das ich aber nicht sehen konnte.“ (M 177) Erst ganz zu Ende des Romans kann sie es sehen:

. . . das Wesen wurde deutlicher, sah mich aus goldgelben Augen an, und zu meinem Erstaunen sah ich, daß es ein Drache war. [. . .] Ein Drache ist ein Wesen, das einsam aussehen darf. Ihm steht es zu. Er wird nicht geboren, ist plötzlich da und weiß nicht, warum, das sieht man ihm an. Er schaut aus, als wäre er unheilbar verwundet.“ (M 214)

Die Erzählerin hat damit nicht ihr Ziel erreicht, aber es dem angepaßt, was erreichbar (abbildbar) ist. Mit dem Drachen ist sie zufrieden, weil er ein Allein-Stehen symbolisiert, das sie inzwischen als die einzige ihr noch mögliche Lebensform akzeptiert hat, und sei es *unheilbar verwunde(r)t*.

### „Ja, aber.“ Einwände?

Ja, aber wenn die Topografie der Marlen Haushofer so einfach zu vermessen ist; wenn immer dieselben Kulissen aufgebaut werden, um Bühnenbilder für „Handlungen“ zu ergeben, die eigentlich in fünf Sätzen zusammengefaßt werden können; wenn sich die epische Produktion dieser Autorin in der immer wiederholten Reproduktion derselben Topoi erschöpft — wodurch wäre dann eigentlich ihr künstlerischer Rang begründet oder zu begründen?

Es ist wahr: Marlen Haushofer verwendet auffallend häufig topische Motive mit Zitat- oder gar Klischeecharakter. Ihre Topoi der (ambivalent maßlosen) Kindheit, der Schule, des möblierten Zimmers und des goldenen Käfigs in bürgerlichem Wohlstand muten zunächst eher wie Zitate aus einer oberflächlichen Alltagsrede und/oder Literaturrezeption an denn wie erlebte und beschriebene Erfahrungsräume und Lebenszusammenhänge. Daß Marlen Haushofer freilich nie über irgendetwas geschrieben hat, was sie nicht aus eigener Beobachtung und Erfahrung kannte<sup>23</sup>, sollte stutzig machen. Ihr konsequentes Erzählen aus personaler Sicht (des kleinen Mädchens, des Internatszöglings, der jungen Frau, der resignierten *Hausfrau-undmutter*) ergibt — in erlebter Rede oder Dialog — Detailbeobachtungen, die das Klischee immer wieder korrigieren. Im übrigen konkretisiert sich, je weiter man sich (chronologisch) in den fünf Romanen voranarbeitet, ein Verdacht: Marlen Haushofer setzt die Topoi der Alltagsrede und literarischen Tradition mit zunehmender Bewußtheit ein, um den Beweis zu führen, daß sie das sind, was individuelles (Er-)Leben zugleich ermöglicht und beschränkt.

Wir wissen sowohl aus der Psychologie als aus eigener Alltagsbeobachtung, daß Wahrnehmung der Wirklichkeit überhaupt nicht möglich ist ohne strukturelle Schemata, nach denen Wahrnehmbares selektiert, geordnet und rezipiert wird. Relativ leicht fällt dann etwa die Erklärung der Denkfigur *glückliche Kindheit* (an der Hand des „allmächtigen Vaters“): Sie ist das Resultat einer erinnernden Wahrnehmung des Erwachsenen, der bei der nachträglichen Beurteilung der eigenen Kindheit (unbewußt) auf ein topisches Schema zurückgreift, nämlich auf das der zur Verderbnis (durch „Angst und Wissen“) verurteilten kindlichen „Unschuld“. Damit wird die Reflexion darauf, was eigentlich „Kindheit“ heißt oder ausmacht, zugleich ermöglicht und beschränkt; Zusammenhänge werden hergestellt, andere *verstellt*. Keine Denkfigur erklärt ein Phänomen restlos; jeder Wissenschaftler weiß das, ein Schriftsteller wird es erst recht nie vergessen. Marlen Haushofer beansprucht nicht, durch topische Metaphern oder Wendungen wie „goldener Käfig“, (Topos IV), verführte Unschuld (To-

23 Tatsächlich entsprechen die Schauplätze der Romanhandlungen (abgesehen natürlich von *Die Wand*) den von Klaus Antes (a. a. O.) angegebenen biografischen Daten: Marlen Haushofers Vater ist Revierförster; die Tochter wird aufs Internat geschickt, um dann in Wien und Graz Germanistik zu studieren; sie heiratet einen Zahnarzt, der sich in Steyr niederläßt.

pos III), Lebens- „Kampf“ und Ins-Wasser-Geworfenwerden (Topos II, vgl. L 55) oder „allmächtiger Vater“ und „Heimat“ (Topos I) die entsprechenden Lebensphasen erklärt zu haben. Aber sie führt nicht ohne Grund, wenn sie einen der *Orte* beschreibt, die allemal Schauplätze dieser Lebensphasen und -krisen sind, auch das topische Material vor, das die Wahrnehmung dieser Örtlichkeiten strukturiert (ermöglicht und beschränkt). Daß dieses topische Wort- und Bildmaterial teilweise bereits über ältere literarische Texte vermittelt ist, ändert daran nichts: auch Leseerfahrungen sind Erfahrungen, die künftige Wahrnehmungen strukturieren.

Hüten sollte man sich vor dem pseudo-philologischen Fehlschluß, die Erkenntnis des topischen Charakters dieser epischen Darstellungen mit einem Nachweis ihrer Lebens- und Realitätsferne zu verwechseln und sie damit für im Sinn einer realistischen Romankunst disqualifiziert zu halten. Wer unreflektiert von einem Gegensatzpaar *topisch versus originell* (*zitiert versus erfunden/beobachtet*) ausgeht, wird die Texte der Marlen Haushofer nicht alle hoch einschätzen, sich aber den Einwand gefallen lassen müssen, daß er den von Curtius seinerzeit initiierten Konnotationen des Toposbegriffs aufsitzt. Die hier vertretene These ist die: die wahre Antinomie, durch die das Arbeiten mit topischem Material (nicht nur bei Marlen Haushofer) zu interpretieren ist, heißt: *topisch versus utopisch*.

Nun fällt die Freilegung einer topischen Struktur nicht immer so leicht wie bei der Rede von der glücklichen Kindheit. Die These, erst das spätere Reden darüber strukturiere nachträglich Erfahrungen „topisch“, ist nicht zu verallgemeinern. Sie geht von einer nicht immer gegebenen Unterscheidbarkeit „primärer“ Erfahrungen und „sekundären“ Redens darüber aus. Realität, die *nicht* immer schon sprachlich vermittelt wäre, wenn wir mit ihr in Berührung kommen, gibt es nicht. Jeder Lebenszusammenhang, in den einer hineinwächst, hält (neben anderen Faktoren) immer sprachliche Strukturen zu seiner Bewältigung, *aber auch* Verewigung bereit. Erst dadurch entsteht ja das, was wir gerne eine *Institution* nennen: die Familie (Haushofers Topos I), die Schule (II), die Ehe (IV). Diese Institutionen bestehen wesentlich aus Regeln, *wie miteinander geredet werden soll*. Die Rede, die sie ermöglichen, aber auch erzwingen, ist eine topische, insofern sie traditionell an Ort und Situation geknüpft ist und das in die Institution aufgenommene Individuum mit diesem Ort sprachlich vermitteln soll, das heißt: es mit ihm aussöhnen, aber auch an ihn ausliefern. Es ist immer die *Rede der andern* (Älteren, früher Dagewesenen), der der einzelne ausgeliefert wird — auch in der Ehe, die nur scheinbar ein Neuanfang ist, tatsächlich aber seinen Regelkanon ebenfalls aus der Rede der andern übernimmt. Die so entstehende und tradierte topische Rede ist orts- und zeitgebunden, wird jedoch vom (ebenfalls zeitgebundenen) Bewußtsein des einzelnen vorwiegend als ortsgebunden erlebt: *dort* redet man so; *hier* wird das schon immer so gemacht. *Da* haben die das Sagen.

Nun wissen wir auch aus der Psychologie, daß sich an wichtige Erfahrungen gern die Erinnerung des Ortes und der Umstände heftet, an dem und unter denen sie erstmals gemacht wurden, und daß sich auf diese Weise die damit verbundenen Affekte auf Orte übertragen, die nur deshalb überhaupt in der Erinnerung fortleben. Bei Marlen Haushofer gleichen einander nicht zufällig oder aus erzählerischer Verlegenheit die Schauplätze verschiedener Romane

(Topoi I–IV). So viel Erfolg hat die Autorin nie gehabt, daß sie der Versuchung hätte erliegen können, einmal bewährte literarische Muster immer wieder zu verwenden; auch mußte sie nie vom Schreiben leben. Eine sachfremde Absicht ist ihr nicht zu unterstellen. Die Topoi kehren deshalb immer wieder, weil die beschriebenen Schauplätze diejenigen sind, an denen (auch von der Autorin?) zu verschiedenen Lebenszeiten die elementaren Erfahrungen des Glücks, der Fülle und Geborgenheit, der Liebe; des Verlusts, der Verlassenheit, des Unglücks, der Angst und Leere, des Zorns und der Enttäuschung gemacht werden — und zwar in dieser Reihenfolge. Topisch ist die Rede von Orten, die man erinnert, weil man Glückserfahrungen oder Sehnsucht nach Glück mit ihnen identifiziert; topisch ist gleichermaßen die Rede von Orten, die man deshalb erinnert, weil sich Unglückserfahrungen oder Berührungsängste an sie geheftet haben. Sozusagen freischwebende, von jeder Topografie losgelöste Erfahrungen gibt es nicht. Schon das Verb *er-fahren* ist offensichtlich topisch. Das einzige Nicht-Topische, was dann noch bleibt, ist ein bisher kaum erwähntes Schlüsselmotiv bei Marlen Haushofer: die Sehnsucht nach dem unbekanntem Ort.

Ja, aber gibt es das? Kann man sich nach etwas sehnen, was man nie gesehen hat? Die Frage ist nicht trivial. Die Vorstellung vom schlechthin anderen und Fremden hat immer wieder in der Geschichte der literarischen Utopie als Maßstab für Zeit- und Sozialkritik gedient. Es steckt aber ein Dilemma in dieser scheinbar einfachen Feststellung: Wenn man das andere und Fremde beschreiben könnte mit den Mitteln des Bekannten und Eigenen, es wäre ja nicht mehr anders und fremd. Utopische Darstellung geht nicht auf Orte aus, die nur *graduell* verschieden sind von den bekannten. Wenn aber U-Topos jenseits der Grenzen des Bekannten zu suchen sein soll, wie kommt man hinüber?

### Exkurs: der Topos der Rückkehr in der Utopie

Platons sogenannte Atlantis-Dialoge (*Timaios* und *Kritias*) sind bekanntlich, als Fortsetzungen der *Politeia*, weitere Erörterungen der Frage, wie der „beste Staat“ aussehen müßte. Sokrates äußert in derselben Gesprächsrunde, die den Staatsentwurf der *Politeia* diskutiert hat, nun den Wunsch, den idealen Staat nicht nur „im Zustand der Ruhe“, sondern auch „in Bewegung“ vor sich sehen zu können.<sup>24</sup> Daraufhin wird ihm „eine Sage aus alter Überlieferung“ erzählt. Sie berichtet von der Früh- oder Vorgeschichte Athens, dessen „schönste Heldentat“ die Überwindung eines mächtigen Feindes gewesen sei, nämlich des atlantischen Heeres. Der Krieg des attischen Ur-Reiches mit dem atlantischen liege 9000 Jahre zurück und sei durch Eingreifen der Götter zugunsten Alt-Athens entschieden worden, wobei Atlantis nach einem gewaltigen Erdbeben in einem Tag und einer Nacht unterging.<sup>25</sup> Nun sagt Kritias, ein anderer Teilnehmer der Gesprächsrunde:

Wir wollen aber die Bürger und den Staat, den du gestern als Erdichtetes uns darstelltest, jetzt auf das wirklich Geschehene hier übertragen und annehmen, jener sei derselbe mit

<sup>24</sup> *Timaios*, hrsg. von Ioannes Burnet, Oxford 1899 ff., Abschnitt 19a (dt. *Platons sämtliche Werke* 5, hrsg. von W. F. Otto/E. Grassi, Hamburg 1959, S. 146).

<sup>25</sup> A. a. O. S. 150f.

diesem, und behaupten, die Bürger, wie du sie dir dachtest, seien unsere wahrhaften Voreltern . . .<sup>26</sup>

Hier wird offensichtlich das philosophische Konstrukt der *Politeia* nachträglich identifiziert mit einer (angeblich) historischen Realität. Dies geschieht aus dem (von Sokrates formulierten) Bedürfnis heraus, die Utopie „in Bewegung“, d. h. *am Leben zu sehen*. Der „beste Staat“ soll nicht nur *denkbar*, er soll auch *wirklich gewesen sein*. Indem nun die Philosophen ihren Dialog fortsetzen, nehmen sie Punkt für Punkt die Identifizierung der utopischen Theorie mit der historischen Realität vor: „An Trefflichkeit habe aber unser Land jedes andere übertroffen . . .“.<sup>27</sup> Das gleiche habe im übrigen, ungeachtet der herrschenden Feindschaft, auch für den großen Gegner Atlantis gegolten; auch seine Bewohner seien ursprünglich göttlicher Abkunft und deshalb vollkommen gewesen, später allerdings ebenso *entartet* wie die Athener.<sup>28</sup>

Die Denkfigur ist somit die: in einer archaischen Vorzeit, aus der nur noch „Sagen“ herüberreichen, war die Utopie bereits Wirklichkeit. Die philosophische Konstruktion des „besten Staates“ wird Zug um Zug überführt in eine mythische Rekonstruktion. So entsteht die Utopie als wieder(ge)holte Vergangenheit.

Der Begriff der Regression, wie ihn Freud in die Psychoanalyse einführte, meint nichts anderes als dieses Zurückkehren auf eine frühere oder früheste Entwicklungsstufe, deren „sinnenstark vorhandene Erinnerungen“<sup>29</sup> lustbesetzt sind im Gegensatz zu einer unlustbesetzten Gegenwart. Auch das Träumen ist nach Freud „ein Stück Regression zu den frühesten Verhältnissen des Träumers“.<sup>30</sup> Dieselbe Denkfigur der Rückkehr zum Ur-Stand bestimmt auch das literarische „Träumen“ der Utopisten seit Platon. Die Regression auf eine Zeit, in der die Welt noch einfach, ursprünglich und unverdorben war, ist seit Platon der literarische Kniff, mit dessen Hilfe die Utopie darstellbar wird. Ist Regression ontogenetisch nichts anderes als Rückkehr(wunsch) in den Mutterleib, so gibt sich die utopische „Re-“Konstruktion einer besseren oder besten Welt bei näherem Hinsehen allemal als Rückkehr-(wunsch) zum Ursprung der Welt überhaupt zu erkennen.

Genau das ist von Paul Tillich mit den Worten beschrieben worden, „daß jede Utopie sich ein Fundament in der Vergangenheit schafft“.<sup>31</sup> Als Beispiele für Utopien, die „alle mit derselben Struktur der Urzeit und der Endzeit sich entsprechen“, nennt Tillich die Topoi „goldenes Zeitalter“ und „Paradies“, ferner die Philosophie Rousseaus und die Theorie des Urkommunismus. Etwas, was schon einmal (ideal) war, soll und wird wiederkehren am Ende einer historischen Entwicklung, die uns zunächst davon entfernt hat. Tillich nennt diese Denkfigur

26 S. 152.

27 *Kritias*, nach Burnets Ausgabe Abschnitt 110 e; a. a. O. S. 221.

28 A. a. O. S. 230.

29 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Gesammelte Werke II/III, London 1942, S. 553.

30 S. 554.

31 Paul Tillich, *Politische Bedeutung der Utopie im Leben der Völker*, in: *Schriftenreihe der deutschen Hochschule für Politik Berlin* (1951), S. 14.

einen „Dreitakt“ von ursprünglicher Verwirklichung, Herausfallen und Wiederherstellung.<sup>32</sup>

Auch der erste Utopist der Neuzeit, der der Gattung ihren Namen gab, wird bei der Veröffentlichung seiner *Utopia* von den Zeitgenossen nach genau diesem Schema verstanden: Die Insel Utopia sei derjenige Ort, an dem geschützt gegen die Unbilden der Weltgeschichte ein naiver urchristlicher Güterkommunismus sich bis auf den heutigen Tag (1516) erhalten habe.<sup>33</sup> Freilich ist hier der letzte Schritt des „Dreitakts“, nämlich die Erwartung der Wiederherstellung, allenfalls noch implizit enthalten; in welchem Grad Thomas Morus, der spätere Lordkanzler und Märtyrer für den römisch-katholischen Glauben, seinen utopischen Entwurf als *politische Demonstration* gemeint habe, darüber streiten sich bekanntlich die Gelehrten. Ohnehin steht die Denkfigur des „Dreitakts“ im Zeichen einer geschichtsphilosophischen Naivität, die sich die Weltgeschichte als *reversibel* denkt. In welches Dilemma das utopische Denken geriet, als (spätestens in der Aufklärung) Zweifel daran laut wurden, liegt auf der Hand; obendrein mißtraute man zunehmend dem angeblichen Realitätscharakter dessen, was da mythisch und topisch tradiert worden war. Konserviert oder wiederhergestellt werden können aber nur Werte, die die Kulturgeschichte bereits erarbeitet hat. Der Versuch, die Utopie „in Bewegung“ (Sokrates) zu sehen, kann sich an keiner geeigneten Vergangenheit mehr orientieren und muß, seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts<sup>34</sup>, die Re-Gression ersetzen durch die Pro-Gression in eine „utopische“ Zukunft. Die Welt, die ihren Ort nicht *mehr* hat, weicht einer Welt, die ihre *Zeit noch* nicht hat. Lag vorher der Fortschritt immer im Rückschritt (zum Ursprung), so werden seit der Aufklärung utopische Modelle entwickelt, die den Fortschritt in einer *Weiterentwicklung* sehen. Sie treten die Flucht nach vorn an. Vorläufer dieses neuen Typus der Utopie ist Francis Bacons *Nova Atlantis*, kaum 100 Jahre nach Morus *Utopia* entstanden. Die Naivität, mit der Bacon als *Zweck* der empirischen Forschungen im „Hause Salomonis“ „die Erweiterung der menschlichen Herrschaft [über die Natur] bis an die Grenzen des überhaupt Möglichen“ angibt<sup>35</sup>, läßt den Leser des späten 20. Jahrhunderts mit einer Gänsehaut zurück. Das Neue Atlantis führt zum Nordatlantischen Bündnis und damit sich selber *ad absurdum*. (Dies ist der Punkt, wo jede Interpretation von Marlen Haushofers Roman *Die Wand* anzusetzen hat.)

Dieser Exkurs in die Utopiegeschichte macht — neben einer regressiven Denkstruktur bis zur Aufklärung — noch ein zweites deutlich: wie kaum eine andere literarische Gattung ist die Utopie auf die Arbeit mit topischem Material angewiesen. *Garten Eden, Paradies, Schlaraffenland, Arkadien, Goldenes Zeitalter, unberührte Insel*: Die Utopie ist topisch sowohl im Curtiusschen Sinn als auch in dem hier immer mitgedachten, daß sie von Orten aus und auf Orte hin argumentiert. Der Nirgendort kann ja nur als Ort imaginiert werden; das Utopische will *topisch* dargestellt sein, aber gleichzeitig alle bekannten Orte hinter sich lassen.

32 S. 16.

33 In diesem Sinn argumentiert der Verfasser des Vorworts zur Pariser Ausgabe der *Utopia* von 1517, Guilielmus Budaeus (Guillaume Budé).

34 L. S. Merciers *L'an 2440* von 1770 gilt ja als Begründung der „modernen“ Zeitutopie.

35 Francis Bacon, *Nova Atlantis* (1638), dt. in: Klaus J. Heinisch (Hrsg.), *Der utopische Staat*, Hamburg 1960, S. 171–215, Zitat S. 205.

## Jenseits der Topoi: Garten Eden, Hintereingang

Ohne den Begriff der Utopie ist dem nicht beizukommen, was von Marlen Haushofers Werk übrigbleibt, wenn man die in allen Romanen thematisierten vier „Ur“-Topoi rekonstruiert und ausgewertet hat.<sup>36</sup> Heinrich von Kleist schrieb, wir müßten, da der Eingang ins Paradies nun einmal verschlossen sei, eine Reise um die Welt antreten, um es vielleicht hinten offen vorzufinden.<sup>37</sup>

Wie die Heldin des ersten Romans alle Topoi durchläuft, um dann in eine diffuse „Welt“ zu entschwinden und ein neues Leben anzufangen, wurde oben angedeutet. Das allein freilich gäbe, so sehr das Un-Topische bei Marlen Haushofer die Ausnahme ist und ins Auge springt, keinen Anlaß, von Utopie zu reden. Ein Verdacht (daß die „Welt“ der Betty tatsächlich jenseits der bekannten Welt zu suchen wäre) mag sich immerhin bilden, und dieser Verdacht konkretisiert sich, verfolgt man die epische Produktion der Autorin in chronologischer Reihenfolge. Für Annette, die Heldin des zweiten Romans (*Die Tapetentür*), scheint der Ausweg aus Topos III zunächst in der Heirat (also der Flucht nach Topos IV) zu liegen. Aber wenn je eine Ehe ein *Ausweg* gewesen ist, *diese* ist es jedenfalls nicht. Annette, hochschwanger und von ihrem dynamischen und intelligenten, aber egoistischen und unsensiblen Mann im Stich gelassen, erträumt sich den Ausweg, während sie schlaflos im Bett liegt. Eine Tapetentür öffnet sich in ihre(r) Fantasie und bietet einen Ausgang aus der Einsamkeit. Auf dem Rücken eines großen Hundes wird Annette „in die Dunkelheit eines feuchten, kühlen Ganges“ getragen (T 214). Der Gang erweitert sich zur Schlucht, auf deren Grund ein Wildbach *dahinschießt*. „Oh, wie gut sie ihn kannte, diesen Bach.“ (215) Je weiter sich die Heldin (vom Hund) *tragen läßt*, desto deutlicher wird: Diese Fluchtlandschaft ist der Ort ihrer Kindheit, an den Annette jetzt zurückkehrt. „Sie kamen über den Steg, von dem der betrunkene Fuhrmann gefallen war. Das Gelände war immer noch zerbrochen.“ (216) Daß eine Episode dieser Art im ganzen Roman nicht vorkommt, kann nur den verwundern, der nicht das Signalement des Topos I in dieser Ortsbeschreibung wiedererkennt. „Tausend Gerüche stiegen auf und wurden bald übertönt vom Harzgeruch, und in diesem Augenblick wußte Annette, wohin die Reise ging. Wilder Hohn erfüllte sie. Also hatten die Vokabeln und Klavierstunden nichts genützt. Das brave kleine Mädchen ritt auf einem struppigen Hund zurück in die verbotenen Gegenden . . .“ (216f.).

Das Utopische dieser *Fluchtbewegung* und das Topische der *Fluchtbeschreibung* treffen sich nun an keinem andern Ort als dem großväterlichen Sägewerk, das auch in der *Mansarde* Topos I verkörpert, und das nun doch — mit aller Vorsicht gesagt — ein ebenso autobiografischer Topos sein dürfte wie das klösterliche Internat, das triste möblierte Zimmer und die aufgeräumte Leere des bürgerlichen Einfamilienhauses. Annette ist angekommen am Ziel ihrer Reise nach rückwärts:

36 Vgl. hierzu die Synopse, Anhang I, S. 82.

37 Vgl. H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. Helmut Sembdner, München 1965, Bd. II, S. 342.

. . . auf der Platte des Schreibtisches sitzend, mit den nackten Beinen baumelnd, durfte sie am Enzianschnaps nippen, die Zigarette kosten und hören, wohin der große Holzstoß verkauft werden sollte und daß die Buchen teurer waren als die Tannen . . . (T 219).

Freilich ist ihr selbst das Imaginäre dieser rückgeholten Kindheit bewußt:

Das Zimmer war leer. Stumm starrten die Bücherregale ihr entgegen, und jede Spur der geliebten Unordnung war vom Schreibtisch verschwunden. Die Gewehre glänzten im Schrank, aber „er“ war nicht hier. „Er“ war fortgegangen, nicht in den Wald, nicht ins Dorf, sondern für immer.

„Er“, der allmächtige, gütige (Groß-)Vater, ist jenseits der Orte (Arbeitszimmer, Wald, Dorf). Wer ihm dorthin folgen will, braucht nichts Geringeres als einen Ausgang aus der Welt, eine Tür, wo es scheinbar keine gibt. Eine Tapetentür.

Aber *ist* das Utopie und nicht, viel banaler, Nostalgie, Beschwörung einer glücklichen Kindheit durch eine unglückliche Erwachsene? Man sollte den Hinweis auf die Vertreibung des kleinen Mädchens aus den *verbotenen Gegenden* ernst nehmen. Es ist die Vertreibung aus einem Paradies, das identisch zu sein scheint mit Topos I, also mit der ontogenetischen Frühgeschichte der Heldin. Die auf ihre paradiesische Kindheit regredierende Annette sucht das Bessere Leben in der Vergangenheit wie Plato den Besseren Staat. Das ist, nach der Welt-Flucht der Elisabeth alias Betty Russel, Marlen Haushofers *zweiter* Versuch, ihre Utopie zu imaginieren.

Der dritte liegt in der *Stella*-Novelle vor. Es fällt nämlich auf, wie die Erzählerin, mitschuldig am Tod der Titelheldin und selber todunglücklich, immer wieder Zuflucht sucht beim Blick in den Garten (vgl. S 5, 23 f., 29 f., 48, 66, 70). Zwar bezeichnet sie es zu Anfang (vgl. S 5) als eine „schlechte Gewohnheit, stundenlang am Fenster zu stehen und in den Garten zu starren“, aber diese Gewohnheit ist ihr die liebste. Vom Garten geht eine eigenartige Faszination aus. Sie wirkt aber nur aus der *Entfernung*: „Früher habe ich manchmal der Versuchung nachgegeben und bin in den Garten hinuntergegangen, aber es war immer eine Enttäuschung für mich daraus geworden. Hier vom Fenster aus ist er gerade in der richtigen Entfernung für mich.“ (S 48) Die Paradoxie eines Garten, dessen Wert darin besteht, daß man ihn nicht betritt, sollte stutzig machen. Und noch etwas fällt auf: dem Garten wird (von der Ich-Erzählerin) ein Eigenleben zugeschrieben. Er hat nämlich auf den Tod der jungen Stella mit einem *Abrücken* reagiert; er hat sich distanziert:

Wenn ich mich nicht irre, ist auch der Garten vom Haus abgerückt. Er geht von mir fort, langsam, fast unmerklich, eines Tages wird er verschwunden sein, und ich werde aus dem Fenster in die Leere starren . . . (S 29).

Das (räumlich oder zeitlich) Entfernte, Verschwundene ist Marlen Haushofers Obsession. Wo immer davon die Rede ist, dort hat man es mit einer Chiffre für *Glücksverlust* zu tun. Wer trotzdem noch zweifelt an der Natur dieses Gartens *Eden*, der lese (S 30) weiter: „Es darf mich nicht wundern, wenn der Garten anfängt, mich zu verstoßen.“ Hat die Erzählerin den Sündenfall schon nicht selbst begangen, so ist sie immerhin der schweigenden Mitwischer-

schaft und unterlassenen Hilfeleistung schuldig und muß aus dem Paradies verstoßen werden. Die Utopie eines Lebens in Freiheit — für nichts anderes steht der Garten-Topos — war ohnehin nur noch aus der Entfernung sichtbar, um jetzt einer „Leere“ zu weichen. Die Denkfigur der Entfernung vom Ursprung wird unverkennbar, wenn der Garten die Heldin an ihre Kindheit erinnert: „Das kleine Mädchen von damals war tot, verscharrt von großen, geschickten Händen.“ (S 48)

Dieses „kleine Mädchen“, hier in der frühen *Stella*-Novelle nur geisterhaft auftretend, wird später (1966) als Heldin desjenigen Romans figurieren, der als einziger den Garten Eden *nicht* als entfernten und unbetretbaren Garten beschreibt, sondern als Kindheitstopos. Der Wunsch der Rückkehr in dieses verlorene Paradies ist utopisch. U-topisch ist, was keinen Ort mehr hat. Das aber ist nicht philologische Wortklauberei, sondern ein Befund, der sich mit der zentralen Denkfigur der literarischen Utopie (als Gattung) deckt. Die Bessere Welt als vergangene, verlorene, versunkene (Platon), als „verscharrte“ (Haushofer): genau die Stelle, die im Nachdenken über den Besten Staat bei Plato der Atlantis-Topos einnahm, nimmt in Haushofers Nachdenken über das Bessere (wenn schon nicht: Beste) Leben der Ort einer glücklichen, maßlos erfüllten Kindheit ein.

Der Versuch, diesen Ort wiederzufinden, ist Marlen Haushofers Erzählmotiv, ganz gleich, welchen (auto)biografischen Lebensabschnitt ein Text behandelt. In diesem Roman, schrieb Klaus Antes über *Die Wand* (1963), sei Robinson weiblich.<sup>38</sup> Die Robinsonade als Einmann-Utopie eines Kaufmanns mit protestantischem Ethos ist hier freilich nicht nur dem Geschlecht verdreht, sondern überhaupt auf den Kopf gestellt. Schiffbrüche und wunderbare Rettung an den Gestaden unentdeckter Eilande scheiden im 20. Jahrhundert als epische Transportmittel aus; was Marlen Haushofer an ihre Stelle setzt, ist bezeichnend und läßt ein gewisses Unbehagen zurück. Sie imaginiert einen Atomkrieg, der wunderbarerweise just um das Jagdhaus, in dem die Ich-Erzählerin auf Einladung der Besitzer ein verlängertes Wochenende verbringen will, eine Enklave der heilen Welt ausspart: „die Wand“ wächst nämlich aus dem Boden, um die radioaktive Vernichtung aus-, die Heldin aber einzusperren. Die Besitzer, abends noch auf einen Schoppen ins Dorf gegangen, kommen nie mehr wieder, und das Wochenende verlängert sich sehr. Es ist, wie die Heldin in ihrer Enklave erst allmählich begreift, so lang wie das Leben selber, das ihr jetzt noch bleibt — eines Wunders wegen, das dem der Errettung Robinsons wirklich in nichts nachsteht. Denn auch Jagdhaus und Gebirgstal enthalten, wie Robinsons Insel, alles, was der Mensch zum Leben braucht. Auch bei Marlen Haushofer freilich trägt diese utopische Konstruktion nur einen Menschen, und nur einer ist durch „die Wand“ geschützt. Was jenseits an menschlichem, tierischem und pflanzlichem Leben war, ist versteinert. (Die Wand ist transparent, um den Blick darauf freizugeben.) Der Preis, der für das Wiederfinden gefordert wird, ist damit genau bezeichnet: der Kindheitstopos (von Forsthaus, Bauernhof, Gebirgstal und Alm) darf nur auferstehen unter der Bedingung, daß kein zweiter ihn betritt. Wenn dies das wiedergefundene Paradies ist, so wurde Adam geflis-

38 Vgl. Anm. 18. — Zum Motiv der Robinsonade vgl. im übrigen ausführlicher Konstanze Fliedl, „Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers“, in diesem Heft S. 35ff.

sentlich daraus entfernt; was angesichts der männlichen Charaktere in den anderen Romanen nicht wundert. Annettes Mann Gregor; Elisabeths Chef und Ehemann Anton; Richard, der seine Frau hintergeht und Stella verführt; der bequeme und hilflose Hubert im letzten Roman: Sie alle lassen keinen Zweifel daran, daß ein besseres Leben eher ohne sie zu finden sein wird als mit ihnen. (Elisabeth im ersten Roman geht nicht umsonst allein fort, um es zu suchen.) „Ich war damals seit zwei Jahren verwitwet“ (W 10): so lapidar erledigt diesmal die Erzählerin das Thema *Mann*.

Die Topografie ist, wie jede bei Marlen Haushofer, nur scheinbar Kulisse für die Handlung, in Wirklichkeit aber das eigentliche Erzählziel. „Das Jagdhaus liegt in einem kleinen Kessel, am Ende einer Schlucht, unter steil aufragenden Bergen“ (W 12). Ein Ort wie dieser, gewissermaßen ohnehin schon am Ende der Welt, kann besonders leicht von ihr abgeschnitten werden; „etwas Unsichtbares, Glattes, Kühles“ wie die „Scheibe eines Fensters“ (W 15) trennt Schlucht und Talkessel sozusagen klinisch sauber vom radioaktiv verseuchten Draußen. (Nicht einmal der Bach kann abfließen: vgl. W 16). Diesmal jedoch ist die Erzählerin auf der richtigen Seite des Fensters: Der scheinbare Alptraum des Alleinbleibens in einer toten Welt enthüllt sich bald als der eigentliche Wunschtraum der Heldin. Verdächtig schnell hat sie „nicht mehr das Verlangen, die Wand zu zerschlagen“ (W 17). Und noch am ersten Abend sagt sie sich: „Es war ja nicht der erste Tag in meinem Leben, den ich auf diese Weise überleben mußte.“ (W 27) „Auf diese Weise“ hat sie offenbar auch den Alltag hinter sich gebracht: „Ich mußte mich ganz still verhalten und ihn einfach überstehen.“ *Leben als Überleben*: nicht, daß die Heldin diese Philosophie *jetzt* vertritt, fällt dem Leser auf, sondern daß sie ihr Überleben als konsequente Fortführung dessen empfindet, was *bisher schon* ihr Leben ausmachte. „Ich wußte, daß alle meine Maßnahmen gegen Menschen gerichtet waren, und sie erschienen mir lächerlich“ (W 23) — erst, seit es die Wand gibt, sind Vorsichtsmaßnahmen gegen Menschen lächerlich. „Aber da bisher jede Gefahr von Menschen gedroht hatte, konnte ich mich nicht so schnell umstellen. Der einzige Feind, den ich in meinem Leben gekannt hatte, war der Mensch gewesen.“ *Homo homini lupus*, und der Ausrottung der Wölfe folgt — einstweilen nur bei Marlen Haushofer — die Ausrottung der Menschen.

Die Ich-Erzählerin hat halbwüchsige Kinder „in der Stadt zurückgelassen“ (W 40), aber sie trauert nicht um sie, höchstens „um die Kinder, die sie vor vielen Jahren gewesen waren“. (W 40) Wiederum das verlorene Kindheitsparadies, für einmal aus der Mutterperspektive. „Wahrscheinlich klingt das sehr grausam, ich wüßte aber nicht, wem ich heute noch etwas vorlügen sollte. Ich kann mir erlauben, die Wahrheit zu schreiben; alle, denen zuliebe ich mein Leben lang gelogen habe, sind tot.“

Spätestens hier wird deutlich, daß der Zweck dieses episch nicht unbedingt überzeugenden Romankonzepts der ist, die topische Rede überflüssig zu machen, mit der andere Heldinnen bei Marlen Haushofer ständig sich selbst und ihre Umwelt trösten, vertrösten, beschwichtigen: Männer sind eben so; das ist in der Ehe schon immer so gewesen. *Diese* Heldin muß kein verbales Spiel mehr mitspielen, muß nicht — wie alle anderen Heldinnen — den Rollenerwartungen der anderen, vor allem der Männer, genügen. Natürlich denkt sie, da sie nun alle Zeit der Welt hat, auch über die Möglichkeit nach, es wäre noch ein zweiter Mensch mit

ihr in die Enklave eingeschlossen worden. Erwogen wird der Jäger, der im Jagdhaus den Winter über nach dem Rechten zu sehen pflegte, aber: „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.“ (W 66) Einen stärkeren Partner also hätte sie nicht ertragen; aber: „Es wäre auch nicht gut für mich, mit einem schwächeren Partner zusammen zu sein, ich würde einen Schatten aus ihm machen und ihn zu Tode versorgen“, heißt es wenige Zeilen weiter. Einen gleich starken, gleichberechtigten Partner also hat die Heldin wohl zeit lebens vergeblich gesucht. Jetzt zieht sie den Schluß, die „Partner“ überhaupt des Landes zu verweisen; sie gehören in den Topos IV. Hier, jenseits der Topoi, in einer weniger zerstörten als *stillgelegten* Welt, ist kein Ort für Mit-Menschen. Dieser Nicht-Ort ist buchstäblich jenseits menschlicher Gesellschaft. Was der Heldin Gesellschaft leistet, das sind die Tiere, die überlebt haben (Kuh, Ziege, Hund, Katze). Sie werden von ihr wie Kinder behandelt und versorgt. Wiederum entspricht das genau dem Zweck: Tiere reden nicht. Partnerschaft war nicht möglich ohne Rede; aber auch nicht mit ihr. Indem sich die Heldin nun ganz auf die erlernbaren Handgriffe des Überlebens konzentriert (Säen, Ernten, Heu machen, Melken), entfernt sie sich immer weiter von dem, was einmal menschliches Zusammenleben und Miteinanderreden war. „Ich bin noch lange nicht in Sicherheit. Sie können jeden Tag zurückkommen und mich holen. Es werden Fremde sein, die eine Fremde finden. Wir werden einander nichts mehr zu sagen haben.“ (W 104) Es ist offensichtlich *nicht* Verzweiflung, die sich hier ausspricht, sondern eine heimliche Befriedigung darüber, daß es endlich *nichts mehr zu sagen* gibt. Die Lösung für das Problem der eingeschlossenen Heldin liegt nicht im Gerettetwerden, sondern ist eine *Lösung* im andern Wortsinn, nämlich *von* der menschlichen Gesellschaft. Auf der Almhütte, wo die Ich-Erzählerin mit Kuh und Ziege die Sommermonate verbringt, geht eine „Verwandlung“ mit ihr vor:

Die Alm war schuld daran. Es war fast unmöglich, in der summenden Stille der Wiese unter dem großen Himmel ein einzelnes abgesondertes Ich zu bleiben, ein kleines, blindes, eigensinniges Leben, das sich nicht einfügen wollte in die Gemeinschaft. (W 185)

Damit läge die Lösung also nicht — wie wir alle glauben — in einer Erfüllung der Individualität, sondern in ihrer Auslöschung, einer Rückkehr ins Vegetative und Vorsprachliche: „Manchmal verwirren sich meine Gedanken, und es ist, als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten, ewigen Gedanken zu denken. Und der Wald will nicht, daß die Menschen zurückkommen.“ Die *Menschen* sollen verbannt bleiben aus diesem Paradies des Einsseins mit der Schöpfung; nur die Heldin will durch den Hintereingang zurückgekommen sein. Alles Menschliche erscheint ihr dabei als Hindernis: „Und wie fremd sind mir die Insekten. [. . .] Manchmal wünsche ich mir, daß sich diese Fremdheit in Vertrautheit verwandelte, aber ich bin weit entfernt davon. Fremd und böse sind für mich noch ein und dasselbe.“ (W 251)

Garten Eden, Hintereingang: ganz anders als im *Robinson Crusoe* wird bei Marlen Haushofer nicht die Kulturgeschichte noch einmal Zug um Zug individuell neu erschaffen, son-

dern sie wird zurückgenommen. „Ich kann nicht verstehen, warum wir den falschen Weg eingeschlagen mußten. Ich weiß nur, daß es zu spät ist.“ (W 238)

Der Versuch der Rückkehr zum Ursprung ist aber nicht nur die Reduktion komplexer Zusammenhänge auf einfache Wahrheiten („Es gibt keine vernünftigeren Regung als die Liebe. Sie macht dem Liebenden und dem Geliebten das Leben erträglicher“: W 238), sondern auch ein Zurück-Kommen auf eigene (individuelle) Ursprünge. Die Erzählerin schlägt (natürlich!) den Bogen zurück in die Kindheit:

Seit meiner Kindheit hatte ich es verlernt, die Dinge mit eigenen Augen zu sehen, und ich hatte vergessen, daß die Welt jung, unberührt und sehr schön und schrecklich gewesen war. Ich konnte nicht mehr zurückfinden, ich war ja kein Kind mehr und nicht mehr fähig, zu erleben wie ein Kind, aber die Einsamkeit brachte mich dazu, für Augenblicke ohne Erinnerung und Bewußtsein noch einmal den großen Glanz des Lebens zu sehen.“ (W 211)

Das Topische dieser Schilderung springt ins Auge: es sind die Denkfiguren der Romantik, die hier bemüht werden. Unberührtheit der Natur meint nicht das lauschige Plätzchen, wo noch keines Wanderers Fuß ein Hälmchen geknickt hat, sondern einen Zustand der Welt, bevor sie von Menschenhirnen zurechtgedacht worden ist. Das „Denken“ ist im Werk Marlen Haushofers der eigentliche Sündenfall; eine lange Liste von Belegen ließe sich beibringen für das (chronologisch) wachsende Mißtrauen der Autorin gegen den Intellekt und seine Produkte.

Mit der Utopie schließt sich der Kreis im topischen Erzählen Marlen Haushofers: es ist, als „Privat-Utopie“, stets der Ort der Kindheit, an den ihre Heldinnen zurückkehren möchten, und die Heldin der *Wand* hat es geschafft, wenn auch auf kuriose Weise. „Ich bin zwar ein Stadtkind, aber meine Mutter stammte vom Land, eben aus der Gegend, in der ich jetzt lebe“ (W 54): kaum ist dieser Hinweis auf die Identität der U-Topie mit dem verlorenen Topos I noch nötig. Regression auf die *maßlose* Schönheit und Schrecklichkeit der Welt der kleinen Meta, Rückkehr in den Leib der *Mutter* Natur: die Topografie der Schlucht und des Talkessels enthüllt hier erst ihren eigentlichen Sinn. (Daß literarische Topografien fast immer mehr sind als Kulissen für die Handlung, hat unnachahmlich Arno Schmidt am Beispiel Karl Mays gezeigt.<sup>39</sup> Diese Regression ist das eigentliche Erzählziel des Romans; alles andere ist nur episches Bildmaterial — wie etwa der Wagen des Jagdhausbesitzers, mit den Jahren von der Vegetation in Besitz genommen:

Ein herrliches Heim ist Hugos Mercedes geworden, warm und windgeschützt. Man müßte mehr Autos in den Wäldern aufstellen, sie gäben gute Nistplätze ab. Auf den Straßen über Land stehen sie wohl zu Tausenden, überwuchert von Efeu, Brennesseln und Gebüsch. Aber sie sind ganz leer und unbewohnt. (W 222).

<sup>39</sup> Arno Schmidt, *Sitara und der Weg dorthin*, Karlsruhe 1963. Ob freilich Schmidts Methode einer psychoanalytischen Textkritik, die am Gegenstand Karl May überzeugende Ergebnisse zeitigt, auf eine Autorin überhaupt anwendbar wäre, ist eine meines Wissens bisher von niemandem so recht bedachte Frage.

<sup>40</sup> „Nach dem friedlichen Aussehen der Opfer zu schließen, hatten sie nicht gelitten; das Ganze schien mir die humanste Teufelei, die je ein Menschenhirn ersonnen hatte.“ (W 41) Diese Vorwegnahme einer erst fünfzehn Jahre später realisierten Vernichtungstechnik zeigt, wie genau die scheinbar „unpolitische“ Autorin die *teuflische* Logik der optimierten Vernichtungseffizienz erfaßt hatte.

Das ist die Rache der Utopie am Leben: wo das Leben längst ausgestorben ist und eine gigantische Neutronenbombe<sup>40</sup> die leblose Materie unbeschädigt, aber *leer* zurückgelassen hat, dort ist die Utopie immer noch da, leblos und Kunstprodukt von jeher, aber doch unzerstörbar wie die *Wand*: „nicht nur unsichtbar, sondern auch unzerbrechlich.“ (W 95)

Aber auch das Leben rächt sich bei Marlen Haushofer an der Utopie. Wurde oben gesagt, aus diesem Paradies sei Adam ausgesperrt, so erweist sich das, liest man den Schluß des Romans, als voreilig. Tatsächlich hat die Autorin, auch hier topisches (biblisches) Material benutzend und konterkarierend, einen *Mann* die Katastrophe überleben lassen, der eines Tages auf der Alm erscheint und den Jungstier der Heldin mit einer Axt erschlägt. Die der Tat folgende Szene gehört zu Marlen Haushofers großen Leistungen. Mit keinem Wort hält sich die Erzählinstanz über der haarsträubenden Tatsache auf, daß die Heldin, während und indem sie den Mörder bestraft, den Mann wie ein Tier behandelt und das Tier wie einen Menschen. Schießt sie den Fremden über den Haufen, um die Leiche einen Abhang hinunterzuwerfen, so hebt sie für den ebenfalls erschlagenen Hund ein Grab aus (vgl. W 272 f.). Sie kommt tatsächlich nicht einmal auf den Gedanken, daß sie soeben den einzigen Mit-Menschen getötet hat, den es überhaupt noch gab. *Soll ich meines Bruders Hüter sein?* Der Mann ist ihr fremd, und sie nimmt seine Fremdheit als *Häßlichkeit* wahr (vgl. W 273).

Die Alm, über Jahre hinweg das Sommerquartier der wenigen Bewohner Utopias, wird durch diesen Vorfall zum unbetretbaren Ort; der Mord, mit dem der Roman endet, hat die Utopie zurückgeholt unter die Topoi, und zwar unter die schlimmsten. Der Paradiescharakter der Enklave war eine Illusion; wo man auch hinkommt — Kain ist allemal schon da. Vielleicht ist man es am Ende selber und weiß es nur noch nicht.

Die Männer in Marlen Haushofers anderen Romanen sind keineswegs besser, lediglich *zivilisierter*. Die Heldinnen schließen bestenfalls Waffenstillstände mit ihnen; oder es wird, statt mit Axt und Gewehr, mit Worten gekämpft. Der Ausgang, so möchte man angesichts des letzten Romans vermuten, ist nicht weniger tödlich. Die Heldin der *Mansarde* jedenfalls hat den Versuch eines Rückzugs aus der Welt, in der solche Kämpfe notwendig sind, bereits hinter sich. In einer analytisch in den Erzählduktus eingebrachten Vor-Geschichte wird sie ohne ersichtliche (äußere) Ursache *taub*. Aus eigenem Entschluß zieht sie sich daraufhin an einen Ort zurück, der ein genaues Gegenstück zum Gebirgstal hinter der *Wand* ist. In einem vom Schwiegervater ererbten Jagdhaus (vgl. M 55) lebt sie völlig isoliert. „Mein Zimmer ist klein, mit winzigen Fenstern und ziemlich dunkel, weil hinter dem Haus gleich der Berg ansteigt [. . .], die Fenster sind vergittert und geben dem Raum etwas Kerkerhaftes.“ (M 54 f.) Die beschriebene Topografie ist derjenigen aus *Die Wand* mehr als ähnlich. Noch einmal imaginiert Marlen Haushofer eine Spielart des Utopischen; wie alle anderen U-topien im Werk steht auch diese im Zeichen eines *Mangels*, der umerzählt werden soll zum *Vorzug*. Wurde die Heldin der *Wand* wider Willen aus der Welt ausgesperrt, um sich den Kerker zum Paradies umzudefinieren, so entdeckt die Ich-Erzählerin der *Mansarde* durch den Unglücksfall des Ertaubens eine Lebensweise, die ihr angemessen ist — versorgt von eben jenem Jäger, der schon zu Anfang des Romans *Die Wand* als Figuration eines Partners verworfen wurde, der aber jetzt wenigstens zum Schweigen gebracht ist: will er etwas sagen, muß er es auf einen

Zettel schreiben (vgl. M 59). Daß die Heldin taub ist, enthebt sie (endlich) der Notwendigkeit, jenen Dialog führen zu müssen, der — jedenfalls mit männlichen Gesprächspartnern — allen ihren Vorgängerinnen im Werk zum topischen Dialog-Spiel geriet, nach dessen Regeln immer das Gleiche gesagt und verschwiegen werden muß.

Das topische Material, mit dem Marlen Haushofer auskommt, ist erstaunlich begrenzt. Dort, wo sie zum letzten Mal ein Zusammen-Sein von Mann und Frau beschreibt, dort kommt die Heldin (*der Mansarde*) gerade von „einer verlassenen Alm“ (M 139f.). Sie sieht am See einen fremden Mann sitzen. „Der Gesamteindruck ist eher häßlich als schön und ein wenig furchterregend“ (M 140) — noch einmal Kain? Immerhin gilt sein Hauptinteresse an der Heldin ihrer *Taubheit*. „Ich nehme an, er muß etwas verschweigen, und das ist für ihn unerträglich. Er könnte auch zu einem Hund reden oder zu einem Baum, das wäre noch sicherer, aber vielleicht hat er nicht viel Phantasie und braucht eine menschliche Attrappe.“ (M 141 f.) In allen Einzelheiten und unter furchterregenden Gefühlsausbrüchen erzählt der Fremde ihr, die ihn nicht hören kann, von seiner Tat. Der Sinn seines Zusammenseins mit ihr liegt eben darin, daß *keine* Kommunikation stattfindet.

Das ist die letzte Schwundstufe der Utopie: sie wird zum Ort, an dem es keine menschliche Rede und Gegenrede mehr gibt. Konsequenterweise verläßt die Heldin diesen Ort, sobald ihr Gehör zurückgekehrt ist, um das Un-Erhörte wieder zu vertauschen mit den hörbaren, aber auch hörbar gestörten Scheindialogen zu Hause, im vertrauten Topos IV.

## Schluß für Jutta

Jeder hält sich für die Ausnahme. Die Regel, das sind immer die andern. Was mir zustößt, ist stets etwas anderes als dasselbe, wenn es die andern (be)trifft. Vielleicht ist unsere Weigerung, Gleichheit oder Ähnlichkeit der Schicksale wahrzunehmen, eine lebensnotwendige Schutzvorrichtung; vielleicht müssen wir uns für etwas Besonderes halten gerade im Unglück und Versagen. Aber das Allgemeine rächt sich dann, indem es uns unbarmherzig zur Sprache der andern bringt; diese nämlich sehen, als Außenstehende, genau jene Banalität und Wiederholbarkeit, die wir in unserem Leben nicht wahrhaben wollen. Günter Eich hat gemeint, das Problem liege darin, *sich ins Allgemeine zu übersetzen*.<sup>41</sup> Mir scheint aber, genau das besorgen ungefragt die andern für uns mit dem bösen Blick der Unbeteiligten. Die Schauplätze „unserer“ Tragödien erkennen sie regelmäßig als die Kulissen wieder, vor denen sich innere oder äußere, jedenfalls aber sattem bekannte Dramen seit jeher abspielen: die verführte Unschuld, die unglückliche Liebe, die einander gleichgültig gewordenen Partner. Die Romane der Marlen Haushofer nähren den Verdacht, daß es immer die topische Rede ist, mit deren Hilfe *man* sich im Unglück einrichtet und mit ihm arrangiert. Worüber man nicht sprechen könne, darüber müsse man schweigen, schrieb Wittgenstein;<sup>42</sup> aber der Alltag setzt der Philosophie die irritierende Erfahrung entgegen, daß es zwischen Sprechen und

41 Vgl. Günter Eich, *Maulwürfe*, Frankfurt 1974, S. 12.

42 Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt/M. 1977, S. 115.

Schweigen tatsächlich eine dritte Möglichkeit gibt: den (*topischen*) Gemeinplatz, die Binsen- oder Lebensweisheit, den Spruch, die Phrase, das „erstarrte Ausdrucksschema“ (Curtius) für etwas, was eigentlich nicht auszudrücken ist. So betrachtet, ist Topik *auch* beredte Sprachlosigkeit, mehr Notbehelf als Hilfe in der Sprach-Not. Ontogenetisch einmalige und unwiederholbare Erfahrungen (Urvertrauen der Kindheit, Verlust geliebter Personen, Zorn, Angst oder Resignation) werden zur topischen Sprache gebracht und geben auf einmal ihren Dutzendcharakter preis: wer hätte Kindheit *nicht* als Zeit der maßlosen Affekte erlebt, wer den Vater *nicht* als allmächtige und allwissende Instanz, wer die Schule *nicht* als Zwang der Fremdbestimmtheit und sozialen Kontrolle? Der Wunsch der Rückkehr an den Ort, wo es das noch nicht gab, läuft im Werk Marlen Haushofers auf eine immer grundsätzlichere Selbstverweigerung hinaus, das heißt: die topische Rede von der glücklichen Kindheit ist nur dazu da, das Schweigen von der unglücklichen Gegenwart zu zerreden.

Indem sie rücksichtslos „topisch“ erzählt, also von den Orten her, an denen ihre einfachen „Dramen“ spielen, und auf die Gemein-Plätze hin, die die Sprache der andern aus ihnen macht, zeigt Marlen Haushofer genau, daß Banalität und Tragik zwei Seiten derselben Sache sind. Was sie, über den jeweiligen trivialen Handlungskern hinaus, zu erzählen hat, das ist jedesmal aufs neue ein *Fluchtversuch*, weg von den Orten der Enttäuschung, Langeweile, Resignation. Und hier beginnt — im Werk und im Nachdenken darüber — die Utopie: nämlich mit dem imaginären Ort jenseits der Topoi, wo die Welt voraussetzungslos ist, wo man kann, was man nie kann: von vorn anfangen. Ist das im ersten Roman noch einfach *die Welt*, in die die junge Elisabeth entkommt, so schnurrt der Andere Ort in der *Stella*-Novelle ein auf den „Garten“, der etwas verspricht, was er nicht hält, sobald man ihn betritt. In einem dritten Anlauf, die Utopie topisch zu fassen, versteigt sich Marlen Haushofer zur Konstruktion einer „Wand“, die die Heldin endgültig von allen Topoi — auch den verbalen! — trennt und in der Utopie gefangenhält, aber auch: sie für die Utopie befreit. Hier *kann* sie von vorn anfangen, aber es gibt nichts mehr anzufangen außer den Handgriffen barer Selbsterhaltung.

So bleibt als u-topische Behauptung stehen, daß es Orte in der Welt geben müsse, die nicht bereits ihre Geschichte hätten, nicht schon in Besitz genommen wären von anderen, Älteren und ihren Redestrategien, ihren topischen Begründungen und Vertröstungen. An dieser Utopie müssen wir (mit Marlen Haushofer) festhalten, obwohl wir wissen, daß es die voraussetzungslose Welt, die hinter der künstlichen Wand beginnt, nur um den Preis ihrer Evakuierung geben kann: solange menschliche Gemeinschaft besteht, wird sie mit der topischen Rede leben müssen, der Rede der Allgemeinheit, die immer schon vor dem einzelnen da war und ihn den andern anvertraut, allerdings auch an sie verrät; die das Komplexen schrecklich vereinfacht, das Unbegreifliche erklärt, das nie Gefundene als Verlorenes zugleich anpreist und preisgibt. Das erfahren wir am angegebenen Ort: in den Romanen der Marlen Haushofer, und: daß uns noch jedes Finden als ein Wiederfinden zugestoßen ist, wenn es denn überhaupt hat sein sollen. Und sei es nur, weil wir anders der Angst vor dem Neuen nicht standhalten.

Titel / Jahr	Heldin	Topos I	Topos II	Topos III	Topos IV	U-Topie
Eine Handvoll Leben (1955)	Elisabeth	Kleinkind → Bauernhof	Schulkind → Internat	Jugendliche → möbliertes Zimmer	junge Frau (unverh.) → ältere Frau (verh.) → Haushalt/Familie (eig. Haus)	„Welt“ Fucht → Rückkehr nach IV? (Hauskauf)
	(Betty)					
Die Tapetentür (1957)	Annette	Sägewerk		kleine möbl. Wohnung (verwitwet → verheiratet) → möbliertes Zimmer	eigenes Haus → Haushalt/Familie	hinter der „Tapetentür“ → Rückkehr nach III? (Scheidung)
Wir töten Stella (Novelle, 1958)	„Ich“ (Erz.)		Internat		Haushalt/Familie → Stella	„Garten“
	Stella			(Stella)	(„Ich“)	
Die Wand (1963)	„Ich“	Gebirgstal				Jagdhaus + Enklave → Rückkehr nach I? (Gebirgstal)
Himmel, der nirgendwo endet (1966)	Meta	Forsthaus	Internat			Atomkrieg
Die Mansarde (1969)	„Ich“	Stadtwohnung (Eltern)		möbliertes Zimmer	Haushalt/Familie	Forsthaus (allein) → Rückkehr nach I?
		Sägewerk (Rautersdorfer Großvater)				Ertauben

Biographische Grundlage?

Vater Förster in Frauenstein/Oberösterreich

Ursulineninternat Linz (1930—1939)

Studium in Wien und Graz

Ehe mit einem Zahnarzt (Steyr) zwei Söhne ?

