



Materialisierte Entfremdung. ,Schöpferisches Verfahren' in Marlen Haushofers Die Wand

von Jürgen Gunia

ABSTRACT: Zentrales Thema von Marlen Haushofers berühmtem Roman *Die Wand* ist die Reflexion von Entfremdung als „Beziehung der Beziehungslosigkeit“ (Rahel Jaeggi). Er reflektiert darüber, indem er auf eine topisch gewordene Metapher für Entfremdung zurückgreift: die Glaswand. Die innovative, literarische Leistung des Romans besteht darin, dass er diese Metapher in Gestalt einer plötzlich erscheinenden und sich endlos in die Welt erstreckenden Wand wörtlich nimmt. Aus diesem Wörtlichnehmen der Metapher resultiert jedoch keine Überwindung von Entfremdung im Sinne einer Befreiung der namenlosen Hauptfigur. Vielmehr ist es Bestandteil eines genuin schöpferischen Verfahrens – eines Verfahrens, das Deleuze und Guattari in Anlehnung an Franz Kafka „Ausweg“ nennen. Und ein Verfahren, für das die Protagonistin den Preis einer unhintergehbaren Ambivalenz entrichten muss.



ABSTRACT: The central subject of Marlen Haushofer's famous novel *The Wall* is the reflection of alienation as "relationship of relationshiplessness" (Rahel Jaeggi). It reflects on this by resorting to a metaphor for alienation that has become topical: the glass wall. The novel's innovative literary effort is that it takes this metaphor literally in the form of a wall that suddenly appears and extends endlessly into the world. This literalization of the metaphor, however, does not result in overcoming alienation in the sense of liberating the nameless main character. Rather, it is part of a genuinely creative procedure – a procedure that Deleuze and Guattari, following Franz Kafka, call "way out". And a procedure for which the protagonist must pay the price of an inescapable ambivalence.

SCHÜSSELWÖRTER: Haushofer; Wand; Entfremdung; Verfahren; Deleuze; Ambivalenz

KEY WORDS: Haushofer; wall; alienation; procedure; Deleuze; ambivalence

Manchmal ist Entfremdung nicht das Problem, sondern die Lösung.
(Žižek 239)

LUKÁCS ODER DIE GLASWAND

„Eine Frau wacht eines Morgens in einer Jagdhütte in den Bergen auf und findet sich eingeschlossen von einer unsichtbaren Wand.“ So lapidar gibt der Verlagstext die Ausgangssituation von Marlen Haushofers im Jahre 1963 erstmals erschienenem und in den 1980er Jahren neu aufgelegtem Roman *Die Wand* wieder. Aber so einfach die Situation ist, in welche die namenlose Ich-Erzählerin gerät, so paradox ist sie. Zum einen, weil es keine Erklärung für das plötzliche Auftauchen der Wand gibt. Zwar werden im Hinblick auf die erstarrte und nahezu leblose Welt jenseits der Wand Erklärungsangebote für die „Katastrophe“ (31, 39, 45) angedeutet, indem auf die „Rede von Atomkriegen“ (10) Bezug genommen oder eine „neue Waffe [...] der Großmächte“ (41) in Erwägung gezogen wird. Neben diesen Anspielungen auf den Kalten Krieg jedoch gibt es nichts, was über die Ursachen für das Erscheinen der Wand verbindlich Aufschluss geben könnte. Zum anderen ist es erstaunlich, dass die Ich-Erzählerin und Protagonistin keine Versuche unternimmt, die Wand zu durchbrechen. Das zaghafte Schlagen mit der Faust gegen die Fläche bleibt der einzige aktive Versuch, das ‚unsichtbare Hindernis‘ (16) zu überwinden. Auffallend schnell scheint sich die



Protagonistin mit ihrer Lage abzufinden. Sie beginnt Ackerbau zu betreiben und findet im Jagdhund Luchs, der Kuh Bella sowie in der Katze Tiger bald eine Ersatzfamilie.

Das Staunen über ihre Schicksalsergebenheit wird etwas herabgemindert, wenn man bedenkt, dass die Ich-Erzählerin mit dem Erscheinen der Wand nichts wirklich verloren hat, war doch ihr früheres Leben ein Leben ohne Erfüllung und ohne Glück. Sie selbst sieht sich im Rückblick als „überforderte Frau mit mittelmäßigem Verstand, obendrein in einer Welt, die den Frauen feindlich gegenüberstand“ (83). Die kritische Haltung gegenüber patriarchalen Machtstrukturen wird vervollständigt durch eine misanthropische Grundhaltung, einen generellen Vorbehalt „gegen Menschen“, die unumwunden als „Feind“ oder „Gefahr“ (23, vgl. auch 162) bezeichnet werden. Die Protagonistin steht der Welt der Menschen fremd gegenüber, mehr noch: Sie scheint sich ihr unwiderruflich entfremdet zu haben. In dieser Entfremdung kann man einen wesentlichen Grund für die ausbleibenden Bemühungen um die Überwindung der Wand sehen. Weder hier noch dort erwartet sie Freiheit.

Entfremdung ist, das legt auch neuere Forschungsliteratur nahe (vgl. Arlaud *et al.* 15), das große Thema von Haushofers literarischem Werk. In ihrer Prosa deutet die österreichische Autorin oftmals explizit darauf hin, indem sie nicht nur das Adjektiv ‚fremd‘ verwendet, um gestörte Beziehungsverhältnisse zu benennen, sondern auch geradezu offensiv das Substantiv „Entfremdung“. In *Die Tapetentür* zum Beispiel heißt es beinahe gleich zu Beginn: „Ich weiß nicht, wann ich angefangen habe, in diese Entfremdung zu fallen“ (Haushofer, *Tapetentür* 12). Paratextuell ausgestellt und dadurch geradezu programmatisch zeigt sich das Grundthema zudem in der Kurzgeschichte mit dem Titel „Entfremdung“, in der es um die Trennung eines Ehepaars geht (Haushofer, *Treue* 230).

Seinen historischen Ursprung hat der Entfremdungsbegriff bekanntlich in der ökonomischen Theorie von Karl Marx, wo er einen vom Kapitalismus hervorgebrachten gesellschaftlichen Zustand bezeichnet, in dem Arbeit und Arbeitender nicht mehr in einer substantiellen Beziehung zueinander stehen und der durch einen revolutionären Akt (des Proletariats) zu überwinden ist. In seiner Essaysammlung *Geschichte und Klassenbewusstsein* aus dem Jahre 1923 greift Georg Lukács den marxistischen Begriff der Entfremdung als „Verdinglichung“ auf und macht ihn zum Zentrum seiner sozialkritischen Philosophie (vgl. Dannemann 43-52). Allerdings sind mit Entfremdung (Verdinglichung) verbundene Phänomene bereits eindeutig in Lukács' vormarxistischer Phase zu erkennen. So wenn er in der 1920 erstmals in Buchform erschienenen literaturtheoretischen Schrift *Theorie des Romans* den Verlust der Totalität, die für ihn die Moderne als Makroepoche kennzeichnet, wie folgt wiedergibt:

[W]as früher als das Festeste erschien, zerfällt [...] und eine leere Durchsichtigkeit, hinter der lockende Landschaften sichtbar waren, wird auf einmal zur Glaswand, an der man sich vergeblich und verständnislos – wie die Biene am Fenster – abquält, ohne durchbrechen zu können, ohne selbst zur Erkenntnis gelangen zu können, daß es hier keinen Weg gibt. (Lukács, *Theorie* 70)



Der Begriff der Entfremdung wird von Lukács in dieser Passage nicht gebraucht, auch geht es weder um kapitalistische Produktionsverhältnisse noch um Kritik an daraus hervorgehenden Machtstrukturen. Stattdessen wird Modernität als Zustand des ‚vergeblichen und verständnislosen Sich-Abquälens‘ an einer Glaswand beschrieben. Die Glaswand konkretisiert, ja ‚verdinglicht‘ sprachlich-imaginativ bereits allgemein Entfremdung als Bezugsverlust bei gleichzeitigem Involviertsein bzw. als „Beziehung der Beziehungslosigkeit“ (Jaeggi 48). Als Metapher eignet sich die Glaswand besonders gut für diesen allgemeinen Entfremdungsbegriff, weil sie das Zugleich von Involviertsein und Bezugsverlust als Zugleich von materialer Transparenz (Glas) und Gegenständlichkeit (Wand) konkretisiert. „Zwischen mir und dem Leben ist eine dünne Glasscheibe“ (91), heißt es etwa bei Fernando Pessoa. Ihrer unvermittelt sich einstellenden Evidenz wegen wird die Metapher bis in die neuere Zeit in Anspruch genommen, etwa in Pascal Merciers Roman *Perlmanns Schweigen* (1995), in welchem der Hauptfigur, einem Linguisten, „der Glaube an die Wichtigkeit der wissenschaftlichen Tätigkeit abhanden gekommen“ ist: „Seit das so geworden war, blickte er auf die Wissenschaft wie durch eine Wand aus Glas, die ihn zu einem bloßen Zuschauer machte“ (16-17; vgl. auch Jaeggi 187).

Der literarische Rang von Haushofers Roman *Die Wand* lässt sich daran festmachen, dass er diese Metapher ernst bzw. buchstäblich nimmt. Statt explizit von Entfremdung zu erzählen (das Wort wird im Roman konsequenterweise nicht verwendet), materialisiert sich das bezugslose Involviertsein zu einer gewaltigen gläsernen Fläche, die eigentlich nur sichtbar macht, was immer schon der Fall war: die massive Störung im Verhältnis der Menschen untereinander, inklusive geschlechtsspezifisch-asymmetrischer Machtverhältnisse. Selbst das lebensweltlich-alltägliche Modell, mit dem die Glaswand in Verbindung gebracht wird, ist bei Lukács und Haushofer identisch: das Fenster. Quält sich das moderne Subjekt bei Lukács „wie die Biene am Fenster“, so vergleicht die Ich-Erzählerin von Haushofers Roman die Glaswand ebenfalls mit der „Scheibe eines Fensters“ (15). Die Glaswand ist gewissermaßen das ins Monströse vergrößerte Fenster ohne Haus, es ist die verabsolutierte, ja ins Groteske hineingesteigerte Fenstersituation. Wenn die Ich-Erzählerinnen in der Prosa Haushofers wie beispielsweise in der Novelle *Wir töten Stella* wiederholt nachdenklich am Fenster stehen (Haushofer, *Stella* 8 und passim), so sind diese Szenen nichts anderes als Prototypen der gigantischen Wand-Manifestation.

KAFKA ODER DER AUSWEG

Die Ich-Erzählerin und Protagonistin des Romans unternimmt also keinerlei Anstalten, die Wand zu durchbrechen. Vielmehr findet sie sich verblüffend rasch mit deren Vorhandensein ab. Was kritisch-widerständige, feministisch-emanzipatorische Diskurse nahelegen würden – einen Angriff auf die Wand als symbolischen Akt – bleibt bei Haushofer aus. Weder ein „Gegen die Wand“ wie in Fatih Akins gleichnamigem Film (2004), noch ein emphatisches „Durch die Wand!“, wie es der Titel eines



Sammelbandes mit „feministischen Konzepten zur Raumentwicklung“ fordert (Bauhardt und Becker), wird in Erwägung gezogen. Dadurch dass sich die Protagonistin zunehmend weigert, weiter über die Wand nachzudenken (Haushofer, *Wand* 17 und 41), wird eine Symbolisierung der Wand und eine Allegorisierung des Romans im Sinne eines Emanzipationsnarrativs erschwert.

Die Protagonistin wendet sich von der Wand ab und der (scheinbar) menschenlosen Welt zu, die ihr geblieben ist. In diesem Zusammenhang wurde in der Forschung wiederholt auf die Räume aufmerksam gemacht, die diese Welt strukturieren (Predoiu 66-65). Zalina Mardanova beispielsweise führt vor, wie der Raum diesseits der Wand eine Heterotopie im Sinne Michel Foucaults entstehen lässt. Keine Utopie also, sondern einen ‚anderen‘ Raum, der durchaus gesellschaftlichen Strukturen verbunden bleibt (127). Außerdem differenziert sich der Raum aus. Vor allem das Jagdhaus, in dem die Protagonistin fortan mit ihrer Tierfamilie lebt, erscheint dabei als ambivalenter Raum, weil er Schutzraum und „Waldgefängnis“ (Haushofer, *Wand* 22) in einem ist. Es ist diese Ambivalenz, die u. a. verdeutlicht, dass die Wand keine Befreiung impliziert und erst recht kein ‚Zurück zur Natur‘ ermöglicht. Bereits die Wand selbst kann als prototypische Manifestation einer polaren Widersprüchlichkeit des Fühlens und des Denkens (vgl. Lüscher 20) angesehen werden: In ihrer an Glas erinnernden Materialität zeigt sich einerseits jene „fundamentale Zwiespältigkeit in der Stimmung“, die Jean Baudrillard als „gleichzeitige Nähe und Distanz, Vertraulichkeit und Kühle“ beschreibt (55). In ihrer Gegenständlichkeit verweist die Wand andererseits auf die allgemeine „Ambivalenz von Wänden“, die Vilém Flusser unter anderem auf die gegensatzpaare „Eingrenzung und Schutz, Widerstand und Zuflucht, [...] Angst und Geborgenheit“ bezieht (27). Indem die gläserne Wand Entfremdung materialisiert, transformiert sie diese in eine nahezu unhintergehbare Ambivalenz.

Der einzige ambivalenzfreie Raum scheint die Alm zu sein, auf welche die Ich-Erzählerin im Sommer mit ihren Tieren zieht – ein Raum „außerhalb der Zeit“, der mit Glück und Zufriedenheit konnotiert ist und der die Wand vollständig vergessen lässt (Haushofer, *Wand* 182 und 264). Nicht zuletzt deshalb wird sie mit dem plötzlichen Auftreten eines anderen Menschen heimgeholt von einem Akt der Gewalt, der die Alm schlagartig zu einem verbotenen Ort werden lässt (274). Die Anwesenheit in diesem idyllisch-harmonischen Raum wird quasi bestraft, indem schließlich „der Mensch, ein fremder Mann“ (272) die Tiere Luchs und Stier tötet. Die plötzliche Rückkehr des aggressiven „Menschenmannes“ (vgl. Haushofer, *Treue* 224-229) ist zugleich die personifizierte Rückkehr des patriarchalen Machtanspruchs und der im Roman als anthropologische Konstante angeprangerten Destruktivität. Letztlich bleibt die Protagonistin und Ich-Erzählerin eine „weiße Krähe“ (Haushofer, *Wand*, 276), sie ist als Mensch in der Natur das, was sie als Frau in der Gesellschaft war: eine paradoxe Existenz, eine „integrierte Außenseiterin“ (Holland-Cunz 150). Damit wiederholt sich soziale Entfremdung als ‚Bezugsverlust bei gleichzeitigem Involviertsein‘.

Ambivalenz und Paradoxie wurden wiederholt als Grundcharakteristikum von Franz Kafkas Werk verstanden (vgl. Engel und Auerochs, 215, 312, 340 und passim). Und nicht nur das, auch die Entfremdungsthematik bildet seit den 50er und 60er



Jahren – beispielsweise bei Wilhelm Emrich und Walter H. Sokel – bis in die neuere Zeit hinein eine verlässliche Konstante der Kafka-Forschung (Zandvoort 5-6). Gerade die marxistische Literaturkritik allerdings tat sich eher schwer mit Kafka; der späte, zum Sozialismus bekehrte Lukács sah in ihm einen „Klassiker des Stehenbleibens bei der blinden und panischen Angst vor der [entfremdeten, J.G.] Wirklichkeit.“ Ein Stehenbleiben, das ein „unmittelbar-unkritisches Verhalten“ genau dieser Wirklichkeit gegenüber impliziert (Lukács, *Realismus* 85-86).

In der Haushofer-Forschung werden Analogien zu Kafkas Werk allenfalls beiläufig erwähnt (Würker 170 und 174). Bezüge sind dabei nicht allein auf der Werkebene auszumachen; augenfällig ist zudem die Parallelität der persönlichen Lebensverhältnisse: Hier der nachts schreibende Versicherungsbeamte, dort die früh morgens am Schreibtisch sitzende Hausfrau. Bei Kafka wie bei Haushofer schließlich die Diagnose einer tödlichen Krankheit (Tuberkulose bzw. Knochenkrebs), die wie „unbewusst gewollt“ (Reichert 27) wahrgenommen werden kann. Die thematischen und strukturellen Ähnlichkeiten von Haushofers *Die Wand* mit verschiedenen Erzählungen Kafkas sind derart frappant, dass man fast glauben könnte, Haushofer habe Kafka gelesen, was der historische Kontext ohne weiteres nahelegt – in diesem Falle also die 50er Jahre, in denen die Kafka-Rezeption begann, Fahrt aufzunehmen. Indes ist eine solche Rezeption, ein solcher „Einfluss“ bei Haushofer nicht nachweisbar.

Ein an Kafka erinnerndes Strukturmoment ist die Szene des morgendlichen Erwachens, die bei ihm oftmals gleich zu Beginn einer Erzählung beschrieben wird. Wie Josef K. in *Der Prozess* und wie Gregor Samsa in *Die Verwandlung* wird die Ich-Erzählerin von *Die Wand* nach dem Erwachen mit einer ebenso phantastischen wie unerklärlichen Veränderung konfrontiert. Das Phantastische (die Wand) bleibt, und man muss sich von nun an darauf einstellen. In *Die Verwandlung* geschieht das überdies mit derselben Selbstverständlichkeit, die man in Haushofers Roman findet. Das völlig fehlende Verlangen nach Freiheit rückt jedoch eine weitere Erzählung Kafkas in den Blick, die ebenso wie Haushofers *Die Wand* nur ein „Bericht“ sein will und dies bereits im Titel verdeutlicht: *Ein Bericht für eine Akademie*. Darin wird der Berichtende, der Affe Rotpeter, von den Menschen gefangen. Er kann fortan zwischen zwei Möglichkeiten wählen: „Zoologischer Garten oder Varieté“. Da der Zoo für ihn „nur ein neuer Gitterkäfig“ ist, entscheidet er sich für den „Menschenausweg“, das Varieté (Kafka, *Drucke* 311-312). Ausdrücklich will Rotpeter nicht zurück in die Freiheit: „Nein, Freiheit wollte ich nicht. Nur einen Ausweg; rechts, links, wohin immer“ (Kafka, *Drucke* 304).

Genau diese Passage ist es, auf die der Philosoph Gilles Deleuze und der Psychoanalytiker Félix Guattari in ihrem gemeinsam verfassten Kafka-Buch von 1975 abheben: „Nicht die Freiheit, sondern ein Ausweg. Nicht ein Angriff, sondern eine lebendige Fluchtlinie.“ (Deleuze und Guattari, *Kafka* 49). Dass für die beiden Autoren der Begriff des Auswegs so wichtig ist, liegt an der Auseinandersetzung mit dem Marxismus, die sie in mit dem *Anti-Ödipus* (1972) begannen und nun in der Analyse von Kafkas Werk fortsetzen. Ausweg heißt weder „Flucht“, darauf beharren Deleuze und Guattari (Deleuze und Guattari, *Kafka* 20), noch Freiheit oder Befreiung, und genau darin besteht ja die „implizite Ethik“ des marxistischen Entfremdungstheorems



(Christ 129). Im Kafka-Buch findet sich die explizite Absetzung vom Marxismus, der im Kontext linker Theoriebildung z. T. heftig kritisiert wurde (vgl. Rehmann 26-68), im Anmerkungsteil, wo unter anderem Lukács exemplarisch genannt wird (Deleuze und Guattari, *Kafka* 130 [Anm. 4]).

DELEUZE/GUATTARI ODER DAS VERFAHREN

Noch vor seiner Zusammenarbeit mit Guattari hatte Deleuze Jahre zuvor in *Logik des Sinns* sein eigenes theoretisches und politisches Interesse in dem Moment begründet, in dem „Techniken gesellschaftlicher Entfremdung [...] in Mittel revolutionärer Erforschungen verwandelt“ werden (Deleuze 202). Im gemeinsam mit Guattari verfassten Kafka-Buch kommt der Entfremdungsbegriff dann nur noch indirekt vor, und zwar in Zusammenhang mit der These, Kafkas literarische Erforschungen operierten „mit einer Möglichkeit, die bereits Wirklichkeit ist, ohne schon Gegenwart zu sein.“ Was „bislang nur ein *Vorgang* in der Gesellschaft ist“, soll in ein „*Verfahren*“ transformiert werden (Deleuze und Guattari, *Kafka* 67). Mit „Vorgang“ ist an dieser Stelle offensichtlich das gemeint, was Deleuze in *Logik des Sinns* noch als „Entfremdung“ bezeichnet hat. Mag der frühe Lukács in der *Theorie des Romans* annehmen, dass es für die Biene am Fenster „keinen Weg“ nach draußen und somit in die Freiheit gibt, und der späte Lukács für eine Revolution des Proletariats plädieren, so gibt es Deleuze/Guattari zufolge immerhin einen Ausweg – einen Weg also, der anderswo hinführt. Ein Anderswo, eine Heterotopie, die nicht identisch ist mit Freiheit. Vielmehr besteht der Ausweg im schöpferisch-kreativen Umgang mit der Entfremdung. Und genau das ist es, so die hier vertretene These, was Haushofers Roman leistet.

Das Verfahren der Autorin Haushofer ist selbst Teil eines Prozesses und besteht zunächst darin, die Entfremdungserfahrung zur ‚Wand‘ zu materialisieren. Diese Materialisierung geschieht auf zwei nahezu deckungsgleichen Ebenen, einer quasi existenziellen und einer rhetorischen. Was bei Deleuze/Guattari in psychoanalytischer Sicht für Kafka überhaupt erst die Grundlage des Schreibens herstellt, nämlich die „Aufblähung des Ödipus“ (Deleuze und Guattari, *Kafka* 15-19), die er etwa im *Brief an den Vater* vornimmt, kann bei Haushofer als ‚Aufblähung des Fensters‘ zur Glaswand gefasst werden. In rhetorischer Hinsicht heißt das: Die Glaswand ist keine Metapher (wie bei Lukács und Mercier); sie ist ein Signifikant, der buchstäblich auf die gigantische Glaswand als Gegenstand referiert. Von da an beginnt die experimentelle und somit eigentliche literarische Arbeit. Im Roman selbst wird das als Verfahren deutlich, indem die Ich-Erzählerin die Wand als Grenze verdoppelt. Diese Verdopplung besteht darin, „Haselzweige [...] an der Wand in die Erde“ zu stecken. Das vordergründige Ziel ist, die Wand sichtbar zu machen, denn es „störte mich, dass ich die Wand nicht sehen konnte“ (Haushofer, *Wand* 20). Jedoch werden diese in Reihe gesteckten Zweige schon bald als „neue Grenze“ bezeichnet (20), um fortan als „Spielzeuggrenze“ zu firmieren (21, 29 und 32). Es geht folglich nicht allein um Sichtbarmachung und Orientierung. Es geht um eine spielerische Flucht nach vorn,



mit Deleuze/Guattari: um die Konstruktion einer ‚ kreativen‘, ‚ schöpferischen‘ Fluchtlinie (Deleuze und Guattari, *Kafka* 38 und 50), die insofern das Feld eines fiktionalen Selbst-Experiments initiiert, als die Protagonistin von nun an handeln muss, „ohne zu wissen, ob man handeln kann“ (Menke 99).

In *Die Wand* wird allerdings kein Fall heroischer Kreativität vorgeführt. Es geht nicht um originelle Erfindungen, es geht um das Etablieren einer neuen „Ordnung“ (Haushofer, *Wand* 29) bzw. alternativer Alltagsroutinen. Völlig zu Recht schreibt die Ich-Erzählerin: „Ich bin [...] kein Held und kein findiger Bursche“ (271). Es handelt sich eher um eine vom Soziologen Andreas Reckwitz so benannte unheroische, „profane Kreativität“, die bei Improvisationen beginnen und in Selbstnarrationen münden kann (Reckwitz 360). Genau dies ist die Praxis, die Haushofer mit ihrer Protagonistin vorführt. Sie muss mit der im Jagdhaus vorhandenen Gerätschaft auskommen und verfasst schließlich ihren Überlebensbericht. Die Kreativität der ‚Fluchtlinie‘ wird übersetzt in die profane Kreativität eines neuen Alltags.

HAUSHOFER ODER EIN LEBEN

Die Wand macht als Grenze und als monströses Fenster Entfremdung sichtbar, indem sie diese materialisiert. Sie erzwingt die Suche nach einem Ausweg, und diese Notwendigkeit wiederum eröffnet einen Raum, der sich heterotopisch ausdifferenziert. In dieser Ausdifferenzierung reproduziert sich jene Ambivalenz, die bereits der glasartigen Wand als solcher inhärent ist und die zugleich als Erbe gesellschaftlicher Entfremdungssymptomatik gedeutet werden kann. Als schöpferisches Verfahren ist das Leben der Ich-Erzählerin nach dem Erscheinen der Wand, wie Rotpeters Menschwerdung, somit keine Befreiung, es ist „Variété“.

An dieses Fazit sollen weitere Überlegungen angeschlossen werden, die sich am Theoriemodell Deleuze/Guattaris orientieren. Fokussiert wird in diesem Zusammenhang weniger die in Begriffen wie „Deterritorialisierung“, „Mikropolitik“ und „kleine Literatur“ bekannt gewordene politische Dimension ihres Ansatzes. Was nämlich Deleuze und Guattari zufolge für Kafkas Werk zutrifft, kann auch für ihre eigenen philosophischen Texte Geltung beanspruchen: Sie sind „ein Rhizom, ein Bau“, für die gilt, dass „kein Einstieg [...] besser [ist] als ein anderer“ (Deleuze und Guattari, *Kafka* 7). In der bisherigen Rezeption ihrer Philosophie wurde der Einstieg über die oben genannten Begriffe bevorzugt. Wenn im Folgenden stattdessen der vitalistische Kern dieses Denkens im Vordergrund steht, belegt dies die Wahl eines anderen Zugangs. Mit der kleinen Korrektur, dass die vitalistische Dimension der in den allein von Deleuze verfassten Schriften etwas deutlicher zutage tritt als in den Gemeinschaftsproduktionen mit Guattari.

In vitalistischer Hinsicht nun kann man darauf insistieren, dass es beim Ausweg – entgegen der in Anlehnung an Kafkas *Bericht für eine Akademie* entnommenen Prämissen – durchaus um Freiheit geht, wenn auch nicht um die des Subjekts. Befreit wird vielmehr das „Leben“ selbst (vgl. Deleuze und Guattari, *Philosophie* 201). Ein Leben, das sich prozessual entfaltet“ und seinerseits materialisiert, und zwar vorrangig



im Schreiben. „[A]lleiniges Ziel, einziger Zweck des Schreibens“, heißt es in den *Dialogen* von Deleuze und Claire Parnet, „ist [...] das Leben“ (Deleuze und Parnet 15). Das Leben ist also offensichtlich eine auf Expressivität ausgerichtete, körperbasierte Praxis. Dieser expressive Vitalismus klingt auch in einer Tagebuch-Notiz Haushofers an: „Eigentlich kann ich nur leben, wenn ich schreibe u. da ich derzeit nicht schreibe, fühle ich mich versumpft und ekelhaft“ (Studer 47).

Zwei Merkmale des Deleuze'schen Lebensbegriffes verdienen besondere Aufmerksamkeit: Das Leben wird von ihm als Kraft verstanden, die ebenso unpersönlich wie präindividuell ist, die folglich nichts mit der Identität des Subjekts zu tun hat. Leben ist deshalb nichts Individuelles, sondern etwas Singuläres (Muhle 85). Außerdem handelt es sich bei der Befreiung eines Lebens nicht um einen orgiastischen Exzess oder um eine normsprengende Ekstase. „Das Leben, dem Deleuze in seinen Texten nachdenkt“, schreibt der Kultur- und Medienwissenschaftler Friedrich Balke, „ist [...] kein Prinzip der Fülle und ursprünglichen Integrität.“ Es wird „dem Tod abgetrotzt“ und „manifestiert sich [...] im Sturz und in der Deformation.“ Es ist, so Balke weiter, „die Kraft, die sich in der Verunsicherung und dem Problematischerwerden aller [...] vorgegebenen [...] Lebensformen ausdrückt“ (Balke 107 und 111). Entsprechend weist gleich zu Beginn von *Die Wand* die Ich-Erzählerin darauf hin, sie schreibe „nicht aus Freude“ (Haushofer, *Wand* 7), und in einem Interview spricht Haushofer von der ‚mühseligen Arbeit‘ des Romaneschreibens (Haushofer, *Warum* 25). Der expressive Vitalismus ist – in der Nachfolge Nietzsches – ein Vitalismus des Leidens, genauer gesagt, er ist Leidenschaft *und* Leiden und in diesem Wortsinne *Passion*. Passioniertes Schreiben ist folglich immer auch ein Geschriebenwerden; einerseits impliziert es die ‚langwierige Arbeit an uns selbst‘ (Deleuze und Parnet 193), andererseits bringt es eine Befreiung des Lebens als Verlebendigung des Lebens mit sich. In der Verbindung aktiver und passiver Momente, vor allem jedoch im Konnex positiver wie negativer Gefühlswerte zeigt sich außerdem, dass der oben skizzierte Befund einer unteilbaren Ambivalenz sich bis in den Prozess des Verlebendigens als ‚Problematischerwerden vorgängiger Lebensformen‘ hinein fortsetzt.

Aus der Annahme einer präindividuellen Kraft und deren passiv-aktiver Realisierung lassen sich weitere Konsequenzen ziehen. In den *Dialogen* von Deleuze und Parnet heißt es pointiert: „Das Leben, das ist nicht deine Geschichte“ (Deleuze und Parnet 14). Daran anknüpfend, lässt sich sagen: Das Leben, das ist überhaupt keine Geschichte. Oder, narratologisch gewendet: Das Leben, das ist nicht der Plot. Der expressive Vitalismus ist demzufolge nicht zwangsläufig narrativ einholbar, er ist nicht identisch mit einer ‚Lebensgeschichte‘. Auch wäre es verfehlt, in *Die Wand* eine Allegorie des Schreibens zu sehen. Ein Berührungspunkt zwischen der narrativen und der vitalistisch-expressiven Ebene gibt es allenfalls im Faktum des Überlebenskampfes (vgl. z. B. Haushofer, *Wand* 42), ist doch das Schreibleben/Lebensschreiben letztlich ein solcher Kampf – ein Kampf um die fortlaufende Befreiung des Lebens. Ein weiterer Berührungspunkt besteht in der zunehmenden, auf Plotebene durch das Fehlen menschlicher Gesellschaft begründete Verlöschung der Individualität. Sowohl der Name der Ich-Erzählerin als auch ihr Gesicht – beides sonst notwendig für soziale



Identifikation und Interaktion – werden ausdrücklich für nichtig erklärt bzw. ‚abgelegt‘ (vgl. Haushofer, *Wand*, 45 und 231). Schließlich erinnert die postapokalyptische Isolation der Ich-Erzählerin an die Einsamkeit des Schreibprozesses.

Mag Haushofer Geschichten erzählen und Werke abschließen, generell gilt: „Mich interessiert nur der Vorgang des Schreibens“ (Haushofer, *Bücher* 136). Wenn das Schreiben Vorrang vor dem Werk hat, schwächt das die Autorposition. Nicht nur, weil Haushofer ihren Pflichten als Hausfrau und Mutter nachkommen muss und der dem Alltag abgerungene Schreibakt als solcher Vorrang hat, bleibt sie im männlich dominierten Literaturbetrieb der 1950er und 1960er Jahre unbekannt. Anders als Ingeborg Bachmann verfolgt sie darüber hinaus keinerlei Literatur-als-Kunst-Programmatik (vgl. Strigl 238-239), und ihr am Realismus orientierter Stil ist frei von Innovationen. „Jede Dichtung ist ein Experiment“ (Haushofer, *Bücher* 136), behauptet sie einmal, aber dieses Experiment findet, wie gezeigt, nicht auf formaler Ebene statt. Würde Haushofer Literatur mit einem emphatischen Kunstanpruch verbinden und diesen auch umzusetzen versuchen, ließe sich die Vorrangstellung des Schreibens nicht mit einer schwachen, sondern eher mit einer starken, ja ‚radikalen‘ Autorschaft assoziieren (Pfothenauer 2020).

Die existenzielle Verklammerung von Leben und Schreiben, die man mit Deleuze für das Werk Marlen Haushofers annehmen muss, impliziert eine für die moderne Literaturwissenschaft heikle Konsequenz, nämlich Autor*in und Werk bzw. Erzähler*in/Figur aneinander anzunähern, wenn nicht miteinander kurzzuschließen. Ein Problem, das nicht zufällig ein Topos neuerer Kafka-Forschung ist (vgl. z. B. Jahraus 91-98). Die diesbezügliche Verwandtschaft mit Kafka, auf die an dieser Stelle ein letztes Mal hingewiesen werden soll, zeigt sich etwa in einem seiner berühmten Briefe an die Verlobte Felice: „[I]ch fühle, wie ich mit unnachgiebiger Hand aus dem Leben gedrängt werde, wenn ich nicht schreibe“ (*Briefe* 197). Zur Erinnerung: „Eigentlich kann ich nur leben, wenn ich schreibe“, heißt es bei Haushofer...

Den nebeneinandergestellten Sätzen Kafkas und Haushofers kann man weitere Sätze folgen lassen, beispielsweise einen der im selben Jahr wie Haushofer (1920) geborenen brasilianischen Schriftstellerin Clarice Lispector: „[G]äbe es nicht den immerwährenden Reiz des Neuen, der das Schreiben ist, ich stürbe täglich einen symbolischen Tod“ (22). Und darauf den einer anderen Frau, der begeisterten Kafka- und Lispector-Leserin Hélène Cixous: „Wenn ich nicht schreibe, ist es, als wäre ich tot“ (8). Wieder und wieder geht es um das Schreiben als intensiveres Leben, das dem ‚symbolischen Tod‘ des durch Normen und Machtstrukturen geprägten Alltags abgerungen werden muss. Dass zuletzt ausschließlich Autorinnen zitiert wurden, soll lediglich andeuten, dass der im Anschluss an Deleuze (und Guattari) vorgestellte expressive Vitalismus nicht geschlechtlich codiert ist. ‚Ein Leben‘ verläuft nicht nur jenseits von Person oder Individuum, es bewegt sich zudem jenseits der Geschlechtsidentität. Gerade darin beweist es möglicherweise seine Anschlussfähigkeit für feministische Konzepte der Literatur- und Kulturwissenschaft. Obwohl Deleuze (und Guattari) von dieser Seite kritisiert wurden, macht ihr Ansatz doch neue „Möglichkeiten der Subjektivierung“ denkbar, durch die „das



gesellschaftlich vermittelte Selbstverhältnis aufgebrochen wird“ (Krause und Rölli 111-114).

LITERATUR

Arlaud, Sylvie, et al. *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer: Die Wand und Die Mansarde*. Frank & Timme, 2019.

Balke, Friedrich. *Gilles Deleuze*, Campus, 1998.

Baudrillard, Jean. *Das System der Dinge: Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. 3. Aufl., Campus, 2007.

Bauhardt, Christine, und Ruth Becker, Hrsg. *Durch die Wand! Feministische Konzepte zur Raumentwicklung*. Centaurus, 1997.

Christ, Tobias. „Ontologien der Entfremdung: Lukács und Heidegger im Vergleich.“ *Bei mir ist jede Sache die Fortsetzung von etwas.* Georg Lukács: *Werk und Wirkung*, herausgegeben von Christoph J. Bauer et. al., Universitätsverlag Rhein-Ruhr Duisburg, 2008, S. 109-131.

Cixous, Hélène. *Die unendliche Zirkulation des Begehrens: Weiblichkeit in der Schrift*. Merve, 1977.

Dannemann, Rüdiger. *Georg Lukács: Eine Einführung*. Junius, 1997.

Deleuze, Gilles. *Logik des Sinns*. Suhrkamp, 1993.

Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. *Was ist Philosophie?* Suhrkamp, 2000.

---. *Kafka: Für eine kleine Literatur*. Suhrkamp, 1976.

Deleuze, Gilles, und Claire Parnet. *Dialoge*. August, 2019.

Engel, Manfred, und Bern Auerochs, Hrsg. *Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. J.B. Metzler, 2010.

Flusser, Vilém. *Dinge und Undinge: Phänomenologische Skizzen*, Carl Hanser, 1993.

Haushofer, Marlen. *Die Wand. Roman*. 2. Aufl., List, 2012.

---. *Schreckliche Treue. Gesammelte Erzählungen*. List, 2003.

---. *Wir töten Stella. Das fünfte Jahr. Novellen*. 8. Aufl., Ullstein, 2017.

---. *Die Tapetentür. Roman*. Zsolnay, 2000.

---. „Warum ich mein Buch schrieb: Beitrag für einen Autorenalmanach.“ *„Oder manchmal doch etwas anderes?“ Texte zu Marlen Haushofer*, herausgegeben von Anne Duden et al., Verlag neue Kritik, 1986, S. 125-126.

---. „Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder: Ein Gespräch mit Dora Dunkel.“ *„Oder manchmal doch etwas anderes?“ Texte zu Marlen Haushofer*, herausgegeben von Anne Duden et al., Verlag neue Kritik, 1986, S. 134-136.

Holland-Cunz, Barbara. *Die Regierung des Wissens: Wissenschaft, Politik und Geschlecht in der ‚Wissengesellschaft‘*. Barbara Budrich, 2005.

Jaeggi, Rahel. *Entfremdung: Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Suhrkamp, 2016.



- Jahraus, Oliver. *Kafka: Leben, Schreiben, Machtapparate*. Reclam, 2006.
- Kafka, Franz. *Briefe an Felice*, herausgegeben von Erich Heller and Jürgen Born, Fischer, 1967.
- . *Drucke zu Lebzeiten*, herausgegeben von Wolf Kittler et al., Fischer, 2002.
- Krause, Ralf, und Marc Rölli. *Mikropolitik: Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari*. Turia & Kant, 2010.
- Lispector, Clarice. *Der große Augenblick. Roman*. btb, 2018.
- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Aisthesis, 2009.
- . *Wider den falsch verstandenen Realismus*. Claassen, 1958.
- Lüscher, Kurt. „Menschen als ‚homines ambivalentes‘.“ *Ambivalenzerfahrungen*, herausgegeben von Dieter Korczak, Asanger, 2012, S. 11-32.
- Mardanova, Zalina. „Heterotopische Raumgestaltung im Roman von Marlen Haushofer ‚Die Wand‘.“ *Österreichische Literatur: Gefühle, Gedanken, Gestaltungen*, herausgegeben von Alexander W. Belobratow, Peterburg XXI VEK, 2017, S. 125-133.
- Menke, Christoph. *Die Kraft der Kunst*. 2. Aufl., Suhrkamp, 2013.
- Mercier, Pascal. *Perlmanns Schweigen. Roman*. Fischer, 1997.
- Morrien, Rita. *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Königshausen & Neumann, 1996.
- Muhle, Maria. „Zweierlei Vitalismus: Überschreitung – Normativität – Differenz.“ *Philosophie und Nicht-Philosophie: Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen*, herausgegeben von Friedrich Balke und Marc Rölli, transcript, 2011, S. 71-96.
- Pessoa, Fernando. *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*. Ammann, 2006.
- Pfotenhauer, Helmut. „*Das wahre Leben ist die Literatur*“: *Konzepte radikaler Autorschaft von Jean Paul bis Robert Walser, Essay*. Königshausen und Neumann, 2020.
- Predoiu, Graziela. „Raumkonstellationen in Marlen Haushofers Roman ‚Die Wand‘.“, *Germanistische Beiträge*, Jg. 38, 2016, S. 66-88.
- Reckwitz, Andreas. *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. 3. Aufl., Suhrkamp, 2013.
- Rehmann, Jan. *Postmoderner Links-Nietzscheanismus: Deleuze & Foucault, eine Dekonstruktion*. Argument-Verlag, 2004.
- Reichert, Manuela. „‘Eine völlig normale Geschichte’: Auf den Spuren von Marlen Haushofer – Eine Reise nach Österreich.“ „*Oder manchmal doch etwas anderes?*“ *Texte zu Marlen Haushofer*, herausgegeben von Anne Duden et al., Verlag neue Kritik, 1986, S. 21-42.
- Studer, Liliane, Hrsg. *Die Frau hinter der Wand: Aus dem Nachlass der Marlen Haushofer*. 2. Aufl., Claassen, 2000.
- Strigl, Daniela. „*Wahrscheinlich bin ich verrückt...*“: *Marlen Haushofer – die Biographie*. 5 Aufl., List, 2016.



Würker, Achim. „Mütterlichkeit und Aggression: zu Marlen Haushofers ‚Die Wand‘.“ *Journal für Psychologie*, Jg. 10, H. 2, 2002, S. 159-176. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-28133>. Zuletzt abgerufen am 24. Sept. 2020.

Zandvoort, Albert. *Kafka. Entfremdung und Schuld in Der Prozess und Das Schloss: literarische, philosophische und psychologische Betrachtungen*. AV Akademikerverlag, 2013.

Žižek, Slavoj. *Hegel im verdrahteten Gehirn*. S. Fischer. 2020.

Jürgen Gunia Jürgen Gunia ist Studienrat im Hochschuldienst im Bereich Neuere deutsche Literatur an der Universität Münster. Seine Forschungsinteressen umfassen Ästhetik, Subjekttheorie und Medientheorie. Er hat über deutsche Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts publiziert (z.B. Annette von Droste-Hülshoff, Robert Musil, Arnold Stadler). Zu seinen jüngsten Publikationen gehören Aufsätze zur Kritik des Kompetenzdiskurses.

<https://orcid.org/0000-0002-7896-9220>

juergen.gunia@uni-muenster.de

Gunia, Jürgen. "Materialisierte Entfremdung. ‚Schöpferisches Verfahren‘ in Marlen Haushofers *Die Wand*", n. 25, *Muro/Muri. Forme e rappresentazioni del muro fra lingue, letterature e arti visive*, pp. 52-64, May 2021. ISSN 2035-7680. Disponibile all'indirizzo:

<<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/15543>>.

Ricevuto: 02/10/2020 Approvato: 03/03/2021

DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15543>