

Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung - Kunstuniversität Linz

Institut für Bildende Kunst und Kulturwissenschaften
Angewandte Kultur- und Kunstwissenschaften

„In die Ferne sehe ich ausgezeichnet“

Der melancholische Blick in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*

Wissenschaftliche Diplomarbeit von Mag.art. Caroline Salfinger
zur Erlangung des akademischen Grades Magister Artium (Mag.art)

Betreut von: Univ.-Prof. Dr.phil. Karin Harrasser

Datum der Approbation:

Unterschrift der Betreuerin:

Linz, 2022

Inhalt

Einleitung	4
Kurzinhalt des Romans <i>Die Wand</i>	7
Zur Autorin Marlen Haushofer	9
Rezeption und Forschungsliteratur	12
Das Schillern der Melancholie	15
Zur historischen Entwicklung eines Begriffs	15
Zur Definition eines ‚Melancholischen Realismus‘	37
Zwischen Nähe und Distanz	38
Melancholie und Hoffnung: Radikale Kritik mit Blick auf das Mögliche	39
Gegen die Verdrängung: Das Ambivalente ertragen	41
(An)Klagen: Die ‚aufdringliche Mitteilbarkeit‘ der Melancholiker*innen	42
Die Radikalität des Haushoferschen Realismus	44
Melancholie und geschlechterspezifische Zuschreibungen	47
Göttlicher Wahn oder Wüten des Uterus: Über die Unterscheidung zwischen ‚männlicher‘ und ‚weiblicher‘ Melancholie	47
Das melancholische Genie und die ‚depressive‘ Hausfrau	49
Die ‚depressive‘ Hausfrau und ihre angebliche ‚Nicht-Arbeit‘	53
Langeweile und Aufbegehren	56
Flucht in die Natur?	62
„Ich glaube, es hat nie ein Paradies gegeben“: Melancholie und Paradiesverlust	62
<i>Wilderness</i> : Von der Transformation eines Begriffs und dem Nachhall der Romantik	64
Die ‚erhabene Landschaft‘ der Romantik	65
Naturschutz und Herrschaftsanspruch	66
Für wen das Bild der ‚unberührten Natur‘ besonders problematisch ist	68
Der Blick auf die Natur in <i>Die Wand</i>	74
Natur als Versuchsgegenstand	74
„Zum erstenmal fand ich die Schlucht nicht reizvoll romantisch, sondern nur feucht und düster.“ – Ein Perspektivenwechsel	75
Jenseits ‚paradiesischer‘ Ordnung: Das ambivalente Wesen der Natur	77
‚Neue‘ Räume für das Selbst?	81
Ausbruch aus der Geschichte	84

Erfahrung des Erhabenen	87
Das Verhältnis von <i>Mensch</i> und Natur	91
Natur und Geschlecht	95
Tiere als 'Mitleidende': Ein Blickwechsel zwischen menschlichen Melancholiker*innen und nichtmenschlichen Tieren	100
Phantasma Tier und ein vermeintlich ‚gottgegebener Herrschaftsanspruch‘	100
Entfremdung vom Eigenen als Annäherung an das vormals fremde ‚Andere‘	102
Grausame Grenzen	103
Tiere als 'Mitleidende'	104
Ich und Nicht-Ich	111
Gefahren und Potenziale des Anthropomorphismus	113
In-Kontakt-Treten: Blickwechsel und gegenseitige Berührung	119
Die Wechselseitigkeit des Zusammenlebens: Liebe und ihre Bedingungen	123
<i>Die Wand</i> als Katastrophenfiktion	127
Die Vernichtung der Menschheit als Rettung der Welt?	129
Das Auftauchen der Wand als ‚ <i>Katastrophe ohne Ereignis</i> ‘	132
Schluss	135
Abstract	137
Literatur	138

Einleitung

Marlen Haushofers bekanntestes literarisches Werk *Die Wand* rief und ruft auch heute noch gespaltene Reaktionen hervor.¹ So stießen sich Kritiker*innen zuweilen daran, dass der Roman ihrem Empfinden nach eine „übermächtig pessimistisch-resignative[n] Grundhaltung“² vertrete und forderten, wie 1984 Sybille Hoffmann-Rittberg, „mehr Realismus“³. Anscheinend besitzt die Art und Weise, wie sich die Protagonistin in diesem Roman mit dem Verlust der Außenwelt (die ja vor allem die menschliche Welt repräsentiert) abfindet und über ihre Vergangenheit resümiert, auf einige Leser*innen eine zutiefst verstörende Wirkung. Dabei speist sich dieses Entsetzen, meines Erachtens, gerade aus dem Umstand, dass die Welt der Protagonistin eben *nicht* mit der menschlichen Welt untergeht. Genau, dass sich die Protagonistin mit dem Ende der Menschheit arrangiert und mit ihrer Vergangenheit abschließt, um sich der Zukunft der Tiere zu widmen, scheint großen Widerwillen hervorzurufen. Der Vorwurf des Pessimismus und der Resignation bezieht sich also nicht auf die Einstellung der Protagonistin hinsichtlich ihrer persönlichen Zukunft, sondern auf den Blick, den sie *zurück* auf die menschliche Welt wirft. Interessant ist diesbezüglich auch, dass die Erschießung des fremden Mannes (der eines Tages auftaucht und ihre Tiere abschlachtet) durch die Protagonistin am Ende des Buches in manchen Besprechungen völlig ausgespart wurde. Das lässt sich zwar damit erklären lässt, dass man das Leseerlebnis nicht durch ein Zuviel an Information beeinträchtigen wollte,⁴ spiegelt aber auch eine gewisse grundlegende Verunsicherung wider. Der deutsche Schriftsteller Dieter Lattmann äußerte seine Ratlosigkeit angesichts dieser Szene offen:

Ganz in Frage stelle ich den Schluß: den einzigen Menschen, den die Icherzählerin in ihrer Überlebens-Einsamkeit trifft, den einzigen Mann, bringt sie um, ohne ihm einmal wirklich ins Gesicht zu schauen. Diese Absage an das menschliche Leben zugunsten der Tiere begreife ich nicht.⁵

Die Radikalität des Romans, seine Schockwirkung, besteht also kurz zusammengefasst darin, dass die Protagonistin in Folge der als gläserne Wand manifestierten Distanz schonungslos

¹ Heute vielleicht nicht mehr unbedingt unter den Kritiker*innen, aber doch unter den Leser*innen, wie Rezensionen zum betreffenden Roman auf Verkaufsplattformen wie Amazon zeigen. Z.B. vgl. https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R1MX69LGDNE7IN/ref=cm_cr_getr_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=3548605710 vom 16.01.2020.

² Andreas Brandtner/Volker Kaukoreit: *Marlen Haushofer. Die Wand* (= Reclams Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, Bd. 16073), Stuttgart: Reclam 2012, S. 57.

³ Sybille Hoffmann-Rittberg zitiert nach ebd.

⁴ Vgl. ebd., S. 58.

⁵ Dieter Lattmann zitiert nach ebd., S. 70.

über die menschliche Gesellschaft reflektiert und sich angesichts deren Gewaltbereitschaft gegen die Menschheit entscheidet, darin jedoch „noch nicht das Ende“⁶ sieht, denn: „Alles geht weiter.“⁷ Die ablehnenden Reaktionen gelten einer Reflexion über die Menschheit, die zu dem Urteil gekommen ist, dass das Ende der Menschheit nicht das Ende der Welt sei, dass vielmehr die Menschheit mit ihrer Gewaltbereitschaft eine Bedrohung für eine andere Welt, die der (nichtmenschlichen) Tiere beispielsweise, darstellen. In gewisser Weise hat die Protagonistin die Frage „In welcher Welt leben?“, die Deborah Danowski und Eduardo Viveiros de Castro ihrem „Versuch über die Angst vor dem Ende“ als Titel voranstellen,⁸ für sich beantwortet – dass sie sich nicht für ‚unsere‘ entschieden hat, mag eine konsternierende Wirkung haben.

Aber ist der Modus, in dem diese selbst- und gesellschaftskritische Reflexion stattfindet, nicht der der Melancholie? Und wird nicht gerade deswegen versucht, die Melancholie als krankhaften Pessimismus darzustellen, um berechtigte Kritik unschädlich zu machen und sich ihr nicht stellen zu müssen?

Ein Blick auf die Geschichte der Melancholie zeigt, dass diese einerseits mit reger geistiger Tätigkeit in Verbindung gebracht wurde, andererseits aber Wahrnehmungen der Melancholiker*innen, die die bestehende Ordnung in ihren Grundfesten zu erschüttern drohten, als Wahnvorstellungen abgetan wurden. Auch die Weltflucht der Melancholischen wurde stets mit Argwohn beobachtet, stellt sie doch die Ablehnung des Ist-Zustands der Welt dar.

Dabei birgt speziell die Melancholie, durch die ihr eigene Distanziertheit dem Selbst und seiner Umwelt gegenüber, das Potenzial, sich in gewissem (eingeschränkten) Maße, an so etwas wie Objektivität anzunähern, wie ich behaupten möchte. Um zu untermauern, dass also der Melancholie sehr wohl ein bestimmter Realitätsanspruch gegeben ist, wird unter dem Begriff ‚melancholischer Realismus‘ ein bestimmter Modus der Melancholie definiert, mit dem nicht nur die negative Färbung des Melancholie-Begriffs in Frage gestellt werden soll, sondern auch das allgemein verbreitete Bild der Melancholie als negativ-gefärbte, sprich schlicht pessimistische, Sichtweise.

Unter anderem in Bezugnahme auf Wolf Lepenies *Melancholie und Gesellschaft* wird der Frage nachgegangen, welche Rolle die von Haushofer erlebte gesellschaftliche Situation hinsichtlich der latenten Melancholie in ihrem Werk spielt, beziehungsweise auf welche Weise

⁶ Marlen Haushofer: *Die Wand*, Berlin: Ullstein 2016, S. 275.

⁷ Ebd.

⁸ Eduardo Viveiros de Castro/Deborah Danowski: *In welcher Welt leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende*, Berlin: Matthes & Seitz Berlin 2018.

die Autorin respektive ihre Protagonistin insbesondere durch den speziellen Blickwinkel der Melancholie diese wahrnehmen, reflektieren und darauf reagieren kann. Dabei wird auch die unterschiedliche Bewertung der Melancholie nach Geschlecht und das Klischeebild der ‚depressiven Hausfrau‘ untersucht. Schließlich wurde dieses vor allem von jenen in Bezug auf Haushofer, die „schreibende Hausfrau“⁹, heraufbeschworen, die ihr eigenes Weltbild von ihren Äußerungen angegriffen sahen.

Am Beispiel von Haushofers Roman *Die Wand* wird gezeigt, inwiefern der melancholische Blick dazu geeignet sein kann, sowohl grundsätzliche Problematiken des Daseins, dessen erschütternde Ambivalenz als auch gesellschaftliche Fehlentwicklungen aufzudecken, statt sie zu verdrängen, und sich auf tatsächlich *mögliche* Veränderungen zu konzentrieren. Denn das 1963 erschienene Werk setzt sich auf geradezu visionäre Weise mit Thematiken auseinander, mit denen wir uns heute in aller Dringlich- und Deutlichkeit konfrontiert sehen, und ersinnt alternative Zugangsweisen und Lösungsansätze, die ihrer Zeit voraus waren.

Da es den Rahmen sprengen würde, auf alle im Detail einzugehen, fokussiert die vorliegende Arbeit hierbei auf das Verhältnis der Menschen zur Natur und der Beziehung zu (nicht-menschlichen) Tieren. Es wird nachgezeichnet, wie die Melancholie in *Die Wand* als Reaktion der Protagonistin (als Alter Ego der Autorin) auf die gesellschaftlich aufgezwungene Einschränkung ihrer Handlungsmöglichkeiten zum Ausgangspunkt ihrer Infragestellung des dominierenden anthropozentrischen Weltbildes wird.

So stellt sich heraus, dass die Absage an ‚die Menschheit‘ nicht unbedingt eine Absage an das menschliche Leben ist, sondern als eindringliche Warnung fungiert: Wiederholt weist die Protagonistin darauf hin, dass ein anderer Weg möglich gewesen wäre. Haushofer nimmt – durch ihre Melancholie gleichsam fremd geworden im Hier und Jetzt – die Rückschau auf die Gegenwart vorweg und beschreibt (mit Hilfe der Figur *des letzten Menschen*) „was der Mensch gewesen sein wird“¹⁰, wenn wir unser Selbstverständnis und unser Handeln in der Welt nicht überdenken.

⁹ Liliane Studer: „Die schreibende Hausfrau Marlen Haushofer“, in: *EMMA* März/April 2001, S. 88-90.

¹⁰ Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a.M.: Fischer 2014, S. 46.

Kurzinhalt des Romans *Die Wand*

Der Roman *Die Wand* präsentiert sich den Leser*innen als Bericht einer namenlos bleibenden Ich-Erzählerin mittleren Alters, die „schreiben muß, [...] [um] nicht den Verstand [zu] verlieren“¹¹. Anhand von „spärliche[n] Notizen“¹² versucht sie, die Ereignisse der letzten zweieinhalb Jahre zu rekapitulieren, wobei sie dabei immer wieder abschweift und über die weiter zurückliegende Vergangenheit sinniert.

Alles beginnt damit, dass sie mit ihrer Cousine Luise und deren Ehemann Hugo Rüttlinger, einem erfolgreichen Geschäftsmann und großen Hypochonder, ein Wochenende im Gebirge verbringen will, wo das Paar eine Jagdhütte besitzt. Am Abend ihrer Ankunft entschließen sich die Rüttlingers zum Besuch einer Gaststätte im Tal, während die Protagonistin es vorzieht, in der Jagdhütte zu bleiben. Am nächsten Morgen sind ihre Bekannten immer noch nicht zurück und sie begibt sich beunruhigt auf die Suche nach ihnen. Dabei entdeckt sie zwar Luchs, der Hund des Paares, der anscheinend zurückgeschickt worden war. Als sie allerdings den Weg Richtung Tal weiterverfolgen will, stößt sie plötzlich gegen einen unsichtbaren, aber harten Widerstand. Eine Art gläserne Wand scheint buchstäblich über Nacht aus dem Boden gewachsen zu sein. Die wenigen Menschen, die auf der anderen Seite der Wand zu sehen sind, wirken seltsam erstarrt. Wie versteinert verharren sie in spontanen Bewegungen. Auch die Tiere gleichen leblosen Statuen. Ein großes Unglück muss geschehen sein. Die Protagonistin ist also innerhalb der Wand gefangen, doch gleichzeitig hat diese sie offenbar vor dem Schicksal ihrer Mitmenschen bewahrt. Bei dem Versuch, das von der Wand begrenzte Gebiet abzustecken, um dessen Ausmaße abzuschätzen, findet sie eine Kuh. Diese stellt einen großen Segen dar – sie gibt Milch und ist vielleicht auch trächtig –, der jedoch mit Verantwortungen und Pflichten einhergeht. Schließlich muss das Tier täglich versorgt werden, was den möglichen Erkundungsradius der Frau enorm einschränkt. Dank der Vorräte ihrer Bekannten – Hugo war nicht nur ständig um seinen Gesundheitszustand besorgt gewesen, sondern hatte sich auch vor etwaigen Katastrophen zu wappnen versucht – ist ein Auskommen vorerst gut möglich. Allerdings ist eine baldige Rettung sehr unwahrscheinlich. Um zu überleben, muss sich die Protagonistin die verfügbaren Ressourcen gut einteilen. Sie beginnt sich gezwungenermaßen als Selbstversorgerin einzurichten, Bohnen und Erdäpfel anzubauen und mit

¹¹ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 7.

¹² Ebd.

Luchs auf die Jagd zu gehen. Die Tiere werden für sie eine Art Familie, der bald auch eine Katze samt Nachwuchs und das Stierkalb, das die Kuh Bella zur Welt bringt, angehören. Die Waldwiese bei der Jagdhütte erscheint der Protagonistin nun nicht mehr ergiebig genug – schließlich hat sie jetzt zwei Rinder – und sie beschließt über den Sommer in die Almhütte zu ziehen, die sie auf einem ihrer Streifzüge entdeckt hat. Weil sich dieses Unterfangen bewährt hat, kehrt sie auch im nächsten Sommer auf die Alm zurück. Einmal muss sie die Rinder alleine auf der Alm lassen, um ins Tal hinunterzusteigen und sich um den dort angelegten Erdapfelacker zu kümmern. Als sie zurückkommt, stößt sie auf eine schreckliche Szene: Ein fremder Mann hat gerade ihren Stier mit einem Beil abgeschlachtet. Luchs will sich auf die Kehle des Angreifers stürzen, doch die Protagonistin pfeift ihn zurück und holt eilig ihr Gewehr, was nur ein paar Sekunden dauert, aber den Hund das Leben kostet. Der Fremde nutzt den kurzen Moment, um auch ihn zu töten. Daraufhin erschießt die Frau den Fremden, ohne zu zögern. Den Mann kann sie kaum ansehen, sein Gesicht stößt sie ab. Auf der Almwiese will sie ihn nicht liegenlassen, also lässt sie seinen leblosen Körper von einem Felsen in eine Geröllhalde hinunterrollen. Für Luchs hebt sie ein Grab aus, bevor sie am nächsten Tag mit der verängstigten Kuh Bella die zum Ort des Grauens gewordene Alm verlässt. Sie nimmt ihr Leben in der Jagdhütte wieder auf, wo sie die Frage nach dem ‚Warum?‘ quält. Dass sie sich die Tat des Mannes einfach nicht erklären kann, veranlasst sie dazu, den Bericht zu verfassen. Dieser endet damit, dass nach viermonatigem Schreiben schließlich das allerletzte Blatt Papier aufgebraucht ist. Die Frau weiß noch nicht, wie sich ihr weiteres Überleben gestalten wird, da ihr Vorrat an Munition und Streichhölzern allmählich zur Neige geht. Trotzdem spricht aus den letzten Zeilen ihrer Aufzeichnungen so etwas wie leise Zuversicht.

Zur Autorin Marlen Haushofer

Marlen Haushofer wurde am 11. April 1920 als Marie Helene Frauendorfer in Frauenstein bei Molln in Oberösterreich geboren. Aufgewachsen ist sie in Effertsbachtal, einem idyllischen Ort am Fuße des Sengsengebirges, wo ihr Vater Revierförster war.¹³ Ihre Kindheit hatte sie stark geprägt. Diese hat sie zum Beispiel in dem autobiographischen Roman *Himmel, der nirgendwo endet* explizit thematisiert.¹⁴ Mit zehn Jahren wurde Haushofer ins Internat der Ursulinen in Linz gegeben. Für sie eine schwere Zeit – hatte sie bisher, trotz ihrer strengen Mutter, relativ viele Freiheiten genossen, war es damit in der Klosterschule vorbei. Sie war zwar eine gute Schülerin, wurde aber von großem Heimweh geplagt, war depressiv und oft krank.¹⁵ Einer Lungentuberkulose folgt eine schwere Lungenentzündung,¹⁶ die ihr so zusetzte, dass sie die ihr bis dahin eigene ‚trotzige‘ Widerständigkeit weitgehend aufgab¹⁷ und sich zunehmend in sich zurückzog.¹⁸ Nachdem das Ursulinengymnasium im Juli 1938 von den Nationalsozialisten geschlossen wurde, musste sie im letzten Schuljahr an das Gymnasium der Kreuzschwestern in Linz wechseln. Dort absolvierte sie dann erfolgreich die Matura. Anschließend ließ sie sich zum ‚Reichsarbeitsdienst für die weibliche Jugend‘ in Ostpreußen verpflichten.¹⁹ Zurück in Österreich, begann sie 1940 Germanistik und Kunstgeschichte in Wien zu studieren.²⁰ Sie verlobte sich mit dem vier Jahre älteren Gert Mörth, den sie bereits in Ostpreußen kennengelernt hatte. Als sie feststellte, dass sie schwanger war, fand die Beziehung aber – offenbar auf Bestrebungen Haushofers – ein Ende.²¹ Noch während ihrer Schwangerschaft lernte sie den angehenden Zahnarzt Manfred Haushofer kennen.²² Ihr Sohn Christian kam im Juli 1941 zur Welt²³ und wurde zunächst in die Obhut von Bekannten in Bayern gegeben. Im November desselben Jahres heirateten Marlen und Manfred.²⁴ 1943 bekam sie (anscheinend

¹³ Vgl. Daniela Strigl: „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“. *Marlen Haushofer - die Biographie* (= List-Taschenbuch, Bd. 60784), Berlin: List 2007, S. 17.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 19.

¹⁵ Vgl. ebd., 63, 87.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 86-87.

¹⁷ So meinte Haushofer später dazu: „Aber es war mir nach dem Kranksein ein Licht aufgegangen. Ich hatte gelernt, mich nicht mehr gegen alle möglichen Hindernisse aufzulehnen. Mit dem Kopf durch die Wand? Das hatte ich aufgegeben.“ Marlen Haushofer zitiert nach ebd., S. 91.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 91-92.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 108.

²⁰ Vgl. ebd., S. 121.

²¹ Vgl. ebd., S. 127-128.

²² Vgl. ebd., S. 133.

²³ Vgl. ebd., S. 139.

²⁴ Vgl. ebd., S. 142.

auch eher „ungeplant“²⁵) ihr zweites Kind, den gemeinsamen Sohn Manfred. Aufgrund einer schweren Erkrankung wurde der junge Vater für die Wehrmacht ‚untauglich‘. Das Paar zog nach Graz, wo beide ihr Studium fortsetzten, flüchtete dann jedoch vor den Auswirkungen des Krieges nach Frauenstein, wobei Marlen die Unterlagen zu ihrer bereits begonnenen Dissertation verloren haben soll.²⁶ Nach Kriegsende gab sie ihr Studium schließlich auf, dafür widmete sie sich fortan ernsthaft dem Schreiben. Ab 1946 werden erste Erzählungen in Zeitungen und Zeitschriften publiziert. 1947 zog die Familie nach Steyr in Oberösterreich, wo Manfred Haushofer nach Abschluss seiner Ausbildung in Graz eine Stelle fand.²⁷ Erste Eheprobleme tauchten auf, Marlen Haushofer fühlte sich zunehmend von ihrem Mann entfremdet.²⁸ Sie begann regelmäßig nach Wien zu fahren, wo sie „Anschluß an die literarische Szene suchte“²⁹, und fand schließlich in Hermann Hakel und Hans Weigel ihre wichtigsten Förderer.³⁰ 1950 eröffnete Manfred Haushofer in Steyr seine eigene Praxis. Für Marlen Haushofer bedeutete das vor allem mehr Arbeit. Denn nun konnte sie zusätzlich zum Haushalt unentgeltlich die Aufgaben als Assistentin und Bürokräftin in der Praxis ihres Mannes übernehmen. Zwar ließ sich das Paar noch im selben Jahr scheiden (was vermutlich an den vielen Affären Manfred Haushofers lag), im Alltag änderte das aber nichts. Die Scheidung blieb geheim, nicht einmal die Söhne wussten davon.³¹ Unterdessen verfolgte Marlen Haushofer nach wie vor beharrlich ihre schriftstellerischen Ambitionen. Sie schrieb zwei Romane, von deren Veröffentlichung ihr aber Mentor Hans Weigel abriet und die als verschollen gelten. 1952 erschien die Erzählung *Das fünfte Jahr*, die aus der Perspektive einer Fünfjährigen berichtet – ihr erster größerer Erfolg, für den sie 1953 den sogenannten Kleinen Österreichischen Staatspreis erhielt.³² Es folgt 1955 der erste (publizierte) Roman *Eine Handvoll Leben* über eine Frau, die sich zunehmend wie „ein Fremdkörper innerhalb der sozialen Ordnung“³³ fühlt und ihr Ableben vortäuscht, um aus ihrer Familie auszubrechen. In dem nachfolgenden Roman *Die Tapezentür* wiederum gibt eine Singlefrau ihr unabhängiges Leben für die Ehe auf, was aber nicht ihr Alleinsein beendet, sondern sie vielmehr isoliert. 1958 heirateten Marlen und Manfred Haushofer erneut. Die Novelle *Wir töten Stella* erscheint, in der die Verwicklung einer

²⁵ Ebd., S. 146.

²⁶ Vgl. ebd., S. 146-149

²⁷ Vgl. ebd., S. 156-158.

²⁸ Vgl. ebd., S. 160.

²⁹ Ebd., S. 164.

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Vgl. ebd., S. 170-173.

³² Ebd., S. 177.

³³ Daniela Strigl: „Marlen Haushofer“, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich 2015, <https://stifterhaus.at/stichwoerter/marlen-haushofer> vom 10.04.2022.

bürgerlichen Familie in den Selbstmord einer jungen Frau geschildert wird und die Ich-Erzählerin ihre eigene Mitschuld thematisiert. 1960 begann Haushofer schließlich mit dem Roman *Die Wand*, der ihr bekanntestes Buch werden sollte und für den sie 1963 den Arthur-Schnitzler-Preis bekam. Anschließend widmete sie sich dem Schreiben von Kinderliteratur. Titel wie *Brav sein ist schwer* avancierten zu österreichischen Kinderbuchklassikern. 1966 knüpfte sie mit dem Roman *Himmel, der nirgendwo endet* thematisch an die Erzählung *Das fünfte Jahr* an: Wieder wird die Welt aus der Sicht eines kleinen Mädchens geschildert, wobei der Roman, wie eingangs erwähnt, eindeutig autobiographische Züge trägt. In dem Erzählband *Schreckliche Treue* von 1968, für den sie ein zweites Mal mit dem Kleinen Österreichischen Staatspreis ausgezeichnet wurde, versammeln sich kürzere Geschichten, die vordergründig von den Banalitäten des Alltags handeln, dabei aber „die Abgründigkeit des Daseins“³⁴ enthüllen. Ende des Jahres 1968 bekam sie die Diagnose Knochenkrebs und begab sich zur Therapie an eine Wiener Klinik. Trotz der Schwere der Erkrankung arbeitete sie an ihrem letzten Roman, *Die Mansarde*, weiter. Leserschaft und Kritik reagierten gespalten auf diese Geschichte einer Ehefrau, die sich zuerst in eine temporäre Taubheit flüchtet und später in der Mansarde des Hauses einen persönlichen Rückzugsort findet. Kritisch analysiert Haushofer darin das Hausfrauendasein und die bürgerliche Ehe, legt Problematiken wie mangelnde Kommunikation und Einsamkeit frei. Am 21. März 1970 starb Marlen Haushofer 49-jährig nach einer missglückten Operation in Wien.³⁵

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. ebd. Sowie vgl. D. Strigl: „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“, a.a.O.

Rezeption und Forschungsliteratur

Haushofers Roman *Die Wand* hat sich im Laufe der Zeit als ein komplexes und „vielen Interpretationsansätzen offenstehendes Buch“ herausgestellt, was zahlreiche und teilweise auch äußerst unterschiedliche Ansätze und Annäherungen von Seiten der Forschung belegen.³⁶

Hans Weigel brachte bereits im Klappentext den 1963 erschienenen Roman in Verbindung mit Werken wie *Robinson Crusoe*, *Segen der Erde* und *Die Pest*. Seine Prognose, man werde in *Die Wand* „immer wieder neue Aspekte entdecken“³⁷, hat sich bewahrheitet. Er selbst sah darin vor allem „ein neues und beglückend stimmendes Urbild der *conditio humana*“³⁸.

Allerdings entwickelte sich dieses wissenschaftliche Interesse anfangs „eher schleppend“³⁹.

Eine Belebung erfuhr die Rezeption des Romans schließlich vor allem durch den Feminismus, allen voran durch die feministische Literaturwissenschaft.⁴⁰ So beschäftigte sich die heutige Germanistikprofessorin Dagmar C. G. Lorenz in den 1970er-Jahren mit Haushofers Werk und stellt es in Bezug zu Simone de Beauvoirs *Das andere Geschlecht*.⁴¹

Mittlerweile wurde der Roman mit Schwerpunkt auf die verschiedensten Thematiken diskutiert: Neben dem erwähnten Fokus auf Feminismus- und Genderaspekte⁴², wurde er beispielsweise als Robinsonade⁴³, Postapokalypse⁴⁴, Utopie/Dystopie⁴⁵ oder „ökologische Warnschrift“⁴⁶ analysiert. Die „Raumkonstellationen“⁴⁷ im Roman wurden ebenso untersucht wie

³⁶ A. Brandtner/V. Kaukoreit: *Marlen Haushofer. Die Wand*, a.a.O., S. 88.

³⁷ Hans Weigel zitiert nach ebd., S. 53.

³⁸ Hans Weigel zitiert nach ebd.

³⁹ Ebd., S. 88.

⁴⁰ Vgl. Klaus Haberkamm: „Zeichen an der Wand. Marlen Haushofers Roman und seine Leser“, in: *Germanica* 13 (1993), S. 147-162.

⁴¹ A. Brandtner/V. Kaukoreit: *Marlen Haushofer. Die Wand*, a.a.O., S. 88.

⁴² Vgl. z.B. Ulrike Landfester: „Die Frau an der Wand. Projektion und Rezeption Marlen Haushofers in der feministischen Literaturkritik“, in: Anke Bosse/Clemens Ruthner (Hg.), *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“*. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Tübingen: Francke 2000, S. 219-230.

⁴³ Vgl. z.B. Celia Torke: *Die Robinsonin. Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts*, Göttingen: V&R unipress 2011.

⁴⁴ Vgl. z.B. Daniela Strigl: „*Die Wand* (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“, in: *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2003, http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/strigl15.htm vom 12.08.2019.

⁴⁵ Vgl. z.B. Daniela Strigl: „Diesseits der ‚Wand‘ – Schreckensort oder Utopie? Die fabelhafte Welt der Marlen Haushofer“, in: Klaus Kastberger/Kurt Neumann (Hg.), *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*. Lieferung 2, Wien: Paul Zsolnay 2013, S. 207-214.

⁴⁶ Ralf Zschachlitz: „*Die Wand* – Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns“, in: Sylvie Arlaud/Marc Lacheny/Jacques Lajarrige et al. (Hg.), *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. „Die Wand“ und „Die Mansarde“*, Berlin: Frank & Timme 2019, S. 75-91.

⁴⁷ Graziella Predoiu: „Raumkonstellationen in Marlen Haushofers *Die Wand*“, in: *Germanistische Beiträge* 38 (2016), S. 66-88.

die Funktion des Schreibens⁴⁸, die Rolle der Tiere⁴⁹ oder das Augenmotiv⁵⁰ – um nur ein paar Beispiele zu nennen.

Auch im Hinblick auf die Melancholie setzte man sich mit Haushofer und ihren Werken wie *Die Wand* schon auseinander. So beschäftigt sich Lorraine Markotic in „Melancholy and Lost Desire in the Work of Marlen Haushofer“ damit, dass Haushofers Texte von einem Gefühl des Verlusts, einer wehmütigen Nostalgie erfüllt sind, während nicht greifbar bleibt, was genau vermisst wird.⁵¹ Anhand psychoanalytischer Theorien sucht sie die latente Melancholie in Haushofers Werken als „Betrauern eines verlorenen Verlangens“ („mourning of lost desire“⁵²) zu identifizieren, um damit unter anderem auch den Begriff der Melancholie klar von dem der Depression abzugrenzen.⁵³ Anders Konstanze Fliedl, die in „Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers“ gar vom „Melancholiesyndrom“⁵⁴ spricht – womit der Tradition einer psychopathologisch-medizinischen Sichtweise gefolgt wird, die eine negative Auffassung des Melancholie-Begriffs pflegt. So ist bei Fliedl auch vom „psychosomatische[n] Zustand der Figuren“⁵⁵ (gemeint sind hier die weiblichen Hauptfiguren in Haushofers Werken), den „Symptome[n] der als neurotisch verdächtigen Heldinnen“⁵⁶ und von der „gestörte[n] Zeitanpassung des Melancholikers“⁵⁷ die Rede. Dieser Zuordnung zum Pathologischen möchte die vorliegende Arbeit entschieden entgegentreten, aber auch eine etwas andere Richtung einschlagen als Markotic mit ihrem psychoanalytischen Zugang.

Vielmehr knüpft sie an Johanna Chovanecs Position an. Chovanec hat „Marlen Haushofers *Die Wand* als Thirdspace“⁵⁸ interpretiert – als eine Art „Dazwischen“⁵⁹, das Dichotomien auflöst und „Unordnung in kategorisches Denken“⁶⁰ bringt, um schließlich „über die Grenzen des

⁴⁸ Vgl. z.B. Sabine Verleysen: *Die Bedeutung von Schreiben, Zeit und Raum in Marlen Haushofers „Die Wand“*. Eine Suche nach menschlicher Ordnung und Regeneration. Hochschulschrift, Gent 2009.

⁴⁹ Vgl. z.B. Pavel Knápek: „Marlen Haushofer: *Die Wand* unter der Perspektive der Cultural and Literary Animal Studies“, in: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica* Nr. 25 (2019), S. 53-61; Stefan Herbrechter: „Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden...“, in: *Figurationen* Nr. 1, Vol. 14 (2014), S. 41-55.

⁵⁰ Vgl. Petra Lundström: „In die Ferne sehe ich ausgezeichnet“. Eine Motivstudie zu Augen in Marlen Haushofers Roman „*Die Wand*“. Bachelorarbeit, Stockholm 2018.

⁵¹ Vgl. Lorraine Markotic: „Melancholy and lost desire in the work of Marlen Haushofer“, in: *Modern Austrian Literature* Nr. 1, Vol. 41 (2008), S. 65-93, hier S. 65.

⁵² Ebd., S. 87.

⁵³ An dieser Stelle kritisiert sie auch die verbreiteten Vorstellungen bezüglich des Verhältnisses von Melancholie und Depression. Vgl. ebd.

⁵⁴ Konstanze Fliedl: „Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers“, in: *Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* Jg. 35 (1986), S. 35-51, hier S. 42 (Hervorhebung C.S.).

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 44.

⁵⁸ Johanna Chovanec: „Marlen Haushofers *Die Wand* als Thirdspace“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 1 (2016), S. 15-30.

⁵⁹ Ebd., S. 20.

⁶⁰ Ebd., S. 21.

bereits bestehenden Wissens hinauszugehen“⁶¹. Hier wiederum soll gezeigt werden, dass es die Melancholie ist, die den Sinn für das Ambivalente schärft und damit diesen Raum des Dazwischen erst erschließt, in dem alte Rollen- und Handlungsmuster problematisch werden.

⁶¹ Ebd.

Das Schillern der Melancholie

„[...] womöglich ist es das einzig Klare und Unmißverständliche, das der Melancholie eigen ist: die Vieldeutigkeit und rätselhafte Widersprüchlichkeit.“⁶²

Zur historischen Entwicklung eines Begriffs

Der Begriff Melancholie kommt aus dem Altgriechischen, wobei *Melos* schwarz bedeutet und *chole* die Galle ist.⁶³ Das Melancholie-Verständnis der Antike war stark von den damaligen philosophischen Auffassungen geprägt⁶⁴ und gründet auf bestimmten Vorstellungen in der vorsokratischen Naturphilosophie.

Die Vorsokratiker*innen wollten die mythologische Deutung der Natur, die Erklärungen in der Götterwelt suchte, erweitern, indem sie begannen den Dingen auf rationale Weise auf den Grund zu gehen und Zusammenhänge aus der Wirklichkeit selbst abzuleiten. Diese Wirklichkeit war für sie in ständigem Fluss, wobei der stete Wandel bestimmten Gesetzmäßigkeiten folgte.⁶⁵ Wandel ist hier allerdings nicht unbedingt als „Werden und Vergehen“⁶⁶ zu verstehen, vielmehr stand die Transformation des Stofflichen im Fokus der antiken Denker*innen. So stellte beispielsweise für Empedokles die Natur eine „Mischung und Trennung der vier Elemente Feuer, Luft, Wasser, Erde“⁶⁷ dar, ohne dass es in diesem Prozess einen Anfang oder ein Ende gäbe. Man war auf der „Suche nach einheitlichen *Ur-Elementen* oder *Ur-Qualitäten*, um gleichsam die Phänomene des *Mikro-* und *Makrokosmos* zu erfassen, sowie im Bestreben diesen einen *zahlenmässigen*_[sic] *Ausdruck* zu verleihen“⁶⁸. Die für die Pythagoräer*innen heilige Zahl Vier⁶⁹ gewann dabei, auch infolge der Elementenlehre Empedokles, an Relevanz. Sie wurde zunehmend zur Beschreibung des Kosmos herangezogen, den man sich als

⁶² Brigitte Schulte: *Melancholie. Von der Entstehung des Begriffs bis Dürers Melencolia I*, Würzburg: ERGON Verlag 1996, S. 9.

⁶³ Vgl. ebd., S. 15.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 20.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 15.

⁶⁶ Ebd., S. 16.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Milan Scheidegger: „Geschichte und Philosophie der Melancholie. Von den Abwandlungen des Melancholiebegriffs zum Wesenskern eines Seelenphänomens“ 2013, http://www.milans.name/resources/Melancholie_web.pdf vom 11.11.2019, S. 2.

⁶⁹ Vgl. F. L. Földényi: *Melancholie* (= Batterien, Bd. 35), München: Matthes & Seitz 1988, S. 63.

harmonisches und symmetrisches Ganzes vorstellte.⁷⁰ *Der Mensch* wurde als Teil des Kosmos gesehen und formt sich aus denselben „Grundstoffen“⁷¹.

Erwähnt wird das Wort Melancholie das erste Mal im *Corpus Hippocraticum* und zwar in einer Schrift, die sich mit den Auswirkungen klimatischer Veränderungen auf die menschliche Gesundheit auseinandersetzt. Eine Neigung zur Melancholie wird darin mit „der dunklen Verfärbung des Saftes Galle, dessen Eindickung und Austrocknung“⁷² in Verbindung gebracht. Von der schwarzen Galle als solcher, also im Sinne eines für die menschliche Verfassung wichtigen Körpersaftes, ist an dieser Stelle aber noch nicht die Rede.⁷³ Grundzüge der Vier-säftelehre finden sich erst in der Abhandlung *Über die Natur des Menschen*. Ähnlich wie für den Kosmos die Zahl Vier eine große Rolle spielt, wird sie nun auch als dem menschlichen Körper zugrunde liegend betrachtet. So stellte man sich vor, dass „der Mensch aus den Säften Blut, Schleim, heller Galle und schwarzer Galle besteht“⁷⁴. Die schwarze Galle gehörte damit, genauso wie die anderen Säfte auch, zum Zustand der Gesundheit. Erst das Überhandnehmen eines der Säfte oder dessen Veränderung in qualitativer Hinsicht, stellte diesen in Zusammenhang mit Krankheiten, da dadurch das Gleichgewicht des menschlichen Körpers gestört schien.⁷⁵

Diese prinzipielle Gleichrangigkeit der Säfte sollte später von der Annahme abgelöst werden, dass die sanguinische Veranlagung der Gesundheit am zuträglichsten sei. Der schwarzen Galle hingegen wurde schon recht bald eine schädliche Wirkung nachgesagt. So würden ihre dunklen Dämpfe das Bewusstsein beeinträchtigen. Das führe bei Betroffenen nicht nur zu extremer Niedergeschlagenheit und Angst, sondern berge auch die Gefahr, sich im Wahnsinn zu verirren.⁷⁶ Obwohl die Griechen, verglichen zum Beispiel mit den Christen des Mittelalters, ein vielschichtiges Verhältnis zu Kategorien wie dem Wahnsinn und der Dunkelheit hatten,⁷⁷ war der Wahnsinn der Melancholie zunächst eindeutig negativ belegt. So sieht Platon einerseits im Wahnsinn eine „göttliche Gabe“⁷⁸, die, ähnlich wie es die Griechen der Nacht

⁷⁰ Vgl. B. Schulte: *Melancholie*, S. 16-18; M. Scheidegger: „Geschichte und Philosophie der Melancholie“, S. 2.

⁷¹ Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1010), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 43.

⁷² B. Schulte: *Melancholie*, a.a.O., S. 17.

⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 18.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 18-19.

⁷⁶ Vgl. M. Scheidegger: „Geschichte und Philosophie der Melancholie“, a.a.O., S. 2.

⁷⁷ Vgl. F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 28-29.

⁷⁸ Ebd., S. 29.

zusprechen, ermögliche Unsichtbares wahrzunehmen und damit in Beziehung zum Weissagen steht. Doch unterscheidet er diese Form des Wahnsinns entschieden von jener, welche „als Vernebelung des Verstandes vom Menschen Besitz ergreift“⁷⁹. Die Melancholie rechnet er letzterer zu, versagt ihr also jegliche ‚seherische‘ und intellektuelle Qualitäten und stellt sie als pathologisch dar.⁸⁰ Bevor das Weissagen im Hellenismus wiederum klar mit Melancholie in Zusammenhang gebracht werden sollte,⁸¹ bedurfte es eines neuen Blicks auf die Melancholie, der auch die positiven Aspekte ihres grenzüberschreitenden Wesens hervorhebt.

Eine derartige Aufwertung erfuhr die schwarze Galle durch die Schrift *Problemata XXX, 1*. Die Autorschaft dieser Abhandlung wurde lange Zeit Aristoteles zugeschrieben. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte sie aber wohl eher von Theophrast, seinem wichtigsten Schüler, stammen.⁸² Hier wurde erstmals in aller Deutlichkeit ein Konnex zwischen Melancholie und Genialität postuliert. Nur ein melancholisches Wesen ermögliche außergewöhnliche geistige Leistungen. Die melancholisch Veranlagten würden dabei freilich auf einem schmalen Grat wandeln. Denn neben dem beflügelnden Moment bringe die Melancholie eben eine große Labilität mit sich, weswegen sie schnell ins Krankhafte zu kippen drohe. Ähnlich wie beim Wein, brauche es genau eine bestimmte Menge und Qualität, um eine auf positive Weise anregende Wirkung zu erzielen.⁸³

Ambivalente Tendenzen beobachteten schon hippokratische Ärzte an der Melancholie. Die psychische Verfassung des Melancholikers wurde als manisch wie auch depressiv beschrieben. Man erklärte sich das Changieren des melancholischen Gemüts zwischen heftiger Erregung und totaler Lethargie damit, dass die Temperatur der schwarzen Galle sich jeweils in einem Extrembereich befinde, also entweder zu kalt oder zu erhitzt sei.⁸⁴ Heraklit sah in der Natur das Streben nach dem Ideal der Ausgewogenheit. Um diesen Zustand zu erreichen, müssten ihm zufolge Unterschiede überwunden werden. Die Aristoteles zugesprochene Position wiederum fragte, ob nicht gerade das Zusammenspiel der Kontraste ein harmonisches Ganzes formt. Als Beispiel wird die Musik genannt, deren Wohlklang sich ja auch aus gegensätzlichen Elementen speist. So wird auch den unter Melancholie Leidenden Musik zu

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Vgl. ebd.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 50.

⁸² Vgl. B. Schulte: *Melancholie*, a.a.O., S. 22.

⁸³ Vgl. ebd., S. 22-24.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 17-18.

therapeutischen Zwecken empfohlen. Ihre Seele sollte auf diese Weise in „Harmonie und Rhythmus“⁸⁵ geschult werden.

Nichtsdestoweniger bleibt die schwarze Galle gefährlich. Die starken und schnellen Schwankungen ihrer Temperatur könnten sich negativ auf den Verstand auswirken und bis zum Suizid führen.⁸⁶ Doch entspricht ihre Temperatur einem gesunden Mittelmaß, sind die Melancholiker*innen fähig außerordentliche, zeitlose Werke zu schaffen. Trotz oder gerade durch ihren Überschwang an schwarzer Galle ist ihnen somit eine außergewöhnliche Form von Gesundheit möglich.⁸⁷

Es wurden aber auch Stimmen laut, die sich gegen die Annahme, die schwarze Galle wäre die Ursache der Melancholie, wandten. Soran von Ephesos war beispielsweise der Meinung, die schwarze Galle sei eher als Folgeerscheinung oder Symptom einzustufen.⁸⁸ Rufus von Ephesos bewegte sich letztlich von den rein somatischen Erklärungsmodellen weg. Er machte einen Zusammenhang zwischen intensiven intellektuellen Anstrengungen und dem Auftreten der Melancholie aus. Das Nachdenken selbst wurde nun zum potenziellen Auslöser,⁸⁹ wobei insbesondere jene gefährdet seien, die sich mit der Philosophie oder ‚den sieben freien Künsten‘ beschäftigen.⁹⁰

Das Melancholie-Verständnis der kommenden Epoche prägte aber vor allem der im 2. Jahrhundert n. Chr. wirkende Arzt Galen. Er systematisierte die hippokratische Säftelehre und verknüpfte deren medizinische Überlegungen mit aristotelischen Ideen. Galen war es auch erst, der den vier Körpersäften jeweils eine bestimmte Wesensart zuordnete und damit die Temperamentenlehre begründete. Seiner Ansicht nach stünden Körper und Geist nicht nur in einem allgemeinen Zusammenhang, sondern die körperliche Konstitution wirke sich direkt auf die geistigen Anlagen aus.⁹¹

Die Temperamentenlehre sucht somit die Humoralpathologie mit Physiognomik und einer Charakterologie zu verschmelzen. Was bisher vorrangig der schwarzen Galle zugesprochen wurde – sich auf das Wesen *des Menschen* auszuwirken – wird nunmehr auf die anderen Säfte ausgeweitet.⁹² Galen, der also das Körperliche ins Zentrum seiner Überlegungen setzte,

⁸⁵ Ebd., S. 19.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 24.

⁸⁷ Vgl. F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 20-21.

⁸⁸ Vgl. M. Scheidegger: „Geschichte und Philosophie der Melancholie“, S. 5.

⁸⁹ Vgl. ebd.

⁹⁰ Vgl. B. Schulte: *Melancholie*, a.a.O., S. 29.

⁹¹ Vgl. R. Klibansky/E. Panofsky/F. Saxl: *Saturn und Melancholie*, a.a.O., S. 113.

⁹² Vgl. ebd., S. 112.

ordnete der Melancholie den oberen Bauchraum, dem Hypochondrium, zu. Ein entsprechendes Ungleichgewicht durch die schwarze Galle äußere sich zum Beispiel in Verdauungsproblemen. Diese könnten dann mit „seelischen Störungen“⁹³ verbunden sein, wenn Dämpfe der schwarzen Galle zum Gehirn aufsteigen und den Verstand verdunkeln.⁹⁴ Die Temperamentenlehre fand in ihrer bekannten Form allerdings erst im Mittelalter ihre Ausprägung.⁹⁵

Im Mittelalter herrschte eine einseitig negative Sicht auf die Melancholie vor. So sah Hildegard von Bingen in der Melancholie eine Folge des Sündenfalls.⁹⁶ Weil *er* die Frucht vom Baum der Erkenntnis gekostet habe, finde sich *der Mensch* aus dem Paradies vertrieben wieder und habe fortan mit der Melancholie zu kämpfen. Diese Interpretation schließt zwar an Rufus von Ephesos an, da hier ebenso erst das Streben nach Erkenntnis, also die geistige Tätigkeit, die Melancholie nach sich zieht.⁹⁷ Anders als in der Antike legt man das aber als Mahnung aus. Selbst Kraft des Verstandes die verborgenen „Zusammenhänge[n] des Seins“⁹⁸ ergründen zu wollen, ist angesichts der göttlichen Ordnung nicht nur überflüssig, sondern führe von Gott weg in die Dunkelheit.⁹⁹ Während man, den antiken Vorstellungen ähnlich, die Nacht mit der Melancholie assoziiert, findet das in einem ganz anderen Bedeutungskontext statt. Die Dunkelheit des Mittelalters birgt nicht das Potenzial neuer Einblicke.¹⁰⁰ Sie steht im Kontrast zum ‚Licht Gottes‘, das das Gute symbolisiert. Kannte die Antike den dunklen, seherischen Wahn, tut man diesen nun als Geisteskrankheit ab. Das melancholische Denken entferne sich von Gott und damit von dem, was als Wahrheit und Wirklichkeit gilt. Da sich die Melancholiker*innen nicht an „Wahrheit als einer allgemeinen Abmachung“¹⁰¹ halten, wird ihr Weltbild kurzerhand zum „Ergebnis der krankhaften Phantasie“¹⁰² erklärt. Die Melancholiker*innen litten also unter Wahnvorstellungen. Ihre Empfindungen wären die Folgen ihrer durch den Einfluss der schwarzen Galle verdorbenen Einbildungskraft.¹⁰³

⁹³ F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 61.

⁹⁴ Vgl. Daria N. Jansen: „Melancholie im Mittelalter. Eine antike Tradition als Vorentwurf der Moderne“ 2017, <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/79500/Daria%20Norma%20Jansen%2c%20Melancholie%20im%20Mittelalter%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y> vom 12.12.2019, 6, 10.

⁹⁵ Vgl. F. L. Földényi: *Melancholie*, S. 62.

⁹⁶ B. Schulte: *Melancholie*, S. 29-30. Nina Jaenisch: *Rätselhaftigkeit und innere Konflikte. „Weibliche Melancholie“ in der Malerei und Grafik um 1900*. Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 2006, Marburg: Tectum-Verl. 2008, S. 69.

⁹⁷ Vgl. M. Scheidegger: „Geschichte und Philosophie der Melancholie“, S. 6.

⁹⁸ F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 69.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 86.

¹⁰¹ Ebd., S. 83.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Vgl. ebd.

Gesellschaftliche Hierarchien und Grenzen wurden ja vor allem auch mit dem Verweis auf Übersinnliches legitimiert. Sich vom Glauben ab- und der eigenen Ratio zuzuwenden stellt vor diesem Hintergrund eine ernstzunehmende Gefahr für die bestehende Ordnung dar.

Schon allein, dass die Melancholiker*innen Gottes Werk in Frage ziehen, indem sie das Sein als mangelhaft empfinden und Sinn und Schönheit der Welt bezweifeln, stellt, wie Hartmut Böhme anschaulich beschreibt, eine extreme Provokation dar. Ihre Weigerung, die vorgegebenen Sichtweisen, Sinnzusammenhänge und Ideale anzunehmen, ist die Ablehnung all dessen, worauf sich das gesellschaftliche Gefüge gründet.¹⁰⁴ Dabei ist es, wie László F. Földényi diagnostiziert, ein unerfüllbares Verlangen nach Freiheit, das die Melancholiker*innen umtreibt. Doch die hermetische Ordnung des Mittelalters vereitelt jeden Ausbruchsversuch.¹⁰⁵

Indem man die Melancholie zur Krankheit macht, nimmt man den Melancholiker*innen die Möglichkeit, sich und ihren Zustand selbst zu erklären.¹⁰⁶ Wohl sind Kranke Leidende, doch in diesem Fall wird ihnen jegliches Mitgefühl versagt. Ihrem spezifischen Leiden mit Verständnis zu begegnen, hieße einzugestehen, dass es dafür einen Grund gäbe. Das wäre natürlich viel zu riskant, hat dieser ja mit der Gesellschaft selbst zu tun. Deswegen wird argumentiert, ihr Leiden habe mit ihrem eigenen moralischen Fehlverhalten zu tun, sei also selbstverschuldet.¹⁰⁷

Man macht sich den Umstand zu Nutze, dass die Melancholiker*innen, nachdem es ihnen nicht gelungen ist, die gesellschaftlichen Fesseln zu lösen und auszubrechen, dazu neigen, sich zurückzuziehen. Es wird ihnen ironischerweise genau das Moment der Resignation, das sie Abstand zur Welt halten lässt, als „Weltverdruß“¹⁰⁸ und Arroganz vorgeworfen.¹⁰⁹ Denn man ahnt: Ihr Rückzug ist als eine Art passiver Widerstand zu verstehen. Sie flüchten sich in die innerliche Sphäre des Denkens und der Phantasie, weil ihnen der Istzustand der äußeren Welt nach wie vor zutiefst fragwürdig erscheint. Die Gesellschaft greifen sie nur deshalb nicht offen an, weil sie keinen Handlungsspielraum sehen und infolgedessen in einem Gefühl der Ohnmacht versinken.¹¹⁰ Das Denken ist dabei gleichzeitig Ausgangspunkt und

¹⁰⁴ Vgl. Hartmut Böhme: *Natur und Subjekt* (= Edition Suhrkamp, Neue Folge, Bd. 1470), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 258.

¹⁰⁵ Vgl. F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 90.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 86.

¹⁰⁷ Vgl. H. Böhme: *Natur und Subjekt*, a.a.O., S. 258-259.

¹⁰⁸ B. Schulte: *Melancholie*, a.a.O., S. 30.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 30-31.

¹¹⁰ Vgl. ebd.; Wolf Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie* (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 967), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 11.

Zufluchtsort, oder wie Wolf Lepenies es ausdrückte: „Die Gefahr der Reflexion ist die Weltflucht.“¹¹¹ Demnach ist eine bestimmte Gruppe besonders der ‚Gefahr‘ ausgesetzt melancholisch zu werden: Die Intellektuellen.¹¹² Die Verfechter der gesellschaftlichen Ordnung legen sich das folgendermaßen zurecht: Manch herausragende Denker*innen müssten mit dem melancholischen Leiden für ihren „geistigen Hochmut“¹¹³ büßen. Das stete Zweifeln an dem, was doch für alle so eindeutig und unanfechtbar gegeben ist, macht sie zu Ketzern.¹¹⁴

Interessanterweise hatte aber gerade ein eigentlich von religiösem Eifer erfüllter Teil der kirchlichen Anhänger mit einer besonderen Form der Melancholie zu kämpfen, der ‚Mönchsmelancholie‘. Rückzug und Abwendung vom weltlichen Treiben wurde ja auch in der christlichen Askese-Praxis propagiert. Statt in intensiver Zwiesprache mit Gott zu versinken, fand sich jedoch so mancher Eremit in seiner Isolation von einer umfassenden inneren Leere ergriffen. Zunächst versucht man das als „*Versuchung* vor dem Teufel“¹¹⁵ zu interpretieren. Da man aber anders als in der Antike Körper und Seele im Mittelalter strikt trennt, fängt man an zu differenzieren. Melancholisches Leiden, das körperlichen Ursprungs ist, wird als göttliche Prüfung angesehen. Handelt es sich um ein rein seelisches Problem, ist der „eigene[n] Wille[ns]“¹¹⁶ direkt beteiligt und man begeht die Todsünde der Acedia.¹¹⁷ Bei diesem Begriff handelt es sich um eine latinisierte Entlehnung aus dem Altgriechischen, in dem *akedia* eine Negierung von *Kedos*, der Sorge, anzeigt. Diese Zurückweisung der Sorge bringt aber keine Unbeschwertheit mit sich. Dass einen nicht mehr kümmert, worüber man sich eigentlich sorgen sollte, hat vielmehr mit bedrückender Traurigkeit und Ohnmacht zu tun.¹¹⁸ Dieser apathische Überdruß gilt als „sündhafte[n] Trägheit des Herzens“¹¹⁹, das sich innerlich verschließt. So machte Thomas von Aquin darin vor allem „eine verdrossene Gleichgültigkeit gegenüber Gott“¹²⁰ aus, wie Schulte es formuliert. *Der Mensch, der* das Sein als mangelhaft und sinnlos erlebt, weiß auch mit der „göttliche[n] Gnade [...] nichts anzufangen“¹²¹. *Er* entfremdet sich nicht nur von den Normen und Werten der Gesellschaft, die *ihm* vor dem Hintergrund des

¹¹¹ W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. XXIV.

¹¹² Vgl. ebd.

¹¹³ R. Klibansky/E. Panofsky/F. Saxl: *Saturn und Melancholie*, a.a.O., S. 143.

¹¹⁴ Vgl. F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 69.

¹¹⁵ M. Scheidegger: „Geschichte und Philosophie der Melancholie“, a.a.O., S. 7 (Hervorhebung im Original).

¹¹⁶ B. Schulte: *Melancholie*, a.a.O., S. 32.

¹¹⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁸ Vgl. Konstantin Ingenkamp: *Depression und Gesellschaft. Zur Erfindung einer Volkskrankheit (= Sozialtheorie)*, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 88.

¹¹⁹ M. Scheidegger: „Geschichte und Philosophie der Melancholie“, a.a.O., S. 7.

¹²⁰ B. Schulte: *Melancholie*, a.a.O., S. 31.

¹²¹ F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 70.

Nichts absurd erscheinen, sondern auch von Gott. Dessen Platz nimmt zunehmend eben dieses Nichts ein.¹²² Wie bereits dargelegt, scheint gerade geistige Tätigkeit diesen Prozess der seelischen Abkapselung zu begünstigen. Die Acedia ist somit geradezu die Sünde der Intellektuellen. Daher kann in diesem Fall auch nur Arbeit, die Körpereinsatz erfordert, Abhilfe leisten, um diese ‚lasterhafte‘ Trägheit zu überwinden.¹²³ Wichtig ist dabei allein die Tätigkeit selbst, nicht das Ergebnis. Denn es geht lediglich darum, dem Nichtstun etwas entgegenzusetzen, und nicht darum die Welt zu gestalten.¹²⁴

Im späten Mittelalter beginnt man sich im christlichen Abendland wieder zunehmend für Astrologie zu interessieren. Diese findet immer größere Verbreitung, obwohl sie von religiöser Seite als vermessen kritisiert wird. Zum Beispiel stieß sie Thomas von Aquin und Luther übel auf.¹²⁵ Man stand vor einem Problem bezüglich des Verhältnisses von ‚Willensfreiheit‘¹²⁶ und ‚göttlicher Vorherbestimmung‘¹²⁷. Als Lösung musste, wie so oft im Mittelalter, die Spaltung von Körper und Geist dienen: Dem Himmel gestand man schließlich Einfluss auf den Körper zu, betonte aber, dass die Seele in ihren Entscheidungen frei wäre.¹²⁸

Die Melancholiker*innen sah man als unter dem Einfluss des Planeten Saturn stehend an. Wurde die Melancholie in der Viersäftelehre als kalt und trocken beschrieben, scheint sie diesem kalten Planeten, der in so großer Distanz zur Sonne seine Bahnen zieht, zu entsprechen. Dabei verschmilzt im Mittelalter die Figur des Saturn, bei den Griechen *Kronos* genannt, mit *Chronos*, der in der griechischen Mythologie die Zeit personifiziert.¹²⁹ Saturn ist ein widersprüchlicher Charakter. Er, der seine Kinder frisst, steht für die Endgültigkeit des Vergangenen und seine Verbannung wiederum ‚für den Anbruch einer neuen Weltordnung‘¹³⁰. Nun wird er eins mit der Zeit, die dem Tod seine Opfer darreicht, jedoch auch die Enthüllung der Wahrheit mit sich bringt.¹³¹ Den unter dem Saturn geborenen Planetenkindern werden vorwiegend negative Eigenschaften nachgesagt. Meist werden sie wenig schmeichelhaft als

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Vgl. B. Schulte: *Melancholie*, a.a.O., S. 31-33.

¹²⁴ Vgl. Starobinski zitiert nach ebd., S. 33.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 45-46.

¹²⁶ Matilde Battistini: *Astrologie, Magie und Alchemie* (= Bildlexikon der Kunst, Bd. 8), Berlin: Parthas 2005, S. 10.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Vgl. ebd.

¹²⁹ Vgl. B. Schulte: *Melancholie*, a.a.O., S. 47-48.

¹³⁰ Matilde Battistini: *Symbole und Allegorien* (= Bildlexikon der Kunst, Bd. 3), Berlin: Parthas 2003, S. 18.

¹³¹ Vgl. ebd.

„faul, teilnahmslos oder schlafend“¹³² dargestellt. Sie gelten als Pessimisten und Sonderlinge und man unterstellt ihnen Gier und Missgunst.¹³³

In der strengen Ordnung des Mittelalters ist jedem sein Platz zugewiesen. Man versucht Menschen und ihre individuellen Eigenschaften zu klassifizieren. Kein Wunder also, dass man der Astrologie etwas abgewinnen konnte. Zuvor hatte man schon begonnen Galens Temperamentenlehre diesbezüglich weiter auszubauen. In der antiken Säftelehre noch eindeutig in Bezug zum Krankhaften stehend, wird das Vorherrschen eines Körpersaftes zusehends eher mit einer charakterlichen Veranlagung in Verbindung gebracht.¹³⁴ Diese muss nicht per se pathologische Dimensionen annehmen. Man geht ganz im Gegenteil davon aus, dass bei jedem Menschen (auch bei dem leidlich gesunden) einer der Säfte überwiegt und sich die Menschen daher in bestimmte Typen einteilen lassen.¹³⁵ „Es gibt keine Menschen ohne Temperament“¹³⁶ – die Ausgewogenheit der Säfte ist ein Ideal, dem *der Mensch* als Sünder nicht gerecht werden kann. Im 12. Jahrhundert werden die vier Typen phlegmatisch (Phlegma/Schleim), melancholisch (schwarze Galle), sanguinisch (Blut) und choleric (gelbe Galle) erstmals nebeneinander aufgeführt.¹³⁷ War die antike Säftelehre in gewisser Weise dynamisch, beseitigt das Mittelalter diese Beweglichkeit aus seinem System: „Die vier verschiedenen Temperamente verbannen die Menschen in vier Kasten, und aus diesen ist kein Heraustreten mehr möglich.“¹³⁸ In extremerer Form lässt sich diese Entwicklung bei den Tieren beobachten. Während *der Mensch* prinzipiell immer noch an allen Temperamenten teilhaben kann, wird den jeweiligen Tierarten ein bestimmtes Temperament zugewiesen. So gilt der Löwe als hitziges und zorniges Raubtier und demnach als Choleriker, dem Ochsen wird Melancholie attestiert, dem Schwein wiederum Phlegma.¹³⁹ Erst in der Renaissance kommen wieder Überlegungen auf, die Unterschiede zwischen den Vertretern ein und derselben Tierart miteinbeziehen. Athanasius Kircher spricht beispielsweise in seinem 1650 in Rom erschienenen Werk *Musurgia universalis* von „den verschiedenen Mischungen und Temperamenten sowohl von Taranteln als auch von Menschen“¹⁴⁰ und beschreibt die Verschiedenheit der Taranteln untereinander.

¹³² B. Schulte: *Melancholie*, a.a.O., S. 48.

¹³³ Vgl. M. Battistini: *Astrologie, Magie und Alchemie*, a.a.O., S. 86.

¹³⁴ Vgl. R. Klibansky/E. Panofsky/F. Saxl: *Saturn und Melancholie*, a.a.O., S. 166.

¹³⁵ Vgl. D. N. Jansen: „Melancholie im Mittelalter“, a.a.O., S. 13-14.

¹³⁶ F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 66.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 65-66.

¹³⁸ Ebd., S. 65.

¹³⁹ Vgl. Udo Friedrich: *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, Fußnote S. 64.

¹⁴⁰ Athanasius Kircher: *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. Buch IX. Deutsche Übersetzung hg. von Markus Engelhardt und Christoph Hust. Ein Kooperationsprojekt des Deutschen Historischen Instituts

Ihr Wesen kann ihm zufolge sogar derart voneinander divergieren, dass eine Tarantel „das Gegenteil einer anderen ist“¹⁴¹.

Durch die Temperamentenlehre entwickelt sich die Melancholie von der Krankheit zum angeborenen Wesenszug. Auf abgeschwächte Formen wie etwa „Müdigkeit, phasenweise Traurigkeit, soziale Unsicherheit“¹⁴² ausgedehnt, wird sie zu etwas Typischem, Normalem. Dadurch büßt sie ihre Außerordentlichkeit ein.¹⁴³ Indem die Gesellschaft die Melancholie auf diese Weise in ihr Ordnungssystem eingliedert, nimmt man ihr die Schärfe.¹⁴⁴

Im Zeitalter des Renaissance-Humanismus wird die Antike wiederentdeckt. Man beginnt ein neues Bild *vom Menschen* und *seinem* Verhältnis zur Welt zu entwerfen. Das irdische Dasein wird nicht mehr rein als ‚Zwischenstation‘ vor der Erlösung im Jenseits empfunden und die apokalyptische Atmosphäre des Mittelalters weicht einem Blick, der auf die Möglichkeiten im Diesseits gerichtet ist. *Der Mensch* wird zu einem selbstständigen Akteur, *der* entscheiden und *seine* Umwelt gestalten kann. Man entdeckt die eigene Persönlichkeit, wendet sich vom blinden (Autoritäts-)Glauben ab und will sich selbst ein Bild von der Welt machen. Das macht eine neue Definition von Bildung notwendig, der nun ein ausgesprochen hoher Stellenwert zukommt. Religion und Wissenschaft, Glaube und Vernunft sollen nicht mehr in einem Gegensatz zueinander stehen, sondern man strebt ihre Verbindung an.¹⁴⁵

Mit der Selbstbestimmung und Freiheit wächst die Eigenverantwortung. Für sein Scheitern muss das menschliche Individuum die ganze Last der Schuld auf sich nehmen. Denn der menschliche Geist sei frei. Ihm obliegt es Körper und Begehren zu kontrollieren, um dem Guten zuzustreben. So sieht es zumindest der bekannte Universalgelehrte Cusanus.¹⁴⁶

Später wird Blaise Pascal diesbezüglich auf einen wesentlichen Konflikt aufmerksam machen: Im irdischen Dasein lassen sich die hehren Vorstellungen und Ideale *des Menschen* nicht erfüllen. Die menschliche Idee vom Erhabenen ist mit dem Elend der Existenz nicht in Einklang bringen.¹⁴⁷ Die Diskrepanz zwischen Intention und bedingter Umsetzbarkeit wird zum Stolperstein dieser Epoche werden, in der man so sehr an die eigene Gestaltungskraft

(Rom) mit der Hochschule für Musik und Theater 2018, https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite/content_961686/D_B09.pdf vom 01.04.2022, S. 36.

¹⁴¹ Ebd., S. 39.

¹⁴² D. N. Jansen: „Melancholie im Mittelalter“, a.a.O., S. 15.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 14-15.

¹⁴⁴ Vgl. F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O.

¹⁴⁵ Vgl. B. Schulte: *Melancholie*, a.a.O., S. 39-43.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 41-42.

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

glaubt.¹⁴⁸ *Der Mensch* ist nicht nur zum Mittelpunkt der Welt geworden, *er* muss sich diese auch erst schaffen. Und zwar *jeder* einzelne für sich.¹⁴⁹ Diese Übernahme der Schöpferrolle Gottes durch die Menschen lässt die Vorstellungskraft wieder in positivem Licht erstrahlen. Einst aufgrund ihrer engen Verbindung zur Phantasie geächtet, gewinnt die Melancholie an Attraktivität. Doch ich greife zu weit vor.

Der italienische Dichter und Historiograph Francesco Petrarca, der wesentlich zur Entwicklung des Renaissance-Humanismus beigetragen hatte, stand nämlich seiner Melancholie noch äußerst gespalten gegenüber. Zu präsent und internalisiert waren nach wie vor die mittelalterlichen Vorstellungen, die in der Melancholie einen Zustand „zwischen Sünde und Krankheit“¹⁵⁰ sahen. So hadert Petrarca mit seiner „acedia“¹⁵¹, die ihn vor allem mit Scham erfüllt.¹⁵²

Auch der italienische Humanist, Philosoph, Arzt und Neoplatoniker Marsilio Ficino hatte zunächst das Gefühl als „Melancholiker und Saturnkind“¹⁵³ eine schwere Bürde zu tragen. Schließlich sollte Ficino aber diese Einstellung überdenken. Er besinnt sich der antiken Ideen, greift diese jedoch nicht nur auf, sondern verknüpft und deutet sie auf eine gänzlich neue Art und Weise.¹⁵⁴ Indem er die aristotelische Melancholie mit Platons ‚göttlichem Wahn‘ erstmals in direkten Zusammenhang bringt,¹⁵⁵ ermöglicht er die Herausbildung des modernen Geniebegriffs.¹⁵⁶ Hatte Petrarca seine zwischen „Depression und Enthusiasmus“ wechselnden Gefühlszustände nicht als „verschiedene Aspekte ein und derselben, durch ihre Polarität bestimmten Seelenlage“¹⁵⁷ erkannt, gelingt dies Ficino, der daraufhin die Melancholie neu bewertet. An sich sei sie weder krank noch gesund, sondern „eine Art Zwischenstadium“¹⁵⁸. Für denjenigen aber, der richtig damit umzugehen weiß, wäre sie eine dem Saturn zu verdankende Gabe, meint er nach seinem Gesinnungswandel. Leidvoll sei sie nur im Hinblick auf die irdischen Dinge, das geistige Leben fände hingegen Unterstützung von Seiten Saturns.¹⁵⁹ Und „durch entsprechende geistige Betätigung kann ein jeder unter den Einfluß des Saturn

¹⁴⁸ Vgl. F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 153.

¹⁵⁰ R. Klibansky/E. Panofsky/F. Saxl: *Saturn und Melancholie*, a.a.O., S. 360.

¹⁵¹ B. Schulte: *Melancholie*, a.a.O., S. 34.

¹⁵² Vgl. F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 118-119.

¹⁵³ R. Klibansky/E. Panofsky/F. Saxl: *Saturn und Melancholie*, a.a.O., S. 370.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 362.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., 361, 373-374.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., 362, 368.

¹⁵⁷ Ebd., S. 360.

¹⁵⁸ F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 118.

¹⁵⁹ Vgl. R. Klibansky/E. Panofsky/F. Saxl: *Saturn und Melancholie*, a.a.O., S. 373, 390.

gelangen“¹⁶⁰. Ganz dem allgemein vorherrschenden Geist der Renaissance entsprechend, haben die Menschen bei Ficino, und seien sie auch Melancholiker*innen, ihr Schicksal selbst in der Hand.

Langsam zeigen sich allerdings die Tücken der neu errungenen Autonomie. Das nunmehr freie Individuum steht allein einer Unzahl von Möglichkeiten gegenüber,¹⁶¹ die es gar nicht mehr erfassen kann. Jede Wahl hat daher auch etwas Willkürliches, gleichzeitig sind die unüberschaubaren Konsequenzen ebendieser selbst zu verantworten. Von einem Gefühl „des Sich-Selbst-Überlassenseins“ erfasst, reagieren die Melancholiker*innen auf diese Situation mit einem Zögern. Diese Handlungsunfähigkeit stellt aber, wie Földényi betont, im Gegensatz zur mittelalterlichen Acedia keine „Zurückweisung der Möglichkeiten des Ichs“¹⁶² dar. Vielmehr geht es um „die Erwägung der Möglichkeiten“¹⁶³.

Waren die Melancholiker*innen vom mittelalterlichen Kontemplationsbegriff ausgeschlossen, da es im Grunde um die Betrachtung Gottes ging, gleicht die Kontemplation der Neuzeit eher einem Grübeln, das mit der Melancholie verstrickt ist.¹⁶⁴ Um seinem Dasein selbst einen Sinn zu geben, braucht es Reflexion und „Handlungsbereitschaft“¹⁶⁵ gleichermaßen. Obschon im Wort ‚zaudern‘ eine Spur von Ängstlichkeit mitzuschwingen scheint, ist es nicht unbedingt diese Emotion, die die Zaudernden beherrscht. Földényi meint vielmehr, der Zurückschreckende „hält sich für anderes bereit“¹⁶⁶.

Das Individuum wird aber nicht nur zwischen seiner konkreten Einmaligkeit und der Unendlichkeit seiner Möglichkeit aufgerieben.¹⁶⁷ Das in der Renaissance aufkommende Gebot der Selbstverwirklichung bringt noch ein weiteres Problem mit sich: Wenn jeder in seiner eigenen, persönlichen Welt lebt, wird der Zugang zur allgemeinen, gemeinsamen Welt fragiler.¹⁶⁸

Im Barock dehnt sich die Melancholie schließlich auf die ganze Welt aus. Man folgert, dass was für *den Menschen* als „Mikrokosmos“ gilt, auch im größeren Maßstab „bezeichnend sein“ muss.¹⁶⁹ So sieht der englische Theologe Robert Burton (die Antike Harmonielehre aufgreifend) die Welt durch die in ihr herrschende Unordnung in Melancholie gestürzt und entwirft

¹⁶⁰ F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 116.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 132.

¹⁶² Ebd., S. 135.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 136.

¹⁶⁵ Ebd., S. 137.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 170.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 155.

¹⁶⁹ Ebd., S. 180.

in seiner 1621 erschienenen *Anatomie der Melancholie* die Utopie des Glücks einer geordneten Gesellschaft.¹⁷⁰

In der barocken Kunst trifft lustvolle Üppigkeit auf ein stark ausgeprägtes Bewusstsein für die Vergänglichkeit aller Dinge. Die zahlreichen Allegorie-Darstellungen zeigen eine Blickweise, die, indem sie die Dinge künstlich vorgreifend mortifiziert, das Leben und die Geschichte „vom Ende her“¹⁷¹ betrachtet. Dazu braucht es Distanz – nur mit einem gewissen Maß an Gleichgültigkeit und Trockenheit lässt sich ein solche Perspektive einnehmen. Das entfremdet wiederum. Die Dinge werden anders wahrgenommen und ihr Gehalt neu bewertet. Oder wie Böhme sagt: „Erst solcher Fremdheit gerät alles zu Bedeutung.“¹⁷² Was führt zu dieser distanzieren, melancholischen Sicht im 17. Jahrhundert?

Im absolutistischen Frankreich des 17. Jahrhunderts wird der im höfischen Adel grassierende Ennui, wie Wolf Lepenies in *Melancholie und Gesellschaft* beschreibt, zur Bedrohung der königlichen Macht. Durch die Veränderung der politischen Verhältnisse hat der Adel an Einfluss verloren. Die Etikette wird zum „Ventil“¹⁷³ dieses Standes, der ansonsten aufgrund seines Ranges Vieles nicht (selbst) tun darf und dem in Sachen Politik zunehmend die Hände gebunden sind. Das strenge Regelwerk scheint, indem es jedem eine genaue Position zuweist, die alte Ordnung aufrechtzuerhalten. Dem König kommt in diesem System eine Art „Schiedsrichter-Funktion“¹⁷⁴ zu. Doch Ludwig XIII. bringt kaum Interesse für solcherlei Dinge auf, was die Bedeutsamkeit der Etikette fragwürdig werden lässt. Der einzige Handlungsraum des Adels wird also ‚nichtig‘ und er muss wohl oder übel erkennen, dass er im Grunde zum Nichtstun verdammt ist. Konnte die Etikette bisher noch ein Gefühl von Macht und Aktivität vermitteln, wird dem Adel nun bewusst, was er an realer Macht eingebüßt hat.¹⁷⁵ Die Aufständischen der Fronde versuchen diesen Verlust wieder rückgängig zu machen und scheitern.¹⁷⁶ Da sowohl der Schwertadel als auch der König ihre Interessen gegen das aufstrebende Bürgertum verteidigen müssen, arrangiert man sich wohl oder übel wieder miteinander.¹⁷⁷ Es gilt „mit Anstand die Zeit totzuschlagen“¹⁷⁸. Denn obgleich alle von Langeweile geplagt werden, offen zeigen darf und will man sie nicht. Der Adel versteckt sie, weil sie seine Machtlosigkeit

¹⁷⁰ Vgl. B. Schulte: *Melancholie*, a.a.O., S. 35-36.

¹⁷¹ H. Böhme: *Natur und Subjekt*, a.a.O., S. 268.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 49.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 50.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 52-53.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 54.

¹⁷⁸ Ebd., S. 56.

deutlich werden lässt. Der Herrscher hingegen sucht sie vom Hof zu verbannen, weil er ihren rebellischen Kern fürchtet.¹⁷⁹ Schließlich sind diejenigen, die sich langweilen, unzufrieden.¹⁸⁰ In den Salons wird das Schreiben zum neuen Ersatz für das Handeln, das einem verboten bleibt.¹⁸¹ Sie waren allerdings kein „Refugium der Innerlichkeit“¹⁸², sondern das Kollektive stand im Vordergrund. Man hatte Emotionen zu teilen und konnte sie so als Gemeinschaft beherrschen.¹⁸³ Die Langeweile, die in den Salon treibt, ist „gesellschaftlich bedingt“¹⁸⁴. Man resigniert nicht aus einer innigen Verzweiflung ob des Daseins an sich, sondern betrauert einen konkreten Verlust. Das, was man einst besessen, lässt sich nicht wiedergewinnen.¹⁸⁵ Wohl entfernt man sich vom Hof, der damals die Welt bedeutete, im Wesentlichen handelt es sich aber um eine „Melancholie ohne Weltflucht“¹⁸⁶.

Melancholiker*innen vom Schlage eines La Rochefoucauld blieben immer weltgewandt. An und für sich akzeptierten sie ja das Gesellschaftssystem und den königlichen Hof. Sie fühlten sich nur von einem „Zuviel an Ordnung“¹⁸⁷ eingeengt. Dieses Zuviel, bei dem es sich faktisch um das gestiegene Maß an königlicher Macht und Kontrolle (zum Nachteil des Adels) handelte, war es auch, was die Frondeure abbauen hatten wollen.¹⁸⁸ Das System als solches wurde allerdings nicht in Zweifel gezogen. Selbst in seiner Melancholie bewegt sich das Individuum innerhalb der Konvention. Wolf Lepenies erkennt darin eine „weltnahe[n] Resignation“¹⁸⁹, die noch zu sehr mit der Gesellschaft verwoben ist, um zu fundamentaler Kritik fähig zu sein: „Man hat Grund zur Resignation, ist aber frei von jenem Ressentiment, das in *der* Melancholie steckt, die sich auch ihre Enttäuschung erst konstruieren muß: Kulturkritik.“¹⁹⁰

Was die Melancholie in der Zeit der Aufklärung betrifft, gibt es unterschiedliche Meinungen. Der Soziologe Wolf Lepenies, der, wie soeben zu lesen war, schon eingehend den Ennui des französischen Adels des 17. Jahrhunderts analysierte, sieht das deutsche Bürgertum des 18. Jahrhunderts geradezu von Melancholie erfüllt. Wieder ist der Zugang zu Aktion versperrt und man zieht sich in die geistige und literarische Sphäre zurück. Doch diesmal kann man

¹⁷⁹ Vgl. ebd.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 64.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 62.

¹⁸² Ebd., S. 59.

¹⁸³ Vgl. ebd.

¹⁸⁴ Ebd., S. 61.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 65.

¹⁸⁶ Ebd., S. 72.

¹⁸⁷ Ebd., S. 66.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 66-67.

¹⁸⁹ Ebd., S. 75.

¹⁹⁰ Ebd., S. 65 (Hervorhebung im Original).

nicht daran zurückdenken, in der bestehenden Gesellschaftsordnung eine mächtigere Position innegehabt zu haben, und auch die Reaktionen fallen anders aus:

Der gebildeten und zunehmend selbstbewussten Mittelschicht bleibt politischer Einfluss verwehrt. Da man keine Handlungsmöglichkeiten ausmachen kann, flüchtet man sich in die Geisteswelt.¹⁹¹ Die Folge des übersteigerten Nachdenkens und Reflektierens und der eigenen Machtlosigkeit sind „Weltschmerz, Melancholie, Hypochondrie“¹⁹². Diese kollektive Resignation wird vor allem literarisch verarbeitet. Durch das schöpferische Element, der jeweiligen Originalität, wird sie zur individuellen Melancholie, die gesellschaftliche Bedingtheit ausgeblendet.¹⁹³ Dabei grenzt sich das Bürgertum in seinem Verhalten und seinen Vorstellungen von der herrschenden Aristokratie ab: Ist die Aufgabe des Adels hauptsächlich Repräsentation (erbringt er also keine Leistung im herkömmlichen Sinne) und sucht er das Amüsement, legt man im Bürgertum Wert auf Leistung, Vernunft und Ernsthaftigkeit.¹⁹⁴ Bestimmt der Adel über die Gesellschaft, zieht man sich in die Einsamkeit der Natur oder Entlegenheit der Kleinstadt zurück. Ist der Aristokrat Weltmann, schöpft das natürliche Genie aus seiner Innerlichkeit.¹⁹⁵ Lepenies meint, in dieser Abkehr von der gesellschaftlichen Welt und der Sehnsucht nach einer Rückkehr in die Natur die nötige Distanz auszumachen, die „Kritik am System“¹⁹⁶ ermöglicht.

Der Germanist Hans-Jürgen Schings kritisiert in *Melancholie und Aufklärung* Lepenies „Totaldeutung[en] der Epoche“ als Zeit der „Bürgerliche[n] Melancholie“.¹⁹⁷ Er lobt die Idee Lepenies sich Robert K. Mertons Anomie-Theorie zu bedienen, um daraufhin großes Unverständnis dafür zu äußern, dass Lepenies in seiner Analyse des Bürgertums des 18. Jahrhunderts diesen Ansatz plötzlich außer Acht lässt. Der mangelnde politische Einfluss der Bürger*innen müsse nicht unweigerlich in die Melancholie münden. So zeige Reinhart Kosellecks *Kritik und Krise*, dass es sehr wohl auch andere Auslegungsmöglichkeiten gibt. Denn Koselleck zufolge flüchtet sich das Bürgertum in die Utopie. Schings selbst setzt seinen Fokus auf den wenig toleranten Umgang des (sich der Toleranz rühmenden) Bürgertums mit jenen, die sich nicht einfach in die aufgeklärte Gesellschaft eingliedern lassen, jenen, deren

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 77.

¹⁹² Ebd., S. 83.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 84-85.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 77.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 90.

¹⁹⁶ Ebd., S. 75.

¹⁹⁷ Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: J.B. Metzler 1977, S. 3.

Überzeugungen und Verhaltensweisen auf provokante Art abweichen von dem, was man der eigenen Ansicht nach, zu glauben und zu tun habe.¹⁹⁸

Dabei gehen die Aufklärer, wie Schings, und später auch Böhme, der sich dessen Ansatz in *Natur und Subjekt* grobteils anschließt, nachzeichnet, sehr geschickt vor. Wie im Mittelalter schaffen sie eine Welt, in der es nur harte Kontraste gibt. Wer nicht für die Aufklärung ist, ist gegen sie. Allerdings hat man so etwas wie einen ‚Vorzeichenwechsel‘ vollzogen. Sind die Melancholiker*innen im Mittelalter angeeckt, weil sie unter anderem der religiös gerechtfertigten Ordnung rationale Überlegungen entgegensetzten, hat sich die neue Gesellschaftsordnung der Aufklärung des Vernunftbegriffs bemächtigt. Demgemäß kann derjenige, der ihre ‚vernünftigen‘ Ziele und Werte nicht bejaht, nur vernunftlos sein. Waren die Melancholiker*innen des Mittelalters, die sie sich vom ‚Licht Gottes‘ abwandten, in der Dunkelheit dem Teufel ausgeliefert, verlieren sie sich jetzt, da sie sich vom aufklärerischen ‚Licht der Vernunft‘ entfernen, im Dunkel des Wahnsinns.¹⁹⁹

Die (medizinische) Forschung dieser Zeit scheint diesem Paradigma bereitwillig zu folgen, da man gleichermaßen bestrebt ist, der Melancholie Bezug zur Welt und zum Sein an sich abzusprechen. Man verortet ihren Ursprung im Nervensystem, das man als von der Welt entkoppelt betrachtet. Aufgrund einer körperlich gegebenen „Schwäche des Nervensystems“²⁰⁰ wäre das Denken der Betroffenen beeinträchtigt und sie entwickelten ein seelisches Leiden. Deswegen könnten die Melancholiker*innen keine ‚objektive‘ Sicht auf die Welt erlangen – ihr Bild von der Realität wäre verfälscht. Den Platz der den Verstand vernebelnden schwarzen Galle nimmt eine dysfunktionale Veränderung der Nerven ein.²⁰¹

Die Widersprüchlichkeit, die die Melancholischen in der Welt ausmachen, wird somit vom Tisch gewischt. Zwar passierte Ähnliches schon öfter in der Geschichte, allerdings nicht mit derartiger Vehemenz. Was die Melancholiker*innen meinen wahrzunehmen, entspreche allein ihrer persönlichen Unvernunft. Sie lebten quasi in ihrer eigenen Welt, die mit der der ‚Nichtmelancholiker‘ nichts zu tun habe. Die Exklusion der Melancholischen aus der ‚realen‘ Welt geht gar so weit, dass, laut Földényi, indirekt die Existenz jener Menschen negiert wird.²⁰² Schließlich ist ein solcher *Mensch* „durch seine pure Existenz“ eine Gefahr für „Ordnung und

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 3-5.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 5; H. Böhme: *Natur und Subjekt*, a.a.O., S. 260.

²⁰⁰ F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 279.

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 278-279.

²⁰² Vgl. ebd., S. 212.

Glück der empfindsamen bürgerlichen Gesellschaft“.²⁰³ Denn *er* hält ihr vor Augen, was sie gar nicht in ihre Wahrnehmung vordringen lassen möchte. Schlummert im Inneren der Melancholiker*innen die Sehnsucht nach Rebellion, hegt die äußere Welt beim Auftreten normwidriger Tendenzen diesbezüglich schon einen entsprechenden Verdacht. Die ‚problematischen‘ Subjekte sollen schlicht dadurch aus der Welt geschafft werden, dass man sie ignoriert und so an dieser nicht Teil haben lässt.²⁰⁴ Hiervon rührt der „Zwang der Selbstbestätigung“²⁰⁵ der Melancholiker*innen. In ihrer Isolation und Einsamkeit müssen sie sich immer wieder ihres Seins und der Authentizität ihres geistigen Erlebens vergewissern.

Nimmt man doch Notiz von renitenten melancholischen Existenzen, werden sie oft der Misanthropie bezichtigt. Um erst gar nicht den Gedanken aufkommen zu lassen, diese (unterstellte) Menschenfeindlichkeit könne vielleicht mit der Gestaltung der äußeren Welt durch die Menschen korrelieren, wird gleich eine Begründung für das Auftreten einer solch inakzeptablen Einstellung mitgeliefert: Sie wäre einfach die Folge des schlechten Temperaments, einer von vornherein gegebenen inneren Veranlagung, die nicht im Kontext mit der äußeren Realität zu sehen ist.²⁰⁶ Wie sehr es sich hier um einen geschickten Winkelzug der Aufklärer handelt, lässt sich daran beobachten, dass Minderheitengruppen, die sich nicht ihren Vorstellungen fügen, zu Melancholiker*innen erklärt werden.²⁰⁷ So lassen sich einerseits diese eigentlich heterogenen Gruppen zu einem einheitlichen Feindbild aufbauen. Andererseits wird dadurch impliziert, dass ihre Kritik am menschlichen Walten grundsätzlich reeller Grundlagen entbehre und bloß ihre eigene Hartherzigkeit spiegle. Wurde die Melancholie oft schon beargwöhnt, macht die Aufklärung sie zu ihrem Antipoden schlechthin. Wenn sie mit sämtlichen negativen Eigenschaften belegt und anschließend unbequemen Abweichlern und Gegnern nachgesagt wird, ist die Botschaft klar: Nur psychopathische Menschenfeinde würden sich gegen die Ziele und Ideale der Aufklärung wenden. Diese der Menschheit im Allgemeinen und der Aufklärung im Speziellen feindlich gesonnenen Melancholiker*innen, von denen immer wieder die Rede ist, sind aber „keine Realität, sondern das Konstrukt des stigmatisierten Anderen der Vernunft“²⁰⁸, wie es Hartmuth Böhme treffend auf den Punkt bringt.

Hatte der Einbezug der Phantasie und ekstatischer Zustände in das Bild der Melancholie wesentlich zu deren Nobilitierung in der Renaissance beigetragen, lässt die Pathologisierung

²⁰³ H.-J. Schings: *Melancholie und Aufklärung*, a.a.O., S. 48.

²⁰⁴ Vgl. F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 212.

²⁰⁵ Ebd., S. 213.

²⁰⁶ Vgl. H.-J. Schings: *Melancholie und Aufklärung*, a.a.O., S. 48.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 6.

²⁰⁸ H. Böhme: *Natur und Subjekt*, a.a.O., S. 260.

ebendieser Elemente die ‚melancolia generosa‘ zur manischen Melancholie werden. Einst ‚göttlicher Furor‘ des schöpferischen Genies wird sie zur behandlungsbedürftigen Manie degradiert.²⁰⁹ Man fürchtet offenbar diejenigen, deren Melancholie sich regelmäßig nach außen hin entlädt. Dagegen hält die bürgerliche Gesellschaft jene, die in ihrer Traurigkeit in Passivität versinken, für relativ harmlos. Denn wer davon absieht ‚die Welt durcheinander zu bringen‘²¹⁰, lässt sich problemlos in das bestehende Gefüge einbetten. Was die Wahl der persönlichen Stimmungen angeht, übt man sich scheinbar großzügig in Toleranz. Als solche deklariert, kann die Melancholie jedoch nur mit Gefühlen und der Seele zu tun haben und ‚in keinem Zusammenhang zur Welt‘²¹¹ stehen. Sie wird zum überflüssigen, privaten Luxus verstümmelt. Die Melancholischen, die resigniert ihr Leid nach innen kehren und die äußeren Normen hinnehmen, werden zum Teil sogar als besonders tugendhaft wahrgenommen.²¹² Es zeigt sich also, dass das Verhältnis der Aufklärung zur Melancholie äußerst komplex ist und sich kaum auf eine einfache Formel bringen lässt, wie Schings in der Einleitung zu *Melancholie und Aufklärung* betont.²¹³

Allerdings hat Lepenies auch nicht Unrecht, wenn er dem Bürgertum des 18. Jahrhundert eine Neigung zum Melancholischen und der Hypochondrie bescheinigt. Mit dem Aufkommen der Empfindsamkeit wird es chic sich sensibel zu geben und in den ‚gehobenen Kreisen‘ greift die Nervenschwäche förmlich um sich.²¹⁴

Doch wenn die Empfindsamkeit den Begriff der Vernunft um sinnliche Wahrnehmung und Gefühl ergänzt und einem nüchternen Rationalismus entgegenstellt, so bleibt dies immer auf einer Ebene, die sich in die Ordnung der Aufklärung integrieren lässt. Die emotionale Bewegtheit rührt nicht an tieferwurzelnden Widersprüchen, sie ist so oberflächlich wie privat. Ähnlich bei der sich vermehrt ausbreitenden Hypochondrie, zu der Schings meint, man dürfe sie ‚vielleicht [...] sogar als die medizinische Umschreibung von Empfindsamkeit verstehen‘²¹⁵. Obgleich damals in der Medizin als Variante der Melancholie angesehen, war sie dadurch, dass sie die seelischen Leiden nur ins Körperliche transformiert ins Bewusstsein dringen lässt, vergleichsweise harmlos. Wenn auch ‚reizbar, sensibel, labil‘²¹⁶, sind die

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 260-261.

²¹⁰ F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 172.

²¹¹ Ebd., S. 278.

²¹² Vgl. ebd., S. 172.

²¹³ Vgl. H.-J. Schings: *Melancholie und Aufklärung*, a.a.O., S. 6.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 49.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd.

Hypochondrischen „zu entlastenden Affektreaktionen gänzlich unfähig“²¹⁷. Sind sie vor allem mit Selbstbeobachtung beschäftigt und vom Gefühl der Furcht beherrscht, begegnen sie ihrer Umwelt besonders zurückhaltend und friedfertig.²¹⁸

In der neuen Generation bricht das Gefühl wieder mit großer Intensität hervor. Die jungen Literaten des Sturm-und-Drang rebellieren nicht nur in ihrer sprachlichen Ausdrucksform gegen die Autorität der Aufklärer. Ihre Helden sind getrieben von glühender Leidenschaft. Diese lässt sich nicht ins Korsett der belanglosen, privaten Stimmung zwängen und wird von den Aufklärern als vernunftwidrig verpönt. So geraten die Protagonisten in ihrem Kampf um Selbstverwirklichung mit den gegebenen Normen in Konflikt. Ihre Versuche, die gesellschaftlichen Schranken zu durchbrechen, misslingen meist. Die Heftigkeit der Emotion drängt zum Agieren, das Selbst hat dazu aber keine Möglichkeit. Manch Protagonist entschließt sich in dieser Situation zu einem letzten verzweifelten Akt: In Form von physischer Gewalt sollen die Abtötung und Verstümmelung des individuellen Selbst durch die unerbittlichen gesellschaftlichen Verhältnisse nach außen hin sichtbar gemacht werden. Der Freitod scheint noch das Nächste zur Freiheit, das sich real umsetzen lässt, das einzige Mittel den Fesseln zu entfliehen. Hier verfügt das Selbst auf radikale (und endgültige) Weise über sein Leben, deswegen auch die soziale Ächtung. (Die Problematik des Freitods als symbolischen Handlung bleibt freilich, dass diese körperliche Artikulation nur zu leicht übertönt und inhaltlich verzerrt werden kann.²¹⁹)

In der Weimarer Klassik, die wieder nach dem Vorbild der Antike das Ideal von Harmonie und Ausgewogenheit hochhält und nach formaler Ordnung strebt, distanziert man sich vom Sturm und Drang. Während die Klassiker „mit der Selbstverwirklichung in der äußeren Welt die Ewigkeit zu erlangen suchten“, wenden sich jedoch die Romantiker von dieser ab und „ziehen sich in ihre eigene, unnahbare Welt zurück“.²²⁰

Die Romantik sieht Földényi von Kant vorbereitet.²²¹ Kant pocht auf die menschliche Autonomie, doch anders als in der Renaissance, in der die Konfrontation mit den Grenzen der eigenen (Handlungs-)Macht überrumpelt,²²² wird bei ihm „die mit der Einsamkeit und Isoliertheit

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 48-50.

²¹⁹ Vgl. Gayatri C. Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation* (= Es kommt darauf an, Bd. 6), Wien, Berlin: Turia + Kant 2008.

²²⁰ F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 246.

²²¹ Vgl. ebd., S. 222.

²²² Vgl. ebd., S. 217.

einhergehende Ohnmacht“ zu einem „normalen menschlichen Zustand“. ²²³ Auch wenn er eigentlich „um die theoretische Grundlegung einer grundsätzlich gegen die Melancholie eingestellten Welt bemüht“ ²²⁴ war, zeigt sich anhand seiner Sittenlehre, „daß für das Individuum eine wie auch immer geartete Verwirklichung in dieser Welt mit einem Aufsichnehmen von Schranken, Belastungen und Selbstverstümmelung einhergeht“ ²²⁵. Wie in keiner anderen Epoche tritt in der Romantik der Konflikt zwischen „individuelle[r] Freiheit“ und der „gnadenlose[n] Gesetzmäßigkeit des Seins“ hervor. ²²⁶ Je freier und grenzenloser die eigene Persönlichkeit definiert wird, desto schmerzhafter werden die äußeren Beschneidungen des Ichs erlebt. ²²⁷ Die Romantiker wollen sich nicht länger mit den Gegebenheiten arrangieren, sondern ihr schöpferisches Potenzial entfalten. ²²⁸ Ein „Sichanpassen, das Annehmen der [äußeren] Bedingungen“ ²²⁹ ist für sie keine Option, Uniformität ist ihnen zuwider. ²³⁰ Man sucht das Moment der Genialität, in dem man die „objektive[n] Gesetzmäßigkeit mit der subjektiven Freiheit“ ²³¹ zusammenfallen sieht. Da aber diejenigen, die ihre „subjektive Freiheit“ ²³² nicht den geltenden Regeln unterordnen, als Wahnsinnige wahrgenommen werden, wird damit von den Romantikern auch die Nähe des Wahnsinns zur Genialität aufgebracht. ²³³

Doch auch „in der inneren Welt“ ²³⁴, in die man sich zurückgezogen hat, findet sich keine Fluchtmöglichkeit. So rührt die Melancholie der Romantiker daher, dass „das Sein [...] nicht ohne Grenzen denkbar“ ²³⁵ ist und auch ihr Innerstes nicht ohne „Schranke[n]“ ²³⁶ ist.

Lässt sich die Melancholie aufgrund ihres weiten Bedeutungshorizonts medizinisch eigentlich nicht fassen, passt man im 19. und 20. Jahrhundert einfach den zu untersuchenden Gegenstand den Methoden an. Was sich naturwissenschaftlich nicht beschreiben lässt, wird ausgeklammert. Körperliche Merkmale und Symptome werden zur Melancholie selbst gemacht. In der Psychiatrie verlangt man nach „endgültigen Bestimmungen“ ²³⁷, auch wenn man sich

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd., S. 222.

²²⁵ Ebd., S. 221.

²²⁶ Ebd., S. 229.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 220.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 229.

²²⁹ Ebd., S. 238.

²³⁰ Vgl. ebd., S. 235.

²³¹ Ebd., S. 229.

²³² Ebd., S. 230.

²³³ Vgl. ebd.

²³⁴ Ebd., S. 239.

²³⁵ Ebd., S. 245.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd., S. 282.

hierbei „an der menschlichen Existenz“²³⁸ vergeht. Denn die Melancholie stellt ein eigenes Seinsverständnis dar. Offenbar ist es genau dieser von dem ihren abweichende Blick, den die bürgerliche Welt nicht akzeptieren kann, und folglich versucht man eben, sie von diesem Bedeutungsgehalt abzuspalten.²³⁹

Sigmund Freud vergleicht 1917 die Melancholie mit der Trauer und meint, dass während die Trauernden sich allmählich von dem Verlorenen lösen könnten, dies den Melancholiker*innen nicht gelänge. Sie würden das verlorene Objekt in ihr Inneres projizieren. Die Identifikation des Ichs mit dem Objekt gehe dabei so weit, dass der Objektverlust als Ichverlust erlebt werde.²⁴⁰ Da ihnen mit dem Objekt das Ich abhandengekommen ist, wollen sie sich an diesem rächen. Doch es ist nur im Inneren verfügbar und so kommt es zur Selbstbestrafung. Böhme kritisiert, dass Freud „die Melancholie zur neurotischen Form von Trauer“²⁴¹ macht und damit die lange Geschichte der Vorurteile nur mit anderen Worten fortsetze. Die Melancholie bleibt bei ihm ein Mangel, dass sie auch eine produktive Seite habe, ziehe er nicht in Erwägung.²⁴²

Harmuth Böhme sieht die Melancholie im 20. Jahrhundert in der Mitte der Gesellschaft angekommen. Der vorgeschobene Optimismus und die ständige Suche nach immer neuen Amusements könnten nicht darüber hinwegtäuschen, ja seien vielmehr Symptome dafür, dass die Melancholie „zu einem gesellschaftlichen Grundmuster“²⁴³ geworden sei. Unter der Oberfläche gärten der unaufgearbeitete Faschismus und das Gefühl der Aussichtslosigkeit angesichts neuer Bedrohungen ungeahnten Ausmaßes. Die melancholische Ahnung der Präsenz des Todes dränge sich in das Bewusstsein der Allgemeinheit.²⁴⁴

Seit der Aufklärung verstand man Geschichte als Chronik seines Fortschritts. Welche Probleme auch auftauchen würden, dank der unvergleichlichen menschlichen Fähigkeiten wäre man stets in der Lage diese bewältigen zu können. In der Postmoderne angekommen, zerfällt diese Erzählung. Der sogenannte (und viel gerühmte) Fortschritt zeigt seine Fratze. Die Würde *des einzelnen Menschen* gerät unter die Räder dessen, was sich machen lässt. Die Menschen müssen sich an die Technik anpassen, nicht umgekehrt. Offenbar ist ihnen die

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 282-283.

²⁴⁰ Vgl. Sigmund Freud: „Trauer und Melancholie“ (1. Publ. 1917), in: Anna Freud (Hg.), *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*, Bd. 10: *Werke aus den Jahren 1913-1917*, London: Imago Publishing Co, Ltd. 1946, S. 428-446, hier S. 435.

²⁴¹ H. Böhme: *Natur und Subjekt*, a.a.O., S. 266.

²⁴² Vgl. ebd.

²⁴³ Ebd., S. 265.

²⁴⁴ Vgl. ebd.

„Kontrolle entglitten“²⁴⁵. Schon lange können die Menschen die Auswirkungen ihrer (technischen) Schöpfungen nicht mehr abschätzen. Der säkulare Glaube an die Heil bringende Wissenschaft gerät ins Wanken. Angesichts dieser Situation machen sich Apathie und Resignation breit. Man spürt den im Gegenwärtigen lauenden Tod und Verfall. Genau an dieser Stelle sollten wir uns der „produktiven Kraft“²⁴⁶ der Melancholie besinnen, fordert Böhme. Diese läge darin, weder zu beschönigen noch zu verdrängen, sondern entschlossen und couragiert „eine Haltung im Blick des Todes zu finden“²⁴⁷. Es gelte „das Sterben zu lernen, ohne aufzugeben, das selbstgeschaffene Elend zu bekämpfen“²⁴⁸.

In seiner Analyse aus den 1980er-Jahren hat Böhme feines Gespür bewiesen. Was er damals geschildert hat, liegt uns heute im 21. Jahrhundert in noch viel drastischerer Form vor Augen. Klimawandel und Umweltverschmutzung sind kaum mehr zu leugnen – möchte man meinen. Die melancholische Haltung, die einzunehmen Böhme nahelegte, ist trotzdem kaum verbreitet. Ganz im Gegenteil finden reaktionäre Positionen und Sichtweisen, die das Elend einfach negieren, statt es zu bekämpfen, beständig Zulauf. Indessen findet der Begriff der Melancholie (außerhalb streng medizinischer Fachgebiete) hauptsächlich nur mehr im Bereich der Kunst, Literatur und Philosophie Verwendung. Im allgemeinen Sprachgebrauch hat sich die Depression durchgesetzt (wobei natürlich Melancholie und Depression nicht dasselbe bezeichnen). In *Depression und Gesellschaft* bezeichnet Konstantin Ingenkamp die Depression als „heutige Mönchskrankheit“²⁴⁹: An die Stelle Gottes sei mittlerweile das Selbst getreten. Damit sei auch das gottgefällige vom authentischen Leben als anzustrebendes Ideal abgelöst worden. Deswegen sehe man akuten Handlungsbedarf, wenn Menschen, gemäß dem Soziologen Alain Ehrenberg am Aufbau einer „authentische[n] Identität“²⁵⁰ scheitern und ihrer selbst überdrüssig werden, und stilisiere dies zur (Volks-)Krankheit. Diese wird als therapierbar dargestellt und verfemt, wer solche Angebote, sich von dieser ‚Sünde‘ loszusagen, ausschlägt. Ingenkamp erinnert, dass bei Heidegger, das was heute als Depression gilt, noch „eine philosophische Grunderfahrung“²⁵¹ war, eine Ungestimmtheit, die das Dasein sich selbst zur Last werden lässt.

²⁴⁵ Ebd., S. 271.

²⁴⁶ Ebd., S. 272.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ K. Ingenkamp: *Depression und Gesellschaft*, a.a.O., S. 88.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd., S. 89.

Die antike Vorstellung, Zuständen wie der Melancholie lägen jeweils ein Ungleichgewicht zugrunde, scheint in der Biologischen Psychiatrie nachzuhalten. Was einst die Körpersäfte waren, sind heute chemische Botenstoffe. Während aber dem aristotelischen Denken zufolge, ein Gleichgewicht innerhalb der Extreme zu suchen sei, wird jetzt versucht angenommene „Dysbalancen in Hormon- und Neurotransmittersystemen“ durch entsprechende Medikation zu beseitigen. Mit dieser künstlichen Herbeiführung eines ‚Normzustandes‘ würde man in Kauf nehmen „den Menschen neuropharmakologisch von aussergewöhnlichen [sic!] Potenzialen (bzw. den aristotelischen ‚Extremen‘) abzuschneiden“²⁵² kritisiert diesbezüglich Milan Scheidegger, der am Institut für Biomedical Engineering an der ETH Zürich forscht.

Auch, dass im international gebräuchlichen psychiatrischen Klassifikationssystem *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM) der Begriff ‚melancholisch‘ gegenwärtig lediglich einen von verschiedenen depressiven Subtypen beschreibt, der „grösstenteils [sic!] durch biologische bzw. endogene Faktoren erklärt wird“²⁵³, stört Scheidegger. Denn: „Dieser sehr eng gefasste medizinisch-syndromale Begriff der Melancholie deckt [...] nur einen kleinen und besonders krankhaften Ausschnitt dessen ab, das im Verlaufe der Geschichte unter dem Begriff der Melancholie subsumiert wurde.“²⁵⁴

Diesen Bedenken Scheideggers schließe ich mich an. Menschen, deren Empfindungen von der Norm abweichen, medikamentös zu behandeln, weil ihre Transmittersubstanzen im Ungleichgewicht seien, zeugt überdies von der Auffassung, dass die Ursache allein in den Abweichlern selbst zu suchen sei. Man könnte sich aber – ähnlich wie Burton – ebenso fragen, ob vielleicht nicht die ganze Welt und ihre kleineren Einheiten, wie beispielsweise Staaten, im Ungleichgewicht seien und die Melancholiker*innen jene sind, die das erkennen und dieses Ungleichgewicht auch in sich selbst wahrnehmen.

Zur Definition eines ‚Melancholischen Realismus‘

Wenn im Hinblick auf individuelle menschliche Sichtweisen auf die Welt „mehr Realismus“²⁵⁵ gefordert wird, stellt sich die Frage, was Realismus diesbezüglich überhaupt ist, beziehungsweise wer über die Beantwortung dieser Frage bestimmt. Wie wir bereits gesehen haben, gab es im Laufe der Geschichte immer wieder radikale Umwälzungen, was das Bild der

²⁵² M. Scheidegger: „Geschichte und Philosophie der Melancholie“, a.a.O., S. 3-4.

²⁵³ Ebd., S. 5.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Sybille Hoffmann-Rittberg äußerte angesichts der melancholischen Haltung des Romans *Die Wand* den Wunsch nach „mehr Realismus“. Sybille Hoffmann-Rittberg zitiert nach A. Brandtner/V. Kaukoreit: *Marlen Haushofer. Die Wand*, a.a.O., S. 57.

jeweiligen ‚Realität‘ einer Gesellschaft betrifft. Dass die Mehrheit etwas glaubt (oder glauben will), sagt also nichts darüber aus, ob dieses Geglaubte einer objektiven Tatsache entspricht. Aber auch das Individuum unterliegt dem Einfluss vorherrschender gesellschaftlicher Strukturen.

Das melancholische Denken entfernt sich von der Gesellschaft und der Identität, die das Subjekt innerhalb dieser angenommen hat. Aus dieser Distanz heraus kann es eine (selbst-)kritische Position einnehmen und das, was gemeinhin als ‚Realität‘ hingestellt wird, hinterfragen. Dadurch gefährdet es allerdings das Fundament der Gesellschaft.²⁵⁶ Diese spricht ihm im Gegenzug jeglichen Realitätssinn ab: Das Weltbild des melancholischen Gemüts spiegle nur eine persönliche Wahnvorstellung als Folge einer komplett verschobenen Wahrnehmung. Mit der Einführung des Begriffs eines ‚Melancholischen Realismus‘ möchte ich dieser Praxis, abweichende Wahrnehmungen per se als wahnhaft zu stigmatisieren, um so mögliche Kritik im Keim zu ersticken, etwas entgegensetzen. Denn Realität ist immer auch etwas, das ständig ausgehandelt wird. Manchen Stimmen, wie eben jene der melancholisch veranlagten Menschen, wird dabei aber tendenziell das Mitspracherecht aberkannt. Ähnlich Spivaks Subalterner, finden sie oft kaum oder nur mit stark verzerrter Stimme Gehör.²⁵⁷

In dem Roman *Die Wand* ist eine interessante Verschränkung zu beobachten: Haushofer verknüpft hier sehr geschickt die psychologische Symbolik und Dimension einer undurchdringlichen gläsernen Wand, die die Protagonistin von der Außenwelt trennt, mit dem Topos *des letzten Menschen*. Was beide Zustände verbindet und ermöglicht, sie auf so poetische Weise ineinander fließen zu lassen, sind, wie ich im Folgenden darzulegen versuche, die ihnen innewohnenden Aspekte der Melancholie. Diese erscheinen gleichermaßen als Reaktionen und Auslöser einer schonungslosen Reflexion. Dadurch stehen die im Roman behandelten Themen im unmittelbaren Zusammenhang mit einem bestimmten Modus der Melancholie. Diesen möchte ich unter dem Begriff ‚melancholischer Realismus‘ genauer definieren.

Zwischen Nähe und Distanz

In Phasen der Melancholie erfolgt eine Loslösung vom Alltag und dessen Bedeutungswelt, was eine distanzierte Sicht auf das Selbst und sein Milieu ermöglicht und dem Gefühl einer

²⁵⁶ Vgl. H. Böhme: *Natur und Subjekt*, a.a.O., S. 258.

²⁵⁷ Vgl. G. C. Spivak: *Can the Subaltern Speak?*

großen räumlichen und/oder zeitlichen Entfernung nahe kommt. Gleichsam fremd geworden im Hier und Jetzt, wird die Rückschau auf die Gegenwart vorweggenommen und momentanes Erleben bereits in das, was es „gewesen sein wird“²⁵⁸, überführt und mit dieser Denkform ein mehr oder weniger fiktiver Standpunkt eingenommen. Dieser (weite) Vorgriff ist es vermutlich auch, der das eigene Handeln immer wieder intensiv in Frage stellen und reflektieren lässt und es (sowie das Handeln der Gesellschaft) häufig dem Gefühl der Sinnlosigkeit und Lächerlichkeit preisgibt.

Die Melancholie ist dabei ihrem Wesen nach ambivalent, so schwankt sie beispielsweise zwischen objektivitätsfördernder Distanz und intensivem, subjektivem Empfinden, zwischen Emotionslosigkeit und Anteilnahme. Gerne wird die melancholische Stimmung als bitter-süß beschrieben, um ihren mehrdeutigen Charakter zu unterstreichen. Kippt die melancholische Stimmung allerdings in totale Emotionslosigkeit und Lethargie wird sie zur Depression, fällt sie wiederum in das andere Extrem der übertriebenen Empfindsamkeit und Rührseligkeit, wird sie zur Sentimentalität. Was die Melancholie auszeichnet, ist die feine Balance entgegengesetzter Tendenzen. Was sie vom (unmelancholischen) ‚Normalzustand‘²⁵⁹ abgrenzt, der gemeinhin als ausgewogen aufgefasst wird, ist der Umstand, dass in melancholischer Stimmung die erschütternde Simultanität widersprüchlicher Dinge bewusst wahrgenommen wird. Hingegen wird diese im Zustand ‚zuträglicher‘ Gleichgültigkeit (die meist dem ‚Anderen‘ gegenüber gezeigt wird, während die melancholische Empfindungslosigkeit gerade auch dem Eigenen gilt) bei gleichzeitiger Motivierbarkeit meist schlicht ausgeblendet. Mit ihrer ambivalenten Sichtweise entspricht die Melancholie dabei jenem „Doppelblick der Teilnahme und Reflexion, der Unterworfenheit und der Distanz“²⁶⁰, den Eva Horn literarischen und filmischen Katastrophenfiktionen allgemein und der Figur *des letzten Menschen* im Speziellen zuschreibt. Schließlich ist *der letzte Mensch* „zugleich Zeuge und Opfer des Untergangs“²⁶¹.

Melancholie und Hoffnung: Radikale Kritik mit Blick auf das Mögliche

In seinem Buch *Hoffnungsvoll aber nicht optimistisch* versucht der Literaturtheoretiker Terry Eagleton Optimismus als konservative Haltung zu entlarven, die sich zu sehr auf die gegenwärtige Situation verlässt und damit den Ist-Zustand erhält. In der Trostlosigkeit einer

²⁵⁸ Vgl. Eva Horns Ausführungen zur Figur *des letzten Menschen*: E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, a.a.O., S. 46.

²⁵⁹ An dieser Stelle gilt es natürlich darauf zu verweisen, dass das jeweilige Verständnis eines solchen historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Vorstellungen unterworfen ist.

²⁶⁰ E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, a.a.O., S. 37.

²⁶¹ Ebd., S. 28 (Hervorhebungen im Original).

pessimistischen Weltsicht meint er hingegen ein radikales Moment zu erkennen: Wer die Gegenwart kritisch betrachtet, erkenne eher, was zu verändern notwendig wäre. Die eigene Unzufriedenheit habe folglich das Potenzial, sich zu einem konstruktiven Antrieb zu entwickeln.²⁶² Denn auch, wenn Pessimist*innen nicht an einen guten Ausgang glauben, wären sie ungeachtet dessen zur Hoffnung fähig.²⁶³ (Hingegen würden Optimist*innen keine Hoffnung kennen, weil es eine derartig schlimme Lage, die diese nötig machen würde, für sie nicht geben darf.²⁶⁴) Und während Wünsche keiner realen Grundlage bedürfen, müsse sich die Hoffnung an das *Mögliche* (wenn auch vielleicht Unwahrscheinliche aber keinesfalls Unmögliche) klammern.²⁶⁵ Wer hofft, stellt also vage oder konkrete Vermutungen und Überlegungen an, wie sich die Lage zum Besseren verändern ließe. Da die Pessimist*innen sich diese nicht schönreden, kann angenommen werden, dass die Hoffnungen, die sie hegen, noch am aussichtsreichsten sind.

Auch der deutsche Philosoph und Kulturkritiker Walter Benjamin habe in der „Widerlegung des Optimismus eine wesentliche Voraussetzung für politische Veränderungen“²⁶⁶ gesehen, führt Eagleton ins Feld und bezieht sich hierbei auf dessen Aufsatz über den Surrealismus. Eagleton lässt durchblicken, dass er in Benjamin einen jener „Denker, die uns die nüchterne und ungeschminkte Wahrheit präsentieren“²⁶⁷ sieht und ergänzt weiter, dass dieser

[...] seine revolutionäre Vision aus einem Misstrauen gegenüber dem historischen Fortschritt und einer melancholischen Grundstimmung entwickelte. Benjamin selbst nannte seine Einstellung ‚Pessimismus‘, aber man könnte sie ebenso gut als Realismus bezeichnen – jene moralische Haltung, die wohl am schwierigsten zu erreichen ist.²⁶⁸

Etwas Interessantes passiert hier. Während er erzählt, dass Benjamin selbst von Pessimismus gesprochen habe, wählt Eagleton in seiner Schilderung des visionären Denkers das Wort *melancholisch*. Kurz darauf bescheinigt er Benjamin eine *realistische* Sicht und merkt an, dass eine solche eben nicht die übliche und weitverbreitete, also ‚normale‘ wäre, sondern etwas, das zu erlangen alles andere als einfach ist.

Ich denke, es ist kein Zufall, dass just an dieser Stelle die Melancholie auftaucht, obwohl Eagleton ansonsten unentwegt von Pessimismus spricht. Denn gerade die Haltung auf die Eagleton mit Blick auf Benjamins geschichtsphilosophische Thesen anspielt – Benjamins kritische

²⁶² Vgl. Terry Eagleton: *Hoffnungsvoll, aber nicht optimistisch*, Berlin: Ullstein 2016, S. 18-19.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 15.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 19.

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 89-90.

²⁶⁶ Ebd., S. 21.

²⁶⁷ Ebd., S. 20.

²⁶⁸ Ebd.

Reflexion der gegenseitigen Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart, seine Beschreibung des historischen Materialisten als „distanzierte[m] Betrachter“²⁶⁹, sein Sinn für den ambivalenten Charakter der Kulturgüter, die immer auch Zeugnisse der Barbarei seien, seine Zweifel am Fortschrittsoptimismus, sein Eingedenken der Opfer der Geschichte sowie seine Hoffnung, die in der Auflehnung gegen das vergangene Unrecht und der Sprengung des Kontinuums der Geschichte liegt²⁷⁰ – lässt sich für mich mit dem erwähnten „Doppelblick der Teilnahme und Reflexion, der Unterworfenheit und der Distanz“²⁷¹ assoziieren, den Horn der Figur *des letzten Menschen* attestiert und den ich auch bei den Melancholiker*innen zu beobachten meine. Pessimismus und Optimismus sind zwei gegenüberliegende Pole, beide beeinflussen die Wahrnehmung wesentlich. Die grundsätzliche Einstellung färbt das Bild der Welt ein und hat damit eine vereinheitlichende Wirkung.²⁷² Die Melancholie aber lässt sich nicht als Fixpunkt, sondern als eine Pendelbewegung begreifen und genau darin liegt ihr großes Potenzial. Während Pessimismus naturgemäß so etwas wie eine Schlagseite besitzt, vermag es die Melancholie stetig auszubalancieren – wozu sie allerdings in Bewegung bleiben muss. Da *der Mensch* sich an die Realität lediglich annähern kann, sehe ich einen klaren Vorteil darin, dies nicht nur aus einem festgelegten Standpunkt zu tun, sondern laufend unterschiedliche Perspektiven einzunehmen und sie miteinander ins Verhältnis zu setzen. Vielleicht meint Eagleton Position zwischen zwei Standpunkten beziehen zu müssen, übersieht dabei jedoch die Möglichkeit eines nicht minder subversiven dynamischen Dazwischens. So treffen die von ihm ins Feld geführten Punkte – radikale Kritik am Status Quo bei gleichzeitiger Offenheit für das tatsächlich Mögliche – auch auf die Melancholischen zu, ohne dass sich diese auf eine bestimmte Seite schlagen.

Gegen die Verdrängung: Das Ambivalente ertragen

Auch der als Pessimist bekannte Arthur Schopenhauer versuchte die ihm vertraute Welt aus der distanzierten Position eines fremden Beobachters zu betrachten und so „ein[en] Ewigkeitsstandpunkt jenseits von Raum und Zeit“²⁷³, wie es der deutsche Philosoph Dieter Birnbacher ausdrückt, einzunehmen. Wenn Schopenhauer dem menschlichen Leben und Streben Sinnlosigkeit und Absurdität bescheinigt, stützt sich diese Schlussfolgerung allerdings nicht

²⁶⁹ Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Teil 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 691-704, hier S. 696.

²⁷⁰ Vgl. ebd.

²⁷¹ E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, a.a.O., S. 37.

²⁷² Vgl. T. Eagleton: *Hoffnungsvoll, aber nicht optimistisch*, a.a.O., S. 31.

²⁷³ Dieter Birnbacher: *Schopenhauer* (= Grundwissen Philosophie, Bd. 20327), Stuttgart: Reclam 2009, S. 86-87.

nur auf die Sicht von außen – auch die innere Perspektive der Betroffenen wird miteinbezogen.²⁷⁴ Birnbacher fasst Schopenhauers Blick auf die Welt mit den Worten „innerlich engagiert, aber gleichzeitig auch distanziert“²⁷⁵ zusammen und unterscheidet „vier Varianten der [Schopenhauerschen] Pessimismusthese“²⁷⁶. In der vierten würde der Anteil des Schlechten erst gar nicht mit dem des Guten in dieser Welt verglichen werden, um zu sehen, wie die Bilanz ausfällt. Dass das Schlechte überhaupt existiere, genüge. Denn die Existenz von Leid lasse sich nicht dadurch tilgen oder ausgleichen, dass es auch Gutes gäbe:

[...] jedes Leiden [ist] bereits als solches eines zu viel. Dass möglicherweise das Leiden des einen eine Bedingung für das Glück des anderen ist, ändert nichts daran, dass eine Welt zumindest denkbar wäre, in der dieses Junktim nicht besteht. So verstanden, würde der Pessimismus allerdings an Schärfe und Provokationskraft einbüßen. Er fiel zusammen mit einer realistischen Weltsicht, die das Übel, gerade auch das unausweichliche oder durch positive Werte kompensierte, nicht verleugnet oder verdrängt, sondern stattdessen immer wieder in den Blick rückt. Es wäre eine Sicht, die sich dem menschlichen Hang zur Harmonisierung und Verdrängung entschieden entgegenstellt und die stattdessen die Irritation darüber, dass das Schlechte in der Welt so wenig ausrottbar ist, konsequent wachhält.²⁷⁷

Die hier von Birnbacher beschriebene Perspektive, kann man meines Erachtens nicht nur als *melancholisch* bezeichnen, sie weist auch ganz konkret darauf hin, was ein melancholischer Realismus leisten kann: Der Verdrängung entgegenzutreten, indem das Ambivalente in den Vordergrund gestellt anstatt wegerklärt wird.

(An)Klagen: Die „aufdringliche Mitteilsamkeit“ der Melancholiker*innen

Sogar Freud räumt ein, dass die Melancholiker*innen in ihrer (Selbst-)Kritik „recht zu haben und die Wahrheit nur schärfer zu erfassen [scheinen] als andere, die nicht melancholisch sind.“²⁷⁸ Ihm fällt auf, dass die Melancholischen vor allem „moralische[s] Mißfallen am eigenen Ich“²⁷⁹ plagt und erkennt in der Art und Weise „wie sich [bei ihnen] ein Teil des Ichs dem anderen gegenüberstellt, es kritisch wertet, es gleichsam zum Objekt nimmt [...] die gewöhnlich *Gewissen* genannte Instanz“²⁸⁰.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 87.

²⁷⁵ Ebd., S. 86.

²⁷⁶ Ebd., S. 88.

²⁷⁷ Ebd., S. 92-93.

²⁷⁸ S. Freud: „Trauer und Melancholie“, a.a.O., S. 432.

²⁷⁹ Ebd., S. 433-434.

²⁸⁰ Ebd., S. 433 (Hervorhebung im Original).

Für Freud sind die Melancholischen nicht krank, weil ihre Behauptungen nicht der Wahrheit entsprächen. Nein, ihre Erkenntnisse im Hinblick auf das Eigene würden gar *zu* schonungslos an die Realität herankommen:

Wenn er [*der melancholische Mensch*] sich in gesteigerter Selbstkritik [...] schildert, [...] so mag er sich unseres Wissens der Selbsterkenntnis ziemlich angenähert haben, und wir fragen uns nur, warum man erst krank werden muß, um solcher Wahrheit zugänglich zu sein. Denn es leidet keinen Zweifel, wer eine solche Selbsteinschätzung gefunden hat und sie vor anderen äußert [...] der ist krank, ob er nun die Wahrheit sagt oder sich mehr oder weniger Unrecht tut.²⁸¹

Krank ist demnach vor allem, die unangenehmen Einsichten, die man über das Selbst gewonnen hat, nach außen zu tragen. Es ist die Schamlosigkeit der Melancholischen, die Freud befremdlich findet: Sie verstecken die entdeckten Fehler nicht vor anderen, sondern „[m]an könnte [...] beinahe den gegenteiligen Zug einer aufdringlichen Mitteilbarkeit hervorheben, die an der eigenen Bloßstellung eine Befriedigung findet“²⁸².

Freud erklärt sich dieses Verhalten gepaart mit auffälligerweise gänzlich abwesender Devotion damit, dass es sich bei den Klagen der Melancholiker*innen um Anklagen handelt, die Schmähungen des Selbst im Grunde einem anderen gelten würden: dem verlorenen Liebesobjekt, das sie in ihr Inneres projiziert hätten und demgegenüber sie ambivalente Gefühle hegten.²⁸³ Zerrissen zwischen Hass und Liebe, zeigten sich die Melancholischen gleichzeitig vom Impuls, sich gegen das Objekt aufzulehnen, und dem Drang, an dem verlorenen Objekt festzuhalten, beherrscht und führten in ihrem Inneren eine „Unzahl von Einzelkämpfen um das Objekt“²⁸⁴.

Den Verlust des Objekts sieht Freud in der „Kränkung, Zurücksetzung und Enttäuschung“²⁸⁵ des Ichs durch das Liebesobjekt. Die Verarbeitung dieses Verlusts finde im Unbewussten statt, sodass dieser zwar empfunden werde, aber nicht klar benennbar sei. Die Betroffenen wüssten selbst nicht, was genau sie verloren haben, weswegen Freud vom „unbekannten Verlust“²⁸⁶ spricht. Die innere Auseinandersetzung mit dem Verlust nimmt sie derart in Anspruch, dass diese nach außen als Gehemmtheit zutage tritt. Weil sich aber niemand erklären kann, was für diese Hemmung verantwortlich ist, erweckt sie „einen rätselhaften Eindruck“²⁸⁷. Nina Jaenisch, die über ‚Weibliche Melancholie‘ in der europäischen Malerei um

²⁸¹ Ebd., S. 432.

²⁸² Ebd., S. 432-433.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 434-435.

²⁸⁴ Ebd., S. 444.

²⁸⁵ Ebd., S. 437.

²⁸⁶ Ebd., S. 431.

²⁸⁷ Ebd.

1900 promovierte, sieht die von Freud angesprochene Rätselhaftigkeit der Melancholie allerdings nicht allein in dieser „Uneinsehbarkeit des Verlustes“²⁸⁸. Vielmehr sei es

[...] diese doppelte Struktur der Melancholie aus Signalisieren, ja in gewisser Weise auch Inszenieren eines Verlustes einerseits und dem Verbergen des Gegenstandes dieses Verlustes andererseits, durch die die Faszination eines Rätsels auf die ‚Beobachtenden‘ ausgeübt wird. Wie ein Rätsel scheint Melancholie dazu aufzurufen, aus verschlüsselten Hinweisen eine versteckte Lösung zu finden.²⁸⁹

Die Radikalität des Haushoferschen Realismus

Pavel Knápek untersuchte den Roman *Die Wand* 2019 in Rückgriff auf die Methoden der Cultural and Literary Animal Studies und zeigt sich beeindruckt von der Präzision, mit der Haushofer ihre Protagonistin das Verhalten von Menschen und Tieren analysieren lässt.²⁹⁰ Auch er befindet die Kritik, der Roman sei menschenfeindlich und naturverherrlichend, für „nicht haltbar“²⁹¹ und entgegnet dieser, dass die Protagonistin ganz im Gegenteil stets bemüht wirke, in ihren Betrachtungen möglichst exakt, objektiv und gerecht zu bleiben.

Allerdings räumt er ein, dass es ohne genauere Kenntnis des Kontexts vielleicht etwas „befremdlich und zugleich naiv wirken“²⁹² mag, dass die Protagonistin den Tieren vor allem Vertrauen und den Menschen Misstrauen entgegenbringt. Bevor man sich zu einem solchen Schluss verleiten lasse, müsse man aber das dystopische Setting berücksichtigen, so Knápek. Die „Menschenscheu“²⁹³ der Protagonistin ließe sich durch ihre lange Isolation erklären. Ihr Misstrauen gegenüber den Menschen wäre auch kein Wunder, treten diese doch im Roman als wahrscheinliche Verursacher der Katastrophe auf. Er macht in der Szene mit dem fremden Mann auf der Alm das traumatisierende Erlebnis der Protagonistin aus. Da sie erst nach diesem beginnt, an dem Bericht zu schreiben, stünden ihre Aufzeichnungen ganz unter dessen Eindruck.²⁹⁴

Wiewohl ich viele seiner Überlegungen teile, überzeugt mich diese Argumentationsweise nicht ganz. Verkörpert der fremde Mann nicht eine Ahnung der Protagonistin, die sie schon seit Längerem beunruhigt? Sein Auftauchen lässt diese lediglich mit einem Schlag zur

²⁸⁸ N. Jaenisch: *Rätselhaftigkeit und innere Konflikte*, a.a.O., S. 37.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Vgl. P. Knápek: Marlen Haushofer: „*Die Wand* unter der Perspektive der Cultural and Literary Animal Studies“, a.a.O.

²⁹¹ Ebd., S. 54.

²⁹² Ebd., S. 59.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Vgl. ebd.

Gewissheit werden, ebenso wie die Wand etwas zu sein scheint, das langsam im Verborgenen entstanden ist, um unvermittelt zutage zu treten und sinnlich spürbar ins Bewusstsein zu drängen. Sind der Katastrophe nicht vielleicht zahlreiche Erschütterungen vorausgegangen, die kaum an die Oberfläche gelangten und wenig Beachtung fanden? Ich möchte in Erinnerung rufen, wie die Protagonistin nach dem Entdecken der Wand beginnt, sich „vor Überfällen [zu] sichern“²⁹⁵, und wie sie dieses Handeln reflektiert:

Ich wußte, daß alle meine Maßnahmen gegen Menschen gerichtet waren, und sie erschienen mir 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.²⁹⁶

Die Angst vor den Menschen und das damit verbundene Misstrauen ihnen gegenüber dürften demnach die Protagonistin bereits vor der ‚Katastrophe‘ gequält haben. So fällt ihr Verdacht, was deren Ursache betrifft, auch gleich auf menschliches Wirken. Außerdem gilt es zu bedenken, dass der Wand auch eine Schutzfunktion zukommt.²⁹⁷ Die Leser*innen werden mit einer unsichtbaren Grenze konfrontiert, deren Zweck trotz allem unklar bleibt – eingesperrt sein und aussperren liegen hier nahe beieinander und überlagern sich. Diese Mehrdeutigkeit bleibt nicht auf das Element der gläsernen Wand beschränkt und so kann die inhaltliche Dimension des Romans, wie bereits erwähnt, verschieden auslegt werden: Der nüchtern geschilderte Überlebenskampf in einer dystopisch gewordenen Welt lässt sich als Metapher einer psychischen Situation wie als gesellschaftskritische Zukunftsvision lesen. In seiner Untersuchung lässt Knápek erstere Lesart zugunsten einer Fokussierung auf die realistischen Schilderungen im Roman außer Acht. Dabei übersieht er nicht nur, wie nahtlos beide ineinandergreifen, sondern auch, inwiefern dieser Umstand mit der Radikalität des Haushoferschen Realismus verknüpft ist:

In Haushofers Roman werden innerlich-psychische Vorgänge sichtbar gemacht, die sich auch so mit der Zeit in der Welt materialisieren – schließlich beeinflussen sie, wie mit der Welt umgegangen, wie sie gestaltet wird. Die Geschichte von der Wand als gefährlicher Erfindung einer menschlichen Gesellschaft, die letztlich ihr eigenes Leben zur Erstarrung bringt, wird in Verbindung gebracht mit einer schleichenden Entfremdung: der (westlichen) Gesellschaft von der Welt und dem Leben sowie in weiterer Folge des einzelnen Individuums seinem Umfeld und sich selbst. Mit einer Mischung aus sensibler Wahrnehmung und (selbst-)kritischer Reflexion werden schleichende Entwicklungen vorweggenommen, die noch unter der Oberfläche

²⁹⁵ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 23.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Vgl. Cemile Akyildiz Ercan: „‘SCHUTZ’ – ‘HAFT’“. MARLEN HAUSHOFERS *DIE WAND*“, in: *Zeitschrift für die Welt der Türken [ZFWT]* (2016), S. 43-55.

schwelen. Die Metapher der ‚Wand‘ veranschaulicht also zugleich die zunehmende Tendenz der Entfremdung der einzelnen Subjekte innerhalb der Gesellschaft voneinander sowie deren Auswirkungen auf die Zukunft.

So sieht der Germanist Ralf Zschachlitz in dem Roman eine eindringliche Kritik an der westlichen Industrie- und Konsumgesellschaft, die deren negative Folgen für jegliches menschliche und nicht-menschliche Leben auf der Welt bereits antizipiert.

Zschachlitz schreibt im Übrigen von „melancholische[n] Reflexionen“, wenn er die nächtlichen Stunden auf der Alm anspricht²⁹⁸, von denen die Frau meint: „Es waren die einzigen Stunden, in denen ich fähig war, ganz ohne Illusionen und mit großer Klarheit zu denken.“²⁹⁹

Um gleich darauf noch einmal darauf hinzuweisen: „Es handelt sich fast zwangsläufig um Gedanken von großer Melancholie.“³⁰⁰ Dass er einen solchen Einstieg in seine Deutung des Romans als „ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns“ wählt, berührt für mich einen ganz wesentlichen Punkt: Die radikale (Selbst-)Kritik an der Haltung der Menschen, die ungeschönte Beschreibung der Natur, der Zugang zum ‚Anderen‘, das die Tiere in den Augen der Menschen verkörpern – das alles erfolgt aus einer melancholischen Perspektive.

²⁹⁸ R. Zschachlitz: „Die Wand – Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns“, a.a.O., S. 75.

²⁹⁹ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 209.

³⁰⁰ R. Zschachlitz: „Die Wand – Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns“, a.a.O., S. 75.

Melancholie und geschlechterspezifische Zuschreibungen

Göttlicher Wahn oder Wüten des Uterus: Über die Unterscheidung zwischen ‚männlicher‘ und ‚weiblicher‘ Melancholie

Auch wenn in Literatur und Kunst zahlreiche melancholische Frauengestalten zu finden sind: Der Anspruch auf das melancholische Genie blieb Frauen zumeist vorenthalten. Denn Melancholie wurde je nach Geschlecht unterschiedlich beurteilt und dementsprechend auch anders dargestellt, wie Nina Jaenisch in *Rätselhaftigkeit und innere Konflikte* (mit Fokus auf die Zeit um 1900) beleuchtet.

Während die ‚männliche‘ Melancholie mit überdurchschnittlicher intellektueller Tätigkeit in Verbindung gebracht wurde, führte man die Melancholie bei Frauen auf eine sexuelle Ursache zurück:³⁰¹ Wenn geschlechtsreife Frauen sexuell zu wenig ausgelastet seien, würde der Uterus zu wüten beginnen, weil er seiner natürlichen Bestimmung, der Reproduktion, nicht nachkommen könne, und zur ‚Quelle einer Art melancholischen Wahnsinns‘³⁰² werden – lautete lange die Erklärung der Medizin. Zudem seien Frauen, neben dem Besitz einer Gebärmutter, grundsätzlich schon dadurch gefährdet, dass sie intellektuell schnell überlastet wären. Deswegen wurde Melancholikern weiblichen Geschlechts angeraten, allzu fordernde geistige Beschäftigung möglichst zu vermeiden. Heilsam sei hingegen ‚die Erfüllung der gesellschaftlich für sie vorgesehenen Aufgaben, nämlich Heirat, Kinderkriegen und reichlich Hausarbeit‘³⁰³. ‚Weibliche‘ Melancholie wurde also, neben dem Aspekt des Krankhaften³⁰⁴, vorrangig mit sexuellem Begehren (das man hinter der unbestimmten Sehnsucht vermutete) und Erotik assoziiert.³⁰⁵ So sind zum Beispiel auch die vielen künstlerischen Darstellungen scheinbar infolge ihrer Acedia nachlässig gekleideter junger Frauen mit unbedachter Körperhaltung erotisch aufgeladen. Die Zerstreutheit, die sie etwas Haut entblößen lässt, deutet auf ‚einen Kontrollverlust hin, der – gerade in Zeiten der strengen Etikette – als eine sinnliche Bereitwilligkeit aufgefasst werden konnte‘³⁰⁶. Insbesondere im 19. Jahrhundert, als sich das Frauenbild der *femme fragile* großer Beliebtheit erfreut, besitzt die Kombination von ‚erotische[r]

³⁰¹ Vgl. N. Jaenisch: *Rätselhaftigkeit und innere Konflikte*, a.a.O., S. 71.

³⁰² Ebd., S. 87.

³⁰³ Ebd., S. 119.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 47.

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 131.

³⁰⁶ Ebd., S. 78.

Verlockung³⁰⁷ und „schutzbedürftige[r] Hinfälligkeit“³⁰⁸ ein hohes Maß an Attraktivität. Tränenreiche, emotionale Ausbrüche werden nicht nur toleriert, sondern regelrecht begrüßt, entsprechen sie doch dem Verhalten, das man sich von dem idealisierten sensiblen und zerbrechlichen Frauentypus erwartet.³⁰⁹ Dass der Künstler Fernand Khnopff eines seiner an die Vorstellungen von der *femme fragile* anknüpfenden Frauenportraits mit „Wer wird mich erlösen?“ betitelt, illustriert recht anschaulich, dass der Reiz dieses Typus für den männlichen Betrachter vor allem auch in einer für diesen imaginierbaren Helden- oder Erretter-Rolle liegt.³¹⁰ Doch die (meist jungen und hübschen³¹¹) melancholischen Frauenfiguren dienen „nicht nur als Projektionsfläche männlichen Begehrens“³¹². Der Einsatz weiblicher Figuren ermöglicht dem männlichen Urheber auch, als ‚unmännlich‘ geltende Aspekte seines Seelenlebens auszudrücken, ohne dass das auf ihn zurückfallen könnte.³¹³ So war beispielsweise „der Typ des sensitiven Melancholikers, [...] starker Kritik von konservativ-bürgerlicher Seite ausgesetzt“³¹⁴.) Und gemeinsam mit Landschaft werden diese Frauenfiguren dafür benutzt, menschliche Stimmungslagen zu illustrieren – eine wie man inzwischen wohl festhalten kann problematische „Gleichsetzung von Frau und Natur“³¹⁵.

Die ‚weibliche‘ Melancholie wird also vor allem als von jenen pathologischen Zügen der Melancholie geprägt dargestellt, die bei beim männlich verstandenen melancholischen Genie gebannt werden oder eine Umdeutung ins Positive erfahren.³¹⁶ Sie wird als fruchtlose Lethargie vorgeführt – versteht man sie doch als Folge dessen, dass die betroffenen Frauen der einzigen (und rein körperlichen) Form von Produktivität, die ihnen zugestanden wird, nicht nachgekommen sind. Denn wird Männern – zumindest seit der Etablierung des Bilds vom melancholischen Genie – zugestanden, dass sich hinter der vorgeblichen Inaktivität eine rege geistige Betätigung beziehungsweise auch eine schöpferische Inspirationsfindung verbergen kann, bleibt es bei den Frauen bei einer „krankhaft-brütenden Melancholie“³¹⁷. Schließlich befindet man sie ja intellektuell und schöpferisch für nicht sonderlich fähig, weswegen ihre Empfindsamkeit ohne Ziel bleibe.³¹⁸

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 128.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 76.

³¹¹ Vgl. ebd., S. 88.

³¹² Ebd., S. 49.

³¹³ Vgl. ebd., S. 56. Vgl. auch ebd., S. 49.

³¹⁴ Ebd., S. 125.

³¹⁵ Ebd., S. 55.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 93.

³¹⁷ Ebd., S. 92.

³¹⁸ Vgl. ebd., S. 114.

Bei den melancholischen Frauenfiguren wird das Leiden (oft vermittelt bereits die Körperhaltung, wie zum Beispiel ein gebeugter Kopf, den Eindruck von Schwäche³¹⁹) und der Ausdruck einer unbestimmten Sehnsucht (zum Beispiel ein verträumter, abwesender Blick) ins Zentrum gerückt. Hingegen achtet man bei den melancholisch anmutenden Männerportraits (die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Kreis der Künstler und Literaten großer Beliebtheit erfreuen) darauf, eine leidende Miene zu vermeiden. Ihr Blick ist meist klar und konzentriert. Maximal die Augenbrauen werden, was zuweilen etwas ins Mürrische gleiten kann, zusammengezogen. All das suggeriert einen wachen Geist. Dass der Dargestellte über seine tiefgründigen Gedanken Kleidung und Frisur vernachlässigt, unterstreicht nur dessen Konzentration auf abstraktere Dinge.³²⁰ Zwar finden sich bei beiden Geschlechtern zum Teil dieselben Gesten (wie die Kopfstützgeste), werden aber unterschiedlich gewertet. So nimmt man diese bei Frauen als simple Nachahmung wahr und sieht darin ein Zeichen der Konventionalisierung. Was bei den einen auf den Intellekt verweist, wird bei den anderen als Sentimentalität gewertet.³²¹ Wenngleich Künstlerinnen durchaus Anspruch auf den melancholischen Habitus stellen, bleibt die weibliche Selbstdarstellung als melancholisch mit Schwierigkeiten behaftet:

Die Auseinandersetzung und Präsentation eines individuellen Zustandes kann leicht hinter dem Eindruck einer melancholischen Frau als Allegorie beziehungsweise Stimmungsträgerin zurücktreten. Zudem können auch die traditionellen Konnotationen ‚Weibliche Melancholie‘ mit angeblich angeborener geistiger Schwäche, die wiederum mit Krankheit, Labilität oder auch Liederlichkeit verknüpft ist, auf die Künstlerin zurückfallen.³²²

Das melancholische Genie und die ‚depressive‘ Hausfrau

Ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert wird die Melancholie im medizinischen Diskurs zunehmend vom Begriff der (endogenen) Depression verdrängt. Allerdings sind Melancholie und Depression nicht synonym – die Depression kennt nicht die Ambivalenz der Melancholie, sondern verweist ausschließlich auf das Pathologische. Hatte man zuvor schon die Melancholie der Frauen als krankhaft und körperlich bedingt beurteilt, wird die Depression vornehmlich beim weiblichen Geschlecht diagnostiziert. Weil die Statistiken alte Vorstellungen vom psychisch anfälligen weiblichen Geschlecht zu stützen scheinen, ist es der Psychologin Renate

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 125.

³²⁰ Vgl. ebd., S. 97-99.

³²¹ Vgl. ebd., 115, 117.

³²² Ebd., 138-139.

Degner in ihrer Dissertation *Depression und Weiblichkeit* wichtig, dem entgegenzutreten und klarzulegen: Nicht das biologische, sondern das soziale Geschlecht führe zu dieser Prädisposition. Dass im Zuge der Industrialisierung der Tätigkeitsbereich der Frauen zunehmend ins Private gedrängt wurde, trug wesentlich zur Verschärfung dieser Problematik bei.³²³

So hebt auch die Kulturwissenschaftlerin Evke Rulffes hervor, dass es im Mittelalter viele Frauen gab, die zum Beispiel als Handwerkerinnen oder Ärztinnen arbeiteten und ihren Lebensunterhalt selbstständig bestritten. Ab dem 18. Jahrhundert begann man aber mehr und mehr Frauen mit Nachdruck die Rolle als Ehefrau und Mutter zuzuweisen und sie darauf zu reduzieren. Daraus entwickelte sich dann schließlich im 19. Jahrhundert das Modell Hausfrau als gesellschaftlich propagierter weiblicher Lebensentwurf.³²⁴

Äußern sich in ihrem Verhalten Anzeichen psychischer Leiden gilt die Hausfrau schnell als depressiv, das melancholische Genie wird ihr verweigert. Wie angesprochen, lassen sich die Symptome der Frauen als Reaktionen und Folgen gesellschaftlicher Umstände deuten. Die Zuschreibung ‚depressiv‘ verortet aber das Pathologische in den Betroffenen und wirkt damit stigmatisierend. Das darüber hinaus weitverbreitete Klischeebild von der ‚depressiven Hausfrau‘ ist eines, das dazu neigt, das Leiden der betroffenen Frauen ins Lächerliche zu ziehen. Ist der Melancholie ein rebellischer Kern zu eigen, lässt sich ein solcher durch das Etikett ‚depressiv‘ negieren. Die Depression der Frauen ist dabei vielleicht wirklich ‚oberflächlicher‘ verglichen zum melancholischen Genie nach antiker Vorbild – denn hier wird ein realer Mangel an Handlungsmöglichkeiten betrauert (worauf ich im Kapitel ‚Langeweile und Aufbegehren‘ im Detail eingehe).³²⁵

Während man den jungen melancholischen Frauen, wie von Jaenisch beschrieben, Ehe, Kinder und Hausarbeit als ‚Gegenmittel‘ nahelegte,³²⁶ ist die depressive Hausfrau meist nicht mehr ganz so jung und hat schon reichlich Erfahrung damit gemacht, wie sich die Erfüllung dieser gesellschaftlichen Pflichten tatsächlich gestaltet. Sie ist dem gefolgt, was ihr als Weg zum ‚guten Leben‘ versprochen wurde, und hat in Ehe und Familie doch nicht das erhoffte Glück gefunden.³²⁷ Man stößt sich an ihrem Leiden, da es die stumme Anklage verkörpert,

³²³ Vgl. ebd., S. 120-121.

³²⁴ Vgl. Romana Beer: „Erst erfunden, dann entwertet. Die Rolle der Hausfrau“ 2021, <https://orf.at/stories/3237588/> vom 03.03.2022.

³²⁵ Vgl. dazu schreibt Lepenies z.B.: „Die Melancholie der Salons spiegelt nicht Verzweiflung an sich, sondern die Trauer über das, was man besessen wider. Resignatives Verhalten ist hier nicht grundlos und ‚tief‘, sondern begründet und ‚oberflächlich‘. W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 65.

³²⁶ Vgl. N. Jaenisch: *Rätselhaftigkeit und innere Konflikte*, a.a.O., S. 119.

³²⁷ Vgl. Sara Ahmed: *The Promise of Happiness*, Durham, London: Duke University Press 2010.

von der Gesellschaft betrogen worden zu sein.³²⁸ Um die im Leiden versteckte Beschuldigung zu vertuschen, kehrt man die Situation einfach um: Dass sie trotz alledem nicht glücklich ist, sei krank!³²⁹ Die Erkenntnis (oder vielmehr: das Eingeständnis), dass das „Glücksversprechen“³³⁰ nicht eingelöst wurde und auch nicht mehr wird, weil es immer schon leer war, ereilt häufig ältere Frauen. Deswegen lässt sich die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass ihre Depression im zeitlichen Zusammenhang mit einer Lebensphase steht, in der die Kinder sich lösen und mit dem Klimakterium eine hormonelle Umstellung erfolgt, durch die die Fähigkeit zur Reproduktion ein Ende findet. Und so sind wir wieder bei einem Uterus und einem Hormonhaushalt angelangt, die außer sich sind und die Frau zu einem kranken, psychisch labilen Geschöpf machen. Behandlungen wie die Hormonersatztherapie sollen heute wieder *Ordnung* in das hormonelle *Ungleichgewicht* bringen, damit Frau wieder ihren (häuslichen und/oder beruflichen) Pflichten nachkommen kann.

Der Begriff Melancholie hat viel mit jenem der (Un-)Ordnung zu tun, wie speziell Lепенies erörtert hat.³³¹ Verkörpert nun auch die ‚depressive‘ Hausfrau eine widerständige *Un-Ordnung* oder fügt sie sich doch in das gesellschaftliche System der Ordnung? Und inwiefern wird das Verhältnis zur Ordnung beim melancholischen Genie anders bewertet als bei der ‚depressiven‘ Hausfrau?

Vergleicht man die jeweiligen Zuschreibungen der beiden Stereotype ‚Genie‘ und ‚Hausfrau‘, lässt sich schnell erkennen, dass sich diese wohl diametral gegenüberstehen: Mit dem Genie verbindet man Chaos. Doch während mit dem Chaos zumeist Negatives assoziiert wird, ist das Chaos des Genies eine schöpferische Fülle. Das Adjektiv ‚schöpferisch‘ gibt an dieser Stelle auch schon einen wichtigen Wink: Denn über das, was die anderen nur als Chaos antizipieren können, scheint das Genie auf übernatürliche Weise den Überblick zu behalten – im richtigen Augenblick zieht es aus dem scheinbaren Durcheinander die richtigen Schlüsse. Göttergleich herrscht das Genie über ein Universum, dessen Fülle für alle anderen unüberschaubar bleibt. Innerlich also beständig mit der Suche nach einer höheren Ordnung beschäftigt, wird die Aufrechterhaltung der äußeren, gesellschaftlich geforderten Ordnung nebensächlich und damit vernachlässigbar. In Anbetracht der großen Mysterien des Daseins wirkt diese kleinlich und unzureichend. Das Wort Genie lässt an Begriffe denken wie

³²⁸ Vgl. dazu Freuds Ausführungen, warum es sich bei den Klagen der Melancholiker*innen in Wahrheit um Anklagen handle, siehe: S. Freud: „Trauer und Melancholie“, a.a.O., S. 434-435.

³²⁹ Ein altbekannter Schachzug wie wir ihn schon in der Begriffsgeschichte zur Melancholie gesehen haben.

³³⁰ S. Ahmed: *The Promise of Happiness*, a.a.O. (Übersetzung C.S.).

³³¹ Vgl. W. Lепенies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., insbes. S. 16-17.

schöpferisch, kraftvoll, unmäßig, ungebündelt, fahrig, kreativ, einsam. Man verbindet es sowohl mit inhaltlichem Tiefgang als auch Männlichkeit.

Das Metier der Hausfrau hingegen ist die Ordnung. Sie hat dafür zu sorgen, dass für alle klar erkennbar die Dinge an den ihnen zugewiesenen Plätzen sind. Mit ihr assoziiert man eher Adjektive wie akkurat, bescheiden, kleinlich, unauffällig, bieder, einsam, streng, weiblich und oberflächlich. Der Bereich des Inhaltlichen wird also tendenziell als maskulin und die Form als feminin interpretiert. Hält man sich vor Augen, wie lange Frauen als instabil und gefühlsgetrieben und ihr Agieren als irrational hingestellt wurde, entspricht es schon einer, wenn auch extrem diskriminierenden, Logik, dass sie hauptsächlich zur Wahrung der Form angehalten werden³³²: Nachdem man das Innere, den psychisch-geistigen Bereich der Frauen als chaotisch und labil ansieht, hält man es für unverzichtbar für Frauen, stets auf die äußere Ordnung Acht zu geben, um nicht dem Wahnsinn zu verfallen.

Dem melancholischen, männlich gedachten Genie verzeiht man das Überschreiten der vorgegebenen Ordnung, verspricht man sich davon Einsicht in eine universellere Ordnung, eine höhere Harmonie, die nur durch das Zusammenspiel der Extreme erlangt werden könne.

Selbiges wird bei der (Haus-)Frau indessen als Ordnungsverlust wahrgenommen und als psychischer wie moralischer Verfall gewertet. Wenn sie das, was ihr als harmonische Ordnung vorgesetzt wird, als dissonant empfindet, damit nicht in Einklang sein kann, gilt sie selbst als *verstimmt* (auch wenn ihre Melancholie vielmehr Heideggers „Ungestimmtheit“³³³ gleichkommen dürfte). Die melancholische (Haus-)Frau zur depressiven zu machen, heißt, sie *verstummen* zu lassen. Denn Depression ist eine Krankheit und, um es mit den Worten Földényis zu sagen, „[i]m Zustande des Krankseins verfügt das Individuum nicht über sich selbst.“³³⁴

Man bringt sie zum Schweigen, bevor sie ausgehend von ihrer *Ungestimmtheit* einen neuen, andersartigen Ton anschlagen kann, der das bestehende Gefüge ins Wanken zu bringen droht.

³³² Um kurz ins Anekdotische abzugleiten – noch in meiner Schulzeit hatte ich das Gefühl, dass bei Mädchen mehr auf die Form („saubere“, ordentliche Mitschriften etc.) geachtet bzw. die Einhaltung dieser mehr honoriert wurde, während man den Jungen vielmehr „ungestüme Wildheit“ zugestand. Auch hatte ich persönlich den Eindruck, dass erbrachte Leistung im inhaltlichen Bereich auf unterschiedliche Ursachen zurückgeführt wurden. Wenn man bspw. Jungen für ihre Auffassungsgabe lobte, hieß es bei den Mädchen nur allzu gerne, sie hätten den Lehrstoff „brav gelernt“ und implizierte dabei, dass es sich hier mehr um ein Auswendiglernen als um ein rationales Durchdringen der jeweiligen Themen handle.

³³³ Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*. Bd. 2: *Sein und Zeit*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1977, S. 179.

³³⁴ F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 86.

Die ‚depressive‘ Hausfrau und ihre angebliche „Nicht-Arbeit“

Die Germanistin und Kulturwissenschaftlerin Katja Rothe hält fest, dass Depression derzeit vor allem in Bezug auf Lohnarbeit diskutiert wird und erinnert dabei auch daran, dass sie lange Zeit mit jener Gruppe assoziiert wurde, die keiner bezahlten Beschäftigung nachging: (Haus-)Frauen. Zwar vermutete man, dass das psychische Leiden der Frauen mit den starken Schwankungen des weiblichen Hormonhaushalts zusammenhinge – dass es sich bei den Betroffenen vor allem um jene handelte, die keine Lohnarbeit verrichten, lässt allerdings den Verdacht aufkommen, dass dieses vielleicht eher mit ‚Langeweile‘ zu tun hätte. Rothe folgert: „Die Depression wurde hier also gerade als *Pathologie der Nicht-Arbeit* verstanden.“³³⁵

Hausfrauen leisten Arbeit, die nicht entlohnt wird und der damit kein klarer, greifbarer oder einklagbarer Gegenwert zugemessen wird. Ihre Situation ist prekär – sie können kaum (zumindest ohne wesentliche Abstriche machen zu müssen) Ansprüche geltend machen (Versicherung, Pensionsanspruch, etc.), die nicht an Partner und Familie gekoppelt sind. Die Leistungen, die sie tagtäglich erbringen (müssen), werden so betrachtet, als handle es sich hier nicht um Arbeit, sondern die Erfüllung ihrer gesellschaftlichen Pflichten als (Ehe-)Frauen – als schuldeten sie sie der Gesellschaft. Ihr Tun ist Selbstverständlichkeit, das Unterlassen dieses Tuns oder dessen nicht konforme Umsetzung eine persönliche Verfehlung (schnell heißt es dann, die Frau sei ‚faul‘, eine ‚Rabenmutter‘ und/oder ihr Verhalten ‚gehöre sich nicht‘, etc.). Hausarbeit kann schnell den Charakter einer Sisyphusarbeit annehmen, denn viele Arbeiten wiederholen sich beständig, ohne Anfang und Ende oder der Möglichkeit einer Entwicklung. Tätigkeiten, die Kreativität und Können erfordern, werden marginalisiert und kaum ernstgenommen – durch das Etikett ‚Hausfrau‘ bleiben sie Amateurinnen auch auf Gebieten, in denen sie besondere Begabung vorweisen können.

Dass sich jemand langweilt, sagt nichts darüber aus, ob diese Person arbeitet oder nicht. Man kann sich langweilen, wenn man nichts tut. Dieses Nichts-Tun kann die Folge davon sein, dass Handlungsfähigkeit und/oder -wünsche unterdrückt werden, oder dass man alles Mögliche tun könnte, jedoch (noch) nicht weiß, was man möchte. In beiden Fällen entspricht es mehr einem Symptom als einer Ursache. Aber besonders schrecklich langweilen kann man sich auch dann, wenn man nicht aus innerem Antrieb, sondern aufgrund von äußerem Druck

³³⁵ Katja Rothe: „Depression und (Nicht-)Arbeit. Zum Status des Depressiven innerhalb der Kritik der Arbeit“, in: *Trajectoires* (2012), hier o.P. (Hervorhebung im Original).

einer bestimmten Tätigkeit nachgeht. Langeweile ist also keine Folge des Nichts-Tuns. Vielmehr handelt es sich hierbei um die Auswirkung dessen, von einem Handeln, das einem sinnvoll erscheint, abgehalten zu werden oder für sich überhaupt keine sinnvolle Form des Handelns identifizieren zu können. Als Arbeit wird das anerkannt, in dem die Gesellschaft einen Nutzen sieht. In der zugewiesenen Arbeit keinen Sinn bzw. überhaupt keine sinnvolle Arbeit finden zu können, zeugt von einem völlig anderen Werteverständnis, was einen Affront darstellt. Schließlich äußert man damit, dass es einem nicht genügt, der Gesellschaft zu dienen.

Die Leistungen der Hausfrau werden meines Erachtens (auch wenn in Hausarbeit durchaus das Wort Arbeit steckt) allerdings nicht als Arbeit, sondern eher als Pflichterfüllung aufgefasst. Eine Pflicht ist laut *duden.de* eine „Aufgabe, die jemandem aus ethischen, moralischen, religiösen Gründen erwächst und deren Erfüllung er sich einer inneren Notwendigkeit zufolge nicht entziehen kann oder die jemandem obliegt, die als Anforderung von außen an ihn herantritt und für ihn verbindlich ist“³³⁶. Es geht hier also sowohl um verinnerlichte Prinzipien als auch Ansprüche von außen. Eine klare Trennlinie lässt sich jedoch nicht ausmachen: Schließlich hält eine Gemeinschaft oder Gesellschaft ihre einzelnen Mitglieder dazu an, ihre jeweiligen Grundsätze zu internalisieren – und die eigenen Wertvorstellungen kommen auch nicht aus dem Nichts. Was von den (Haus-)Frauen gefordert wird, ist, dass sie die Erfüllung der ihnen zugeteilten Aufgaben als innere Notwendigkeit betrachten – um dann wiederum zu urteilen, es handle sich hier um Berufung und nicht um Arbeit im herkömmlichen Sinn. Als solche müssten die verrichteten Aufgaben nicht (oder im Falle der Tätigkeiten im wirtschaftlichen *Care*-Sektor: nicht adäquat) entlohnt werden, weil Frau sich doch ‚selbst verwirklicht‘ habe. Um nochmals auf Begriffsbestimmungen zurückzukommen: Selbstverwirklichung ist die „Entfaltung der eigenen Persönlichkeit durch das Realisieren von Möglichkeiten, die in jemandem selbst angelegt sind“³³⁷, wie *duden.de* statuiert.³³⁸ Ergo handle es sich bei den zugewiesenen Aufgaben, um jene, die den Frauen am meisten entsprechen würden, so die dahinterstehende Rhetorik. Frauen würden diese nun mal ‚von Natur aus‘ gerne übernehmen und in diesen Bereichen lägen auch ihre Fähigkeiten. Es zeigt sich also, dass der Status der geleisteten Aufgaben der Hausfrauen als „Nicht-Arbeit“³³⁹ eng mit der Propagierung bestimmter

³³⁶ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pflicht> vom 01.03.2022.

³³⁷ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Selbstverwirklichung> vom 02.03.2022.

³³⁸ Mittlerweile hat sich die kapitalistische Arbeitswelt dieses Begriffs bemächtigt, um die Arbeitnehmer*innen in die Pflicht zu nehmen, auch wirklich ihr ganzes Potenzial in den Dienst der Arbeitgeber*innenseite zu stellen. Außerdem lässt sich damit (wie schon bei den Hausfrauen und Künstler*innen) gut argumentieren: Wenn man den Beruf ohnehin als Berufung erlebe, spielt die Entlohnung doch eine Nebensache. Schließlich könne man sich im Grunde glücklich schätzen, überhaupt die Möglichkeit zu haben, sich so auszuleben.

³³⁹ K. Rothe: „Depression und (Nicht-)Arbeit“, a.a.O., o.P.

Naturvorstellungen zur Rechtfertigung von Geschlechterdiskriminierung verknüpft ist (dazu später mehr).

Die Hausfrau hat die ihr zugewiesenen, den Geschlechterrollen entsprechenden Aufgaben demnach als sinnstiftend zu erleben. Die Tatsache, dass sie nicht nur einen wichtigen Beitrag zum Funktionieren der Gesellschaft leistet, sondern dieser durchaus auch eine (volks-)wirtschaftliche Seite hat, wird verdeckt. Wenn man nun argwöhnt, hinter der Depression der Hausfrau könne sich Langeweile verbergen, zeugt das von der Angst, sie habe sich innerlich von den vorgekauften Werten und Sinnangeboten losgesagt, was die Gefahr der Revolte birgt. Der Weigerung der Hausfrau, noch weiter Sinn in Tätigkeiten zu sehen, für die man keinen Gegenwert erhält und die unter Umständen so gar nicht den eigenen Fähigkeiten und Anlagen entsprechen, wird von gesellschaftlicher Seite provokativ entgegengetreten: Sie langweile sich nicht, weil sie Arbeiten verrichten muss, die sie nicht erfüllen. Nein, sie tue ja nichts, was ernsthaft als Arbeit oder besondere Leistung erachtet werden könne, und langweile sich deswegen. Der Bedrohlichkeit ihres Überdresses wird also mit Hohn begegnet. Tatsächlich rührt ihre Langeweile von dem, was sie nicht tun *kann*, weil man sie schlicht nicht lässt. Denn von den Bereichen, die als (ernsthafte) Arbeit Anerkennung finden, versucht man sie fernzuhalten – ob durch direkten oder indirekten Ausschluss, fehlende Ressourcen (wer sich um Haushalt und Familie kümmern muss, dem mangelt es zum Beispiel schnell an Zeit) oder Herabsetzung der erbrachten Leistung. Daher erlebt sie die Langeweile als zermürend. Denn wie Lepenies feststellt, ist „[d]ie Freiheit sich zu langweilen nämlich [...] nur verlockend, wenn man mit ihr etwas anfangen, sie als Brutstätte des Planes benutzen kann“³⁴⁰. Zumeist befindet sich die Hausfrau aber in einer Situation, die es schwer macht, eigene Ziele zu verfolgen.

³⁴⁰ W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 127.

Langeweile und Aufbegehren

Der Begriff der Langeweile, der schon im vorigen Kapitel aufgegriffen wurde, taucht in den spärlichen Rückblicken der Ich-Erzählerin immer wieder auf. Offenbar das dominierende Lebensgefühl in der Zeit vor dem Erscheinen der Wand, hatte die Langeweile sie derart heftig gequält, dass es sie nahezu erstaunte, dass sie „nicht eines Tages vor Überdruß tot umgefallen“³⁴¹ war.

In ihrem Buch *"Wahrscheinlich bin ich verrückt ..."*. Marlen Haushofer - die Biographie zieht die Literaturwissenschaftlerin Daniela Strigl Parallelen zu der Autorin selbst, indem sie in den noch recht detaillierten Schilderungen des Vorlebens der Protagonistin in der ersten Fassung von *Die Wand* Ähnlichkeiten zu Haushofers Lebensgeschichte und Tagebucheinträgen ausmacht.³⁴² Und so dürfte es sowohl für die Protagonistin (dieser ersten Niederschrift) als auch die Autorin selbst gelten, wenn Strigl schreibt: „Vornehmlich ein Gefühl beherrscht das Leben dieser Frau. Es ist eine existentielle Langeweile, die sich als ‚rasende Ungeduld‘ bei allem äußert, was eigentlich zur Zerstreuung gedacht ist: [...]“³⁴³ Von „existentieller Langeweile“³⁴⁴, unter der die Protagonistin „in ihrem früheren Leben in einer bewußtlosen Konsumgesellschaft [...] gelitten“³⁴⁵ habe, spricht Strigl auch in ihrer Analyse von *Die Wand* als „Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“³⁴⁶. In der Tat wird die Langeweile im Bericht der Protagonistin ganz direkt mit der „Konsumgesellschaft“³⁴⁷ in Verbindung gebracht.³⁴⁸ Daher überfällt mich leiser Zweifel, wenn von „existentieller Langeweile“ die Rede ist und im gleichen Atemzug Gründe für den Zustand der Langeweile hinterhergeschickt werden.³⁴⁹ Denn wäre er überwiegend *daseinsbedingt*, wären die gesellschaftliche Entwicklungen wohl weniger relevant, als es hier der Fall sein dürfte.

³⁴¹ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 221.

³⁴² Vgl. D. Strigl: „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“, a.a.O., S. 253.

³⁴³ Ebd., S. 254.

³⁴⁴ D. Strigl: „*Die Wand* (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“, a.a.O.

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Vgl. M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 221-222.

³⁴⁹ Vgl. D. Strigl: „*Die Wand* (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“, a.a.O.

Melancholie und Langeweile können ja auch in einer Art „oberflächlich[en]“³⁵⁰ Variante auftreten: Dann, wenn sie die Folge eines von den Betroffenen innegewordenen „Verlust[s] an Entfaltungsmöglichkeiten“³⁵¹ sind. Ist es also um die Haushofersche Melancholie wirklich so klar bestellt, dass sich ihr ohne Weiteres das Etikett „Existenzialismus“³⁵² umhängen ließe? Bedenken wir Haushofers Rolle als Hausfrau und Mutter und wie sie diese in ihrem literarischen Werk reflektiert. Wolf Lepenies schreibt in Bezug auf den höfischen Adel im Frankreich des 17. Jahrhunderts von „eine[r] Schicht der Gesellschaft, welche die reale Entwicklung nicht mehr beeinflussen kann, da sie von der maßgeblichen politischen Aktion ausgeschlossen ist“³⁵³ – ließe sich Ähnliches nicht auch von Haushofers Protagonistinnen sagen?

Indem sie über die Langeweile ihrer Protagonistinnen schreibt, führt uns Haushofer deren Ohnmacht gegenüber den gesellschaftlichen Zwängen vor Augen. Gleichzeitig macht sie dadurch auch deren unterdrückten Widerwillen spürbar, ihren geheimen Wunsch nach Auflehnung. Das entspricht ganz dem, was Lepenies über die Langeweile als Ausdruck der „Machtlosigkeit“ und der „drohende[n] Rebellion“ im 17. Jahrhundert anmerkt.³⁵⁴ Er betont, dass sich der Ennui nicht auf das Dasein an sich, sondern auf den konkreten Zustand der Gesellschaft, mit dem man unzufrieden war, bezogen hatte.³⁵⁵ Auch die Langeweile und Tristesse der Frauenfiguren Haushofers haben teilweise klar benennbare Ursachen. Diese thematisiert Strigl auch, erkennt die Katastrophe in *Die Wand* als „wohl radikalste Phantasie“³⁵⁶, sich der gesellschaftlichen Suppression zu entledigen, und hebt die kulturkritische Seite des Romans hervor.³⁵⁷ Natürlich ist die Langeweile wie so vieles bei Haushofer ambivalent. Mir erweckt sich aber der Eindruck, dass mit dem gewichtigen Wort Existenzialismus in der Waagschale, diese feine Balance eher eine Störung erfährt und zu kippen droht. Um dem entgegenzuwirken, werde ich nun Lepenies soziologische Sichtweise auf die Melancholie zum Vergleich heranziehen und nach Überschneidung und Differenzen zwischen der Langeweile der Protagonistinnen Haushofers und dem Ennui des höfischen Adels im 17. sowie dem Rückzugsverhalten des Bürgertums im 18. Jahrhundert befragen.

³⁵⁰ W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 65.

³⁵¹ Ebd., S. 51.

³⁵² D. Strigl: „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“, a.a.O.

³⁵³ W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 55.

³⁵⁴ Ebd., S. 56.

³⁵⁵ Vgl. ebd., 57, 64.

³⁵⁶ D. Strigl: „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“, a.a.O.

³⁵⁷ Vgl. ebd.

Wie im Kapitel zur Begriffsgeschichte der Melancholie angesprochen, ist das Grassieren der Melancholie im höfischen Adel des 17. Jahrhunderts als Folge des zunehmenden politischen Machtverlusts dieser Klasse zu verstehen.³⁵⁸ Doch bei aller Trauer bleibt der Adel weltnah.³⁵⁹ Indessen flüchtet das deutsche Bürgertum im 18. Jahrhundert vor der Welt, nachdem seine Emanzipationsbestrebungen gescheitert waren. Man resigniert angesichts dessen, dass einem die Welt auf immer versagt zu bleiben scheint, und wendet sich demonstrativ von ihr ab.³⁶⁰ In einer Welt, auf die stets schon andere Anspruch erheben, lässt sich die angestrebte Freiheit nicht erlangen, also sucht man sie außerhalb dieser zu erlangen. Äußerlich angepasst, wird Freiheit zu etwas, das sich nur im Bereich des Geistigen und Privaten ausleben lässt.

Hatte Haushofer und ihren Protagonistinnen die Welt je ‚gehört‘? In Haushofers autobiographischen Schilderungen wirkt es oft so, als sei die Kindheit eine Zeit gewesen, in der äußere und innere Freiheit gleichermaßen gegeben waren.³⁶¹ Über die Protagonistin aus *Die Wand* lässt sich nur mutmaßen. Sehr wenig erfahren die Leser*innen der Endfassung des Romans von ihrem früheren Leben. Aber wenn sie ihre frisch gegründete Familie als etwas beschreibt, das ihr zumindest vorübergehend als Fluchort diente³⁶², dürfte auch das Leben vor Ehe und eigener Kinder wenig befreit gewesen sein. Als gehetzt³⁶³ und „gequält“³⁶⁴, „nicht fähig, aus diesem ungunstigen Leben auszubrechen“³⁶⁵ charakterisiert sie ihr altes Ich. Eine Gesellschaft von „Autofabrikanten“³⁶⁶ habe ihr nicht die Freiheit gelassen, das Leben nach ihren Vorstellungen zu gestalten. Dass es ihr schließlich zunehmend so vorkommt, als wäre auch die eigene Familie „zum Feind übergelaufen“³⁶⁷, lässt sie ihr Leben vollends als trist empfinden.

Neben einer vermeintlich unbeschwerten Kindheit als konkretem Verlust, lässt sich die von Haushofer thematisierte Langeweile noch mithilfe eines anderen Ansatzes in Bezug zum Ennui des höfischen Adels des 17. Jahrhunderts setzen: Das Gefühl einer realpolitischen Machtverlustig gegangen zu sein. Viele von Haushofers Protagonistinnen erleben ihre Umwelt als einengend, sich selbst als weitgehend ohnmächtig gegenüber den Restriktionen, die eine

³⁵⁸ Vgl. W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 65.

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 72.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S. 96.

³⁶¹ Vgl. D. Strigl: „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“, a.a.O.

³⁶² Vgl. M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 222.

³⁶³ Vgl. ebd., S. 221.

³⁶⁴ Ebd., S. 222.

³⁶⁵ Ebd., S. 221.

³⁶⁶ Ebd., S. 222.

³⁶⁷ Ebd.

patriarchal geprägte Gesellschaft ihren weiblichen Mitgliedern auferlegt. Womit sie durchaus die reale Situation der Frauen in den 1950er und 1960er-Jahren spiegeln, deren Möglichkeiten immer noch sehr begrenzt waren, während ihnen gleichzeitig viele Pflichten auferlegt wurden.³⁶⁸ Selbst die Einführung des allgemeinen Wahlrechts für Frauen in Österreich lag erst wenige Jahrzehnte zurück. Im Kontrast dazu erinnern Figuren wie zum Beispiel die der „großen Mutter“³⁶⁹ in Haushofers *Die Geschichte vom Menschenmann* an Vorstellungen und Theorien über eine matriarchal geprägte Ur- und Frühgeschichte.³⁷⁰

Ähnlich wie die Bedeutsamkeit der Etikette durch das Desinteresse des Königs fragwürdig und der einzig verbleibende Handlungsraum des Adels damit ‚nichtig‘ wird,³⁷¹ erweist sich auch die Erfüllung der ‚weiblichen‘ Pflichten und das Agieren in weiblich konnotierten Tätigkeitsfeldern als, nun ja, wenig erfüllend, da sie (wie im vorigen Kapitel angesprochen) unentlohnt oder unterbezahlt und im Grunde wenig wertgeschätzt bleiben. Frauen aus ‚gehobenen Kreisen‘ kommt häufig eine rein repräsentative Funktion zu, die sie zum Nichtstun verdammt. Wenn das, was man tun darf oder vielmehr tun muss, als ‚nichtig‘ deklariert wird, die eigene Rolle in der Gesellschaft sich darauf beschränkt, hinter andere zurückzutreten und diesen mithilfe der eigenen Arbeit ‚den Weg frei zu halten‘, damit sie die ‚wirklich wichtigen Dinge‘ angehen können, die einem selbst versagt bleiben, kann das eigene Leben schon mal als „tendenzielles Nicht-Leben“³⁷² oder zumindest „reduziertes Leben“³⁷³ erscheinen. Das, was sich im Alltag als quälende Langeweile bemerkbar macht, entspricht dem „Verlust an Entfaltungsmöglichkeiten“ und dem „Bewußtwerden dieses Verlustes“³⁷⁴, wie er auch laut Lepenies im Ennui der Adligen Ausdruck fand. Erkennt Lepenies in diesem „jene Form resignativen Verhaltens, die aus einem Zuviel an Ordnung erwächst“³⁷⁵, lässt sich das auf Haushofer und ihre fiktiven Frauengestalten, die mit starren Geschlechterrollen und eingefahrenen gesellschaftlichen Denkmustern ringen, umlegen.

³⁶⁸ Vgl. Angelika Wiebogen: *Frauen zwischen Haushalt, Familie und Erwerbstätigkeit in Österreich von 1945 bis 1955 und der Umgang mit dieser Problematik sowie mit der Gleichberechtigungsdebatte in der Zeitschrift „Die Frau“*. Diplomarbeit, Universität Wien 2013.

³⁶⁹ Marlen Haushofer zitiert nach D. Strigl: „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“, a.a.O., S. 194.

³⁷⁰ Wobei Haushofer matriachale Vorstellungen zu idealisieren scheint, indem sie Frauen gerne als friedlich und sorgend, die Männer als zu Gewalt tendierend darstellt. (Andererseits entpuppen sich ihre Protagonistinnen teils bei genauerer Betrachtung doch als Mittäterinnen.)

³⁷¹ Vgl. W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 49-52.

³⁷² Sabine Seidel: *Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers*. Dissertation, Passau 2005, S. 25.

³⁷³ So bezeichnet Sabine Seidel in ihrer gleichnamigen Dissertation den ihrer Meinung nach vorherrschenden „Existenzmodus“ der Haushoferschen Protagonistinnen. ebd.

³⁷⁴ W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 51.

³⁷⁵ Ebd., S. 66.

Viele Themen und Motive Haushofers und ihres Romans *Die Wand* weisen allerdings ebenso Nähe zum Bürgertum des 18. Jahrhunderts auf. Was nicht weiter verwunderlich ist, hatte Haushofer als junge Leserin vor allem die literarischen Werke der Romantik förmlich verschlungen.³⁷⁶ *Die Wand* gemahnt doch recht deutlich an die Einsamkeit und Sehnsucht nach der Natur, die für diese Epoche so charakteristisch waren, und ohne Zweifel lassen sich einige Parallelen zwischen der Situation Haushofers und jener des damaligen Bürgertums ziehen, denn beider Melancholie ist auch „Ausdruck einer bestimmten gesellschaftlichen Situation“³⁷⁷. Die Hoffnung auf Emanzipation ist gescheitert, resigniert passt man sich an und beschränkt sich auf eine rein geistige Freiheit.³⁷⁸ Die erlebte „Aussperrung“³⁷⁹, der „Ausschluss von der realen Machtausübung“³⁸⁰ wird literarisch verarbeitet, ansonsten bleibt man passiv. Lepenies schreibt von der „fatalen Trennung von Privatheit und Politik“³⁸¹ im 18. Jahrhundert – auch Haushofer lebt anders als sie denkt. Beispielsweise beschäftigt sie sich mit feministischen Ideen³⁸² und fügt sich doch in die Rolle der Ehefrau, Hausfrau und Mutter,³⁸³ schaudert vor den Gräueln der NS-Zeit³⁸⁴ und erträgt stillschweigend diese eindeutig befürwortende Aussagen aus dem Bekanntenkreis.³⁸⁵ Tut Haushofer es den Romantikern gleich, indem sie „sich als Ort ihrer Gesellschaftsflucht die Literatur wählt“³⁸⁶, wird in ihrem Roman *Die Wand* darüber hinaus „Natur der Gesellschaft vorgezogen“³⁸⁷ und damit ein weiterer Fluchtpunkt der Romantik ins Auge gefasst. Die plötzliche Abgeschnittenheit von der Welt, die die Protagonistin erlebt, kann, wenngleich als äußere Katastrophe gestaltet, als Rückzug des Subjekts und damit als „Zurückwenden aufs eigene Ich“³⁸⁸ gelesen werden.³⁸⁹ Ihr Bericht zeugt immer wieder von großer Sensibilität, lässt die Affekte aller Nüchternheit zum Trotz nicht außen vor. Innerlichkeit und Achtung der Gefühle waren nicht nur typisch für die Romantik, sie dienten

³⁷⁶ Vgl. D. Strigl: „Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“, a.a.O., S. 44-47.

³⁷⁷ W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 81.

³⁷⁸ Vgl. ebd., S. 79.

³⁷⁹ Ebd., S. 81.

³⁸⁰ Ebd., S. 83.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Vgl. D. Strigl: „Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“, a.a.O., S. 193, 195-196.

³⁸³ „Sie [Marlen Haushofer] kritisierte die Welt feministisch und blieb Hausfrau.“ ebd., S. 12.

³⁸⁴ Auf deren Wahnsinn sie in der 1951 publizierte kurzen Erzählung *Die Geschichte vom Menschenmann* indirekt Bezug zu nehmen scheint: „[...] der Mann habe ‚schon wieder etwas Neues erfunden. Er hat beschlossen, alle seine Brüder abzuschlachten, bei denen die große Zehe länger ist als die Zweite. Diese Leute seien an allem Übel in der Welt schuld, behauptet er.“ Marlen Haushofer zitiert nach ebd., S. 194.

³⁸⁵ Vgl. ebd.

³⁸⁶ W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 84.

³⁸⁷ Ebd., S. 89.

³⁸⁸ Ebd., S. 90.

³⁸⁹ Schließlich vermisst die Frau die Gesellschaft, zu der sie nun keinen Zugang mehr hat, kaum und gibt zu Protokoll, sie habe ihr altes Leben innerhalb dieser als trist empfunden.

Lepénies zufolge vor allem auch dazu, die eigene Ohnmacht auszuhalten und den Rückzug als Gegenentwurf zu erklären:

Hier schafft sich die praktische Psychologie der Zeit ein Ventil, um in der erzwungenen Untätigkeit und Machtlosigkeit eine Quelle des Eigenwertes zu finden. Die Innerlichkeit, die die deutsche bürgerliche Literatur zu einem großen Teil im 18. Jahrhundert propagiert, wird erst möglich durch das Ausspielen von Einsamkeit gegen Gesellschaft, Genie gegen Weltling, Muße gegen (adelige) Langeweile, Land gegen Stadt, Kleinstadt gegen Residenz, Natur gegen Sozietät und innerlicher Freiheit gegen äußeren Zwang.³⁹⁰

Lässt sich das Aussperren durch die gläserne Barriere als solch ein „Ausspielen“ interpretieren? Man ist versucht zu sagen, ja – aber ich möchte einwenden, dass Haushofer diesen Zug der Romantik immer wieder auch überwindet, zum Beispiel, wenn ihre Protagonistin in *Die Wand* Sozietät in der Natur findet (worauf ich noch eingehen werde), und Dichotomien aufbricht.

So überschneidet sich die Haushofersche Langeweile sowohl mit dem Ennui des französischen Adels des 17. Jahrhunderts als auch mit der Melancholie des deutschen Bürgertums im 18. Jahrhundert, geht aber darüber hinaus. Sie ist begründet, also ‚oberflächlich‘, lässt dann jedoch zunehmend Abstand von der gesellschaftlichen Welt nehmen, da es kaum Möglichkeiten zur Einflussnahme auf deren Entwicklung zu geben scheint. Auch sie kennt jenes „Ressentiment“ gegen die herrschende Gesellschaft, das Lepénies bei den melancholischen Romantikern erkennt und zur „Kulturkritik“ erwachsen sieht.³⁹¹ Doch Haushofers Protagonistin findet bei ihrem Rückzug nicht nur eine Innenwelt, sondern auch eine Welt jenseits des menschlichen Blickfelds – indem ihr die Welt fremd wird, entdeckt sie eine ‚fremde‘ Welt. Eine lebendige, widerspenstige Welt, mit deren Vielzahl an Akteur*innen sich in Verhandlungen treten oder gar eine Komplizenschaft eingehen lässt. Erst die Allianzen mit dem Nichtmenschlichen und die damit einhergehende gegenseitige Verantwortung halten sie davor zurück, völlig zu resignieren, und veranlassen sie dazu, sich zur Wehr zu setzen (anstatt den inneren Drang, aufzubegehren, langsam zu ersticken).

³⁹⁰ W. Lepénies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 90.

³⁹¹ Ebd., S. 65.

Flucht in die Natur?

Lediglich ein paar Tage wollte die Protagonistin mit ihren Bekannten in deren Jagdhaus verbringen. Allerdings findet sie sich schon am nächsten Morgen nach ihrer Ankunft allein hinter einer undurchdringbaren wie durchsichtigen Wand wieder, die das Gebiet in den Bergen, in denen sich das Jagdhaus befindet, einschließt und von der Außenwelt isoliert. Da die Vorräte begrenzt sind, muss die Frau aus der Stadt lernen, sich die Reserven gut einzuteilen und ganz auf sich gestellt in der sie umgebenden Natur ein Auskommen zu finden. Sie besinnt sich früherer Kenntnisse, um mit Ackerbau, Viehhaltung und Jagd über die Runden zu kommen. Im Gegensatz zu *Robinson Crusoe* wird hier aber nicht die ‚Erfolgsgeschichte‘ des menschlichen Erfindungsreichtums und der westlichen Zivilisation in miniature nachgezeichnet. Eher wird schon früh der Eindruck erweckt, die Protagonistin sei im Grunde ganz froh, dass diese ein so jähes Ende gefunden hat, und dass sie diese keinesfalls weiterschreiben möchte. Stattdessen schreibt sie etwas ganz anderes: Einen Bericht, der – oberflächlich gesehen – nüchtern von den alltäglichen Aufgaben und Herausforderungen des einsamen Lebens im Wald erzählt.

„Ich glaube, es hat nie ein Paradies gegeben“: Melancholie und Paradiesverlust

Das Leben in der Natur, das Haushofer imaginiert, ist keine utopische Vision. Natur zeigt sich in *Die Wand* nicht als verklärtes Ideal. Die ganze Widersprüchlichkeit, die dem von Haushofer im Roman transportierten Naturbegriff innewohnt, lässt sich gut in der Paradies-Passage erkennen. Nachdem die Protagonistin bekundet, mittlerweile ihr Leben im Wald zu bejahen und es nur ungern aufzugeben, lässt sie sich kurz dazu hinreißen, darüber nachzudenken, was für sie „das Paradies gewesen“ wäre, um gleich darauf festzustellen:

Ich glaube, es hat nie ein Paradies gegeben. Ein Paradies könnte nur außerhalb der Natur liegen, und ein derartiges Paradies kann ich mir nicht vorstellen. Der Gedanke daran langweilt mich, und ich habe kein Verlangen danach.³⁹²

Paradies und Natur schließen einander demnach aus. Weil der Natur etwas inhärent wäre, das sich nicht mit dem Konzept des Paradiesischen in Übereinstimmung bringen lässt, und ohne das die Natur keine Natur mehr ist. Um dem weiter nachzuspüren, möchte ich genauer auf die Ideen, die sich hinter diesen beiden Worten verbergen, eingehen.

³⁹² M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 78.

„Paradies“ geht auf einen Ausdruck in einem „altpersischen Dialekt“, der „für eine Umwallung oder auch für ein dem König vorbehaltenes abgeschlossenes Jagdgehege steht“ zurück.³⁹³ Beides scheint mehr oder weniger auf die Situation im Wald zuzutreffen. Doch das Paradies als umschlossene Fläche kennt eine wilde, ungezähmte Natur bloß als das, was sich *außerhalb* befindet. Lange wurde der Garten Eden im Okzident als „formaler Garten“³⁹⁴ gedacht. Seine Symmetrie verdeutlichte das Walten der göttlichen Ordnung.³⁹⁵ In solch einem regulierten Garten kann kein wildes Eigenleben toleriert werden. Zu groß ist die Gefahr, der Wildwuchs könne Überhand nehmen.³⁹⁶

Auch wenn beispielsweise John Milton in *Paradise Lost* mit „wilderness of sweets“³⁹⁷ eine üppige Vegetation beschreibt, die Adam und Eva im Garten Eden mit köstlichen Früchten in Hülle und Fülle versorgt, ist diese ganz und gar kultiviert.³⁹⁸ Im Gegensatz dazu steht jene „wilderness“, die Miltons Eden umgrenzt. Als „grotesque and wild“³⁹⁹ wucherndes Dickicht entspricht sie dem, was aus dem ebenmäßigen Paradiesgarten Verbannung erfährt. Dennoch kommt auch dieser *wilderness* eine Funktion zu. Sie schirmt Bedrohungen von außen ab. Mit dem Verstoß gegen die göttlichen Regeln bringen Adam und Eva Unordnung in das Gefüge und werden zugunsten des Erhalts der Ordnung aus dem Paradies verwiesen. Auch hier ist der „Abwehrmechanismus“ am Werk, den Böhme mit den Worten „jede Ordnung erhält sich durch Ausgrenzung dessen, was als Unordnung gilt“ zusammenfasst.⁴⁰⁰ Und außerhalb der Grenzen Edens liegt die *wilderness*. Fortan müssen Adam und Eva diesem unwirtlichen Land mit Mühe und Not eine menschliche Lebensgrundlage abringen. Worin bestand aber nochmal der so radikal geahndete Regelverstoß? Natürlich, man hat von der verbotenen Frucht gekostet. Hatte, wie schon in der Begriffsgeschichte der Melancholie erwähnt, Hildegard von Bingen den Genuss derselben mit Melancholie in Verbindung gebracht,⁴⁰¹ möchte ich diesen Ansatz in eine andere Richtung noch etwas weiterspinnen:

Wem für das Gute und das Böse die Augen aufgehen, der beginnt an der Existenz eines gütigen Gottes zu zweifeln. Die Einverleibung der Erkenntnis lässt im Herzen *des*

³⁹³ Hans von Trotha: *Garten Kunst. Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, Berlin: Quadriga 2012, S. 9.

³⁹⁴ Ebd., S. 31.

³⁹⁵ Vgl. ebd.

³⁹⁶ Vgl. John M. Evans: *Milton's Imperial Epic. Paradise Lost and the Discourse of Colonialism*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1996, S. 51-52.

³⁹⁷ John Milton: *Paradise Lost. Edited by David Scott Kastan*, Indianapolis: Hackett Publishing 2005, S. 155.

³⁹⁸ Vgl. J. M. Evans: *Milton's Imperial Epic*, a.a.O., S. 51-52.

³⁹⁹ J. Milton: *Paradise Lost*, a.a.O., S. 113.

⁴⁰⁰ H. Böhme: *Natur und Subjekt*, a.a.O., S. 258.

⁴⁰¹ Vgl. N. Jaenisch: *Rätselhaftigkeit und innere Konflikte*, a.a.O., S. 69.

Menschen Melancholie keimen und bringt den Verlust des Paradieses mit sich. *Er* findet sich in einer Welt wieder, die seinem Dasein mit abweisender Gleichgültigkeit begegnet und wird der eigenen Nacktheit und Ausgesetztheit gewahr. Fortan ist die Welt keine Quelle des Labsals mehr, kein schöner Garten, in dem alles in wohlgeordneten und gelenkten Bahnen verläuft. Indessen zeigt sie sich *ihm* als trostlose *wilderness*, in der Gut und Böse zu einem wirren, undurchdringlichen Gestrüpp verwachsen, dessen Dornen sich tief ins Fleisch dessen bohren, der hier ein Durchkommen sucht. Es gibt kein Zurück mehr in die Utopie einer heiligen Ordnung, keinen Ort der ewigen Glückseligkeit, kein Paradies auf Erden. *Der Mensch* erleidet einen „Ordnungsverlust“⁴⁰², in *seiner* Lebenswelt bricht mit bestürzender Wucht das Chaos herein, und diese innere Erfahrung äußert sich in einer „Non-Konformität“⁴⁰³ *seines* Verhaltens. *Derjenige, der* erkannt hat, passt ebenso wenig in das göttliche Gefüge, wie sich dieses in dem, was es da zu erkennen gab, zeigte. Wer am Mangel des Paradiesischen leidet, hat keinen Platz mehr im Paradies. Denn: „[I]n Utopia herrscht ein rigoroses Melancholieverbot“⁴⁰⁴.

Bleibt nur die *wilderness*. Doch auch diese ist nicht unbefleckt von Heilsversprechen und allzu menschlichen Kategorisierungen. Das Konstrukt *wilderness* ist verstrickt in eine komplizierte Dreiecksbeziehung mit Paradies und Natur. Nicht ohne Grund verkündete Mitte der Neunziger-Jahre der US-amerikanische Umwelthistoriker William Cronon: „The time has come to rethink wilderness.“⁴⁰⁵ In seinem Text „The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature“ zeigt er auf, wie problematisch der Begriff der *wilderness* speziell in Hinsicht auf den menschlichen Umgang mit der Umwelt in Wahrheit ist.⁴⁰⁶

***Wilderness*: Von der Transformation eines Begriffs und dem Nachhall der Romantik**

Bis zur Epoche der Aufklärung steht *wilderness*, wie in Miltons *Paradise Lost*, für wilde, wüste Landschaften. Orte, an denen man sich ausgesetzt und verzweifelt fühlt. Wo Eremiten mit der Versuchung durch den Teufel ringen.⁴⁰⁷ Und wo, wie ich hinzufügen möchte, in dieser ungeordneten Leere die Melancholie ungestraft ihre wundersamen

⁴⁰² W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 17.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Ebd., S. XXI.

⁴⁰⁵ William Cronon: „The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature“, in: *Environmental History* 1 (1996), S. 7-28, hier S. 7.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd., S. 8.

Blüten treibt. Erst im 18. Jahrhundert wandelt sich das Bild. Die Idee des Erhabenen verleiht der unbeherrschten und bedrohlichen Natur Anziehungskraft. Der Eindruck der Naturgewalten weckt nun ein Gefühl der Überwältigung – eine Art ‚schöner Schauder‘, der mit Ehrfurcht erfüllt. Diese Bilder und Konzepte der Romantik sind nach wie vor in unseren Köpfen verankert und wirken, ob wir uns dessen bewusst sind oder nicht, in unsere Auffassungen von Natur und Wildnis hinein, wie Cronon aufzeigt. Ihm geht es dabei auch vor allem darum, dass sie dadurch unter anderem beeinflussen, welche Landschaften wir für schützenswert befinden. Landschaften, die nicht unserem inneren Bild von Erhabenheit entsprechen, weil sie auf den ersten Blick wenig spektakulär wirken, laufen damit Gefahr, nicht als ebenso kostbarer und faszinierender Teil der Natur wahrgenommen zu werden.⁴⁰⁸

Wie im vorhergehenden Kapitel angesprochen, las Haushofer selbst viele Werke der Romantik und teilte in bestimmter Hinsicht Stimmung und Situation der Autoren dieser Zeit. Insbesondere *Die Wand* greift zahlreiche Elemente auf, die für die Romantik typisch waren (ausführliche Naturschilderungen, Rückzug, Gegenüberstellung Natur/*Mensch*, Melancholie, die Rolle des Schreibens, usw.). Daher möchte ich diesem Gedanken noch ein Stück weiter folgen, um näher darauf einzugehen, was die Romantiker als ‚erhaben‘ empfanden, warum und wie sich diese Anschauungen teilweise verändert und/oder weiterentwickelt haben. Im Anschluss wird diskutiert, inwiefern Haushofer bestimmte Ideen im Roman übernimmt, ob und wie sie diese modifiziert oder ihnen gar eine unerwartete Wendung gibt.

Die ‚erhabene Landschaft‘ der Romantik

Die Erhabenheit einer Landschaft ist eng an die Empfindungen gekoppelt, die sie hervorruft. Es geht um die Erfahrung von etwas, das das menschliche Fassungsvermögen übersteigt und Denken und Fühlen auf Pfade leitet, die die Schranken des Endlichen hinter sich lassen. Auf bedrückende Weise rücken die eigene Sterblichkeit und Bedeutungslosigkeit ins Bewusstsein, gleichzeitig wird die Gegenwart eines Größeren spürbar. Die Emotionen, die bei den Romantikern im Zentrum stehen, sind nicht nur ambivalent, sondern vor allem auch mit Religiosität verbunden. Die Konfrontation mit der *wilderness* sollte anrühren und einen Kontakt zum Göttlichen ermöglichen. Es ging also eher um die überirdischen Dinge als um die natürlichen.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd., S. 10.

Während man glaubte oder vorgab, die Wirkung der ‚wilderness‘, also des Nichtmenschlichen, zu würdigen, machte man es zur Projektionsfläche menschlicher Konzepte.⁴⁰⁹ Einst ein Ort, an dem man Gefahr lief, Freiwild des Teufels zu werden, wurde sie zu einer Stätte des Heiligen („sacred temple“⁴¹⁰).

Aber in dem Maße wie die Zahl der Menschen, die das Erhabene in der *wilderness* selbst erleben wollten, zunahm, nutzte sich diese schließlich ab und verlor, allmählich zur touristischen Attraktion verkommen, jene überwältigende Wirkung. Oder um mit Cronons Gotteshäuser-Analogie zu sprechen: Hatten die religiösen Gefühle in Zusammenhang mit der *wilderness* ursprünglich eine Dimension besessen, die sich mit der einer Kathedrale vergleichen ließen, entsprachen sie nach und nach eher der einer Pfarrkirche.⁴¹¹

Wer allerdings sind diese Touristen genau, warum mehrt sich ihre Zahl im Laufe des 19. Jahrhunderts und aus welchem Antrieb heraus wenden sie sich der *wilderness* zu?

Naturschutz und Herrschaftsanspruch

Mit dem Voranschreiten der Industrialisierung im 19. Jahrhundert traten zunehmend die problematischen Aspekte des modernen Lebens hervor. Man antwortet auf die Konfrontation mit den Schattenseiten des vielgepriesenen ‚Fortschritts‘ mit der Verklärung des ‚einfachen‘ oder ‚primitiven‘ Lebens, dem man ein größeres Maß an Authentizität zuspricht.⁴¹²

In Amerika ist es die Figur des Pioniers, die diesbezüglich bemüht wird. Er⁴¹³, der gemäß dem nationalen Mythos die Zivilisation hinter sich gelassen hat und in der Wildnis befreit von allem Überflüssigen zu neuer Kraft findet und die Nation Amerika begründet, steht für rauen Individualismus und heroische, ‚unverfälschte‘, weil von der ‚verweichlichenden‘ Wirkung des zivilisatorischen Luxus unberührte Männlichkeit.⁴¹⁴

Dabei sind es gerade die im städtischen Raum angesiedelten weißen, männlichen Eliten, also diejenigen, die im Zuge des Kapitalismus von Industrialisierung und Urbanisierung profitieren, die sich nach dem Wilden, Ursprünglichen verzehren.⁴¹⁵

⁴⁰⁹ Vgl. ebd., S. 10-11.

⁴¹⁰ Ebd., S. 13.

⁴¹¹ Vgl. ebd., S. 12.

⁴¹² Vgl. ebd., S. 13.

⁴¹³ „The mythic frontier individualist was almost always masculine in gender: [...]“ ebd., S. 14 Stacy Alaimo spricht diesbezüglich auch vom „macho wilderness cult“. Stacy Alaimo: *Undomesticated Ground. Recasting Nature as Feminist Space*, Ithaca, London: Cornell University Press 2000, S. 94.

⁴¹⁴ Vgl. W. Cronon: „The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature“, a.a.O., S. 13-14.

⁴¹⁵ Vgl. ebd., S. 14-15.

Wie Lothar Pikulik in *Natur und die westliche Zivilisation* festhält, sind die zahlreichen Naturdarstellungen in der deutschen Literatur nach Beginn der Aufklärung eigentlich ein Symptom der *Entfremdung* von Natur. Man erkennt, dass man als „moderne[s] Subjekt“⁴¹⁶ zwar an Autonomie gewonnen hat, die Natur durch diesen Schritt allerdings in die Ferne gerückt ist. Diese Distanz schafft erst einen Raum für Sehnsucht, die den Mangel an Nähe beklagt, um zugleich einen melancholischen Genuss daraus zu ziehen. Das „Unbehagen“⁴¹⁷ der eigenen menschlichen Entwicklung gegenüber lässt Interesse für die Natur aufkeimen.

Obzwar Pikulik also in der aus der Entfremdung erwachsenden Sehnsucht die Möglichkeit eines progressiven Moments erkennt, steht Cronon der aufkeimenden Naturbegeisterung, speziell mit Blick auf die amerikanische Geschichte, kritischer gegenüber:

Die, die da schwärmen, begeben sich zeitlich begrenzt an Orte, die sie als Natur oder Wildnis ansehen, und haben dabei stets ihre Vorstellungen im Gepäck. Sie sind Touristen, für die der Besuch solcher bestimmten Landschaften ein Freizeitgenuss ist, und bleiben damit ihrem elitären Status treu. Für sie stellt die *wilderness* ein *Konsumprodukt* dar, auf das sich die eigenen Fantasien projizieren und befriedigen lassen. Hingegen käme wohl kaum jemand aus der Landbevölkerung auf die Idee, die *wilderness* derart zu verklären (wobei in dieser Gruppe der Fokus eher auf dem Aspekt des ‚unbestellt-‘ denn des ‚unberührt-‘Seins liegen dürfte). Denn man weiß, was es heißt, der rauen Umwelt eine Lebensgrundlage abzuringen, unter schwierigen Bedingungen *produzieren* zu müssen, um seine Existenz zu erhalten.⁴¹⁸

Das vermeintliche Interesse an der Natur entpuppt sich meines Erachtens (zumindest was den bürgerlichen Mainstream betrifft) folglich vor allem als Interesse an der eigenen Bedürfnisbefriedigung. Das von Pikulik erwähnte „Unbehagen“⁴¹⁹ erwächst so nicht zur ernsthaften (Selbst-)Kritik, sondern wird zu einem angenehmen ‚Prickeln‘ pervertiert, das dem Genuss und damit dem *Konsum* und dem elitären Selbstverständnis zuträglich ist, womit die Gefahr eines tatsächlichen Umdenkens gebannt ist.

Mehr noch: ‚Die Natur‘ wird herangezogen, um den eigenen Herrschaftsanspruch aufrechtzuerhalten. Denn die weiße, männlich dominierte Mittel- und Oberschicht sorgte sich (auch angesichts feministischer und linker Angriffe auf ihre Machtposition⁴²⁰) zunehmend um einen Kontrollverlust. In Amerika sollte beispielsweise mit dem Erhalt der Landschaften, die man mit den Pionieren verband, die Legende vom Ursprung der Nation bewahrt werden, die die

⁴¹⁶ Lothar Pikulik: *Natur und die westliche Zivilisation. Literarische Kritik und Kompensation einer Entfremdung*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2016, S. 13-14.

⁴¹⁷ Ebd., S. 16.

⁴¹⁸ Vgl. W. Cronon: „The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature“, a.a.O., S. 15.

⁴¹⁹ L. Pikulik: *Natur und die westliche Zivilisation*, S. 16.

⁴²⁰ Vgl. S. Alaimo: *Undomesticated Ground*, a.a.O., S. 97-98.

eigene privilegierte Position legitimiert und stärkt.⁴²¹ *Wilderness* wird zum Mittel, bestimmte Männlichkeitsideale weiter zu festigen.⁴²² Das Aufkommen des amerikanischen Naturschutzes Anfang des 20. Jahrhunderts ist also eng verbunden mit dem Streben das bestehende Machtgefüge vor Veränderungen zu schützen.

Für wen das Bild der ‚unberührten Natur‘ besonders problematisch ist

Die dabei propagierten Vorstellungen von ‚unberührter Natur‘ sind in mehrfacher Hinsicht problematisch und bergen Gefahren für diverse Gruppen wie Indigene, Frauen, Nicht-Weiße, Weiße aus der Unterschicht und letztlich die Natur selbst.

Indigene

Speziell für die Indigenen ist, wie Cronon betont, die Erzählung von einem ‚unbewohnten‘ („unhabited“⁴²³) Amerika, die unterschlägt, dass das Land bereits *ihr* Zuhause war, schmerzlich. Schließlich speist sich der ‚ungetrübte Naturgenuss‘ der weißen Eliten aus einer gewaltvollen Verdrängung: Die Indigenen wurden brutal von ihrem Land vertrieben und in Reservate umgesiedelt, anschließend nahm man ihnen auch den Platz in der Geschichte. Im kollektiven Gedächtnis sollte der blutgetränkte Boden, auf dem sich die Nation begründet, rein-gewaschen werden: Mit dem Mythos vom jungfräulichen, reinen und unverdorbenen Land wurde dessen tatsächliche Existenz als Konfliktzone, als Schauplatz und Zeuge von Grausamkeit und Schuld erfolgreich überdeckt.⁴²⁴

Auch heute noch wird im Namen des Umweltschutzes der Ausschluss indigener Gemeinschaften aus deren angestammten Gebieten gefordert, worauf Viveiros de Castro und Danowski in einer kritischen Auseinandersetzung mit der *wilderness* hinweisen. Indem *wilderness* zu einer Art irdischem Eden wurde, symbolisiert sie eine Welt *vor* dem Sündenfall: Eine Welt, die zwar *für den Menschen* geschaffen ist, ihre Reinheit aber *dessen* Abwesenheit verdankt. Damit steht sie für eine Vergangenheit, in der alles seine Ordnung hatte – erst mit dem menschlichen Regelverstoß gerät diese ins Wanken. *Der* sündige *Mensch* bricht mit der Natur und wird zu ihrem Antipoden. Wenngleich weitverbreitete Klischeevorstellungen über

⁴²¹ Vgl. W. Cronon: „The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature“, a.a.O., S. 13. Sowie vgl. S. Alaimo: *Undomesticated Ground*, a.a.O., S. 94.

⁴²² Vgl. S. Alaimo: *Undomesticated Ground*, a.a.O., S. 97.

⁴²³ W. Cronon: „The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature“, a.a.O., S. 15.

⁴²⁴ Vgl. ebd.

die Indigenen diese der Sphäre der Natur zurechnen, genügen kleinste Adaptionen westlicher Elemente innerhalb dieser Gemeinschaften, um sie als nunmehr ‚von der Natur Abgefallene‘ als Gefahr für die Natur darzustellen.⁴²⁵ Dabei ‚versündigen‘ sich die Indigenen lediglich an unserer Vorstellung von einer getrennten Welt, indem sie durch ihre Existenzweise und Lebensführung die Künstlichkeit einer Unterscheidung zwischen Kultur und Natur zu entlarven drohen. Also versucht man sie zu einer Wahl zu zwingen: Entweder als der Natur zugehörig und damit nicht als ‚gleichwertiger Mensch‘ betrachtet zu werden oder als *Mensch* der Natur gegenüberzustehen und sich der global vorherrschenden menschlichen Gesellschaftsordnung, die sich als ‚Kultur‘ als das andere zur Natur konzipiert, zu unterwerfen.

Frauen

Frauen haben ein ähnliches Problem: Die Verflochtenheit von ‚Frauen‘ und ‚Natur‘ hat eine lange Geschichte, wie Stacy Alaimo in *Undomestic Ground* nachzeichnet. Speziell in Europa wurde Natur als etwas Weibliches gedacht – und, wie gerade erläutert, wer zu sehr mit Natur assoziiert wird, büßt dort, wo eine strikte Dichotomie von Natur und Kultur herrscht, unweigerlich seinen Anspruch darauf ein, voll und ganz *Mensch* zu sein. Dabei passte man die jeweiligen Zuschreibungen dem Zeitgeist an: Wurde im 16. Jahrhundert Natur als nährendere Mutter und Braut, die untergeordnet und passiv für das männliche Wohlbefinden Sorge tragen soll, dargestellt, wird dieses Bild mit dem Fortschreiten der Wissenschaften so umgestaltet, dass es der neuen, mechanistischen Erklärung der Welt entspricht. Das Natürliche/Weibliche wird auf fast noch radikalere Weise zu einer körperlichen, passiven Materie reduziert, über die es Macht zu erlangen gilt, indem man sie (unter dem Banner der Forschung) auseinandernimmt, kontrolliert und ausbeutet. Durch die Gleichsetzung von Frauen und Natur werden Frauen exklusiv menschlich gedachte Eigenschaften wie Subjektivität, Rationalität und Handlungsfähigkeit aberkannt.⁴²⁶

Die gängige, misogynen Argumentation gegen eine Gleichwertigkeit der Geschlechter, dass Frauen *von Natur aus* unterlegen wären, weil sie der Natur näherstünden, führte dazu, dass viele Feministinnen bestrebt waren, sich vehement von der Natur abzugrenzen. Man hatte verinnerlicht, dass die Gleichsetzung von Natur und Frauen als Methode diente, Frauen jene

⁴²⁵ Vgl. E. Viveiros de Castro/D. Danowski: *In welcher Welt leben?*, a.a.O., S. 34-35. Sowie vgl. W. Cronon: „The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature“, a.a.O., S. 21.

⁴²⁶ Vgl. S. Alaimo: *Undomesticated Ground*, a.a.O., S. 2.

Kompetenzen, die als intellektuell oder kulturell gelten, in Abrede zu stellen. Feministinnen wie Simone de Beauvoir zeigten auf, dass viele der vermeintlich natürlichen Unterschiede zwischen Mann und Frau nicht auf unterschiedlicher Biologie (*sex*) beruhen, sondern sozial konstruiert und kulturell geprägt sind (*gender*). Erpicht darauf, sich in der Sphäre der Kultur zu verorten, übernahm man dabei auch innerhalb des feministischen Diskurses die grundlegende Dichotomie zwischen Kultur und Natur, deren unterschiedliche Gewichtung zugunsten ersterer und die traditionelle Zuweisung der Adjektive *statisch* zu Natur und *dynamisch* zu Kultur.⁴²⁷ Alaimo gibt diesbezüglich zu bedenken: „Placing Nature and Culture at opposite ends of a teleological spectrum, [...] asserts that the further we progress from nature, the closer women will be to liberation.“⁴²⁸ Auch wenn beim Umgang mit dem Begriff Natur zur Vorsicht gemahnt sei – schließlich ist er vom Heterosexismus stark vereinnahmt worden – sieht Alaimo es kritisch, ihn gänzlich zu bannen. Das könne einerseits zu einer Art Bumerang werden und andererseits nehme man sich damit von feministischer Seite die Möglichkeit, sich den Begriff auf subversive Weise anzueignen und ihn weiterzuentwickeln.⁴²⁹

Dass demgegenüber Ökofeministinnen versuchen würden, auch den menschlichen Bezug zu Natur im progressiven Sinne zu verändern, sei begrüßenswert. Allerdings bekräftigten Ökofeministinnen oft Unterschiede, die erst die Geschlechterdiskriminierung hervorgebracht hat.⁴³⁰

Vielleicht wäre es also ein besserer Ansatz, den Naturbegriff neu zu denken und die Dichotomie zwischen Natur und Kultur aufzubrechen. Doch das stellt sich in der Praxis als äußerst schwierig heraus. Rosi Braidotti erkennt hier beispielsweise die Problematik, dass wir, auch wenn wir neue Vorstellungen und Begrifflichkeiten finden wollen, stets schon befangen sind, da wir uns bereits innerhalb eines kulturellen Systems befinden, aus dem man nicht einfach heraustreten kann. Daher Natur als rein kulturelle Idee aufzufassen, wie Braidotti es vorschlägt, sieht Alaimo skeptisch.⁴³¹ Auch ich möchte einwerfen: Würde das nicht den Anschein erwecken, dass Natur erst dann transformierbar – also offen für Innovation und Fortschritt – wird, wenn sie zur Sphäre der Kultur zu rechnen ist?

Speziell im Poststrukturalismus, als sich die Idee durchsetzte, dass mittels Sprache und kultureller Praxen Realität nicht nur beschrieben, sondern auch erzeugt wird, wurde die Dynamik des kulturellen Feldes besonders betont. Natur bleibt im Kontrast dazu der stumme,

⁴²⁷ Vgl. ebd., S. 3-5.

⁴²⁸ Ebd., S. 5.

⁴²⁹ Vgl. ebd., S. 5-6.

⁴³⁰ Vgl. ebd., S. 9.

⁴³¹ Vgl. ebd., S. 10.

unbewegte Grund, was es undenkbar macht, dass sie ihrerseits aktiv auf kulturelle Bereiche einwirken könne.⁴³² Selbstverständlich müssen wir in unserem Begreifen von und Nachdenken über Natur auf sprachliche Konstruktionen und dergleichen zurückgreifen, aber auch Natur agiert, verhält sich zu uns und beeinflusst damit unser Denken. Versuchen wir uns aber Natur als etwas zu nähern, das wir als ‚das Außerhalb‘ der Kultur („the outside of culture“⁴³³) begreifen und demnach als gänzlich vom Kulturellen abgeschnitten imaginieren, wird uns der Versuch, sie sprachlich zu fassen, letztlich immer weiter von ihr entfernen.⁴³⁴

Genau hier setzen postmoderne Konzepte an, indem sie Natur als Akteurin begreifen und damit die alte Annahme, „that nature is passive matter, there for cultural consumption“⁴³⁵, zu überwinden suchen. So lässt zum Beispiel Donna Haraway die Grenzen zwischen Natur und Kultur unscharf werden, indem sie neben Menschen auch Maschinen, nicht-menschlichen Lebensformen und nichtbelebter Materie Handlungsmacht und semiotische Kraft zuerkennt.⁴³⁶ Diese Neudefinition von Natur macht es Feminist*innen möglich, sich mit ihr zu verbünden, ohne die „hinderliche kulturelle Last, die solche Allianzen sonst mit sich zu bringen drohen“⁴³⁷, fürchten zu müssen, wie es Alaimo formuliert.

Nicht-Weiße und weiße Arbeiter mit niedrigem sozialen Status

Aber auch andere Bevölkerungsgruppen stören die privilegierten Naturliebhaber bei ihren Ausflügen: Afroamerikaner*innen und Weiße aus den unteren sozialen Schichten, die in den von den Eliten idealisierten Landschaften tatsächlich arbeiten und (über)leben. Ihre Anwesenheit würde nicht nur die edenische Atmosphäre stören, man echauffiert sich ebenso über ihre Gewohnheiten. So zeigt man sich etwa entsetzt, dass Singvögel zum Verzehr getötet werden, und empfindet es als barbarisch, während gleichzeitig das Töten von Vögeln im Rahmen des ‚Jagdsports‘ als kultivierte Freizeitbeschäftigung gilt. Indem man Nicht-Weiße und Weiße aus der Unterschicht als brutal und unzivilisiert diffamiert, macht man sie zum Teil einer barbarischen Natur („barbarous nature“⁴³⁸), die die Gesellschaft mit aller Autorität unter Kontrolle halten müsse, um deren bedrohliches Potenzial abzuwehren.⁴³⁹

⁴³² Vgl. ebd., S. 11.

⁴³³ Ebd., S. 12.

⁴³⁴ Vgl. ebd.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Vgl. ebd.

⁴³⁷ Ebd. (Übersetzung C.S.).

⁴³⁸ Ebd., S. 95.

⁴³⁹ Vgl. ebd.

An dieses Beispiel anknüpfend erläutert Alaimo, wie die weiße, männliche Elite zwischen guter und schlechter Natur unterscheidet und dieses Schema auf unterdrückte Gruppen wie Minderheiten, Arbeiter aus der Unterschicht und Frauen ausweitet, da diese gleich der Natur als zu kontrollierende Ressourcen betrachtet werden: Gut ist, was sich beherrschen und rationalisieren lässt. Schlecht, was als ablehnend oder gar feindselig, bedrohlich, verseucht bzw. korumpiert wahrgenommen wird.⁴⁴⁰ Denn der Hauptfeiler der selbst konstruierten ‚natürlichen‘ Ordnung ist wohl die eigene Autorität – alles was sich dieser widersetzt, handelt folglich wider der guten, wohlgeordneten Natur und gibt sich als Teil einer destruktiven, anarchischen Natur zu erkennen, die sich nur mit strengen, disziplinierenden Maßnahmen bezwingen und eingliedern lässt. Arbeiter mit niedrigem sozialen Status sollte der Aufenthalt in Gebieten, die als ‚gute Natur‘ gelten, dazu anhalten oder ‚läutern‘, sich in ihre Rolle zu fügen, während die weißen Männer der Oberschicht sich in der *wilderness* ihrer Herrschaftsmacht versicherten.⁴⁴¹

Umwelt

Cronon resümiert in „The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature“, dass all die verschiedenen Konzepte und Ausprägungen von *wilderness* eine bestimmte Problematik eint: Ob als Paradiesgarten, als ‚jungfräulich‘ imaginiertes Land der amerikanischen Pioniere, das den Anbeginn der Zivilisation symbolisiert, als von Gottes Präsenz erfüllte, erhabene Landschaft oder einfach als Zufluchtsort für Männer, die ihre Vergangenheit hinter sich zu lassen trachten und sich nach der Rückerlangung juveniler Freiheit sehnen – sie alle versprechen ein Heraustreten aus der Zeitlichkeit und stellen somit eine „Flucht vor der Geschichte“ („a flight from history“⁴⁴²) dar. Auch funktionieren sie natürlich nur für jene, die den verklärten Landschaften nie tatsächlich eine Lebensgrundlage abringen mussten. Die *wilderness* verkörpert also die Illusion, die Verbindungen zur eigenen (mit Sorgen und Problemen) behafteten Vergangenheit kappen, dem eigenen Verstrickt-Sein mit der Geschichte und der damit verknüpften Verantwortung entkommen zu können.⁴⁴³

Während sich ‚Natur‘ vielleicht am ehesten als „Vielheit sich überschneidender Räume“ („a plurality of criss-crossing spaces“⁴⁴⁴) beschreiben lässt, ist dem Konstrukt *wilderness* ein wesentlicher Dualismus inhärent: Natur ist hier das Außerhalb *des Menschen*, das *ihm* diametral

⁴⁴⁰ Vgl. ebd., S. 95-96.

⁴⁴¹ Vgl. ebd., S. 96.

⁴⁴² W. Cronon: „The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature“, a.a.O., S. 16.

⁴⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴⁴ S. Alaimo: *Undomesticated Ground*, a.a.O., S. 94.

gegenübersteht. *Mensch* und Natur sind demnach unvereinbar: *Der Mensch* hat keinen Platz in der Natur und stellt für diese eine Bedrohung dar.⁴⁴⁵

Dieses Verständnis von Natur erweist sich als extrem destruktiv – man denke nur an die traurige Situation jener Indigenen, die sich mit Umweltschützern konfrontiert sehen, die sie für eine Gefahr für die Natur halten und sie aus ihren heimatlichen Gebieten drängen wollen (meist sogar, ohne sich bewusst zu sein, dass das im Grunde kultureller Imperialismus ist). Zudem ist dessen absurde Endkonsequenz, dass, wenn die Natur durch *den Menschen* nur Schaden nimmt, *der Mensch* sich schon selbst auslöschen müsste, um das zu verhindern. Abseits dieses radikalen Weges gibt es innerhalb dieses Denkmodells schlicht keine gangbare Lösung bezüglich Umweltproblemen und dergleichen.⁴⁴⁶ Denn das dualistische Prinzip kennt kein ‚Dazwischen‘, keinen verantwortungsbewussten Umgang *des Menschen* mit der Natur.⁴⁴⁷ Was bleibt ist allein der verzweifelte Versuch der Selbstrechtfertigung.⁴⁴⁸ Paradoxerweise würden wir allerdings gleichzeitig die *wilderness* als unser eigentliches Zuhause ansehen, was es leichter mache die Verantwortung für unseren tatsächlichen Lebensstil außer Acht zu lassen.⁴⁴⁹

Die fixen (zu einem wesentlichen Teil von der Romantik beeinflussten) Vorstellungen von dem, was überhaupt erst als Natur zählt, führen Cronons Analyse zufolge letztendlich zur Entwertung vieler Bereiche der Umwelt sowie verschiedener Gruppen von Menschen:

„If we set too high a stock on wilderness, too many other corners of the earth become less than natural and too many other people become less than human, thereby giving us permission not to care much about their suffering or their fate.“⁴⁵⁰

Cronon entlarvt *wilderness* als kulturelles Konzept, das uns den Blick auf die Natur, die uns umgibt, verstellt. Denn vieles, was nicht den romantischen Idealbildern entspricht, wird gar nicht als Natur wahrgenommen oder anerkannt. Zudem bestärkt es verantwortungsloses Benehmen gegenüber der Umwelt.⁴⁵¹ Und doch kann die *wilderness* auch positive Dinge wie Demut, Respekt, Selbsterfahrung und Selbstkritik vermitteln, so Cronon: „In the broadest sense, wilderness teaches us to ask whether the Other must always bend to our will, and, if

⁴⁴⁵ Vgl. W. Cronon: „The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature“, a.a.O., S. 17.

⁴⁴⁶ Vgl. ebd., S. 17-18.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd., S. 21.

⁴⁴⁸ Vgl. ebd., S. 19.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., S. 17.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 20.

⁴⁵¹ Vgl. ebd., S. 22.

not, under what circumstances it should be allowed to flourish without our intervention.“⁴⁵²

Nur würde *wilderness* eine zu große Distanz zu uns und unserem Lebensort schaffen, um ihre konstruktiven Aspekte wirklich entfalten zu können. Gelänge es aber, dieses Bewusstsein mit einem ‚Anderen‘ – im Sinne eines eigenständigen, achtenswerten Gegenübers – konfrontiert zu sein, auch in unser Alltagsleben zu transferieren, könne uns diese Geisteshaltung helfen, rücksichtsvoller mit der Umwelt umzugehen.⁴⁵³

Der Blick auf die Natur in *Die Wand*

Nach diesem kleinen Exkurs zu Ideen und Konzepten hinter Begriffen wie Natur, Paradies und *wilderness*, soll nun dem Blick auf die Natur in *Die Wand* nachgegangen werden. Als Erstes möchte ich Spekulationen über den persönlichen Zugang Haushofers zur Natur aufgreifen, um dann der Frage nachzugehen, auf welche spezifische Weise sie sich im Roman Natur nähert.

Natur als Versuchsgegenstand

Viele Leser*innen des Romans nahmen stillschweigend an, die Autorin müsse, ähnlich der Protagonistin, ein äußerst naturverbundener *Mensch* sein, *der* das einsame, raue Leben in der Wildnis den Annehmlichkeiten der Zivilisation vorzieht. Haushofer selbst protestierte gegen diese vorschnelle Schlussfolgerung. In ihrem *Nachruf auf eine vergeßliche Zwillingsschwester* dekonstruiert sie mit lustvollem Sarkasmus dieses Bild. Denn sie weiß sehr wohl um ihre eigene Widersprüchlichkeit.⁴⁵⁴

Diese Reaktion Haushofers macht eine bewusste Unterscheidung zwischen Ersehntem/Imaginiertem und Erfülltem/Erlebtem sichtbar. Ihr Schreiben ist auch nicht einfach nur Ersatzhandlung oder blinde Flucht. Als alles andere als naive Schriftstellerin geht es ihr nicht um tatsächliches Erleben, sondern das gedankliche Durchspielen, das ermöglicht mehrere Ebenen gleichzeitig einzubeziehen. Denn Literatur ist nicht nur ein *Handlungsraum*, in den sich Aktivitäten verlagern lassen, sie bringt auch einen grenzenlosen *Möglichkeitsraum* mit sich. Jede Tat ist eine Entscheidung, die die Handelnden von all den anderen Optionen, die vor dem Moment der Aktivität noch im Raum standen, abschneidet. Allein in der Imagination lässt sich aus dieser Fülle schöpfen, ohne dabei zwangsläufig Potenzial zu vergießen.⁴⁵⁵ Haushofer

⁴⁵² Ebd., S. 23.

⁴⁵³ Vgl. ebd., S. 24.

⁴⁵⁴ Vgl. D. Strigl: „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“, a.a.O., S. 251-252.

⁴⁵⁵ Vgl. Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, Zürich, Berlin: Diaphanes 2008, S. 75-78.

kreist in ihren Werken wiederholt um ähnliche Themen und Problemstellungen – schreibend kann sie erproben und ausloten, ihre Protagonistinnen auf unterschiedliche Pfade führen. Die eigenen Hemmungen, ihre Lethargie und Tendenz zum Verharren und Sich-Arrangieren reflektierend, untersucht sie in ihren Romanen verschiedene Ausbruchsversuche und deren Gefahr zu scheitern. Immer wieder überarbeitet sie die einzelnen Texte, fertigt voneinander abweichende Fassungen an. Schreitet Wege ab und verwirft diese Routen später wieder. Eine Arbeitsweise, die unterstreicht, dass Literatur als Labor, als Ort experimentellen Erkenntnisgewinns, verstanden werden kann – und den Küchentisch, an dem Haushofer bekanntermaßen zu schreiben pflegte, gewissermaßen zu einem Experimentiertisch werden lässt.

In *Die Wand* tritt dieser Labor-Charakter besonders eklatant hervor, findet er doch durch die titelgebende Barriere, die dem Aktionsraum der Protagonistin nicht nur Grenzen setzt, sondern diesen gar hermetisch abriegelt, eine Doppelung. Hält man sich dieses Setting vor Augen, wirkt das Bild der Autorin als Naturliebhaberin und des Romans als Zeugnis ihres innigen, authentischen Erlebens der Natur meines Erachtens bereits wenig überzeugend. Um schreibend zu *erforschen* braucht es eine differenziertere Herangehensweise und Einstellung. Haushofer beobachtet, zergliedert und analysiert ihre Umwelt wie sich selbst. Stets aus einer gewissen Distanz, aber ohne die eigenen Gefühle zu negieren, die das Involviert-Sein mit der Welt unweigerlich ins Spiel bringt – also auf eine Weise, die für den melancholischen Blick charakteristisch ist. Natur fungiert dabei nicht nur als Raum, in dem die Protagonistin (die in bestimmter Hinsicht auch Alter Ego ist⁴⁵⁶) auf die Probe gestellt wird, sondern ist auch selbst Untersuchungsgegenstand, schließlich wird vice versa ihre Eignung als Fluchtort oder Entfallungsraum erprobt.

„Zum erstenmal fand ich die Schlucht nicht reizvoll romantisch, sondern nur feucht und düster.“ – Ein Perspektivenwechsel

Die Protagonistin kennt das Jagdhaus und den Wald bereits, als sie der Einladung ihrer Bekannten folgt. Zu diesem Zeitpunkt sind sie für die Frau mit äußerst positiven Emotionen besetzt: „Ich liebte das Jagdhaus und den Wald und nahm gerne die dreistündige Autofahrt auf mich. Auch an jenem dreißigsten April nahm ich die Einladung an. Wir wollten drei Tage bleiben, [...]“⁴⁵⁷ Wiewohl die Protagonistin den Wald also schon mehrmals in touristischer

⁴⁵⁶ So sagte Haushofer selbst: „Ich schreibe nie über etwas anderes als über eigene Erfahrungen. Alle meine Personen sind Teile von mir, sozusagen abgespaltene Persönlichkeiten, die ich recht gut kenne.“ L. Studer: „Die schreibende Hausfrau Marlen Haushofer“, a.a.O., S. 90.

⁴⁵⁷ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 10-11.

Absicht aufgesucht haben dürfte, ändert sich die Wahrnehmung der Landschaft schlagartig, als sie sich eingestehen muss, dass sie hier offenbar festsetzt: „Zum erstenmal fand ich die Schlucht nicht reizvoll romantisch, sondern nur feucht und düster.“⁴⁵⁸

Die Touristin, die in den Bergen die einsame, romantische Stimmung genießen wollte, wird plötzlich tatsächlich zur Eremitin. Das damit verbundene Gefühl der Ausgesetztheit und Verzweiflung⁴⁵⁹ lässt die vormals in ihren Augen so erhabene Landschaft trist und unwirtlich werden. Ihr romantische Auffassung von *wilderness* macht damit einem vor-aufklärerischen Bild Platz. Empfindungen von Größe und Heiligkeit weichen Chaos und Leere. Mit der Wand war eine „große, schreckliche Unordnung“⁴⁶⁰ über die Protagonistin „hereingebrochen“⁴⁶¹, was auch ihr Drang alles (einschließlich ihrer Gedanken) zu ordnen verdeutlicht. Sie spürt die Präsenz von etwas, das „es einfach nicht geben [darf]“⁴⁶², aber unsichtbar bleibt. Etwas, worauf sie gestoßen war und das sich nun nicht mehr negieren lässt. Einen Widerstand, der verhindert, dass sie ihr gewohntes Leben innerhalb der menschlichen Welt wieder aufnehmen kann, ihr den Zugang zu dieser verwehrt. Die Schlucht wird düster wie ihre Gedanken.

Das Erscheinen der mysteriösen Wand geht mit einem melancholischen Ordnungsverlust einher. Eine Rückkehr in ein ‚paradiesisches‘, weil geordnetes Leben innerhalb der etablierten gesellschaftlichen Strukturen, ist unmöglich und der Protagonistin bleibt nichts anderes über, als außerhalb dieser auf sich allein gestellt zu überleben zu versuchen. Als Verkörperung dieses ‚Außerhalb‘ der Ordnung wird das ehemalige ‚Erholungsgebiet‘ rund um die Jagdhütte unversehens zur gottverlassenen *wilderness*.⁴⁶³

Doch ich möchte behaupten, dass es nicht bei diesem Konzept von *wilderness* bleibt, dass vielmehr unterschiedliche Bilder und Entwürfe ausprobiert und immer wieder gebrochen werden und das die besondere Qualität des Romans ausmacht. Diese Brüche heben ihn erst aus der schieren Menge ähnlicher Geschichten hervor. Denn die Erzählung von einer Figur, die erst abseits der Zivilisation zu sich selbst, ihrem ‚wahren‘ Ich findet, hat eine lange Tradition.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 27.

⁴⁵⁹ Zwar hält sie in ihrem Bericht fest: „Ich fühlte weder Kummer noch Verzweiflung, und es hätte keinen Sinn gehabt, diesen Zustand mit Gewalt herbeizuführen.“ Allerdings sollte man sich von dieser Aussage nicht dazu verleiten lassen, anzunehmen, dass die Protagonistin nach der Konfrontation mit ihrer neuen Situation keinerlei Zustände der Verzweiflung durchgemacht habe. So heißt es beispielsweise kurz davor von dem „schreckliche[n] Geheul“, in das der Hund Luchs ausbricht, als er die Folgeerscheinungen der Wand realisiert: „Es zerrte an mir, als wollte es mich in Stücke reißen.“ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 20, 22.

⁴⁶⁰ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 29.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Der Rückgriff auf das prä-aufklärerische *wilderness*-Konzept bringt das Auftauchen der Wand in Verbindung mit dem Auszug aus dem Paradies – der ja wiederum mit der Frucht der Erkenntnis und keimender Melancholie zu tun hat.

Interessant wird es dort, wo das herkömmliche Schema überwunden wird, wenn Haushofer mit dem ihr eigenen *melancholischen Realismus* die Natur als Möglichkeitsraum erforscht.

Der erste Perspektivenwechsel erfolgt also darin, dass Haushofer verdeutlicht, wie sich der Charakter der Gegend mit dem jähen Wechsel ihrer Funktion verschiebt, und enttarnt damit, dass die Lebensrealität der romantischen Schwärmer*innen wenig mit den von ihnen bewunderten Orten zu tun hat: Für sie bleibt die *wilderness* im Grunde ein temporärer und erholsamer Ausflug, bevor man wieder in seine Alltagswelt zurückkehrt. Dass das auch die ursprüngliche Intention der Protagonistin war, wird gleich zu Beginn verdeutlicht. (Ähnlich wie bei den elitären Naturliebhabern des 19. Jahrhunderts lässt sich auch ihr Lebensmittelpunkt im urbanen Raum verorten und auch sie ist der Mittel- oder Oberschicht – ihre Bekannten werden als vermögend beschrieben – zuzurechnen.) Doch das Auftauchen der Wand verändert alles und lässt den Ort, von dem sie sich ein paar Tage Muße, Abwechslung und Erholung versprach,⁴⁶⁴ zur mehrjährigen Stätte mühsamer, eintöniger Arbeit werden. Haushofer eröffnet damit den Roman auf eine Weise, die ein ausgeprägtes Bewusstsein für einen grundlegenden Aspekt des problematischen *wilderness*-Konstrukts, das Cronon Jahre später kritisch auseinandernimmt, verdeutlicht. Mit großer Klarheit führt sie sich und dem Leser gleich zu Beginn den Unterschied zwischen Ersehntem und tatsächlichem Erleben vor Augen. Obgleich Haushofer ihre Fortschrittskritik in einem Bericht vom ‚einfachen‘ Leben verpackt, wird dessen Verklärung von Anfang an eine deutliche Absage erteilt.

Jenseits ‚paradiesischer‘ Ordnung: Das ambivalente Wesen der Natur

So wird auch konsequenterweise, wie bereits vorweggenommen, Natur als Raum für Utopie verworfen. Die namenlose Heldin erlebt die Welt als gottlos – schon deswegen kann es für sie kein Paradies geben. Sie verschließt nicht die Augen vor dem Leid und der Brutalität, die in der Natur vorherrschen. Ihre Aufzeichnungen berichten von vielen Tieren, die den Tod finden, und diese Konfrontationen mit dem Tod fließen in ihre Reflexionen über die Natur ein: „Die Natur schien mir manchmal eine einzige große Falle für ihre Geschöpfe.“⁴⁶⁵ Aber diese Geschöpfe selbst sind ebenso Teil der Natur und ihrer Grausamkeit. Als sie eines Tages ihre geliebte Katze nach deren ‚Spiel‘ mit einer (nunmehr toten) Maus entdeckt, nimmt sie das deutlich wahr und versucht sich das auch gar nicht schönzureden. Hass steigt in ihr auf, ein

⁴⁶⁴ Vgl. M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 9.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 240.

Hass, mit dem sie nicht weiß wohin. Denn die Natur lässt sich nicht in Gut und Böse aufteilen. Der Widerspruch von unschuldigen Katzenaugen und totgequälter Maus ist nicht aufzulösen und setzt ihr zu: „Ich wußte, ich würde nie begreifen, und ich wollte auch gar nicht begreifen. Ich hatte Furcht.“⁴⁶⁶ Man bedenke, dass Angst als diffuses Grundgefühl weite Strecken des Romans dominiert. Wenn an dieser Stelle von Furcht die Rede ist, so ist das, meiner Meinung nach, ein wichtiger Hinweis. Die Protagonistin ist in dieser Situation auf etwas Konkretes gestoßen, sie spürt die Gegenwart einer Gefahr von deren Ahnung sie stets begleitet wird: „Ich fürchte mich auch heute noch, weil ich weiß, daß ich nur leben kann, wenn ich gewisse Dinge nicht begreife.“⁴⁶⁷

Obwohl Schauplatz dieser tragischen Erlebnisse bezeichnet Haushofers Heldin den Wald dennoch als den ihr „angemessenen Platz“⁴⁶⁸. Setzt man diese Aussage in Bezug zu einer anderen Textstelle, zeichnet sich vielleicht etwas klarer ab, was sie damit meinen könnte – denn da heißt es nach dem ersten Verlust eines ihrer (Haus)Tiere, der Katze Perle (eines der Jungen der ‚alten‘ namenlosen Katze), vom Wald: „Dort war es kalt und unwirtlich, und das war leichter zu ertragen als die falsche Gemütlichkeit meines warmen, sanft erhellten Heims.“⁴⁶⁹ Grausamkeit ist ein Teil der Natur und als solcher allgegenwärtig. Die Menschen hatten versucht, es sich in der Welt einzurichten, sie zu formen und sich als Zuhause anzueignen. Was sie geschaffen hatten, war vielleicht aber nur der Anschein eines Zuhauses, von Geborgenheit, der die Präsenz dessen, das man lieber verdrängen möchte, übertünchen soll.

Das Paradies als utopisches ‚Außerhalb‘ von der Natur, als geordnete Welt ohne furchterregende Paradoxien, ist für die Protagonistin keine Option. Nach Derartigem verspürt sie keinen Drang, bereits die Vorstellung erfüllt sie mit Langeweile (die ja bereits im vorherigen Kapitel als Ausdruck von Machtlosigkeit und innerer Rebellion diskutiert wurde). Ein regulierter Garten Eden, in dem göttliche Ordnung herrscht, kann kein Eigenleben tolerieren – er repräsentiert eine leblose, starre Welt. Denn „Leben, dieses bewegte und nur in Bewegung zu verstehende Phänomen, stirbt gleichsam ab, wenn man es in das feste Korsett eines Begriffs presst“⁴⁷⁰, wie der Philosoph Andreas Brenner schreibt. Ordnung baut aber auf feststehende Kategorien auf – alles, was sich nicht so recht eingliedern lässt, stellt ein Problem dar. Natur als Vielheit organischen und anorganischen Existierens mag grausam und verwirrend sein.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 109.

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 222.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 124.

⁴⁷⁰ Andreas Brenner: *Leben* (= Grundwissen Philosophie, Bd. 20328), Stuttgart: Reclam 2009, S. 73.

Doch als lebendiges Wesen ist man unweigerlich ein Teil davon. Versucht man sich vor ihrer Ambivalenz in eine künstliche Ordnung zu retten, gleicht dies einer Absage an die eigene Lebendigkeit. Vor diesem Hintergrund ist es vielleicht gar nicht mehr so seltsam und unerklärlich, dass die Frau, als sie auf die andere Seite der Wand späht – die ja auch für eine bestimmte Gesellschaftsordnung steht – nur sonderbar ‚versteinerte‘ Wesen erkennen kann, aus denen jedes Leben gewichen ist. Darüber hinaus ließen sich Vermutungen anstellen, ob ihre ‚Verschonung‘ durch die Wand nicht genau mit jener inneren Blockade dagegen, Bestandteil einer von außen diktierten festen Ordnung zu sein, zusammenhängen könnte. Hervorzuheben ist diesbezüglich auch, dass sie just nach der ersten Konfrontation mit einem der erstarrten Menschen und einer letzten Geste der Auflehnung (ein Faustschlag gegen die Wand, der von ihr resigniert mit ‚[e]s schmerzte ein wenig, aber nichts geschah‘⁴⁷¹ quittiert wird), ‚das Verlangen, die Wand zu zerschlagen‘⁴⁷² verlässt. Indem die Wand sie ‚von dem Unbegreiflichen trennte, das dem alten Mann am Brunnen widerfahren war‘⁴⁷³, kommt ihr eine Schutzfunktion zu: Innerhalb des von der Wand begrenzten Raums kann die Frau ihr *Eigenleben* bewahren, während sich jenseits dieser von einem unsichtbaren Widerstand umwallten Zone die Regungen eines solchen nicht mehr wahrnehmen lassen.

Freilich ist das Verhältnis der Protagonistin zur Ordnung zwiespältig: Während sie durchscheitern lässt, dass sie die etablierte Gesellschaftsordnung ablehnt oder zumindest stark in Frage zieht, ist sie, wie gesagt, selbst fortdauernd darum bemüht, sowohl die gegenständliche Welt als auch die Gedanken zu ordnen. Auch in der Beschreibung des ihr eher sympathischen Bekannten Hugo Rüttlinger und des Jägers merkt sie an, dass diese ordentlich gewesen seien.⁴⁷⁴ Die Wand hingegen bringt alles in eine ‚große, schreckliche Unordnung‘ – sie ist etwas, das ‚es einfach nicht geben [darf]‘.⁴⁷⁵ Aber ‚da sie nun einmal da war‘, versucht die Protagonistin sie ‚auf einen angemessenen Platz zu verweisen‘, indem sie sie mit Haselzweigen absteckt.⁴⁷⁶ Wie im Kapitel zum Melancholie-Begriff dargelegt, hat Melancholie seit der Antike mit ‚innerer Unordnung‘⁴⁷⁷ zu tun. Lepenies bezeichnet sie als ‚Zeichen der

⁴⁷¹ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 17.

⁴⁷² Ebd.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Von Hugo Rüttlinger heißt es: ‚Er hatte eine große Liebe für Vollständigkeit und Ordnung‘. Der Jäger wird als ‚ehrlicher, ordentlicher Mann‘ sowie später nochmals als ‚ordentlicher, braver Mann‘ bezeichnet. ebd., S. 9, 35, 65.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 29.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Wolf Lepenies: ‚Utopie und Melancholie. Europa - Der melancholische Kontinent‘, Vortrag am 24.08.2011 im Rahmen der Festspiel-Dialoge, Salzburg 2011, <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiR4->

Unordnung“⁴⁷⁸. Man könnte die Wand also als äußere Manifestation einer inneren Unordnung lesen: All die verdrängten Erschütterungen und Widersprüche des bisher gepflegten Weltbilds haben sich über Jahre quasi bis in den Himmel aufgetürmt.⁴⁷⁹ Nun da sie sich in ihrer Gesamtheit Bahn ins Bewusstsein der Protagonistin brechen, muss sie erst lernen, damit umzugehen, ihre Lebens- und Gedankenwelt neu ordnen – im Sinne von Umorientieren. Die Existenz der ‚Unordnung‘ wird nicht länger bestritten, sondern mit Markierungen sichtbar gemacht. Wenn gleich sie einen „sichere[n] Abstand“⁴⁸⁰ zu dieser wahrt, um nicht mit gnadenloser Härte damit konfrontiert zu werden und dabei Schaden zu nehmen, und diese nicht zu durchdringen versucht, so beginnt sie doch ein Leben zu führen, in dem auch der Unordnung Platz eingeräumt wird und das Ambivalente ausgehalten werden muss.

Um noch einmal auf die ‚Ordnlichkeit‘ von Hugo Rüttlinger und dem Jäger zurückzukommen: Diese ist wohl vornehmlich als *Sorgfalt* (von Sorge tragen) beziehungsweise *Gewissenhaftigkeit* (eine Genauigkeit, die der Verantwortung für das eigene Handeln gerecht zu werden versucht) zu verstehen und mit Vorsicht (ihr Überleben verdankt die Protagonistin Hugos Vorkehrungen, mit denen er sich gegen etwaige Katastrophen wappnen wollte) und Weitblick (ich möchte darauf aufmerksam machen, wie bei der Beschreibung des Jägers seine scharfen Augen betont werden⁴⁸¹) zu assoziieren. Wohl hat der Begriff auch viel mit bürgerlichen Vorstellungen, wie sich Rechtschaffenheit und Anstand zu gestalten haben, zu tun. Doch ich denke, dass Haushofer hier auf eine Form der ‚Ordnlichkeit‘ abzielt, die tiefer geht als das eher oberflächliche bürgerliche Verständnis es tut. Als Hypochonder gehört Hugo Rüttlinger mit den Melancholischen zur Gruppe der Abweichler, die sich mit ihrem passiven Widerstand nicht so recht in die bestehende soziale Ordnung fügen (auch wenn er sein Leiden ins Körperliche transformiert und somit für die Gesellschaft harmloser macht).⁴⁸² Wenn wir bei Haushofer immer wieder dem Wort Ordnung begegnen, so hat dies (überhaupt in Kombination mit Adjektiven wie ‚brav‘⁴⁸³) zunächst einen biederen, bürgerlichen Beigeschmack – dass sie just jene als ordnungsliebend beschreibt, die sich der herrschenden Ordnung zu entziehen suchen

PkvaP1AhVN7rsIHaviAxoQFnoECAMQAQ&url=https%3A%2F%2Fw-k.sbg.ac.at%2Ffileadmin%2FMedia%2Farts_and_festival_culture%2Flepenies_wolf_melancholie_110824.pdf&usg=AOvVaw1H2CSG4JO-viSo3SQ37NslD vom 09.01.2022, S. 5.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 10.

⁴⁷⁹ Ähnlich den Trümmern, denen sich Benjamins „Engel der Geschichte“ gegenüber sieht. Vgl. W. Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, a.a.O., S. 697-698.

⁴⁸⁰ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 32.

⁴⁸¹ „Das auffallendste an ihm waren seine sehr hellen, grünlichblauen Augen, die besonders scharf waren und auf die sich dieser bescheidene Mann sehr viel einzubilden schien. Er benutzte das Fernglas nie anders als mit verächtlichem Lächeln.“ ebd., S. 65.

⁴⁸² Vgl. W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 10-11. Sowie vgl. H.-J. Schings: *Melancholie und Aufklärung*, a.a.O., S. 48-50.

⁴⁸³ Vgl. M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 65.

(beziehungsweise wie die Figur des Jägers eine gewisse Autarkie ausstrahlen), deutet allerdings einen vielschichtigeren Zugang zu diesem an: Ordnung taucht als Problem und als Potenzial auf. Absolut gesetzt bringt sie das Leben zum Erstarren, als sorgfältiges, genaues Haushalten mit Ressourcen und verantwortungsvolles Handeln neuinterpretiert, ist sie aber eine notwendige Strategie, um ein Weiterleben möglich zu machen.

Des Weiteren taucht auch die Vorstellung einer „großen Ordnung“ im Bericht auf, in deren Interesse man die für die Wand Verantwortlichen hätte „davon abhalten müssen, ihre Erfindung in die Tat umzusetzen“⁴⁸⁴. Eine Ordnung, die sich in ihrer Dynamik und Lebendigkeit den menschlichen Kategorien entzieht, die auch das Ambivalente beherbergt. Sie steht gleichsam für die Unergründlichkeit des Lebens und des Naturgefüges, die über die Menschen hinausgeht und die sie zu respektieren hätten.

„Neue“ Räume für das Selbst?

Ähnlich wie viele weiße Siedler sich in der sogenannten ‚neuen Welt‘ einen Neustart erhofften, braucht es auch in *Die Wand* für den Neuentwurf ‚neuen‘ Raum. Und genauso wie der amerikanische Kontinent ist dieser eigentlich schon besetzt. Also müssen die ursprünglichen Bewohner weichen – sie werden kurzerhand ausgesperrt beziehungsweise ‚unschädlich‘ gemacht, wobei die Gewaltigkeit dieses Aktes ausgelagert wird. Denn zum einen mutmaßt die Protagonistin, dass dahinter „eine[r] der Großmächte“ stecke, und zum anderen wird betont: „Nach dem friedlichen Aussehen der Opfer zu schließen, hatten sie nicht gelitten“⁴⁸⁵.

Um zum Ort des radikalen Neubeginns der Protagonistin zu werden, wird die Natur gänzlich von (Mit-)Menschen ‚bereinigt‘. Die Protagonistin kann erst Name, Geschlecht, Aussehen und Biografie hinter sich lassen, nachdem mit den Menschen die kulturellen Zuschreibungen von außen ein Ende gefunden haben. Bedient sich Haushofer demnach der Natur als Niemandsland, als eines neutralen Bodens? Eine heikle Frage, denn als solcher repräsentiert Natur wiederum eine freie Fläche, die mit eigenen Vorstellungen gefüllt werden kann, und droht so zur Kulisse eines anthropozentrischen Erzählens zu verkommen. Es geht nun folglich darum, dem nachzugehen, ob Natur in *Die Wand* lediglich als Raum feministischer Entfaltungsmöglichkeiten oder auch als etwas Autonomes, Widerständiges behandelt wird.⁴⁸⁶ Gelingt es tatsächlich „von den Menschen wegzudenken“⁴⁸⁷?

⁴⁸⁴ Ebd., S. 75.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 41.

⁴⁸⁶ Vgl. S. Alaimo: *Undomesticated Ground*, a.a.O., S. 36-37.

⁴⁸⁷ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 209.

Ihre Entfremdung von der menschlichen Lebenswelt, die durch die Wand bildhaft und greifbar wird, lässt die Protagonistin kritisch über das menschliche Denken und Wirken allgemein und den Umgang mit dem Nicht-Menschlichen im Speziellen reflektieren (mehr dazu im nächsten Kapitel). Doch auch wenn ihr Blick auf die Menschen nun durch eine Art Glasscheibe bzw. der Ferne der Erinnerung erfolgt, bekennt sie, dass sie „ebenso schuldig oder unschuldig wie die Toten“⁴⁸⁸ sei und legt damit ihre eigene Verstricktheit mit der Geschichte und dem (kollektiven) Einschlagen eines Weges, der schließlich zur Katastrophe führt, offen. Ein wichtiger Punkt, denn es zeigt ein Bewusstsein für ihre eigene Position, die zwangsläufig eine menschliche ist. Dass sie diese nicht ausklammert, sondern thematisiert, ist ein essenzieller Schritt, um zu vermeiden, den Fehler jener zu wiederholen, die sie kritisiert – nämlich die eigene Sicht auf die Natur mit der Natur selbst gleichzusetzen und sie so zur Projektionsfläche des Eigenen zu machen. Sie thematisiert sogar ganz direkt, dass der Blick stets in gewisser Hinsicht ‚verstellt‘ wird, weil sich etablierte Vorstellungen unmerklich zwischen uns und den Gegenstand der Betrachtung drängen:

Ich wünschte, meine Augen könnten vergessen, was dieses Bild so lange für sie bedeutet hatte. Etwas ganz Neues wartete hinter allen Dingen, nur konnte ich es nicht sehen, weil mein Hirn mit altem Zeug vollgestopft war und meine Augen nicht mehr umlernen konnten. Ich hatte das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen, es verschloß sich vor mir, aber ich wußte, daß es vorhanden war.⁴⁸⁹

Obgleich sie sich dem Neuen, Andersartigen öffnen will, das sie hinter dem Bekannten ahnt, bleibt dieser Versuch zunächst ein vorsichtiges Tasten. Denn ihre Augen sind dafür nicht empfänglich – zu sehr haben sich die alten Bilder auf die Netzhaut gebrannt. Durch dieses Statement wird auch nachvollziehbar, warum ihre Schilderungen manchmal doch ins Stereotype abgleiten und sie zuweilen in alte Denkmuster verfällt, befindet sie sich mitten in einem schwierigen wie langwierigen Prozess der Überwindung.

Natur zeigt sich auch dadurch autonom und widerspenstig, dass sie – während sich die „Menschenzeit“⁴⁹⁰ dem Takt technischer Entwicklungen unterwirft – beharrlich ihrem eigenen Rhythmus folgt. Die Protagonistin stellt schnell fest, dass sie diejenige ist, die sich anpassen muss, wenn sie überleben will.⁴⁹¹ (Indessen folgt das Ende der restlichen Menschheit den Bestrebungen der Industriegesellschaften, die von der Technik befeuerte Beschleunigung auf die

⁴⁸⁸ Ebd., S. 134.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 64.

⁴⁹¹ Vgl. ebd., S. 220.

ganze Welt auszuweiten.) War sie vorher unter dem bedrohlichen Ticken der Uhr durchs Leben gehetzt, lernt sie im Wald eine andere Gangart.⁴⁹² Die damit verbundene Drosselung des Tempos ermöglicht es ihr schließlich, die Welt, in der sie lebt, genauer zu betrachten – sie stellt fest: „Seit ich langsamer geworden bin, ist der Wald um mich erst lebendig geworden.“⁴⁹³ Rastloses Hasten lässt einen die Welt, durch die man sich bewegt, nur flüchtig registrieren. Ununterbrochene Tätigkeit wird letztlich zum blinden Agieren: „Einer, der rennt, kann nicht schauen.“⁴⁹⁴ Erst wer sein Handeln verlangsamt oder gar aussetzt, kann erkennen, dass Natur kein homogenes, statisches Ganzes ist, sondern ein dynamisches Geflecht unterschiedlichster, durch Interaktion miteinander verwickelter Entitäten. Je weiter die Protagonistin ihre Unrast hinter sich lassen kann, desto mehr wird ihr das vermeintliche Niemandsland zum belebten Raum, auf den auch andere berechtigterweise Anspruch erheben. Waren die Menschen vor der Katastrophe im Umgang mit der Welt hauptsächlich von Eigeninteressen geleitet, versucht die Protagonistin in der Hinsicht „von den Menschen wegzudenken“⁴⁹⁵, dass sie die Welt in Bezug auf nichtmenschliche Bedürfnisse betrachtet. So kommentiert sie mit Genugtuung, wie sich Mäuse und Vögel das Auto ihres Bekannten angeeignet haben: „Ein herrliches Heim ist Hugos Mercedes geworden, warm und windgeschützt. Man müsste mehr Autos in den Wäldern aufstellen, sie gäben gute Nistplätze ab.“⁴⁹⁶

Speziell das Auto ist für die Protagonistin Sinnbild einer männlich dominierten Industrie- und Konsumgesellschaft, die in ihrer Verblendung und Entfremdung von der Umwelt Gebrauchsgüter „zu Götzen“⁴⁹⁷ machte und sie selbst „nicht in Frieden leben“⁴⁹⁸ ließ. Sieht sie sich und das nichtmenschliche Seiende gleichermaßen von dieser bedroht, beginnt sie sich mit ihm zu solidarisieren.⁴⁹⁹ Dadurch, dass man dasselbe Los teilt, rückt allgemein das Verbindende in den Vordergrund. Unterschiede – wie beispielsweise zwischen ihr und der Katze – werden marginal: „Ich fand keinen allzu großen Unterschied zwischen ihr und mir. [...] Die Katze und ich, wir waren aus demselben Stoff gemacht, und wir saßen im gleichen Boot, das mit allem, was da lebte, auf die großen dunklen Fälle zutrieb.“⁵⁰⁰ Die Metapher vom ‚Im-gleichen-

⁴⁹² Zur Thematik der Entschleunigung siehe auch: R. Zschachlitz: „*Die Wand* – Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns“, a.a.O., S. 80-82.

⁴⁹³ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 221.

⁴⁹⁴ Ebd.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 209.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 222.

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Vgl. ebd., S. 202.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 201-202.

Boot-Sitzen‘ transportiert dabei keine Idee von Aneignung. Man ist nicht ‚Eins‘. Jeder ist für sich, teilt aber die Bedingungen der Existenz.

Ausbruch aus der Geschichte

Wir haben gesehen, dass Cronon in „The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature“ aufzeigt, dass die verschiedenen *wilderness*-Konzepte ein Heraustreten aus der Zeitlichkeit und damit eine Entbindung von Geschichte und Verantwortung versprechen.⁵⁰¹ Oft, wie im Falle des amerikanischen Gründungs-Mythos, steht die idealisierte Landschaft für eine als nahezu edenisch glorifizierte Vergangenheit – indem man sich in diese Zurückzusetzen versucht, wird der tatsächliche Gang der Geschichte verdrängt.

Auch die Protagonistin in *Die Wand* würde offensichtlich ihr früheres Leben, seine Einbettung in die Gesellschaft und deren Geschichte, die nicht unbedingt rühmlich gewesen sei – so viel wird zumindest angedeutet⁵⁰² –, gerne vergessen. Die Landschaft, in die Haushofer ihre Protagonistin versetzt, entspricht recht deutlich jenem ländlichen Raum, in dem die Autorin selbst aufgewachsen war. Von der Protagonistin erfahren die Leser*innen, dass sie „zwar ein Stadtkind“⁵⁰³ ist, allerdings die Sommerferien bei den Verwandten ihrer Mutter am Land verbrachte. So hat sie schon in jungen Jahren mähen und melken gelernt, was für sie damals mit „Spaß“⁵⁰⁴ verbunden war. Ist der Einbruch der Katastrophe im Roman ein Ausbruch aus der Geschichte, der die Frau wieder an den Ort glücklicher Kindheitserinnerungen zurückversetzt?⁵⁰⁵ Eine regressive Flucht vor der eigenen Verantwortung?

Nicht unbedingt, denn als Raum für Utopie wird die von der Wand umschlossene Gegend verworfen. Als dauerhaftes Zuhause und Schauplatz ihres Überlebens kann sie die Protagonistin nicht länger romantisieren. Zudem räumt sie ein, Fehler in ihrem früheren Leben als Teil der Gesellschaft gemacht zu haben. In einer Mischung aus Eingeständnis und Selbstrechtfertigung bekennt sie sich mehr oder minder mitschuldig, gibt aber zu bedenken, dass sie allein ohnehin kaum etwas hätte ausrichten können: „[S]elbst weise geboren, hätte ich nichts vermocht in einer Welt, die nicht weise war.“⁵⁰⁶ Dadurch, dass sie über den Lauf der Geschichte und ihre

⁵⁰¹ Vgl. W. Cronon: „The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature“, a.a.O., S. 16.

⁵⁰² So ist beispielsweise von „gegenseitigen Schlächtereien“ die Rede. M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 41.

⁵⁰³ Ebd., S. 54.

⁵⁰⁴ Ebd., 31, 78.

⁵⁰⁵ Vgl. dazu auch Ferragamos Ausführungen zur „Alm [in *Die Wand*] als Wiederholung des Paradies-Gartens“. Emanuela Ferragamo: „Steiler Berg, weiße Wand. Das Paradies und (bescheidenere) Gärten in Marlen Haushofers *Die Wand*“, in: Günter Häntzschel/Sven Hanuschek/Ulrike Leuschner (Hg.), *Heimat und Fremde*, München: edition text + kritik 2021, S. 242-262, hier S. 256-258.

⁵⁰⁶ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 135.

eigene Rolle darin nachdenkt, stellt sie sich aktiv der Frage um die eigene Verantwortung. Somit lässt sich der Einbruch der Katastrophe als ein Heraustreten aus der Geschichte deuten, bei dem es nicht um Flucht, sondern um Konfrontation und Reflexion geht. Will man die Position, die man mit seinem Handeln bezieht, einer kritischen Bewertung unterziehen, muss man die Innenperspektive verlassen und sich gleichsam von außen betrachten – und natürlich zu allen erstes einmal: Innehalten. Denn, wie Haushofer ihre Protagonistin erkennen lässt, wer unentwegt und gehetzt agiert, agiert letztlich blind⁵⁰⁷ und kann folglich auch seine Verantwortung nicht wahrnehmen – oder wie Hannah Arendt in Bezug auf die bürokratischen Strukturen des nationalsozialistischen Vernichtungsapparates konstatierte:

[J]ede rastlose Tätigkeit [lässt] Verantwortung verflüchtigen. [...] Wenn Sie jemanden in eine rastlose Tätigkeit hereinzwingen, nicht wahr, oder [er] sich hereinzwingen lässt, dann werden Sie immer dieselbe Geschichte haben. Sie werden immer die Sache haben, dass Verantwortungsbewusstsein sich nicht bilden kann.⁵⁰⁸

Das Unterbrechen oder Verzögern von Handlung hat also eine Funktion inne. Der deutsche Philosoph, Literatur- und Kulturwissenschaftler Joseph Vogl spricht von einer „Zauderfunktion“ als „aktive[r] Geste des Befragens“⁵⁰⁹: Dem Zögernden ist „das Tun wie dessen Weltbezug wenigstens für Augenblicke problematisch geworden“⁵¹⁰. In seinem Inneren „vollzieht sich [...] ein stehender Sturm von Positionen und Gegenpositionen, von Argumenten und Gegenargumenten“⁵¹¹. Allerdings dürfe man das nicht als einfaches Abwägen innerhalb einer bestimmten Werteordnung missverstehen. Vielmehr sei das Zaudern „eine Krise des Urteilsystems“⁵¹², bei der „unterschiedliche Prinzipien und Wertesysteme“⁵¹³ miteinander kollidieren würden.

Das Erscheinen der Wand schneidet die Frau von ihrem früheren Leben ab, durchtrennt ihre bisherige Handlungsroutine. Zudem bringt die Katastrophe die Menschen und mit ihnen das Vorwärtstreben ihrer Geschichte zum Erstarren. Durch die gläserne Barriere isoliert, wird die Protagonistin aus dem Kontext ihres Lebens und der menschlichen Geschichte gelöst. Die Handlungsketten sind durchtrennt, die Situation hinter der Wand entspricht einem Zustand zwischen ‚nicht mehr‘ und ‚noch nicht‘ – also einer ‚leeren Zeitform‘, in der ‚alle Taten,

⁵⁰⁷ Vgl. ebd., S. 221.

⁵⁰⁸ Hannah Arendt: „Hannah Arendt im Gespräch mit Joachim Fest. Eine Rundfunksendung aus dem Jahr 1964“, in: *HannahArendt.Net* Bd. 3 Nr. 1, <https://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/114/193> vom 16.03.2022, hier S. 12.

⁵⁰⁹ J. Vogl: *Über das Zaudern*, a.a.O., S. 24.

⁵¹⁰ Ebd., S. 25.

⁵¹¹ Ebd., S. 30.

⁵¹² Ebd., S. 34.

⁵¹³ Ebd., S. 32-33.

Begebenheiten und Merkmale eingeklammert und pluralisiert“⁵¹⁴ sind und die sich deswegen als Möglichkeitsform des Historischen verstehen lässt.⁵¹⁵ Die äußere Lage spiegelt die innere, denn wie in der Begriffsgeschichte zur Melancholie zu lesen, tendiert die Figur des*r Melancholiker*in dazu, sich in ihrer Ohnmacht zurückzuziehen und passiv zu bleiben. Sie zaudert, weil sie sich innerhalb einer Ordnung gefangen fühlt, in der sie für sich keine Handlungsmöglichkeiten ausmachen kann⁵¹⁶ (weil die Handlungsoptionen im Rahmen der gesellschaftlichen Normen nicht gegeben oder problematisch geworden sind⁵¹⁷), oder sich allein einer Unzahl von Möglichkeiten gegenüberstellt, die es sorgfältig zu erwägen gilt.⁵¹⁸

Die Protagonistin befindet sich hinter der Wand somit in einer Art Schwebezustand – Haushofer lässt ihre Heldin aus der Geschichte heraustreten, um eine bessere Sicht auf die Handlungen der Vergangenheit sowie jene, die möglich gewesen wären, aber nicht stattgefunden haben, zu haben, aber auch Handlungsmöglichkeiten im Hinblick auf die Zukunft zu befragen. Warum aber wählt sie als ‚Austragungsort‘ dieser Reflexion über das Gewesene, das Möglich-Gewesene und das noch Mögliche jenen ländlichen Raum, der mit positiven Kindheitserinnerungen verbunden ist? Vorhin wurde diskutiert, dass sich die Protagonistin darüber im Klaren ist, dass die menschliche Sicht maßgeblich von gängigen Vorstellungen beeinflusst wird. Dagegen erinnert sie sich an das kindliche Erleben als an eines, das von diesen noch nicht allzu sehr geprägt ist:

Seit meiner Kindheit hatte ich es verlernt, die Dinge mit eigenen Augen zu sehen, und ich hatte vergessen, daß die Welt einmal jung, unberührt und sehr schön und schrecklich gewesen war. Ich konnte nicht mehr zurückfinden, ich war ja kein Kind mehr und nicht mehr fähig, zu erleben wie ein Kind, aber die Einsamkeit brachte mich dazu, für Augenblicke ohne Erinnerung und Bewußtsein noch einmal den großen Glanz des Lebens zu sehen.⁵¹⁹

Freilich lassen Adjektive wie „jung“ und „unberührt“ kritische Leser*innen aufhorchen, denn wie in den Ausführungen zu den *wilderness*-Konzepten zu sehen war, sind diese reichlich vorbelastet. Aber auch, wenn sie Haushofer auf „die Welt“ bezieht, ist damit vielmehr gemeint, dass sich die Welt den kindlichen Augen noch weitgehend unverfälscht und als etwas aufregend Neues, Unbekanntes präsentiert. Ihre Schönheit und ihr Schrecken überwältigen, weil sie bislang nicht durch die Internalisierung einer künstlichen Ordnung gebändigt wurden. Die Protagonistin weiß, dass es kein ‚Zurück‘ mehr gibt, sie ihre Lebensgeschichte nicht

⁵¹⁴ Ebd., S. 48.

⁵¹⁵ Vgl. ebd.

⁵¹⁶ Vgl. W. Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 77.

⁵¹⁷ Vgl. J. Vogl: *Über das Zaudern*, a.a.O., S. 25.

⁵¹⁸ Vgl. F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 135.

⁵¹⁹ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 211.

einfach abstreifen kann. Sie ist nicht auf Flucht aus. Es geht ihr um die Befreiung vom zwingenden Fluchtimpuls. Denn sie fügt hinzu:

„Vielleicht leben die Tiere bis zu ihrem Tod in einer Welt des Schreckens und Entzückens. Sie können nicht fliehen und müssen die Wirklichkeit bis zu ihrem Ende ertragen. Selbst ihr Tod ist ohne Trost und Hoffnung, ein wirklicher Tod. Auch ich war, wie alle Menschen, immer auf der eiligen Flucht und immer in Tagträumen befangen.“⁵²⁰

Die Menschen entfliehen der Wirklichkeit, weil sie Erinnerungen und Illusionen nachhängen, statt sich auf das Gegebene einzulassen. Dabei braucht es Momente des Anhaltens, um die Gegenwart (möglichst) unbefangen erfassen zu können. Denn erst aus diesen heraus wird die Fortsetzung des Gewohnten problematisch und Erwägung von alternativen Vergangenheiten und Zukünften denkbar.

Erfahrung des Erhabenen

Obwohl das Erscheinen der Wand gleich zu Beginn den Eindruck, den die Landschaft auf die Protagonistin macht, abrupt von romantisch zu trist wechseln lässt,⁵²¹ wird im Roman auch immer wieder ein Gefühl transportiert, das man Erhabenheit nennen könnte.

So zum Beispiel, wenn die Frau allein im Gebirge Gewitter, das in der Stadt „harmlos und fast gemütlich [...] gewesen war[en]“⁵²², als bedrohliche Naturgewalt erlebt und es als solche dem kritisierten „Größenwahn“⁵²³ *des Menschen* bildhaft entgegengestellt: „Es war, als stünde über uns mit gespreizten Beinen ein Riese und schwänge seinen feurigen Hammer, um ihn auf unser Spielzeughaus niedersausen zu lassen“⁵²⁴, schreibt sie über die Stille vor dem nächsten Blitzeinschlag. Das von Menschenhand erbaute Jagdhaus ist in direkter Konfrontation nichts als ein *Spielzeug*, die Naturkraft eine überdimensionale Figur, die die Unterlegenheit und Unbedeutsamkeit der Menschen augenscheinlich werden lässt.

Wie Emanuela Ferragamo aufzeigt, ist es nicht das einzige Mal, dass in *Die Wand* eine solche „Spielesemantik“⁵²⁵ in Bezug auf menschliches Tun und seine Resultate benutzt wird.

Nicht nur bezeichnet die Protagonistin auch ihre Markierung der Wand als „Spielzeuggrenze“⁵²⁶ und nennt die Anstrengungen ihres Bekannten Hugo, der sich zwar vor

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Vgl. ebd., S. 27.

⁵²² Ebd., S. 89.

⁵²³ Ebd., S. 238.

⁵²⁴ Ebd., S. 91.

⁵²⁵ E. Ferragamo: „Steiler Berg, weiße Wand“, a.a.O., S. 254.

⁵²⁶ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 21.

Katastrophen wappnen wollte, sich aber nicht getraute dafür soziale Normen zu überschreiten, „Spielerei[en]“⁵²⁷. Auch das Treiben der Menschen allgemein erscheint ihr als ‚Spiel‘: „Die Menschen hatten ihre eigenen Spiele gespielt, und sie waren fast immer übel ausgegangen.“⁵²⁸

Ferragamo sieht in dieser Wortwahl die Intention, eine „Disproportion“⁵²⁹ zum Ausdruck zu bringen, die „die Unangemessenheit“⁵³⁰ des menschlichen Agierens enthüllt.

Ich meine zudem, dass sich bereits hier Spuren des romantischen Zugangs – der, wir erinnern uns, das Erhabene als Präsenz eines ‚Größeren‘, das das menschliche Fassungsvermögen übersteigt, erfährt – zeigen. Richtig deutlich treten diese dann natürlich in der Gewitter-Szene, in der dieses ‚Größere‘ konkrete Gestalt annimmt, hervor. Ferragamo zufolge spüre die Protagonistin in dieser „noch das Kantische Gefühl der Erhabenheit gegenüber der Natur“⁵³¹.

Allerdings hege ich Zweifel, ob sich das wirklich so entschieden sagen lässt. Schließlich setzt Kants Auffassung der Erhabenheit eine „sichere[n] Distanz“⁵³² zu den Phänomenen, die im menschlichen Betrachter diese Empfindung erwecken, voraus. Hingegen fehlt diese der Protagonistin in dieser Szene. Sie ist unmittelbar betroffen und durchleidet große Angst, die ihren Körper durchströmt: „Auch ich hätte mich am liebsten [wie die Tiere] in eine sichere Höhle verkrochen, aber für mich gab es sie nicht. Ich spürte, wie mir der Schweiß übers Gesicht lief und in den Mundwinkeln sammelte. Das Hemd klebte mir an der Haut.“⁵³³

Dass die Akustik des Gewitters in ihr traumatische Erinnerungen an den Krieg hochkommen lässt, zeugt darüber hinaus wohl kaum von „sittlicher Überlegenheit“⁵³⁴ *des Menschen* gegenüber den Naturgewalten: „Ein Donnerschlag ließ das Geschirr auf dem Herd klappern. Es mußte ganz in der Nähe eingeschlagen haben. Die Bombennächte im Keller fielen mir ein, und die alte Furcht ließ meine Zähne aufeinanderschlagen.“⁵³⁵

Weiters sieht die Kantische Idee der Erhabenheit eine „Bestimmung der Menschheit zur Freiheit“⁵³⁶, wie es der Philosoph Jens Szczepanski formuliert, während die Protagonistin diese in Abrede stellt: „Um unsere Freiheit ist es sehr traurig bestellt. Wahrscheinlich hat es sie nie

⁵²⁷ Ebd., S. 100.

⁵²⁸ Ebd., S. 209.

⁵²⁹ E. Ferragamo: „Steiler Berg, weiße Wand“, a.a.O., S. 254.

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Jens Szczepanski: „Zum Erhabenen in Kants *Kritik der Urteilskraft*“ 1997/2010, <https://core.ac.uk/download/pdf/14529666.pdf> vom 21.03.2022, S. 1.

⁵³³ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 90.

⁵³⁴ E. Ferragamo: „Steiler Berg, weiße Wand“, a.a.O., S. 254.

⁵³⁵ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 92.

⁵³⁶ J. Szczepanski: „Zum Erhabenen in Kants *Kritik der Urteilskraft*“, a.a.O., S. 2.

anderswo als auf dem Papier gegeben. Von äußerer Freiheit konnte wohl nie die Rede sein, aber ich habe auch nie einen Menschen gesehen, der innerlich frei gewesen wäre.“⁵³⁷

Aus der Überwältigung durch die Naturgewalt entwickelt sich bei Haushofers Protagonistin keine Empfindung geistiger Überlegenheit als *Mensch*. Obgleich sie auf der Wichtigkeit der Vernunft beharrt, ist diese – anders als bei Kant – nicht auf *den Menschen* beschränkt, sondern wird ebenso nichtmenschlichen Tieren zugesprochen. So sagt sie beispielsweise von ihrer Kuh: „[...] Bella war vernünftig und ich konnte mich auf sie verlassen. Die Vernunft saß bei ihr im ganzen Leib und ließ sie immer das Richtige tun.“⁵³⁸ Während aber die ‚leibliche‘ Vernunft Bellas sie verlässlich zum ‚Richtigen‘ antreibt, unterliegt die kopflastige Vernunft der Protagonistin einer Gefährdung: „Mein Kopf ist frei, er darf treiben, was er will, nur die Vernunft darf ihn nicht verlassen, die Vernunft, die er braucht, um mich und die Tiere am Leben zu erhalten.“⁵³⁹ Womit auch gleich benannt wird, welches Ziel das Vernunftverständnis der Frau hat, nämlich „Leben zu erhalten“ – was im Kontext des Romans eher als verantwortliches Handeln zu verstehen ist und weniger als egoistischer Überlebenskampf. Diesem folgend die Sorge für andere Lebewesen auf sich zu nehmen, ist dabei für sie keine freie Entscheidung, sondern „ein[em] Trieb, der mir eingepflanzt war und den ich nicht bekämpfen konnte, wenn ich mich nicht selbst zerstören wollte“⁵⁴⁰. Entgegen dem gewöhnlichen Gebrauch steht bei Haushofer Vernunft demnach dafür, das Leben (aller) zu achten und zu erhalten, denn wer dies nicht tut, zerstöre sich im Grunde auch selbst (wie die versteinerten Menschen auf der anderen Seite der Wand bezeugen). Diese Fähigkeit sei nicht genuin menschlich, vielmehr würden sich die Menschen darüber hinwegsetzen beziehungsweise sie verlieren, indem sie ihr Handeln an divergenten Motiven ausrichten. Auch dabei würden Menschen wie „die Erfinder der Wand [...] nicht nach einem freien Willensentschluß“⁵⁴¹ handeln. Stattdessen habe ein anderer Trieb – in diesem Fall „triebhaftes Wißbegier“⁵⁴² – überhandgenommen. Wessen Handeln aber von triebhaften Impulsen geleitet wird (und Haushofer bezeichnet, wie wir sehen können, provokanterweise auch das Streben nach Wissen als Begierde), könne wohl kaum wahrhaft frei sein. Trotz mancher Berührungspunkte mit der Kantischen Erhabenheit, entfernt sich Haushofer hiernach doch wesentlich von dem dahinterstehenden menschlichen Selbst- und Weltverständnis.

⁵³⁷ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 75.

⁵³⁸ Ebd., S. 266.

⁵³⁹ Ebd., S. 65.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 75.

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Ebd.

Wenden wir uns aber noch der Alm zu, auf der die Protagonistin laut Ferragamo „wahrhafte Momente der Erhabenheit“⁵⁴³ erlebt. Jenem Ort, an dem es der Frau, in die Betrachtung des Sternenhimmels versunken, gelingt, die von Generationen von Menschen vorgezeichnete Spur zu verlassen⁵⁴⁴ und „ohne Erinnerung und Bewusstsein“⁵⁴⁵ auf die Welt und das Leben zu blicken. Dass sie „die unendlichen Abgründe, die sich zwischen den Sternenhaufen auftaten“ als „[r]iesige schwarze Höhlen hinter geballten Lichtnebeln“⁵⁴⁶ beschreibt, deutet für Ferragamo auf die Widersprüchlichkeit des Erhabenen hin – schließlich heißt es an einer anderen Stelle im Bericht über Höhlen, sie hätten „etwas sehr Anziehendes und zugleich Abschreckendes an sich“⁵⁴⁷ und die Frau berichtet überdies, die Nacht früher immer gefürchtet zu haben. Ferragamo will in dieser Ambivalenz jenen „schmerzhaften *delight*“⁵⁴⁸ erkennen, den Edmund Burke als charakteristisch für das Erhabene definiert.

Ähnlich den erhabenen Landschaften der Romantik verspricht die Alm der Protagonistin Kontakt mit etwas, das über ihre Existenz hinausgeht, und fungiert damit als „Stätte des Heiligen“⁵⁴⁹, die „außerhalb der Zeit“⁵⁵⁰ liegt und Erlösung vom weltlichen, sorgenbeladenen Ich verheißt.⁵⁵¹ Doch dieses Versprechen ist zugleich eine *Versuchung*, so antizipiert sie jene Momente auch als risikobehaftet: „Ich wußte wohl, daß dieser Zustand gefährlich werden konnte, [...]“⁵⁵² Denn er nimmt ihr nicht nur die Sorgen, sondern lässt sie „langsam in eine Art Lähmung“⁵⁵³ verfallen. Auf vermeintlich paradoxe Weise trifft Erhabenheit auf Acedia: Die „Überforderung“ durch das Erhabene führt nicht zur „Achtung vor den [menschlichen] Vernunftideen“⁵⁵⁴ beziehungsweise zur Einsicht der „Bestimmung der Menschheit zur Freiheit“⁵⁵⁵ sondern zur Apathie. Nicht zum Betrachteten besteht Distanz. Vielmehr entfernt sich die Betrachtende von ihrem Selbst, verliert sich ganz im Gegenwärtigen. Anders als bei der Acedia ist dieser Zustand der Leere jedoch eher versöhnlich denn bedrückend und nicht

⁵⁴³ E. Ferragamo: „Steiler Berg, weiße Wand“, a.a.O., S. 257.

⁵⁴⁴ Vgl. M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 210.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 211.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 190.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 103.

⁵⁴⁸ E. Ferragamo: „Steiler Berg, weiße Wand“, a.a.O., S. 258.

⁵⁴⁹ Oder, um wieder Cronons Originalwortlaut aufzugreifen: „sacred temple“. W. Cronon: „The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature“, a.a.O., S. 13.

⁵⁵⁰ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 182.

⁵⁵¹ So beschreibt sie die Alm als einen Ort, der „auf geheimnisvolle Weise mich von mir selbst erlöste“. ebd.

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Ebd.

⁵⁵⁴ J. Szczepanski: Zum Erhabenen in Kants *Kritik der Urteilskraft*, a.a.O., S. 2.

⁵⁵⁵ Ebd.

weltverneinend.⁵⁵⁶ Auch erlebt die Protagonistin kein Gefühl der Überlegenheit, sondern der Befriedung – also nicht unbedingt Erhabenheit im Kantischen Sinne.

Hat sich die Erhabenheit der romantischen Landschaften mit der Zeit abgenutzt, will die Protagonistin einen solchen Effekt im zweiten Sommer, den sie auf der Alm verbringt, vermeiden:

[...] ich wollte keine schwächere Wiederholung und hielt mich absichtlich davor zurück, dem alten Zauber aufs neue zu verfallen. Aber die Alm machte es mir nicht schwer, sie hatte sich vor mir verschlossen und zeigte ein fremdes Gesicht.⁵⁵⁷

Mit der Untat des fremden Mannes wird der Ort schließlich endgültig „entweiht“⁵⁵⁸ (und wiederum die Annahme einer moralischen Überlegenheit der Menschen als irrig vorgeführt). Die Frau beschließt, die Alm nie wieder aufzusuchen.⁵⁵⁹

Das Verhältnis von *Mensch* und Natur

Wiewohl die Protagonistin in *Die Wand* den Wald als den ihr „angemessenen Platz“⁵⁶⁰ erachtet, sieht sie sich doch (in ihrer Eigenschaft als menschliches Wesen) als „das einzige Geschöpf, das nicht hierhergehörte“⁵⁶¹. In der Gegenüberstellung dieser beiden Äußerungen zeigt sich ihre widersprüchliche Einstellung zum Verhältnis von *Mensch* und Natur.

Sie kritisiert die Entfremdung der Menschen von der Natur durch die kapitalistische Gesellschaftsordnung, die Dinge wie Uhren und Autos zu neuen „Götzen“⁵⁶² gemacht und Natur missachtet hat. Dass sich die Menschen über die Natur erheben hatten wollen, sie lediglich als etwas betrachteten, das sich zugunsten der eigenen Interessen ausbeuten lässt, wird indirekt als Ursache ihres Endes identifiziert.⁵⁶³ Dabei wäre man als menschliches Wesen von seinen nichtmenschlichen Leidensgenossen gar nicht mal so grundlegend verschieden⁵⁶⁴ (mehr dazu

⁵⁵⁶ „Zum erstenmal in meinem Leben war ich besänftigt, nicht zufrieden oder glücklich, aber besänftigt.“ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 191.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 264.

⁵⁵⁸ R. Zschachlitz: „*Die Wand* – Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns“, a.a.O., S. 88.

⁵⁵⁹ „Die Alm ist für mich verloren, ich werde sie nie mehr betreten.“ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 182.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 222.

⁵⁶¹ Ebd., S. 62.

⁵⁶² Ebd., 64, 222.

⁵⁶³ In *Die Wand* wird von ‚den Menschen‘ gesprochen, obwohl sich die Protagonistin hauptsächlich auf die westliche Gesellschaft mit ihrem Fokus auf Konsum und Technisierung – also auf *ihre* Lebenswelt – bezieht. Menschen anderer Kulturen, die eben nicht für die von der Protagonistin missbilligten Entwicklungen verantwortlich zu machen sind, kommen auch in ihrer Gedankenwelt nicht vor. Als unbeteiligt zu Schaden Gekommene werden nur die Tiere von ihr bedauert.

⁵⁶⁴ Vgl. M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 235.

im Kapitel „Tiere als ‚Mitleidende‘“) und auch ein anderer Weg möglich gewesen,⁵⁶⁵ meint die Protagonistin. Demgemäß versucht sie hinter der Wand eine respektvollere Form des Zusammenlebens zu finden, sich in den „Naturzusammenhang“⁵⁶⁶ zu fügen.

Trotz alledem hält sie sich in ihrem neuen Leben im Wald für einen „Außenseiter“⁵⁶⁷ und „Störenfried“⁵⁶⁸. Die „verworrene[n] Gedanken“⁵⁶⁹ und die nur bedingt ablegbare menschliche „Unruhe“⁵⁷⁰ lassen keine völlige Integration zu. In jenen Momenten, in denen es ihr doch gelingt, sich von beidem zu lösen, fallen zwar die Schranken und sie fühlt sich mit dem Weltganzen verbunden – allerdings wird diese Überwindung des Ichs auch als riskantes Unterfangen antizipiert.⁵⁷¹ Zum Beispiel, wenn die Protagonistin festhält: „Es gab keine Gedanken, keine Erinnerungen, nur das große stille Schneelicht. Ich wußte, daß diese Vorstellung für einen einsamen Menschen gefährlich war, aber ich brachte nicht die Kraft auf, mich dagegen zu wehren.“⁵⁷² Oder noch drastischer, wenn sie mit der Distanzierung von ihrer eigenen menschlichen Existenz ihr Leben aufs Spiel setzt: „Ich hatte mich so weit von mir entfernt, wie es einem Menschen möglich ist, und ich wußte, daß dieser Zustand nicht anhalten durfte, wenn ich am Leben bleiben wollte.“ Celia Torke, die sich in ihrer Dissertation mit „Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts“⁵⁷³ beschäftigt, sieht „im Verlauf der Isolation [der Protagonistin in *Die Wand*] [...] das kohärente Subjekt“⁵⁷⁴ bedroht: „Die positiv konnotierte Rückeinbindung des Individuums in den äußeren Naturzusammenhang, die wie immer in der Robinsonade als pars pro toto zu verstehen ist, weicht sukzessive einem gefährlichen ‚Durchwoben-Werden‘ von der Natur [...]“⁵⁷⁵ und verweist auf jene Stelle im Roman, in der es heißt: „Es ist, als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten, ewigen Gedanken zu denken.“⁵⁷⁶ Das menschliche Verhältnis zur Natur ist demzufolge von Gefährdung geprägt. Sowohl der größtenwahnsinnige Versuch, die Natur zu beherrschen, als auch die völlige Aufgabe des menschlichen Selbst zugunsten der Natur, enden in Selbstausslöschung. Weder ist es möglich, sich von der Natur loszusagen noch sich dauerhaft von der Bürde des menschlichen Ichs zu

⁵⁶⁵ Vgl. ebd., S. 238.

⁵⁶⁶ C. Torke: *Die Robinsonin*, a.a.O., S. 217.

⁵⁶⁷ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 185.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 62.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 155.

⁵⁷¹ Vgl. auch C. Torke: *Die Robinsonin*, a.a.O., S. 218.

⁵⁷² M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 148.

⁵⁷³ C. Torke: *Die Robinsonin*, a.a.O.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 218.

⁵⁷⁵ Ebd.

⁵⁷⁶ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 185.

befreien. Den Menschen kommt eine Sonderposition zu, die nicht unbedingt eine glückliche ist. So ist die Frau „das einzige Wesen im Wald, das wirklich recht oder unrecht tun kann“⁵⁷⁷, ihr Eingreifen bleibt aber nichts als „Pfuscherei[en]“⁵⁷⁸, die dem gnadenlosen (denn nur sie als *Mensch* „kann Gnade üben“⁵⁷⁹) Lauf der Natur kaum etwas entgegensetzt.⁵⁸⁰ Den unausweichlichen Schmerz, Verfall und Tod von allem Lebenden antizipierend, können die Menschen doch nichts „dagegen unternehmen“⁵⁸¹ – „ein zweifelhaftes Geschenk der Natur“⁵⁸² also, wie Haushofers Protagonistin feststellt. Die Menschen wären in der tragischen Situation, „genausoviel Verstand [zu besitzen], um sich gegen den natürlichen Ablauf der Dinge zu wehren“⁵⁸³. Dieser Umstand, vermutet die Frau, habe sie „böse und verzweifelt werden lassen“⁵⁸⁴. Sie hätten sich von der Natur abgewandt und „ihre eigenen Spiele gespielt“⁵⁸⁵, welche meist übel endeten.

Das menschliche Abdriften in eine Welt der Vorstellung, die sich von der Natur fortbewegt, wahnhaftige Züge annimmt und dabei eine Spur der Zerstörung nach sich zieht, scheint in der Untat des fremden Mannes, der eines Tages wie aus dem Nichts auftaucht und ohne ersichtlichen Grund zwei Tiere der Protagonistin auf brutale Weise tötet, zugespitzt und exemplarisch ins Bild gesetzt. Die Frau kann sich dieses sinnlose „[M]orden“⁵⁸⁶ und Zerstören nicht erklären, „kann darin nur eine greuliche Unordnung und Ausschweifung sehen“⁵⁸⁷, die all die Liebe und Mühen, die für das Gedeihen des Lebendigen aufgewendet werden müssen, „vergebens“⁵⁸⁸ macht. „Wahnsinn“⁵⁸⁹ allein ist für sie allerdings keine Begründung, lasse dieser lediglich eine bereits vorhandene Neigung ungehemmt durchbrechen, wie sie überzeugt ist. Daher kommt sie zum Schluss, dass der Fremde einfach „so beschaffen“⁵⁹⁰, das Verlangen zu Töten stets ein Teil seines Wesens gewesen wäre. Anhand der Kleidung des Mannes lässt sich vermuten, dass dieser einst innerhalb der Gesellschaft eine ‚respektable‘ Position besessen

⁵⁷⁷ Ebd., S. 128.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 185.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 128.

⁵⁸⁰ Vgl. „Ich bin ein Außenseiter, der sich besser gar nicht einmischen sollte. Manchmal kann ich nicht widerstehen und spiele ein bißchen Vorhersehung; ich rette ein Tier vor dem sicheren Tod oder schieße ein Stück Wild, weil ich Fleisch brauche. Aber mit meinen Pfuschereien wird der Wald leicht fertig. [...] Ich bin kein ernst zu nehmender Störenfried.“ ebd., S. 184-185.

⁵⁸¹ Ebd., S. 202.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Ebd., S. 238.

⁵⁸⁴ Ebd.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 209.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 162.

⁵⁸⁷ Ebd.

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Ebd.

habe⁵⁹¹ – was man als Entlarvung der menschlichen Ordnung als Fassade, hinter der von Mordlust und Hass auf das Leben getriebene Personen stünden, auslegen könnte.

Stehen sich demnach bei Haushofer *Mensch* und Natur unversöhnlich gegenüber? Nein, es ist ein äußerst komplexes, ambivalentes Verhältnis, das in *Die Wand* gezeichnet wird. Wohl weist es stellenweise Zerklüftungen auf, aber auch die verbreitete Annahme einer grundlegenden Dichotomie wird unterlaufen. Beispielsweise, wenn Haushofers Protagonistin das Handeln der Menschen als von Trieben und das der nichtmenschlichen Tiere als von Vernunft geleitet darstellt (worauf ich schon hingewiesen habe und auch später noch einmal zurückkommen werde). Während die Tiere eine Art Instinkt für die Vernunft besäßen, wäre es bei den Menschen allerdings fatal, blind den Trieben zu folgen – ihnen obliege eine moralische *Verpflichtung zur Reflexion*. Die Fähigkeit dazu ist bei Haushofer nicht erhebend. Sie stellt die Menschen nicht über die Natur, sondern *unterstellt* sie dieser. Züge einer ‚barbarischen Natur‘ äußerten sich ihr zufolge bei jenen Menschen, die sich vom Naturkontext, in den sie gebettet sind, entfremden (wodurch grundsätzlich überlebenswichtige Triebe pervertiert werden), *ohne* dies zu reflektieren. Deswegen sind es bei ihr insbesondere die (männlichen) ‚Eliten‘, die so etwas wie eine ‚schlechte‘, fehlgeleitete Natur verkörpern: Diese haben sich nicht nur selbst vom größeren Naturzusammenhang losgesagt, sie zeichnen sich auch für die (gesellschaftsweite) Durchsetzung einer menschlichen Ordnung verantwortlich, die der ‚großen Ordnung‘⁵⁹² zuwiderläuft. Damit dreht Haushofer den Spieß um, pflegten doch eben diese Eliten, jene, die sich von ihnen nicht beherrschen lassen wollten, als schlechte oder barbarische Natur hinzustellen.⁵⁹³ Auch die moralische Bewertung des Tötens erfährt eine Umkehrung: So schießt die Protagonistin selbst zahlreiche (Wild-)Tiere, weil sie auf diese Form der Nahrungsbeschaffung angewiesen ist, zeigt sich aber über die Tat des fremden Mannes entsetzt, weil es darüber hinaus für sie keine nachvollziehbare Rechtfertigung geben kann (indessen gilt den männlichen Eliten – wie Hugos Geschäftspartnern⁵⁹⁴ – ‚Jagdsport‘ als kultivierte Freizeitbetätigung).

Doch eine (Re-)Integration in das Naturgefüge ist selbst für die Protagonistin nicht unmittelbar zu realisieren (weil sich, wie gesagt, die alten Gedankenmuster und die innerliche Unruhe

⁵⁹¹ „Seine Kleider, schmutzig und verkommen, waren aus teurem Stoff und von einem guten Schneider genäht. Vielleicht war er ein Jagdpächter wie Hugo oder einer jener Anwälte, Direktoren und Fabrikanten, die auch Hugo so oft eingeladen hatte.“ ebd., S. 273.

⁵⁹² Ebd., S. 75.

⁵⁹³ Vgl. S. Alaimo: *Undomesticated Ground*, a.a.O., S. 95-96.

⁵⁹⁴ Vgl. M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 9.

zu sehr festgesetzt haben, um sie einfach abstreifen zu können). Aber sie ist nicht unmöglich: „Allmählich fing ich an, mich aus meiner Vergangenheit zu lösen und in eine neue Ordnung hineinzuwachsen“⁵⁹⁵, bemerkt die Frau. Das für Torke bedrohliche, da einseitig anmutende „‘Durchwoben-Werden‘ von der Natur“⁵⁹⁶ stellt sich als Teil eines langsamen Prozesses eines Ineinander-Verwachsens heraus. Nicht Selbstaufgabe oder -auslöschung, sondern Annäherung und Transformation zeichnen sich so als gangbarer Weg ab. Es gibt für die Frau zwar keinen Sprung ‚zurück‘ zur tierischen Existenz – denn als menschliches Wesen trägt sie eine besondere Verantwortung, diese nicht wahrzunehmen würde sie zum *Untier* werden lassen⁵⁹⁷ – aber eine gegenwärtige Möglichkeit, „[s]ich verwandt [zu] machen“⁵⁹⁸.

Natur und Geschlecht

Hatte die Protagonistin ihr Leben bislang als von einer patriarchalischen, kapitalistischen Gesellschaftsordnung dominiert und eingeschränkt erfahren,⁵⁹⁹ löst sie die Wand aus dieser heraus. Wenn sie im Wald – eines der (gerade im deutschsprachigen Raum) landläufigsten Sinnbilder für ‚Natur‘ – den ihr „angemessenen Platz“⁶⁰⁰ findet, erinnert dies aber auch ein wenig daran, dass ‚Weiblichkeit‘ und ‚Natürlichkeit‘, wie im Unterkapitel „Für wen das Bild der ‚unberührten Natur‘ besonders problematisch ist“ beleuchtet, als einander entsprechend angesehen wurden. Gemäß der misogynen wie dichotomen Argumentationstradition müsse die Frau ja als *Teil der Natur* von einer *männergemachten Kultur* beherrscht werden. Wie geht Haushofer also in *Die Wand* mit diesem historisch belasteten Verhältnis von Frauen und Natur um?

Zunächst fällt auf, dass die Protagonistin patriarchale Strukturen als Grund für ihre stark eingeschränkte Handlungsmacht in ihrem früheren Leben identifiziert, jedoch auch hinter der Wand an bestimmten Rollenmustern und -zuschreibungen festhält, wie schon Joachim von der Thüsen 1987 bemerkte.⁶⁰¹

⁵⁹⁵ Ebd., S. 250.

⁵⁹⁶ C. Torke: *Die Robinsonin*, a.a.O., S. 218.

⁵⁹⁷ „[...]“, aber ein Mensch kann niemals ein Tier werden, er stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund.“ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 44.

⁵⁹⁸ Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2018, S. 137.

⁵⁹⁹ Vgl. z.B.: „[...] wie sie mich alle gequält haben mit Dingen, die mir zuwider waren. Ich hatte nur dieses eine kleine Leben und sie ließen es mich nicht in Frieden leben.“ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 222.

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Vgl. U. Landfester: „Die Frau an der Wand“, a.a.O., S. 222-223.

Die ihr zugelaufenen Tiere werden zum Beispiel zu ihren Schützlingen, denen gegenüber sie ganz in mütterlicher Fürsorge aufgeht und deren Wohlergehen sie über ihr eigenes stellt.⁶⁰² In jungen Jahren hatte sie mit der Gründung einer Familie, „unwissend, eine schwere Last auf sich“ genommen und war „von da an [...] immer eingezwängt in eine beklemmende Fülle von Pflichten und Sorgen“.⁶⁰³ Dass dieser unliebsame Zustand nun eine Wiederholung findet, nimmt die Frau zur Kenntnis: „Die Katastrophe hatte mir eine große Verantwortung abgenommen und, ohne daß ich es sogleich merkte, eine neue Last auferlegt.“⁶⁰⁴ Wie ihre Formulierung („auferlegt“) deutlich macht, sieht sie für sich diesbezüglich aber keine andere Option. Die „Bürde“⁶⁰⁵, andere lieben und für sie sorgen zu *müssen*, auch wenn dies mit hohem Leidensdruck verbunden ist, liege eben *in ihrer Natur*: „Etwas war mir eingepflanzt, das es mir unmöglich machte, Anvertrautes im Stich zu lassen.“

Klischeevorstellungen eines weiblichen Drangs, zu bemuttern, finden sich vor allem auch in den Äußerungen der Protagonistin zu ihrer Kuh Bella, der sie sich schließlich so verwandt fühlt, dass sie ihr zur „Schwester“⁶⁰⁶ wird. Als Bella ein Junges bekommen hat, wird der Stall von Kuh und Kalb in den Augen der Frau zu „eine[r] kleine[n] Insel des Glücks“, um die sie diese „beneidet[e]“.⁶⁰⁷ Später befürchtet sie, Bella könne vielleicht „nie mehr ein Kalb haben“, was sie die „[a]rme Bella“ bedauern lässt.⁶⁰⁸ Denn für die Protagonistin scheint das Glück Bellas nur in Form eines Kalbs erdenklich.⁶⁰⁹

Mit der Beschreibung ihrer Cousine Luise präsentiert der Bericht der Frau allerdings auch ein konträres Frauenmodell. Diese habe sich wenig um die Leiden ihres Mannes gekümmert, erfahren die Leser*innen, und Hausarbeit sei ihr absolut zuwider gewesen. Stattdessen sei sie eine begeisterte Jägerin gewesen und habe gern mit Männern geflirtet.⁶¹⁰ Aktiv und lebenshungrig, habe sie „niemals in irgendeiner Sache zurückstehen“⁶¹¹ wollen und auch nicht gezögert „Widerstand“⁶¹² gegen die Ideen ihres Mannes zu leisten. Luisas Frauentyp findet sein

⁶⁰² Vgl. J. Chovanec: „Marlen Haushofers *Die Wand* als Thirdspace“, a.a.O., S. 27.

⁶⁰³ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 83.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 75.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 71.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 234.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 147.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 264.

⁶⁰⁹ Vgl. „[...] es ist ihr [Bella] nichts geblieben als die laue Wärme des Stalles, Fressen, Wiederkäuen und manchmal eine dumpfe Erinnerung, die langsam abstirbt. Nach allem, was wir gemeinsam erlebt haben, ist Bella mehr als meine Kuh geworden, eine arme geduldige Schwester, die ihr Los mit mehr Würde trägt als ich. Wirklich, ich wünsche ihr ein Kalb. Es würde die Zeit meiner Gefangenschaft verlängern und mir neue Sorgen aufbürden, aber Bella soll ihr Kalb haben und glücklich sein, und ich werde nicht fragen, ob es in meine Pläne paßt.“ ebd., S. 234.

⁶¹⁰ Vgl. ebd., S. 9.

⁶¹¹ Ebd., S. 124.

⁶¹² Ebd., S. 10.

nichtmenschliches Äquivalent in der Gestalt der Katze, die auf ihrer Freiheit beharrt, „gewisse Forderungen“⁶¹³ stellt und sich nicht so recht in das Bild angeblich ‚natürlicher‘ weiblicher Aufopferung fügen will. Während die Protagonistin gegenüber ihrer menschlichen Geschlechtsgenossin noch mit alten Ressentiments zu kämpfen hat, zieht sie die Berechtigung des Lebenswandels der Katze nie in Zweifel. Mit der Zeit und einigem Abstand entwickelt sie allerdings auch Verständnis für Luise: „Als sie noch lebte, war sie mir sehr fremd und stieß mich manchmal ab. Aber die tote Luise habe ich beinahe lieb gewonnen, vielleicht, weil ich jetzt so viel Zeit habe, über sie nachzudenken.“⁶¹⁴ Schließlich hatte Luise ebenso mit den herrschenden Normen zu kämpfen, wie angedeutet wird: „Sie [Luise] lebte so gerne und machte immerzu alles falsch, weil man in unserer Welt nicht ungestraft so gerne leben durfte.“⁶¹⁵ Die weiblichen Figuren im Roman sind demnach unterschiedlich gestaltet und nicht per se sorgend und passiv, womit das Schema einer bestimmten ‚weiblichen Natur‘ durchbrochen wird.

Überdies macht die Protagonistin eine nicht unbeachtliche Transformation durch: Am Anfang des Romans, nachdem sie die Wand entdeckt hat und sich davon *eingesperrt* wähnt – diese also noch mehr Gefängnis- denn Schutzcharakter hat – fügt sie sich schicksalsergeben der Situation: „Ich mußte mich ganz still verhalten und ihn einfach überstehen. Es war ja nicht der erste Tag in meinem Leben, den ich auf diese Weise überleben mußte. Je weniger ich mich wehrte, desto erträglicher würde es sein.“⁶¹⁶ Stilles Erdulden ist die eingeübte Überlebensstrategie der Frau, die es offenbar gewohnt ist, nicht nachvollziehbare Einschränkungen zu erfahren, ohne effektiv etwas dagegen unternehmen zu können. Sie „betäubt“ sich zunächst mit Arbeit, hofft insgeheim auf „Hilfe“ von außen – doch die „Retter“ kommen nicht.⁶¹⁷ Als sie später auf diese Sehnsucht, man möge sie herausholen, Bezug nimmt, zeigt sich deutlich ihr Gesinnungswandel:

Ich bin noch lange nicht in Sicherheit. Sie können jeden Tag zurückkommen und mich holen. Es werden Fremde sein, die eine Fremde finden werden. Wir werden einander nichts mehr zu sagen haben. Es wäre besser für mich, sie kämen nie. Damals, im ersten Jahr, dachte ich noch nicht so und fühlte ich noch nicht so. Alles hat sich fast unmerklich gewandelt.⁶¹⁸

Aus den potenziellen „Retter[n]“ ist eine Bedrohung geworden, aus der Wand ein Schutzschild. Die Isolation hat die Protagonistin gezwungen, autark zu werden. Was zwangsläufig

⁶¹³ Ebd., S. 51.

⁶¹⁴ Ebd., S. 124.

⁶¹⁵ Ebd.

⁶¹⁶ Ebd., S. 27.

⁶¹⁷ Ebd., S. 39.

⁶¹⁸ Ebd., S. 104.

mit der Loslösung von der weiblichen Geschlechterrolle verbunden ist, die ja eine gewisse Abhängigkeit vorsieht – als Frau allein zu überleben, heißt darüber hinausgehen zu *müssen*. Interessant ist dabei, dass in *Die Wand* die Absonderung von der Gesellschaft und die Zuwendung zur Natur das Geschlechtsempfinden dynamisch werden lässt. Hingegen wird das, was gemeinhin als menschliche Kultur gerühmt wird, von Haushofer als etwas vorgeführt, das nur starre, eingefahrene Muster zu bieten hat, die kaum zu durchbrechen sind – sprich als etwas allzu Statisches. Ohne die äußeren Zuschreibungen, ist es ihr möglich, sich von festgelegten Identitätskonzepten zu lösen und ihr Selbst vielfältiger zu erfahren (auch wenn sie die jeweiligen Tätigkeiten immer noch bestimmten Rollen zuordnet):

Ich konnte ruhig vergessen, daß ich eine Frau war. Manchmal war ich ein Kind, das Erdbeeren suchte, dann wieder ein junger Mann, der Holz zersägte, oder, wenn ich Perle auf den mageren Knien haltend auf der Bank saß und der sinkenden Sonne nachsah, ein sehr altes, geschlechtsloses Wesen.⁶¹⁹

Sie entdeckt Fähigkeiten und Aspekte ihres Ichs, die zuvor vernachlässigt, unterdrückt oder (auch sich selbst gegenüber) bemäntelt wurden. So spricht sie nicht nur wiederholt von Liebe, sondern ebenso davon, sich „zur Wehr setzen“⁶²⁰ zu müssen – und zwar „persönlich“⁶²¹, wie sie betont. Mit diesem Bekenntnis zur Wehrhaftigkeit lässt die Protagonistin eine „spezifisch weibliche Konditionierung“⁶²² hinter sich: Die Hemmung jeglicher aggressiven Impulse, die, wie Regula Venske kritisierte, sogar so weit ginge, dass sie sich negativ auf die Verteidigungsbereitschaft auswirke.⁶²³

Hinter der Wand lernt die Frau, wie ich in der Sektion „‘Neue‘ Räume für das Selbst?“ dargelegt habe, Natur als Akteurin beziehungsweise Vielzahl von Akteur*innen kennen. Alles andere als passiv, verleiben sich diese die einstigen „Götzen“⁶²⁴ der Konsumgesellschaft (wie eben Hugos Mercedes) ein und verändern die Gestalt der Welt in ihrem Sinne. Ihre Verdrängung durch die kapitalistische westliche Gesellschaft, die sie zum stummen (Hinter-)Grund beziehungsweise zur Rohstoffquelle verstümmelte, erfährt, wie Chovanec heraushebt, mit der Wand eine Umkehrung, wenn zum Beispiel Pflanzen Relikte der menschlichen Welt überwuchern – also verdecken und überlagern.⁶²⁵ Angesichts dieser Widerständigkeit der Natur (die sich letztlich durchsetzt: „Das Unkraut hatte überall den Sieg davongetragen.“⁶²⁶), fällt es der

⁶¹⁹ Ebd., S. 82.

⁶²⁰ Ebd., S. 162.

⁶²¹ Ebd.

⁶²² U. Landfester: „Die Frau an der Wand“, a.a.O., S. 223.

⁶²³ Vgl. ebd.

⁶²⁴ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 222.

⁶²⁵ Vgl. J. Chovanec: „Marlen Haushofers *Die Wand* als Thirdspace“, a.a.O., S. 25-26.

⁶²⁶ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 263.

Protagonistin leichter, sich ihre latente Abwehrhaltung offen einzugestehen und die Durchsetzung und Verteidigung ihrer Interessen (auch wenn diese – ähnlich dem Unkraut – von anderen als ‚störend‘ empfunden werden) als legitim zu betrachten. Natur und Frau werden zu Verbündeten, die die Überschreitung ihrer Grenzen nicht länger hinnehmen.

Sie werden aber nicht ‚Eins‘. Indem die Protagonistin zur Natur zu werden, in der Natur völlig aufzugehen auch als Gefährdung des Ichs wahrnimmt, deutet sie auf die Problematik einer Gleichsetzung von Weiblichkeit und Natur hin: Durch die Einswerdung zum „Nicht-Subjekt“⁶²⁷ geworden (setzt diese doch die Aufgabe des Selbst voraus), könne kaum selbstbestimmt gehandelt werden.⁶²⁸

Nicht, dass die der Natur zugerechneten Geschöpfe über keine Subjektivität, Rationalität und Handlungsfähigkeit verfügen – doch auch sie sind keine starre Einheit, sondern werden durch den uniformierenden Begriff ‚Natur‘ erst zu einer solchen stilisiert und schließlich zum ‚anderen‘ *des Menschen* gemacht, dem eben diese Eigenschaften abgesprochen werden. Wenn aber Natur ein buntes, lebendiges Gefüge *eigenwilliger* Akteur*innen ist, lässt sie sich als Kooperationsraum verschiedenartiger Entitäten begreifen. Um in diesen Verbindungen einzugehen und die damit verbundene Verantwortung zu tragen, braucht die Protagonistin aber ein handlungsfähiges Ich. Ein Ich, das innerhalb dieses Gefüges agiert, unweigerlich damit verstrickt ist, aber nicht pauschal mit diesem gleichgesetzt werden kann.

Eine ähnliche Sensibilität zeigt sich auch bei der Zeit-Thematik: Mit der Wand findet die vorwärtsstrebende, lineare „Menschenzeit“ ihr Ende und der Rhythmus der Natur gibt nun wieder den Takt vor. Diese zyklisch verlaufende Zeit wird häufig mit ‚Weiblichkeit‘ assoziiert⁶²⁹ – eine Praxis, die dem Frauenkörper eine größere Nähe zur Natur zurechnet. Haushofer umgeht diese Problematik, indem sie die Protagonistin sich just in einer Lebensphase an diese anpassen lässt, in der ihre Unterworfenheit unter den körpereigenen Zyklus ein Ende findet, und kann so die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass die zyklische Zeitform, die des Lebens generell ist: „[W]as mich wirklich berührt, ist immer noch das gleiche wie früher: Geburt, Tod, die Jahreszeiten, Wachstum und Verfall“⁶³⁰, sinniert die Protagonistin.

Nutzte die männliche Elite Vorstellungen von *wilderness*, um ihre eigene Macht zu legitimieren und zu erhalten, eignet sich die Frau den davon besetzten Raum an.

⁶²⁷ Gunzelin Schmid Noerr: *Geschichte der Ethik* (= Grundwissen Philosophie, Bd. 20304), Leipzig: Reclam 2006, S. 114.

⁶²⁸ Vgl. ebd., S. 114-115. Auf die angesprochene Problematik wird im Kapitel „Tiere als ‚Mitleidende‘“ noch genauer eingegangen.

⁶²⁹ Vgl. U. Landfester: „Die Frau an der Wand“, a.a.O., S. 228.

⁶³⁰ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 150.

Tiere als 'Mitleidende': Ein Blickwechsel zwischen menschlichen Melancholiker*innen und nichtmenschlichen Tieren

In *Die Wand* sind neben der Protagonistin Tiere die einzigen lebendigen Akteur*innen. Dem entsprechend nehmen sie in ihrem Leben und eine zunehmend wichtige Rolle ein. Was die Leser*innen des Romans über diese nichtmenschlichen Subjekte und deren Verhältnis zur einzigen menschlichen Figur erfahren, erfolgt dabei ausschließlich aus der Perspektive der namenlosen Frau. Habe ich bereits versucht darzulegen, inwiefern diese als melancholisch zu verstehen ist, soll im Folgenden anhand des Romans möglichen Beziehungen zwischen menschlichen Melancholiker*innen und nichtmenschlichen Tieren nachgegangen werden.

Im Eingang des Kapitels „DIE AUSGESPERRTEN“ seines Werks über die Melancholie beschreibt Földényi, welche Eigenschaften in spätmittelalterlichen Handschriften den Melancholiker*innen zugeschrieben wurden, und erwähnt dabei einen Verfasser, der „über den Melancholiker [sagt], daß er zum Tier geworden und überhaupt eine niedrigere Person sei“.⁶³¹ Ein Anlass nachzuhaken: Was heißt ‚zum Tier zu werden‘? Kann Melancholie das Verhältnis von Menschen und Tieren verändern und eine transformierende Wirkung besitzen? Und was hat das mit dem Ausgesperrt-Sein der Melancholiker*innen zu tun, das in Földényis Kapitelüberschrift so prominent hervorgehoben wird? Geht es in der vorliegenden Arbeit um den melancholischen Blick, kreuzt sich dieser nun mit dem Blick des ‚Anderen‘.

Phantasma Tier und ein vermeintlich ‚gottgegebener Herrschaftsanspruch‘

Wie Jacques Derrida betont, existieren Tiere im Singular nur im Bereich der Sprache. Im echten Leben gibt es verschiedene Tiere, aber ‚das Tier‘ gibt es nicht. Die Singularform ist und bleibt ein Konstrukt. Um diese Künstlichkeit sichtbar zu machen, spricht Derrida vom *animot*, was sich mit ‚Tierwort‘ übersetzen lässt. Ein sehr eleganter und kunstvoller Zug, denn diese Wortschöpfung aus *animal* (Tier) und *mot* (Wort) wird gleich ausgesprochen wie *animaux* (Mehrzahl von *animal*).⁶³²

Beim ‚Tier‘ handelt sich also um einen abstrakten Sammelbegriff, der vor allem dazu dient, Ordnung herzustellen, zu kategorisieren. Doch welche Form von Übersicht will man damit

⁶³¹ F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 67.

⁶³² Vgl. Jacques Derrida: *Das Tier, das ich also bin* (= Passagen Forum), Wien: Passagen Verlag 2010, S. 58-68.

schaffen? Welche Intentionen stehen hinter diesem Oberbegriff? Sehen wir uns an, wie die Bedeutung des Wortes ‚Tier‘ auf *duden.de* zusammengefasst wird: Es handle sich um die Bezeichnung für ein „mit Sinnes- und Atmungsorganen ausgestattetes, sich von anderen tierischen oder pflanzlichen Organismen ernährendes, in der Regel frei bewegliches Lebewesen“⁶³³, ist zu lesen. Aus diesen Zeilen lässt sich ein Bemühen um Erkenntnis ableiten, ein Streben, die Wahrnehmungen der Umwelt möglichst neutral zu betrachten und aus diesen Beobachtungen Schlüsse zu ziehen. Es folgt aber eine Ergänzung. Die Zuweisung des Begriffs ‚Tier‘ soll offenbar auch eine Beschränktheit zum Ausdruck bringen. So werden die Eigenschaften des beschriebenen Lebewesens um einen Mangel erweitert. Es sei „nicht (oder weniger stark als der Mensch) zu logischem Denken und zum Sprechen befähigt“⁶³⁴. Warum plötzlich diese Gegenüberstellung? Eben waren die Menschen – zumindest indirekt – noch Teil dieser Gruppe von Lebewesen, schließlich treffen all die genannten Dinge auch auf sie zu. Jetzt tritt klar hervor, dass sich die Menschen, die in diesem Fall die Position der Beobachtenden einnehmen, gar nicht als Elemente der von ihnen betrachteten Umwelt, sondern als ‚über den Dingen stehend‘ empfinden.

Lange hatte man sich bei der Beanspruchung eines menschlichen Sonderstatus auf die Bibel berufen. Es herrschte die Auffassung, Gott hätte *dem Menschen*, den er als Abbild seiner selbst konzipiert hat, aufgetragen, die Erde und ihre Kreaturen zu unterwerfen und zu beherrschen. Mittlerweile steht in Frage, ob sich diese Legitimation tatsächlich schon in dieser Form im biblischen Schöpfungsmythos wiederfindet. Denn der hebräische Wortlaut der betreffenden Passage ließe sich auch anders auslegen. Es wäre durchaus denkbar, dass ursprünglich nicht unbedingt von Beherrschung, sondern von einem Urbar-Machen des Landes und dem Auftrag, *der Mensch* solle gegenüber den anderen Geschöpfen die Rolle eines Hirten einnehmen, der verantwortungsvoll über die ihm Anvertrauten wacht, die Rede war.⁶³⁵

In Anbetracht dessen wirkt die Katastrophe, die in Haushofers Roman über die Menschheit kommt, wie eine Art Sintflut, die die Menschen für die Verfehlung dieser Rolle bestraft, und das von der Wand begrenzte Gebiet als ‚Schutzraum‘ wie eine Arche, in der ausgewählte Kreaturen darauf warten, dass ‚Gras über die Sache gewachsen‘⁶³⁶ ist und man einen neuen Versuch des Zusammenlebens auf dieser Welt wagen kann. So sieht beispielsweise auch

⁶³³ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tier> vom 25.11.2020.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Dominium_terrae vom 05.12.2020.

⁶³⁶ Vgl. dazu Haushofers *Die Geschichte vom Menschenmann*, über die Strigl resümiert: „In dieser drastischen, ja höhnischen Parabel beschreibt Marlen Haushofer zum ersten Mal in ihrem Werk das von den Ideen der Männer beherrschte Menschengeschlecht als eine Landplage, die vom Antlitz der Erde verschwinden muß: Am Ende verstreut die große Mutter Natur Samen auf der Erde und läßt *Gras über die Sache wachsen*.“ D. Strigl: „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“, a.a.O., S. 194-195 (Hervorhebung C.S.).

Haushofer-Expertin Strigl darin eine Spiegelung der „biblische[n] Erzählung von Noahs Arche: Ein Gerechter überlebt mit einer Abordnung von Tieren die Sintflut“⁶³⁷. Gestützt wird eine solche Lesart von der Aussage der Protagonistin, dass es nie so weit gekommen wäre, „[w]ären alle Menschen von meiner Art gewesen“⁶³⁸. Sie übt harsche Kritik daran, welche Entwicklung die Gesellschaft vor dem Erscheinen der Wand genommen hat,⁶³⁹ und wie rücksichtslos die Menschen mit den Tieren umgegangen sind.⁶⁴⁰ Hinter der Wand findet sie (auch durch die äußeren Umstände gezwungen) zurück zu einer einfachen agrarischen Lebensweise – ein gelebter Gegenentwurf, der dem biblischen Bild *vom Menschen, der*⁶⁴¹ die Erde bearbeitet, um ihr einen Ertrag (im reduzierten Sinne einer Lebensgrundlage) abzurufen, und die Tiere in *seiner* Obhut nimmt, nahekommen dürfte. Eine Verkürzung der inhaltlichen Dimension von *Die Wand* auf das biblische Motiv der Sintflut greift freilich zu kurz. Die Aussage, die Menschen hätten ihre Rolle als Verantwortungsträger missachtet und sich an den Tieren versündigt, ist nichtsdestotrotz ein wesentlicher Aspekt des Romans.

Entfremdung vom Eigenen als Annäherung an das vormalig fremde ‚Andere‘

Wie aber kommt die Protagonistin zu einem solchen Schluss? Eigentlich führt erst die Wand dazu, dass sie sich auf derartige Gedanken intensiv einlassen kann. Gänzlich von den (Mit)Menschen abgeschnitten, kann sie sich nicht nur „erlauben, die Wahrheit zu schreiben“⁶⁴², weil auf niemanden mehr Rücksicht genommen werden muss, auch der Standpunkt ist ein anderer. Die Wand bringt den nötigen Abstand, um zu erkennen, in welchem Ausmaß *der Mensch seine* Umwelt und vor allem die Tiere in Mitleidenschaft zieht – oder anders formuliert: Wer aus der Distanz auf das Eigene blickt, der entdeckt das Befremdende darin. Das Eigene wird eigenartig. Die eigene Art etwas Fremdes. Wenn das Eigene fremd wird, erscheint auch der Umgang mit dem vormalig Fremden, dem Andersartigen, in einem neuen Licht. Diese Ausdehnung des Fremdheitsgefühls auf das Eigene ist ein zentrales Element der Melancholie. Das bedeutet wiederum, dass in ihr desgleichen ein hohes Potenzial an artübergreifender Empathie angelegt ist.

⁶³⁷ D. Strigl: „*Die Wand* (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“, a.a.O.

⁶³⁸ Vgl. M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 161.

⁶³⁹ Vgl. z.B. ebd., S. 222.

⁶⁴⁰ Z.B. heißt es an einer Stelle: „Solange es Menschen gab, hatten sie bei ihren gegenseitigen Schlächtereien nicht auf die Tiere Rücksicht genommen.“ ebd., S. 41.

⁶⁴¹ Hier wurde bewusst der Singular und damit ein dezidiertes Maskulinum gewählt, da Frauen in der Bibel gewissermaßen eine Art Abweichung oder Ergänzung zum ‚eigentlichen‘, ursprünglich männlichen Menschen zu sein scheinen. Im Kontrast dazu übernimmt Haushofers Protagonistin quasi die Rolle eines weiblichen Noah.

⁶⁴² M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 40.

Damit soll nicht behauptet werden, dass eine melancholische Sichtweise per se dazu geneigt wäre, den nicht-menschlichen Lebensformen offener zu begegnen. So drängt sich beispielsweise bei Földényis Abhandlung über die Melancholie der Eindruck auf, er wäre geradezu bemüht, immer wieder das menschliche Leiden und Sterben von jenem der nicht-menschlichen Lebewesen explizit abzugrenzen. Alleinstellungsmerkmale (oder was er dazu erklärt) werden hervorgehoben. Ihm geht es dabei freilich nicht um anatomische Aspekte, für ihn ist der Unterschied zwischen *Mensch* und Tier „ein existenzieller“⁶⁴³. Mit Verweis auf Søren Kierkegaards Überlegungen zur Verzweiflung in *Die Krankheit zum Tode* schreibt er: „Die Fähigkeit, zu verzweifeln, ist, was den Menschen vom Tier unterscheidet.“⁶⁴⁴ Ganz so als könnten Tiere nur passiv leiden, würden den Schmerz duldsam ertragen, ohne sich über die Hoffnungslosigkeit ihrer Situation jemals bewusst sein zu können. Doch was lässt uns sicher sein, dass dem tatsächlich so ist? Wenn Földényi meint, *den Menschen* lediglich als Körper zu betrachten, hieße *ihn* als „Stück Fleisch“⁶⁴⁵ und nicht als *Mensch* wahrzunehmen, und er anmerkt, dass ein Humanpathologe einen Körper untersuche, der sich nur anatomisch von dem eines Tieres unterscheidet, wirkt es ein wenig (und vor allem wenig empathisch) als seien Tiere lediglich belebtes Fleisch.

Grausame Grenzen

Solch ein exklusiver Humanismus stellt für menschliche Subjekte ebenso eine Gefahr und Quelle des Leids dar, wie für tierische. Der österreichische Kulturwissenschaftler und Philosoph Thomas Macho, der sich für einen inklusiven Humanismus stark macht, beschreibt diese weitreichende Problematik treffend:

Ich würde den Einsatz für Menschen- und Tier- oder andere Rechte als ein und dasselbe Projekt sehen wollen. Kämpft man erst einmal für Menschenrechte, ohne darüber nachzudenken, wer Mensch ist und wer nicht, vermeidet man auch die Gefahren, die mit dem exklusiven Humanismus der letzten zwei Jahrhunderte verbunden waren: Die Frage, wer und wer nicht zu uns gehört, war ein wesentlicher Nährboden für die grössten [sic!] Katastrophen des 20. Jahrhunderts.⁶⁴⁶

Das Konzept eines inklusiven Humanismus will die Selbstdefinition über Grenzziehungen überwinden und plädiert für Offenheit. Das Recht auf eine ‚humane‘ Behandlung sollte nicht

⁶⁴³ F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 299.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 361.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 299.

⁶⁴⁶ Claudia Mäder/Thomas Macho: „Humanismus für Roboter“, Interview in: *schweizer monat* vom Februar 2014, <https://schweizermonat.ch/humanismus-fuer-roboter/> vom 04.12.2020.

nur einer bestimmten Gruppe von Lebewesen vorbehalten bleiben, wenn man schlicht nicht wissen könne, ob und inwiefern auch andere (seien es Tiere oder auch Maschinen) über Bewusstsein, Willen und dergleichen verfügten. Denn worum geht es bei dem Begriff ‚human‘? Vor allem um Würde, Nachsicht und den Verzicht auf Härte.⁶⁴⁷ Sein Gegenstück ist die Grausamkeit.⁶⁴⁸ Just jener Grausamkeit begegnen wir dort, wo strikte Grenzen gezogen werden, wo Güte und Mitgefühl allen verweigert wird, die als andersartig wahrgenommen werden. Man möge nur an den Begriff ‚ent-artet‘ denken – den biopolitischen Begriff einer Gesellschaft, die Menschen aus der eigenen Art ausgliedert und damit ent-menschlicht; was nicht der eigenen Art entspricht, dessen Würde und Leid wird negiert.

Tiere als 'Mitleidende'

Im melancholischen Leiden an der Welt liegt die Möglichkeit, in den Tieren ebenso Leidende zu erkennen und diese Verbundenheit im Leid anzuerkennen, Mitleid zu empfinden. Tiere als ‚Mitleidende‘ will hier im doppelten Sinne (und damit den Ideen Derridas folgend) verstanden werden: Dem konventionellen Wortsinn, also mitfühlend, entsprechend, und als gleichzeitig dasselbe Leid erfahrend. Denn Tiere leiden gemeinsam mit *dem Menschen* an den Bedingungen der Existenz. Sie sind genauso sterblich und verletzlich, und sind angesichts der möglichen Auswirkungen dieser Eigenschaften genauso mit Angst und Grauen erfüllt.⁶⁴⁹ Diesen Gemeinsamkeiten gegenüber dem Leid hatte man aber gemeinhin eher wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die Frage nach dem *logos* und die daran geknüpften Debatten pflegten diesen Umstand Beiseite zu schieben oder zu überdecken. Bis Jeremy Bentham mit seiner Frage nach der Leidensfähigkeit der Tiere diese entschieden ins Zentrum der Überlegungen rückte. Demgemäß ist die von ihm begründete zweckorientierte Ethiktheorie des Utilitarismus, die die Maximierung des durchschnittlichen Werts an Glück forciert, grundsätzlich offen dafür, auch das Wohlergehen der Tiere zu berücksichtigen. Derrida spricht angesichts von Benthams Vorstoß vom Unleugbaren des tierischen Leids und der tierischen Angst.⁶⁵⁰ Und doch hatte das die Menschen nie gehindert, diese immer wieder zu relativieren, die Vergleichbarkeit dieses Leidens zu leugnen und den leidenden Tieren Mitgefühl zu verwehren. Überdies standen viele der Philosophen, die (auch was die Moralität betrifft) allein auf die Vernunft setzten, dem Mitleid skeptisch gegenüber oder lehnten es ab (zum Beispiel Thomas

⁶⁴⁷ Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/human> vom 09.03.2022.

⁶⁴⁸ Vgl. <https://de.wiktionary.org/wiki/human> vom 09.03.2022.

⁶⁴⁹ Vgl. J. Derrida: *Das Tier, das ich also bin*, a.a.O., S. 53.

⁶⁵⁰ Vgl. ebd.

Hobbes, Baruch de Spinoza und Immanuel Kant). Andere (wie David Hume und Adam Smith) sahen Mitleid als wichtiges Element der menschlichen Natur. Jean-Jaques Rousseau hingegen befürwortete Mitleid nicht nur und machte es zu einem wichtigen Element seiner Ethik, sondern sah darin auch ein Gefühl, das sich nicht auf *den Menschen* beschränkt.⁶⁵¹

In der Person Arthur Schopenhauers fand sich schließlich der Verfechter des Mitleids schlechthin. Da ich Spuren davon auch bei Haushofer zu finden meine, möchte ich nun etwas detaillierter auf Schopenhauers Mitleidsethik (sowie auf Nietzsches teils berechtigter Kritik daran) eingehen. Sein Verständnis von Mitleid weicht vom alltäglichen Bedeutungsgehalt dieses Begriffs ab.⁶⁵² Nicht die vereinzelte persönliche Gemütsbewegung angesichts einer spezifischen, miterlebten und damit greifbaren Situation schwebt ihm vor Augen. In der schopenhauerschen Ethik wird Mitleid in seiner universellen Dimension gedacht:⁶⁵³

Wem fremdes Leid zum eigenen wird, der identifiziert sich derart intensiv und empathisch mit dem anderen, dass „die Grenze zwischen den Individuen“⁶⁵⁴ überwunden werde. Der „Unterschied[es] zwischen Ich und Anderem“⁶⁵⁵ komme zu Fall. Als „Einsicht in die *Wesenseinheit* mit allem Lebendigen“⁶⁵⁶ beschränke es sich nicht auf diejenigen, deren Not sich offen und in unmittelbarer Nähe zeigt,⁶⁵⁷ sondern treibe allgemein dazu an, Schaden von anderen abzuwenden⁶⁵⁸ – egal, ob sich diese in großer zeitlicher und/oder räumlicher Distanz zu einem selbst befinden. Jemand, der Mitleid zu seinem Grundsatz macht, suche (fremdes) Leid auch rückblickend wie vorausschauend zu antizipieren und zukünftiges Leid zu verhindern.⁶⁵⁹

Im Mitleid machte Schopenhauer die einzige Möglichkeit aus, dem zerstörerischen egoistischen Willen, von dem er die Welt erfüllt sah, beizukommen. Dieser omnipräsente Egoismus strebe blind nach dem eigenen Wohlbefinden. Alle anderen nehme er nur als seinem Selbst nicht zugehörig und damit fremd wahr. Ihnen gegenüber sei er gleichgültig. Nütze es der Durchsetzung eigener Interessen, werde ihnen geschadet. Die Dominanz des egoistischen

⁶⁵¹ Vgl. Gregor Schiemann: „Ambivalenzen und Grenzen des Mitleids bei Jean-Jacques Rousseau“, in: Hilge Landweer (Hg.), *Gefühle - Struktur und Funktion*, Berlin: Akademie Verlag 2007, S. 199-217, hier S. 202-203. Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Mitleid> vom 09.03.2022. Sowie vgl. Käte Hamburger: *Das Mitleid*, Stuttgart: Klett-Cotta 1985.

⁶⁵² Vgl. G. Schmid Noerr: *Geschichte der Ethik*, a.a.O., S. 111.

⁶⁵³ Vgl. ebd., S. 114; Sowie vgl. D. Birnbacher: *Schopenhauer*, a.a.O., S. 112.

⁶⁵⁴ G. Schmid Noerr: *Geschichte der Ethik*, a.a.O., S. 112.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 110.

⁶⁵⁶ Andreas Lorenz: „Das Verhängnis des Mitleids oder Schopenhauer contra Nietzsche als Erzieher“, in: Marta Kopji/Wojciech Kunicki (Hg.), *Nietzsche und Schopenhauer. Rezeptionsphänomene der Wendezeiten*, Leipziger Universitätsverlag 2006, S. 321-333., hier S. 328.

⁶⁵⁷ Vgl. D. Birnbacher: *Schopenhauer*, a.a.O., S. 118.

⁶⁵⁸ Vgl. A. Lorenz: „Das Verhängnis des Mitleids oder Schopenhauer contra Nietzsche als Erzieher“, a.a.O., S. 328.

⁶⁵⁹ Vgl. D. Birnbacher: *Schopenhauer*, a.a.O., S. 118.

Prinzips habe einen immensen Zuwachs an Leid zur Folge. Allein die Grausamkeit, der Antipode des Mitleids, wäre noch schlimmer. Ihre Anhänger trachteten danach, alle größtmöglich zu verletzen, und rühmten sich ihres Egoismus. Fremdes Leid werde vom Grausamen sogar dann befördert, wenn es dessen eigenen Interessen abträglich ist. Für ihn ist das Zufügen von Leid Selbstzweck. Es soll ihm als Beweis seiner Macht Genugtuung verschaffen, um ihn über seine eigentliche Ohnmacht hinwegzutäuschen.⁶⁶⁰

Zu seinen Überlegungen wurde Schopenhauer vor allem von „der asiatischen Philosophietradition“⁶⁶¹ inspiriert. Nicht von ungefähr erinnert sein Konzept einer grundlegenden Einheit allen Lebendigen an den Buddhismus. Dieser Offenheit gegenüber dem Denken anderer Kulturen gesellte sich ein großes Maß an Kritikfähigkeit gegenüber den abendländischen Überzeugungen hinzu. Besonders stieß sich Schopenhauer daran, dass dem Umgang mit Tieren im Westen gemeinhin keinerlei moralische Signifikanz beigemessen wurde. Er erklärte sich das als Nachhall des biblischen Schöpfungsmythos: Die Geschichte vom göttlichen Auftrag, alle nichtmenschlichen Lebewesen zu unterwerfen, wirke hier immer noch nach.⁶⁶²

Unterdessen wäre bei all den Gemeinsamkeiten das verwandtschaftliche Verhältnis zwischen Menschen und Tieren nicht von der Hand zu weisen. Sie zeigten „fließende[n] Übergänge“⁶⁶³ – das Ziehen einer scharfen Grenze wäre somit nicht gerechtfertigt.

Wenngleich sich Schopenhauer in Bezug auf die Praxis doch recht pragmatisch zeigte, theoretisch gestand er (zumindest indirekt) Menschen und Tieren gleiche Rechte zu. Wie bereits bei Bentham, steht auch bei Schopenhauer die „Leidensfähigkeit“ als „entscheidende Gemeinsamkeit“ im Vordergrund.⁶⁶⁴ Seine Mitleidsethik will dieser Rechnung tragen, indem sie für Menschen und Tiere gleichermaßen Schutz einfordert.⁶⁶⁵

Auch in seinem Resümee darüber, wie die Welt zu bewerten sei, geht Schopenhauer ähnlich wie Epikur und Bentham von der Perspektive der darin lebenden Subjekte aus.⁶⁶⁶

Meint David Hume, dass das Empfinden von Mitleid ausgeprägter ausfalle, je näher die Betroffenen dem Bemitleidenden stünden, und dass Distanz diesem Gefühl abträglich wäre,⁶⁶⁷

⁶⁶⁰ Vgl. A. Lorenz: „Das Verhängnis des Mitleids oder Schopenhauer contra Nietzsche als Erzieher“, a.a.O., S. 328-331.

⁶⁶¹ D. Birnbacher: *Schopenhauer*, a.a.O., S. 127.

⁶⁶² Vgl. ebd., S. 128.

⁶⁶³ Vgl. ebd., S. 126.

⁶⁶⁴ Ebd.

⁶⁶⁵ Vgl. ebd., S. 125.

⁶⁶⁶ Vgl. ebd., S. 94.

⁶⁶⁷ Vgl. Herlinde Pauer-Studer: *Das Andere der Gerechtigkeit. Moraltheorie im Kontext der Geschlechterdifferenz*, Berlin: Akademie Verlag 1996, S. 207.

gelangt Schopenhauer just durch seine Position zwischen Distanz und Anteilnahme zu seiner Mitleidsethik.

Einer, der die Schriften Schopenhauers regelrecht verschlungen hatte, war Friedrich Nietzsche. Auch er kritisierte die einseitige Verehrung der Vernunft scharf. Die Welt in eine Sphäre des Geistes und eine des organischen Lebens aufzuteilen (wie es seiner Meinung nach Religion und Wissenschaft praktizieren), hielt er für problematisch.⁶⁶⁸

Aber letztlich sollte er sich ebenso entschieden von Schopenhauer und dessen Mitleidsethik abwenden. Nietzsches anfängliche Begeisterung für Schopenhauer hat sicher damit zu tun, dass er ähnlich mit dem Leben rang, als sensibler, introvertierter *Mensch* zur Melancholie neigte. Zugleich setzte ihm diese Feinfühligkeit zu, war für ihn kaum auszuhalten. Allmählich begann ihn die Idee zu beherrschen, er könne nur durch die völlige Überwindung dieses Teils seiner selbst zu einer lebensbejahenden Position finden. Daraus entspann sich ein lebenslanger Kampf, in dem er Schopenhauer zum Feindbild stilisierte, den er aber im Grunde gegen sich selbst zu führen schien.⁶⁶⁹

In seiner Missbilligung Schopenhauers setzt Nietzsche dessen Mitleidsbegriff mit der christlich geprägten Nächstenliebe gleich. Nun mag es vorgebliche Gemeinsamkeiten zwischen religiösen (insbesondere christlichen) Anschauungen und jenen Schopenhauers geben – man denke beispielsweise an die Überzeugung von der Schlechtigkeit allen Irdischen und der Flüchtigkeit des Glücks sowie die Idealisierung des asketischen Abstandnehmens vom weltlichen Treiben. Doch bei Schopenhauer gibt es keine Erlösung, kein Versprechen auf ein Jenseits, keine wie auch immer geartete Versöhnung.⁶⁷⁰

Nichtsdestotrotz ist für Nietzsche Mitleid Teil der ‚Sklavenmoral‘, die er besonders dem Christentum und dem Judentum anlastet. Die Unterdrückten hätten als geistigen Racheakt gegen die Herrschenden eine ‚Umwertung der Werte‘ vorgenommen, wodurch das Leiden fortan als edel galt, während das, was die Mächtigen für gut befanden, zu etwas Bösem und Unmoralischem umdefiniert wurde.⁶⁷¹

Nietzsche versuchte sich von seiner Sensibilität zu befreien, indem er auf Distanz pochte. Vom Mitleid fühlte er sich zunehmend bedrängt – nicht nur als derjenige, der mitleidet, sondern auch aus der Sicht dessen, der dieses Mitleid erfährt: Der schwächere Bemitleidete

⁶⁶⁸ Vgl. Beatrix Himmelmann: *Nietzsche* (= Grundwissen Philosophie, Bd. 20305), Leipzig: Reclam 2006, S. 22-23.

⁶⁶⁹ Vgl. A. Lorenz: „Das Verhängnis des Mitleids oder Schopenhauer contra Nietzsche als Erzieher“, a.a.O., S. 326-329.

⁶⁷⁰ Vgl. G. Schmid Noerr: *Geschichte der Ethik*, a.a.O., S. 105-106.

⁶⁷¹ Vgl. B. Himmelmann: *Nietzsche*, a.a.O., S. 128.

werde zum passiven Objekt, der schamlosen Aneignung durch den anderen ausgeliefert. Hinter dem Mitleid stünde somit gleichfalls ein, wenn auch geschickt getarnter, Drang nach Macht. *Der Mensch* wäre schlicht nicht in der Lage, nicht egoistisch zu sein.⁶⁷²

Nietzsche geht in seiner Kritik moralischer Normen weiter, als Schopenhauer es tut, und so erscheint ihm auch das Mitleid verdächtig. Hatte Schopenhauer, der schon als ‚pessimistischer Misanthrop‘ par excellence gilt, hier ein (gemäß seiner Sicht innerhalb der menschlichen Art ansonsten rares) Moment der Uneigennützigkeit gesehen, zieht Nietzsche auch dieses radikal in Frage und legt eine Reihe problematischer Aspekte des Mitleids frei:

Denn während derjenige, der des Mitleids ‚bedürfe‘, herabgesetzt werde, würden die dahinterliegenden Ursachen seines Leids, die Verhältnisse, die es bewirken, stillschweigend akzeptiert. Nietzsches Kritik sei diesbezüglich wichtig und richtig, betont der deutsche Philosoph Gunzelin Schmid Noerr. Den Willen und damit das Selbst aufzugeben, sei in Hinblick auf ethisches Handeln nicht unbedingt zielführend: Denn solchermaßen zum „Nicht-Subjekt“⁶⁷³ geworden, könne gar nicht mehr – also auch nicht moralisch – gehandelt oder empfunden werden. Anstatt durch Selbstaufgabe „die Herstellung von Ungetrenntheit“⁶⁷⁴ anzustreben, sei es förderlicher „ein symmetrisches Moralverhältnis“⁶⁷⁵ anzustreben, das die Interessen des Anderen

[...] unter gleichen Bedingungen als nicht weniger berechtigt denn die entsprechenden eigenen [erkennt und respektiert]. Damit erhält die Selbsterhaltung durchaus eine gewisse moralische Dignität. [...] Egoismus ist demnach nicht der Gegenpol schlechthin zum Moralischen, er ist auch dessen Voraussetzung. Was wir für Andere sein können, hängt nicht zuletzt von unserem Selbstverhältnis ab.⁶⁷⁶

Während Schopenhauers Mitleidsethik die Bemitleideten zum passiven Gegenstand eigener Gefühle und Konzepte mache, würde ein „Moralverhältnis“⁶⁷⁷, das auf Gleichberechtigung setze, „von Subjekten aus[gehen], die aktiv die Achtung ihres Selbst setzen und einfordern und darüber hinaus Wohlwollen durch eigene empathische Zuwendung evozieren.“⁶⁷⁸

Die Fähigkeit zur Empathie geht jedoch in Nietzsches Konzepten verloren. Besessen davon, den Pessimismus Schopenhauers zu überwinden, entwickelt er förmlich einen „Gegenentwurf“⁶⁷⁹ zu dessen Mitleidsethik. In diesem versucht er, zu einer totalen Bejahung des Willens

⁶⁷² Vgl. G. Schmid Noerr: *Geschichte der Ethik*, a.a.O., S. 113.

⁶⁷³ Ebd., S. 114.

⁶⁷⁴ Ebd., S. 115.

⁶⁷⁵ Ebd.

⁶⁷⁶ Ebd.

⁶⁷⁷ Ebd.

⁶⁷⁸ Ebd.

⁶⁷⁹ Ebd., S. 112.

(der seiner Meinung nach nicht unbedingt nach dem Leben, sondern nach Macht strebt) zu finden. Allerdings ist er sich dessen ambivalenter Kraft bewusst und versucht erst gar nicht, die zerstörerische Seite des Willens zu leugnen. Er betont aber auch dessen schöpferisches Potenzial, das unabdingbar dafür sei, das Leben frei gestalten zu können. Nur mit Hilfe des Willens ließe sich die Selbstneuschöpfung *des Menschen* vorantreiben, also – zieht Nietzsche den Schluss – müssten die dunklen Facetten des Willens in Kauf genommen und das Schreckliche schlicht ausgehalten werden. Dieses ‚Aushalten‘ ist offenbar für Nietzsche unweigerlich damit verbunden, sich gänzlich vom Mitleid loszusagen.

Bis ihn bei einem morgendlichen Spaziergang in Turin am 3. Januar 1889 ein Erlebnis überwältigte – schenkt man einer berühmten Anekdote über sein Leben Glauben: Nietzsche wird Zeuge davon, wie ein zorniger Kutscher sein Pferd misshandelt. Von Betroffenheit ergriffen, eilt er zu dem Pferd und umschlingt schluchzend dessen Hals. Auf die Umarmung folgt sein geistiger Zusammenbruch, von dem er sich nie wieder erholen sollte.⁶⁸⁰

Mittlerweile wird der Wahrheitsgehalt dieser Geschichte, die Nietzsches Vermieter in Umlauf gebracht haben soll, stark angezweifelt (beispielsweise in der 2018 erschienen Nietzsche-Biografie *I am Dynamite* der norwegisch-britischen Schriftstellerin Sue Prideaux).⁶⁸¹

Dennoch bewegt sie nach wie vor. Viel wurde und wird um diese Anekdote herum spekuliert, was nahelegt, dass sie etwas berührt, das von zentraler Bedeutung ist – im Hinblick auf Nietzsche und sein Werk, aber auch auf das Verhältnis *des Menschen* zu anderen Lebewesen allgemein.

Während die einen in dem Vorfall das weiter nicht nachvollziehbare Gebaren eines psychisch angegriffenen Menschen sehen, interpretieren andere, wie der Schriftsteller Milan Kundera, die Szene als eine flehentliche Geste der Abbitte: Nietzsche habe sich im Zuge seiner Krankheit zunehmend „von den Menschen entfremdet“⁶⁸². Bei seiner Begegnung mit dem geschlagenen Pferd sehe Dostojewski-Liebhaber⁶⁸³ Nietzsche in diesem die ‚gequälte Kreatur‘ und erkenne sich in seinem Leiden wieder. Erschüttert wollte er es um Vergebung für den

⁶⁸⁰ Vgl. A. Lorenz: „Das Verhängnis des Mitleids oder Schopenhauer contra Nietzsche als Erzieher“, a.a.O., S. 333; Sowie vgl. Hannah Lühmann: „Hat Nietzsche das Turiner Pferd nie umarmt?“, Axel Springer SE 2018, <https://www.welt.de/kultur/article184374194/Friedrich-Nietzsche-Hat-er-das-Turiner-Pferd-nie-umarmt.html> vom 05.01.2021.

⁶⁸¹ Vgl. H. Lühmann: „Hat Nietzsche das Turiner Pferd nie umarmt?“, a.a.O.

⁶⁸² Milan Kundera: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, München, Wien: Hanser 1984, S. 278.

⁶⁸³ Nietzsche war ein begeisterter Leser von Dostojewskis Werken. In seinen Romanen *Schuld und Sühne* und *Die Brüder Karamasow* nutzte Dostojewski das Pferdemotiv, um die Abgründe der menschlichen Grausamkeit, aber auch die Kraft der Empathie zu veranschaulichen. Vgl. Chris Townsend: „Nietzsches’s Horse“, in: *BLARB* (April 2017), <https://blog.lareviewofbooks.org/essays/nietzsches-horse>, 25.01.2021.

menschlichen Umgang mit anderen Lebewesen bitten. Der darauffolgende geistige Zusammenbruch sei auch als „Bruch mit der Menschheit“⁶⁸⁴ zu verstehen.

Konnte Nietzsche das Schreckliche letztlich doch nicht aushalten? Wurde er irr an einer Welt, die es ungerührt hinnahm, und vielleicht auch an einem Selbst, das genau das propagierte? Was hier zur Debatte steht ist womöglich die Frage, ob diese Szene wirklich die Eruption seines Wahnsinns verkörpert oder nicht vielmehr einen Moment der Erkenntnis, dessen niederschmetternde Wirkung darin besteht, sich des eigenen, menschlichen Wahns und der damit verbundenen Verstricktheit in Schuldzusammenhänge bewusst zu werden. Denn ist eine derartige Handlung wirklich so unerklärlich wie unberechtigt? Ist es mit dem Verstand nicht fassbar, das Leiden einer anderen Kreatur mitzufühlen und ihr, wenn auch mehr oder weniger hilflos, beizustehen zu versuchen? Oder muss der Wahnsinn nicht woanders vermutet werden? Der freiberufliche Essayist Chris Townsend resümiert in seinem Essay „Nietzsche’s Horse“, dass es auch diese Vorstellung ist, Nietzsche habe durch sein Handeln seine Abkehr vom Mitleid widerrufen, die diese Erzählung so attraktiv macht.⁶⁸⁵

Artübergreifendes Mitleid wird in *Die Wand* immer wieder thematisiert. Die namenlose Protagonistin in *Die Wand* kehrt ganz deutlich die grundlegenden, daseinsbedingten Gemeinsamkeiten von Menschen und Tieren hervor: „Sie leiden wie ich, wenn ihnen Schmerz zugefügt wird, und wie ich brauchen sie Nahrung, Wärme und ein bisschen Zärtlichkeit.“⁶⁸⁶ Gleichzeitig räumt sie aber ein, dass diese erst Beachtung finden, „wenn wir einsam und unglücklich sind“ und uns dadurch „auch die Freundschaft unserer entfernten Vettern“⁶⁸⁷ recht wird. Selbstkritisch gibt sie zu, dass sich ihre Einstellung gegenüber den Tieren erst durch ihre Notlage geändert habe. Davor wäre ihre Sympathie für Tiere eher oberflächlicher Art gewesen.⁶⁸⁸ Ähnlich Schopenhauer gehen bei der Protagonistin Distanz zu den Menschen sowie dem eigenen menschlichen Streben und Empathie gegenüber den Tieren miteinander einher. Beide wirken auf die Leser*innen in ihrer ungehemmten Missbilligung des (rücksichtslosen) menschlichen Treibens zum Teil stark misanthropisch und beiden wirft man vor, ihr Pessimismus sei nicht gerechtfertigt.

⁶⁸⁴ M. Kundera: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, a.a.O., S. 278.

⁶⁸⁵ Vgl. Chris Townsend: „Nietzsches’s Horse“, a.a.O.

⁶⁸⁶ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 235.

⁶⁸⁷ Ebd.

⁶⁸⁸ Vgl. ebd.

Ich und Nicht-Ich

Bei Haushofer wirkt der „Unterschied[es] zwischen Ich und Anderem“⁶⁸⁹ an mancher Stelle wie eine unüberwindbare Kluft. Die weiblichen Hauptfiguren in ihren literarischen Werken sehen sich mit einer Welt konfrontiert, in der Interaktionsmöglichkeiten begrenzt sind. Sie suchen die gesetzten äußeren Grenzen zu überwinden, sehnen sich nach Nähe, müssen jedoch immer wieder erfahren, was (unter den gesellschaftlich gesetzten Rahmenbedingungen) nicht sagbar oder machbar ist. Um sich vor diesen schmerzhaften Zurückweisungen zu schützen, beginnen sie, sich von der Außenwelt abzukapseln und die zwischen Subjekten verfügbaren Mittel des Austauschs generell als eingeschränkt zu begreifen.

So wird wiederholt darauf angespielt, dass die Protagonistin schon vor dem Erscheinen der titelgebenden Wand an einem Gefühl der Abgegrenztheit zwischen sich und den anderen gelitten habe. Haushofer selbst äußerte sich diesbezüglich, die Wand sei auch als psychologisch zu deutende Metapher zu verstehen.⁶⁹⁰ Eine solche Verbildlichung finden wir auch in *Himmel, der nirgendwo endet*, in dem die kleine Meta spürt, wie sich langsam eine Wand zwischen ihr und ihrer Mutter aufbaut.⁶⁹¹ Während Meta zwischen ihrem kleinen Bruder und ihrer Mutter ein inniges symbiotisches Verhältnis wahrzunehmen meint, kühlt das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter ab. Das Heranwachsen und der Weg in die Eigenständigkeit werden zu einem Prozess der Entfremdung. In *Die Wand* erleben wir dasselbe aus einer anderen Perspektive, wenn sich die namenlose Frau daran erinnert, wie sie bereits bei den zum damaligen Zeitpunkt erst fünfjährigen Töchtern das Gefühl hatte, sie würden ihr entgleiten. Nun könnte man vermuten, dass wir es hier mit einem Charakter zu tun haben, der die totale Abhängigkeit und Angewiesenheit des Anderen braucht, um sich nicht vor dem (gleichermaßen metaphysischen wie sozialen) Verlassen-Sein zu fürchten. Je mehr das Kleinkind im Laufe der Entwicklung sein Ich entdeckt, desto mehr löst es sich von der Mutter. Hat Haushofers Frauenfigur Schwierigkeiten mit diesem Anderen, zu dem das Kind erwächst, in einen gegenseitigen Austausch zu treten, um Kontakt zu halten und sich nah zu sein? Denken wir wieder an das kleine Mädchen Meta, das sich von der Außenwelt überwältigt fühlt und versucht, diejenigen Dinge, die es liebt, festzuhalten und sich anzueignen, indem es sich diese buchstäblich einverleibt.⁶⁹² Eine ähnliche Tendenz zur Vereinnahmung scheint sich (in abstrakterer Form) ebenso im Verhältnis der erwachsenen Protagonistin zu den Tieren in *Die*

⁶⁸⁹ G. Schmid Noerr: *Geschichte der Ethik*, a.a.O., S. 110.

⁶⁹⁰ Vgl. A. Brandtner/V. Kaukoreit: *Marlen Haushofer. Die Wand*, a.a.O., S. 27.

⁶⁹¹ Vgl. D. Strigl: „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“, a.a.O., S. 25.

⁶⁹² Vgl. ebd., S. 24.

Wand zu zeigen. Während die Kinder in ihrem Heranwachsen unweigerlich nach Unabhängigkeit streben, verbleiben die Haus- und Nutztiere bis zu einem bestimmten Grad in einem Status der Abhängigkeit. Liegt hier die Ursache, warum die Frau sich mit ihrer nichtmenschlichen Familie besser arrangieren kann als mit ihrer menschlichen? Versteckt sich hinter ihrem Mitleid beziehungsweise ihrem Gefühl der Verbundenheit mit den Tieren, das Grenzen aufzuheben sucht, gar jene Vereinnahmung, die Nietzsche kritisierte? Achim Würker unterstellt in seinem Artikel „Mütterlichkeit und Aggression: zu Marlen Haushofers ‚Die Wand‘“ im *Journal für Psychologie* der Protagonistin jedenfalls Aggression und Narzissmus, sieht in ihrem Zusammenleben mit den Tieren hinter der Wand eine Regression:

Eine innere Waffe der Frau hat sie [die Töchter der Protagonistin] früh schon erledigt, offenbar als Strafe dafür, daß sie sich aus der Mutter-Kind-Dyade zu lösen erdreisteten. Die innere Waffe heißt aggressive, narzißtische Wut, aber sie ist getarnt und verdrängt und äußert sich lediglich in Starre und Kälte. Wir spüren beides in der Art, wie die Erzählerin über ihre Töchter spricht. Diese Vermutung gewinnt an Plausibilität, wenn wir den Kontrast zwischen dem Verhältnis der Frau zu ihren Töchtern und dem zu ihren Tieren berücksichtigen: Die Tiere sind die Wesen, die immer in der dyadischen Beziehung verbleiben und sich nie über den Status des Kleinkindes hinaus entwickeln.⁶⁹³

Würker greift die Aussagen der Erzählerin auf, dass es allen Schwierigkeiten zum Trotz gut wäre, ohne jeglichem menschlichen Partner ihr Auskommen zu suchen, denn wäre ein solcher stärker als sie, würde sie von diesem abhängig sein und unterjocht werden, wäre er hingegen schwächer, würde sie „einen Schatten aus ihm machen und ihn zu Tode versorgen“⁶⁹⁴. Anschließend fasst er seinen Eindruck von ihrem Umgang mit anderen (und warum dieser seiner Meinung nach am ehesten mit den Tieren vereinbar ist) zusammen:

Unterwerfung und Anpassung gegenüber Stärkeren, Sorge als Auslöschung der Identität eines schwächeren Gegenübers ist die Beziehungsstruktur, die hier benannt werden. Nur die Tiere, genauer: die Haustiere, sowohl instinktgeleitete wie domestizierte Wesen, die auf menschliche Sorge angewiesen sind, ertragen und belohnen das Sorgeverhalten der Frau. Und so kommt es nicht zum Konflikt, weil die Tiere nicht ihre Eigenidentität zu behaupten suchen.⁶⁹⁵

Liegt den verschiedenartigen Beziehungen der Protagonistin wirklich diese von Würker skizzierte einheitliche Struktur zu Grunde? Behandelt sie die Tiere als ‚schwaches Gegenüber‘? Wenn ja, würde ihr Mitleid sich als Strategie der Aneignung erweisen – was heißt, dass dahinter in Wahrheit ein Machtimpuls stünde, wie Nietzsche kritisierte. Wir wollen uns daher

⁶⁹³ Achim Würker: „Mütterlichkeit und Aggression: zu Marlen Haushofers *Die Wand*“, in: *Journal für Psychologie* (2002), S. 159-176, hier S. 171-172.

⁶⁹⁴ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 66.

⁶⁹⁵ A. Würker: „Mütterlichkeit und Aggression: zu Marlen Haushofers *Die Wand*“, a.a.O., S. 173.

genauer ansehen, wie es um die Eigenidentität nichtmenschlicher Akteure in *Die Wand* steht beziehungsweise, wie diese im Bericht der Frau beschrieben werden.

Allein der Zugang der Protagonistin zu den Tieren mutet etwas übergriffig an. Speziell wenn *Die Wand* als ein Werk interpretiert wird, das eine Welt nach *dem Menschen*, eine Welt jenseits des Anthropozentrismus skizziert, dann darf der Anthropomorphismus, der immer wieder den Blick der Protagonistin auf die mit ihr lebenden Tiere prägt, nicht ausgespart werden. Neben einer kritischen Sensibilität diesbezüglich, braucht es vielleicht aber auch ein bestimmtes Maß an Offenheit für die Frage, ob Anthropomorphismus nicht auch eine durchaus berechtigte Funktion besitzen kann. Folglich geht es nicht unbedingt darum, *ob* die Frau die Tiere anthropomorphisiert, sondern *wie*.

Gefahren und Potenziale des Anthropomorphismus

Anthropomorphismus erweist sich als Mangel der Fähigkeit, die eigene menschliche Perspektive und Denkweise zu verlassen.⁶⁹⁶ Vielleicht aber kann er als Form des Sich-Vergleichens und In-Bezug-Setzens auch der erste Schritt zu artübergreifender Empathie sein. Dass man ihn nicht generell als ‚negativ‘ bewerten muss, meint der Schweizer Philosoph Markus Wild, dessen Schwerpunkt auch in der Tierphilosophie liegt. Wenn Anthropomorphismus nicht naiv, sondern ‚reflektiert und investigativ‘⁶⁹⁷ ist, kann dies sehr wohl der Anfang einer genauen Auseinandersetzung mit Tierverhalten sein.⁶⁹⁸ Doch auch ein ‚kritische[r] Anthropomorphismus‘⁶⁹⁹ leiht den Tieren die eigenen, menschlichen Gedanken. Denn man kann zwar behaupten, dass Tiere denken, aber über den Inhalt lassen sich nur Vermutungen anstellen und ‚was wäre ein Gedanke ohne Inhalt?‘⁷⁰⁰

Nur ist diese übergriffige Praxis, die Gedanken anderer selbst mit Inhalt zu füllen, auf ein tierisches Gegenüber beschränkt? Oder verfährt *der Mensch* bei seinen Artgenossen nicht ähnlich? Sicherlich ist ein wesentlicher Unterschied jener, dass sich das menschliche Gegenüber (prinzipiell) gegen fälschliche Zuschreibungen wehren kann, dass es sich mitteilen und

⁶⁹⁶ Vgl. Markus Wild: *Tierphilosophie zur Einführung* (= Zur Einführung, Bd. 351), Hamburg: Junius 2008, S. 70.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 73 (Hervorhebungen im Original).

⁶⁹⁸ Vgl. ebd., S. 72-73.

⁶⁹⁹ Ebd., S. 87.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 87-88.

erklären kann, dass sich die Struktur der Gedanken ähnelt.⁷⁰¹ Was das Imaginieren eines fremden Innenlebens, der verborgenen Beweggründe und Überlegungen des Anderen angeht, wird sich wohl derjenige noch am nächsten an die Wahrheit herantasten können, der nicht bloß von sich auf andere schließt oder sich an starren Stereotypen orientiert, sondern zur Abstraktion fähig ist, den anderen genau beobachtet und sich darauf einlässt, sich in dessen Kosmos einzufühlen.

Nun kann man Haushofer vorwerfen, dass die Darstellung der Tiere in *Die Wand* recht klischeehaft erfolgt: Der Hund wird als munterer und treuer Gefährte präsentiert,⁷⁰² die Katze hingegen als unabhängig und freiheitsliebend, die Kuh ist ganz sanfte Nährmutter, indes fungiert der Stier als Fruchtbarkeitssymbol und die (grazil und sanftmütig wirkenden, weiblich-konnotierten) Rehe müssen als unschuldige Opfer ihr Leben lassen. Überdies spricht die Protagonistin nicht nur mit den Tieren, sie spricht auch für diese, mutmaßt aus ihrer menschlichen Perspektive über den Inhalt ihrer Gedanken. In einer Szene entspinnt sich ein kurzer Dialog zwischen ihr und der Katze:

Sie hat sich angewöhnt zu antworten, wenn ich zu ihr spreche. Geh nicht fort heute nacht, sage ich, im Wald sind der Uhu und der Fuchs, bei mir bist du warm und sicher. Hrrr, grrr, mau, sagt sie, und das mag heißen, man wird ja sehen, Menschenfrau, ich möchte mich nicht festlegen.⁷⁰³

Während Derrida sich nach der Begegnung mit seiner Katze damit beschäftigt, „ob man wissen kann, was *antworten* sagen will. Und ob man eine Antwort (*réponse*) von einer Reaktion unterscheiden kann“⁷⁰⁴, stellt sich diese Frage für Haushofers Protagonistin nicht. Sie begreift die Lautäußerungen ihrer Katze als Teil der Kommunikation und schließt daraus in aller Selbstverständlichkeit, nicht nur dass sie spricht, sondern dass dieses Sprechen auch ein *Antworten* ist. Gerade auch angesichts der darauffolgenden lautmalerischen Wiedergabe der ‚kätzischen‘ Äußerungen und deren ‚Übersetzung‘ durch die Frau mag das reichlich naiv wirken. Steht für Derrida fest, „daß es sich hierbei um eine Existenz handelt, die jedem Begriff gegenüber rebellisch ist“⁷⁰⁵ und dass jeder Versuch, sie in ein Korsett der Begrifflichkeit zu zwingen, so vergeblich (weil auf einem Fehlschluss beruhend) wie gewalttätig ist, scheut sich

⁷⁰¹ Wobei angemerkt werden muss, dass manche Gruppen von Menschen dieser Möglichkeiten beraubt werden, indem man ihnen (gesellschaftlich) Gehör verweigert. Vgl. dazu siehe: G. C. Spivak: *Can the Subaltern Speak?*, a.a.O.

⁷⁰² Interessant ist hier auch die Diskrepanz zwischen der weitverbreiteten Vorstellung vom fröhlichen und geselligen (und in diesem Sinne eigentlich *sanguinischen*) Hund und dem Hund als Symbol der Melancholie (wie zum Beispiel in Albrecht Dürers *Melencolia I*).

⁷⁰³ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 52.

⁷⁰⁴ J. Derrida: *Das Tier, das ich also bin*, a.a.O., S. 26 (Hervorhebung im Original).

⁷⁰⁵ Ebd., S. 28.

die Frau nicht einmal, diesem „unersetzliche[n] Lebewesen“⁷⁰⁶, das für sie so typisch Katze zu sein scheint, dass es gar keinen individuellen Namen erhält, Worte in den Mund zu legen. Und doch meine ich, dass dadurch, dass Haushofer „[d]ieses Moment des Entziehens – als Moment des Unbestimmten“⁷⁰⁷ mithineinnimmt, diese Zwiesprache mit den Überlegungen zur Thematik des Antwortens und der Beziehungen zum ‚anderen‘ in Neuen Materialismen in Verbindung zu bringen ist.⁷⁰⁸ Mithilfe der Formulierung „das mag heißen“ wird verdeutlicht, dass die Frau weiß, dass ihr Deutungsversuch zweifelhaft bleibt, und sie das Bedürfnis hat, diesen Umstand nicht aus den Augen zu verlieren. Weiters bleibt der Inhalt dieses angenommenen Antwortens vage, die Situation offen. Haraway schreibt davon, wie wichtig es ist, anzuerkennen, dass das Andere sowie das Selbst, etwas ist, das sich unserer Kenntnis entzieht.⁷⁰⁹ Und ich denke, Haushofers Protagonistin wird diesem Aspekt in ihrem Dialog gerecht. Mehr noch: Hinter der vorgeblich kindlichen Arglosigkeit⁷¹⁰ verbirgt sich ein klares Statement: Die Katze hat (ihr) etwas zu sagen.⁷¹¹ Indem die Frau ihr nichtmenschliches Gegenüber als etwas begreift, das *antwortet*, erkennt sie dieses als einen sich aktiv und selbstbewusst beteiligenden Part ihrer Beziehung an. Auch diese Seite fordert ein, ist zur Widerrede fähig und will sich ihren Handlungsspielraum erhalten. *Antwort* leitet sich schließlich vom Begriff der Gegenrede ab und hat demnach ursprünglich mit Einwand zu tun.⁷¹² Jede Begegnung wird so zum Akt der Diplomatie. Verständigung ist eine komplexe Angelegenheit und funktioniert nicht reibungslos – immer wieder muss von neuem herausgefunden werden, was der Andere eigentlich meint, wer bzw. was er ist oder im Begriff ist zu werden.⁷¹³ Das Zusammenleben der Frau mit den Tieren hinter der Wand gestaltet sich also als ständiges Aushandeln und Ausloten und „bedeutet nicht flauschig und gefühlsbetont“⁷¹⁴, um mit den Worten Haraways zu sprechen.

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Katharina Hoppe: „Politik der Antwort. Zum Verhältnis von Politik und Ethik in Neuen Materialismen“, in: *BEHEMOTH A Journal on Civilisation* 10 (2017), S. 10-28, hier S. 24.

⁷⁰⁸ Vgl. ebd.

⁷⁰⁹ Vgl. Donna J. Haraway: *Das Manifest für Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen – Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*, Berlin: Merve Verlag 2016, S. 58.

⁷¹⁰ Haushofer scheint gerne mit dieser vorgeschobenen, doppelbödigen Naivität gespielt zu haben. So bezeichnete sie *Die Wand* auch als „Katzengeschichte“. D. Strigl: „Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“, a.a.O., S. 258.

⁷¹¹ Vgl. dazu: Wer umgangssprachlich ‚das Sagen hat‘, bestimmt. Diese Redewendung hat mit Verfügungsgewalt und Macht zu tun, während ‚nichts zu sagen haben‘ nicht nur ein Schweigen markiert, sondern auch fehlende Beachtung oder die äußere Zuweisung von Bedeutungslosigkeit. Jene, die ‚sich nichts (mehr) zu sagen haben‘ leben aneinander vorbei, nehmen keinen Anteil aneinander.

⁷¹² Vgl. <https://www.dwds.de/wb/antworten> vom 18.02.2021.

⁷¹³ Vgl. „Wir haben die Verpflichtung, zu fragen, wer zugegen ist und wer entsteht.“ in: D. J. Haraway: *Das Manifest für Gefährten*, a.a.O., S. 59.

⁷¹⁴ Ebd., S. 38.

Die Katze, die sich schlussendlich doch aufmacht und in der Dämmerung verschwindet, ist sehr wohl bestrebt und in der Lage, die Wahrung ihrer Eigenidentität einzufordern. Sie weist das überbordende Sorgeverhalten der Frau entschieden ab und lässt sich nicht von dieser vereinnahmen. Die Frau wiederum akzeptiert das. Zum Konflikt kommt es nicht, weil beide Seiten gewillt sind, miteinander in Verhandlung zu treten, die jeweilige Andersartigkeit anzuerkennen, in Verbindung zu bleiben und an ihrer Beziehung zu arbeiten. „[J]ede ethische [...] Beziehung“ bedürfe einer „anhaltenden Aufmerksamkeit für die Andersartigkeit-in-Verbindung“⁷¹⁵, schreibt Haraway in *Das Manifest für Gefährten* und resümiert „[w]ir sind nicht Eins, und Sein hängt davon ab, miteinander auszukommen.“⁷¹⁶ Meiner Meinung nach findet die Protagonistin gegenüber den Tieren (zumindest teilweise) zu einer ähnlichen Position. Würkers Vorwurf, das Zusammenleben der Frau mit den Tieren trage vor allem regressive und narzisstische Züge, ist für mich nicht haltbar. Die Protagonistin lernt im Gegenteil hinter der Wand destruktive Tendenzen und Beziehungsmuster zu überwinden und eine neue Form des Miteinanderseins zu leben.

Das Sprechen mit den Tieren hat dabei eine Funktion, die womöglich weniger als übergriffig zu verstehen ist, denn als etwas, das Bewusstsein für das nichtmenschliche Andere schafft und aufrechterhält. Aus diesem Grund befürwortete auch die amerikanische Tiertrainerin Victoria Elizabeth ‚Vicki‘ Hearne den Einsatz von Sprache im Umgang mit Tieren entschieden, obwohl sie als Autorin, Philosophin, Dichterin und Gelehrte für Literaturkritik und Linguistik natürlich um die (akademischen) Vorbehalte gegen ein solches Sprechen und dem ihm inhärenten Anthropomorphismus weiß: Wer mit seinem nichtmenschlichen Gegenüber spricht und ihm dabei unweigerlich Absichten und Bewusstsein zuschreibt, bleibe „dafür aufmerksam [...], dass den Tieren [...] ein Wesen innewohnt“⁷¹⁷, wie Haraway Hearnés Ansatz zusammenfasst. Dieses „Wesen“ lässt sich aber nicht festmachen und ist auch nicht simpel mit einem menschlichen Innenleben gleichzusetzen. Über die (möglichen) Intentionen von Tieren wie Hunden zu sprechen oder nachzudenken, könne „[i]n fruchtbarem Widerspruch“⁷¹⁸ davon abhalten, „in den Tierkörpern pelzige Menschen“⁷¹⁹ zu sehen.

Wenn dem Hund Luchs in *Die Wand* als enge Bezugsperson der Protagonistin aber ein „Status als ‚quasi-Mensch‘“⁷²⁰, wie Stefan Herbrechter es nennt, zukommt, wird er dann nicht

⁷¹⁵ Ebd., S. 59.

⁷¹⁶ Ebd.

⁷¹⁷ Ebd., S. 58.

⁷¹⁸ Ebd., S. 59.

⁷¹⁹ Ebd.

⁷²⁰ S. Herbrechter: „Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden...“, a.a.O., S. 52.

sozusagen zum „pelzige[n] Menschen“ gemacht? Sehen wir uns das Romanzitat an, das Herbrechter seiner Formulierung folgen lässt: „Manchmal bildete ich mir ein, daß Luchs, wären ihm plötzlich Hände gewachsen, bald auch zu denken und zu reden angefangen hätte.“⁷²¹ Dieser Satz lässt in den Köpfen der Lesenden das Bild einer Metamorphose entstehen. Die Hundegestalt verwandelt sich in eine menschliche und es wirkt geradeso, als habe sich unter all dem Fell immer schon ein humanoides Wesen verborgen. Dadurch erinnert diese Imagination eines Gestaltwechsels ein wenig an die amazonischen Kosmologien. Diesen liegt die Vorstellung zu Grunde, dass die „erste Substanz die Menschheit war“⁷²² und sich erst aus dieser die Welt mit all ihren verschiedenen Elementen, Phänomenen und Lebensformen bildete.⁷²³ Die heutigen Menschen und ihre Vorfahren würden diesen Kosmologien zufolge von jenem Rest stammen, der sich ungeachtet der einschneidenden ‚Zeit der Transformation‘⁷²⁴ kaum verändert hat. Die westliche Sicht von der Menschheit als ‚Krone der Schöpfung‘ wird hier auf den Kopf gestellt. Schließlich wird ‚das Tier‘ im Westen als etwas gesehen, das die Menschen in ihrer Entwicklung überwunden hätten. Auf diese Weise werden Tiere, wie Viveiros de Castro und Danowski ausführen, zu lebenden Relikten der Vergangenheit gemacht,⁷²⁵ während sich die Menschheit (oder besser gesagt der westliche Teil ebendieser, der nur allzu gern im Namen aller spricht) mithilfe von Innovationen und Technik stetig selbst neu zu entwerfen glaubt und sich zügig Richtung Zukunft voranschreiten sieht. Und doch fürchtet man, unter der zivilisatorischen Fassade könne noch die ursprüngliche Animalität lauern und mit Gewalt hervorbrechen. Wie anders gestaltet sich im Vergleich dazu das amazonische Verständnis: Alles sei menschlich, denn alles sei ja aus der Menschheit hervorgegangen – was keinesfalls heißt, dass alles gleich wäre. Die indigene Welt ist so vielschichtig wie vielgestaltig. Hätten die Menschen am Anbeginn der Welt immer wieder andere äußere Erscheinungsformen angenommen, werde diese nun von den unterschiedlichsten Personen und Völkern bewohnt. Jedes Lebewesen sei als Individuum Teil einer Gesellschaft oder eines politischen Kollektivs, das alle Subjekte einer Art gemeinsam bildeten. Dabei würde man sich innerhalb jeder Spezies gegenseitig als menschlich wahrnehmen, Wesen anderer Arten aber als nicht-menschlich (Perspektivismus).⁷²⁶ Unterscheidungen, wie jene zwischen Natur und Kultur, werden vor diesem Hintergrund obsolet. Da jegliche Entität politisch sei, erfordere jede

⁷²¹ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 137.

⁷²² E. Viveiros de Castro/D. Danowski: *In welcher Welt leben?*, a.a.O., S. 83.

⁷²³ Vgl. ebd., S. 81.

⁷²⁴ Vgl. ebd., S. 85.

⁷²⁵ Vgl. ebd., S. 84.

⁷²⁶ Vgl. ebd., S. 90.

Interaktion Bedachtsamkeit, da sie von kosmopolitischer Bedeutung sein kann.⁷²⁷ Nicht das Animalische im *Menschen* ist hier gefährlich, sondern die „archaische humanoide Latenz der Nichtmenschen“⁷²⁸. Da der amerindischen Welt Dynamik und Wandlungsfähigkeit inhärent sind und die damit verbundene Instabilität durchaus ein bestimmtes Risiko mit sich bringt, suchen die Indigenen diese zu stabilisieren, anstatt nach Beschleunigung zu streben. Mensch-Sein hat den indigenen Mythologien nach mit *menschlich bleiben* zu tun. Die zeitliche Richtung, in die man hier verweist, ist die Vergangenheit nicht die Zukunft.⁷²⁹

Danowski und Viveiros de Castro kritisieren, dass Anthropomorphismus meist als ‚primitiv‘ oder ‚naiv‘ abgetan wird, wo er doch, wie die indigenen Weltkonzepte zeigen, die

totale ironische (dialektische?) Umkehr des Anthropozentrismus [sein kann]. Zu sagen, dass alles menschlich sei, ist das Gleiche, wie zu behaupten, dass die Menschen keine besondere Spezies seien, ihr Erscheinen kein außerordentliches Ereignis [...].⁷³⁰

Haushofers Anthropomorphismus und die Art und Weise, wie sie bewusst mit dem Etikett ‚naive Hausfrau‘ spielt, gehen meines Erachtens nach in eine ähnliche Richtung. Lässt sie die Protagonistin in *Die Wand* wiederholt verlautbaren, dass der Unterschied zwischen Menschen und Tieren ein so großer nicht wäre, wird dieser in der fiktiven Transformation Luchs‘ zu einer Formsache. Das Wesen bleibt dasselbe, doch die Veränderung des Körpers bringt neue Möglichkeiten mit sich. Was Herbrechter seinen Lesern nämlich vorenthält: In der betreffenden Passage stehen eigentlich die Hände im Vordergrund. So gehen dem Satz zu Luchs folgende Aussagen voraus: „Allmählich kam ich dahinter, was ich mit meinen Händen alles tun konnte. Hände sind ein wunderbares Werkzeug.“⁷³¹

Mensch-Sein oder -Werden ist demnach ein Zustand oder Prozess, der eher mit Körperlichkeit als Transzendenz zu tun hat. Menschen und Tiere unterscheiden sich, nicht weil sie von anderer Wesenhaftigkeit wären, sondern weil die unterschiedliche Beschaffenheit ihrer Körper, ihnen andere ‚Werkzeuge‘, ihr Sein zu gestalten, zur Verfügung stelle. Nicht der Wesenskern, sondern die physische Ausstattung mache uns verschieden. Wird ansonsten gerne auf die menschliche Vernunft gepocht, schreibt Haushofers Protagonistin das Adjektiv ‚vernünftig‘ auffallend häufig ihren nichtmenschlichen Gefährten zu. Auch wenn Knápek, der auf diesen Umstand hinweist, betont, dass dies nicht im Sinne von intellektueller Überlegenheit zu

⁷²⁷ Vgl. ebd.

⁷²⁸ Ebd., S. 87.

⁷²⁹ Vgl. ebd., S. 86.

⁷³⁰ Ebd., S. 91.

⁷³¹ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 137.

verstehen sei,⁷³² haftet diesem Wortgebrauch als Umkehrung der herkömmlichen Zuweisung eine ironische Dimension an.

Die Mensch-Werdung der Tiere ist vorstellbar, „aber ein Mensch kann niemals ein Tier werden“⁷³³. Wer seine Menschlichkeit verliert wird nicht ‚zum Tier‘, er wird zum *Untier*. Denn die spezifischen Möglichkeiten des Mensch-Seins bringen im Roman auch eine bestimmte Verantwortung mit sich: „Das einzige Wesen im Wald, das wirklich recht oder unrecht tun kann, bin ich. Und nur ich kann Gnade üben. Manchmal wünsche ich mir, diese Last der Entscheidung liege nicht auf mir.“⁷³⁴ Menschlichkeit ist bei Haushofer etwas, das, ähnlich wie bei den Indigenen, *bewahrt* werden muss. Auch ihre Protagonistin bezieht sich auf die Vergangenheit, fürchtet, die Menschen hätten, dem Motto ‚immer weiter, immer schneller, immer mehr‘ folgend, in ihrem vom kapitalistischen Wirtschaftssystem befeuerten Fortschrittsglauben aus den Augen verloren, was es heißt, menschlich zu sein und gemeinsam mit anderen Lebensformen, die die Bedingungen der Existenz mit ihnen teilen, in einer Welt zu leben. Man habe „den falschen Weg ein[ge]schlagen“⁷³⁵, es verabsäumt, sich auf Liebe und Verantwortung zurückzubesinnen.

In-Kontakt-Treten: Blickwechsel und gegenseitige Berührung

Doch ihre Mitmenschen konnte die Frau schon in ihrem alten Leben nicht erreichen. Die zur Verfügung stehenden Mittel der Kommunikation im zwischenmenschlichen Bereich haben sich für sie als unzureichend und limitiert erwiesen. Erst von Luchs als nichtmenschlichen Gesprächspartner fühlt sie sich verstanden:

Ich redete damals sehr viel mit ihm, und er verstand fast alles, was ich sagte, dem Sinn nach. Wer weiß, vielleicht verstand er auch schon mehr Wörter, als ich dachte. In jenem Sommer vergaß ich ganz, daß Luchs ein Hund war und ich ein Mensch. Ich wußte es, aber es hatte jede trennende Bedeutung verloren.⁷³⁶

Konnte die gemeinsame Sprache nicht helfen, die eigentliche Botschaft richtig zu übermitteln und mit den Mitmenschen in einen Kontakt zu treten, der nicht nur ein rein oberflächliches Jonglieren mit Worthülsen bleibt, weiß der Hund, den Sinn hinter den an ihn gerichteten Worten aufzuspüren.

⁷³² Vgl. P. Knápek: Marlen Haushofer: „*Die Wand* unter der Perspektive der Cultural and Literary Animal Studies“, a.a.O., S. 56.

⁷³³ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 44.

⁷³⁴ Ebd., S. 128.

⁷³⁵ Vgl. ebd., S. 238.

⁷³⁶ Ebd., S. 265.

Auch Tiere interpretieren die Äußerungen und das Verhalten der Menschen. Je besser sie diese Fähigkeit beherrschen (also Situationen einschätzen und Reaktionen dieser fremden Art abschätzen können), desto mehr Möglichkeiten haben sie, selbstbestimmt zu interagieren (bis hin zur Manipulation). Doch jede Lebensform nimmt die Welt, schon allein aufgrund ihrer physischen Gegebenheiten, grundsätzlich anders wahr und dementsprechend werden sich auch die Interpretationen unterscheiden. Selbst wer sich in einen anderen Standpunkt hineinzuversetzen versucht, kann dies nur im Rahmen seiner Erfahrungen. Gewagt formuliert, könnte man sich also fragen, ob Tiere Menschen nicht in gewisser Hinsicht ‚zoomorphisieren‘. Natürlich ist das ein höchst spekulatives Unterfangen, denn wie uns andere, nicht-menschliche Tiere sehen, können wir nicht beantworten. Diese Ungewissheit ist es vermutlich auch, die uns so beunruhigt, wenn wir bewusst wahrnehmen, den Blicken eines nichtmenschlichen tierischen Subjekts ausgesetzt zu sein.

Das berühmteste Beispiel ist wohl Jacques Derridas Unbehagen, als er sich eines Tages nackt in seinem Badezimmer stehend von seiner Katze angeblickt spürt – ein Moment, der den Begründer der Dekonstruktion dazu veranlasst, über den Begriff des Tieres zu reflektieren und diesen eindrucksvoll zu demontieren.⁷³⁷

In *Die Wand* sieht sich die namenlose Frau (obwohl sie im Roman das vermutlich letzte menschliche Subjekt ist) ebenso bewusst damit konfrontiert, selbst Objekt der Betrachtung (im nämlichen Fall ihrer Katze) zu sein. Während bei Derrida der Blick der Katze zum Ausgangspunkt wird, über sein Gegenüber und den menschlichen Umgang mit diesem nachzudenken, steht bei Haushofers Protagonistin das Sich-selbst-Erkennen im Vordergrund: „Ich sehe mein Gesicht, klein und verzerrt, im Spiegel ihrer großen Augen.“⁷³⁸ Haushofer schafft es, in einem einzigen schlichten, kurzen Satz dem vielschichtigen Bedeutungsgehalt dieses Moments Ausdruck zu geben. Zum einen beschreibt er sachlich, wie sich die Physiognomie der Frau auf den Augenoberflächen der Katze widerspiegelt. Neben dieser rein physikalischen Ebene sind aber zusätzliche, spekulativere Auslegungen möglich. Man könnte zum Beispiel vermuten, dass darüber hinaus auf die Identifikation der Frau mit der Katze angespielt wird.⁷³⁹ So zieht Sabine Frost in Kapitel drei des Bandes *Readings in the Anthropocene. The Environmental Humanities, German Studies, and Beyond* die Textstelle heran, um hervorzuheben, in welchem großem Maß die Katze als tierische Metapher in *Die Wand* eingesetzt wird und,

⁷³⁷ Vgl. J. Derrida: *Das Tier, das ich also bin*, a.a.O.

⁷³⁸ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 52.

⁷³⁹ Vgl. dazu auch das Zitat: „Die Katze und ich, wir waren aus demselben Stoff gemacht, und wir saßen im gleichen Boot, [...]“ Ebd., S. 201.

zum Objekt anthropomorphisierender Beschreibungen gemacht, als Spiegel der Protagonistin dient.⁷⁴⁰ Obzwar ich Frost (teilweise) beipflichten muss, was die stark anthropomorphisierenden Tendenzen im Roman betrifft, meine ich doch, dass besonders diese Stelle von einer Offenheit ist, die einen universelleren Zugang zumindest andeutet:

Sich im Anderen (den ‚das Tier‘ für Menschen meist darstellt) wiedererkennen heißt Anteile des Eigenen im Anderen gewahr werden. Folglich kann das Andere so fremd nicht sein – umgekehrt muss sich derjenige, der seine Eigenheiten im Fremden entdeckt, der Einsicht stellen, seinerseits etwas Befremdliches an sich zu haben. Hier nähern wir uns dem zweiten möglichen Interpretationsansatz: Vielleicht ist es gerade auch dieser Perspektivenwechsel, der indirekt angesprochen wird. Die Frau sieht sich, wie die Katze sie sieht. Diese perzipiert die Welt anders, ist aus ihrer Wahrnehmung heraus ihrerseits das Zentrum der Welt, von der die Protagonistin ‚nur‘ ein (fremder) Teil ist. Dadurch, dass sie sich den ‚fremden‘ Blick der Katze zu eigen zu machen versucht, wird das Eigene zum Andersartigen. Ungeachtet dessen, dass sie um ihr menschliches Selbst kreist, geschieht dies auf eine Weise, die sich maßgeblich von einem anthropozentrischen Denken wegbewegt. Nicht menschliche Interessen stehen hier im Zentrum. Das (Selbst als) menschliche(s) Individuum steht im Zentrum des Interesses eines neugierigen, andersartigen Blicks.

Wie Petra Lundström in ihrer Arbeit zum Augenmotiv in *Die Wand* herausgearbeitet hat, erfolgt die Kommunikation zwischen der Ich-Erzählerin und den Tieren hauptsächlich über den Austausch von Blicken.⁷⁴¹ Während Tieraugen in der Literatur nichts Neues sind, ist das spannende hier die betonte Wechselseitigkeit dieses Vorgangs. Bleibt der Blick, den die Protagonistin aus ihrer distanzierten Position auf die menschliche Welt wirft, unerwidert, erfährt er bei den Tieren eine Begegnung. Gleitet er sonst über die Oberflächen des Betrachteten hinweg, wird er plötzlich Teil einer intensiven Berührung, der auch Entfernung keinen Abbruch tut.

Es ist der Blick, der auch eine Glaswand zu durchdringen vermag, ohne seine Kraft als direktes Anrühren einzubüßen. Die Melancholischen legen alles daran, Distanz zu wahren, fürchten die Berührung, weil sie ihnen nichts als Schmerz verheißt. Denn Berührung beinhaltet

⁷⁴⁰ Vgl. Sabine Frost: „Looking Behind Walls. Literary and Filmic Imaginations of Nature, Humanity, and the Anthropocene in *Die Wand*“, in: Sabine Wilke/Japhet Johnstone (Hg.), *Readings in the Anthropocene. The Environmental Humanities, German Studies, and Beyond*, New York: Bloomsbury Academic 2017, S. 62-88, hier S. 85.

⁷⁴¹ Vgl. P. Lundström: „In die Ferne sehe ich ausgezeichnet“, a.a.O., S. 10.

immer auch einen Kontrollverlust⁷⁴² und durch ihren ausgeprägten Sinn für das Ambivalente wissen die Melancholiker*innen um „das Prekäre von Berührung“⁷⁴³: „[D]ie Gefahr des Umschlagens von Berührung in verletzende Gewalt, den Umschlag von Wechselseitigkeit in Beherrschung.“⁷⁴⁴ So sehnen sie sich zwar nach Nähe, scheuen aber die Verletzbarkeit, die damit unweigerlich einhergeht.

Doch jene, die es vorziehen, aus sicherer Entfernung zu beobachten, sind gefährdet, ihre eigene Positionierung *in* der Welt zu vergessen. Sie drohen ähnlich dem Voyeur in Sartres *Das Sein und das Nichts* sich nur mehr als Blick zu erleben, „der selbstvergessen verfolgt, was er durchaus sehen, *sich* darin aber nicht erkennen kann“⁷⁴⁵. Die unvermittelte Berührung durch den Blick des Anderen könnte die Distanz überwinden und sie aus ihrer Weltvergessenheit holen, schließlich würden sie sich dadurch selbst als Teil der äußeren Welt eines anderen erfahren. Allerdings sehen sich die Melancholiker*innen (ähnlich dem Protagonisten in Camus *Der Fremde*) „[l]auter teilnahmslose[n], gleichgültige[n] Augen“⁷⁴⁶ gegenüber, deren Blick keinen Kontakt herstellt, sondern gleichsam durch sie hindurch starrt. Ein Blickwechsel ist nicht möglich, weil der melancholische Blick als Wahn abgetan und nicht ernstgenommen wird, was die Melancholiker*innen von jeder Form des Dialogs *aussperrt* und sie aus der Welt der anderen ausgliedert. Doch in diesem Ausgesperrt-Sein sind sie nicht allein: Auch den nicht-menschlichen Tieren wird der Dialog verweigert, indem man über oder für sie spricht, ohne ernsthaft zu versuchen, sich auf ihre Blickweise einzulassen (dass mit den Melancholiker*innen analog verfahren wird, macht sie in dieser Hinsicht tatsächlich „zum Tier“⁷⁴⁷).

In dieser Gemeinsamkeit liegt eine Möglichkeit – Haushofers Protagonistin nutzt sie, indem sie ihre Situation in jener der nichtmenschlichen Tiere wiedererkennt: Dabei geht sie, wie im eben beschriebenen Beispiel mit der Katze, über eine bloße Identifikation hinaus. Der Blick des nichtmenschlichen Gegenübers wird als der eines eigenständigen Subjekts respektiert und damit dialogfähig. Dadurch, dass sich die Frau diesem Austausch öffnet, Kontakt zulässt, wird sie wieder Teil einer Welt – und gesteht im Umkehrschluss mit ihrer Berührbarkeit durch den nichtmenschlichen Blick den Tieren implizit zu, eine Welt zu haben.

⁷⁴² „[D]ie Berührung ist das, was sich der Kontrolle entzieht“. Karin Harrasser: „Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2017, S. 7-13, hier S. 8.

⁷⁴³ Ebd., S. 10.

⁷⁴⁴ Ebd.

⁷⁴⁵ Gregor Schwering: „Über das Auge triumphiert der Blick“. Perspektiven des Voyeurismus“, in: Friedrich Balke/Gregor Schwering/Urs Stäheli (Hg.), *BIG BROTHER. Beobachtungen*, Bielefeld: transcript 2000, S. 129-150, hier S. 135 (Hervorhebung im Original).

⁷⁴⁶ P. Lundström: „*In die Ferne sehe ich ausgezeichnet*“, a.a.O., S. 11.

⁷⁴⁷ F. L. Földényi: *Melancholie*, a.a.O., S. 67.

Nichtmenschliche Tiere entbehren demnach (und entgegen Heideggers Position in *Grundbegriffe der Metaphysik*) nicht Welt, sondern die Menschen verwehren ihnen (wie den Melancholiker*innen) Zugang zu einer gemeinsamen Welt. Tendiert die Frau für sich genommen zur Resignation, ist es das aus der wechselseitigen Berührung hervorgegangene Gefühl der Verbundenheit und Verantwortung den Tieren gegenüber, die sie doch davon träumen lässt, aus ihrem Abgeschottet-Sein auszubrechen und den Tieren Raum in der vormals menschlichen Welt geben zu können.

Die Wechselseitigkeit des Zusammenlebens: Liebe und ihre Bedingungen

Ich habe bereits Würkers Anschuldigungen bezüglich der Beziehung der Protagonistin zu ihren Tieren zu widerlegen versucht. Nichtsdestotrotz möchte ich noch einmal darauf eingehen, dass er die nichtmenschlichen Gefährten der Frau im Roman als „sowohl instinktgeleitete wie domestizierte Wesen, die auf menschliche Sorge angewiesen sind, [...] die [...] nicht ihre Eigenidentität zu behaupten suchen“⁷⁴⁸ charakterisiert sieht. Dabei geht es mir speziell um das Wort *domestiziert*, das bei Würker auf eine einseitige Abhängigkeit zu verweisen scheint.

Die Biologin, Wissenschaftsphilosophin und Literaturwissenschaftlerin Donna Haraway beschreibt Domestizierung als „emergente[n] Prozess der Kohabitation, des Zusammenlebens, in dem viele unterschiedliche Handlungsfähigkeiten und -wirkungen involviert sind“⁷⁴⁹. Der Weg ist demnach ein gemeinsamer, die beteiligten Lebewesen Partner*innen, die Entwicklung wechselseitig und offen. Anpassung und innovative Allianzen sind überlebenswichtig, Koevolution eine bewährte Strategie:

Erdenwesen sind erfassend, opportunistisch und dazu bereit, unwahrscheinliche Partner*innen in etwas Neues, etwas Symbiogenetisches, einzuspannen. Kokonstitutive Gefähr*innenspezies und Koevolution sind die Regel, nicht die Ausnahme.⁷⁵⁰

Auch die Tiere in *Die Wand* kooperieren nicht nur bereitwillig und ohne Zwang von Seiten der Protagonistin mit ihr, sie haben sich ihr auch von Anfang an weitgehend aus freien Stücken angeschlossen. Sie laufen der Frau zu, prüfen, ob es sich lohnt, in Beziehung mit ihr zu treten, sich auf ein gemeinsames Leben einzulassen. Natürlich haben sie alle ihre bisherigen (menschlichen) Kooperationspartner*innen verloren und befinden sich in einer Notlage – das

⁷⁴⁸ A. Würker: „Mütterlichkeit und Aggression: zu Marlen Haushofers *Die Wand*“, a.a.O., S. 173.

⁷⁴⁹ D. J. Haraway: *Das Manifest für Gefährten*, a.a.O., S. 38.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 40.

Gleiche lässt sich aber ebenso über die Protagonistin sagen. Für *beide* Parteien ist das artübergreifende Zusammenrücken vor allem eine Überlebensstrategie. So sind es zum Beispiel die Tiere und die Verantwortung, die die Frau ihnen gegenüber empfindet, die wesentlich dazu beitragen, dass sie (sich) nicht aufgibt,⁷⁵¹ wie Zschachlitz hervorhebt, um die Wechselseitigkeit dieser Beziehung zu untermauern.⁷⁵²

In ihrem Buch *Das Manifest der Gefährten* geht Haraway reziproken Entwicklungen und Beziehungen zwischen Menschen und Hunden nach. Dabei kritisiert sie gängige Topoi der Beschreibung dieser Verbindung. Sowohl die Vorstellung, Hunde seien von menschlichen Absichten geformte Instrumente und folglich Manifestationen des menschlichen Willens und Selbst, als auch der Glaube an die ‚bedingungslose Liebe‘ der Hunde zu ihren Menschen würden einem menschlichen Narzissmus entstammen.⁷⁵³

Da die Tiere in *Die Wand* eine wichtige soziale und *emotionale* Funktion für die Protagonistin innehaben, ergibt dies den Anlass sich dem Begriff ‚Liebe‘ kritisch zu nähern. Gerade in Hinblick auf Mensch-Tier-Beziehungen ist dieser nämlich gar nicht so unschuldig wie vorgegeben:

Unter dem Deckmantel der Tierliebe verstecken sich viele einseitige, egoistische Beziehungen, in denen der menschliche Part sich das nichtmenschliche Gegenüber schamlos aneignet und es, dessen emotionale Zustimmung behauptend, ausbeutet. Solch ein missbräuchliches Verhältnis ist vor allem von Distanzlosigkeit geprägt.⁷⁵⁴ Nichtmenschlichen Lebewesen werden beständig Positionen zugewiesen, ohne Raum für ihre Eigenständigkeit zu lassen. Dabei wäre Tierliebe nach Schneider und Huttenlau doch das „Akzeptieren der Eigenständigkeit des Tieres, was das Bewußtsein voraussetzt, daß der Mensch und das Tier Teile der Natur sind und in einem Verwandtschaftsverhältnis stehen.“⁷⁵⁵ Das hieße, einen respektvollen Abstand zu wahren, damit auch Platz ist für Andersartigkeit, und ebenso, zu wissen, trotz aller Distanz stets in Verbindung zueinander zu sein.

⁷⁵¹ „Um ernstlich an Selbstmord zu denken, war ich nicht mehr jung genug. Hauptsächlich hielt mich auch der Gedanke an Luchs und Bella davon ab [...]“. M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 40. „Ich weiß nicht, wie ich es fertigbrachte, diese Zeit zu überstehen. [...]“; wahrscheinlich gelang es mir nur, weil ich es mir in den Kopf gesetzt hatte und weil ich für drei Tiere zu sorgen hatte.“ Ebd., S. 55. „Ich erlitt einen schweren Anfall von Mutlosigkeit und erfaßte zum erstenmal ganz klar, welcher Schlag mich getroffen hatte. Ich weiß nicht, was geschehen wäre, hätte mich die Verantwortung für meine Tiere nicht dazu gezwungen, wenigstens die notwendigsten Dinge zu tun.“ Ebd., S. 79.

⁷⁵² Vgl. R. Zschachlitz: „*Die Wand* – Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns“, a.a.O., S. 89.

⁷⁵³ Vgl. D. J. Haraway: *Das Manifest für Gefährten*, a.a.O., S. 41.

⁷⁵⁴ Vgl. Ulrike Pollack: *Tiere in der Stadt: Die städtische Mensch-Tier-Beziehung. Ambivalenzen, Chancen und Risiken*. Dissertation, Berlin 2008, S. 30.

⁷⁵⁵ Schneider und Huttenlau zitiert nach ebd.

Von allen Tieren in *Die Wand* ist der Hund Luchs der wahrscheinlich wichtigste Bündnispartner der Protagonistin – besonders was ihr mentales oder seelisches Überleben angeht. Oft wirkt allerdings die Schilderung seines Charakters durch die Protagonistin äußerst stereotyp. Der immer muntere, treue Gefährte sei „wie alle Hunde“, so die Frau in ihrem Bericht, förmlich „menschensüchtig“.⁷⁵⁶ Aber ist es nicht eben dieses schwärmerische Aufblicken, das Menschen gerne angesichts ihrer Hunde zu erkennen glauben, das Haraway als narzisstische Imagination entlarvt? Haushofers Protagonistin zieht zwar eine gedankliche Verbindung zum menschlichen „Größenwahn“⁷⁵⁷, meint aber, Menschen würden offenbar „auf Hunde wie ein Rauschgift wirken“⁷⁵⁸. Als berauschter und abhängiger Teil in der Partnerschaft scheint der Hund aber kaum *dem Menschen* gewachsen. Stefan Herbrechter kehrt jedoch hervor, dass diese „drogenähnliche[r] Abhängigkeit“⁷⁵⁹ im Roman auf Gegenseitigkeit beruht. Denn Luchs sei für die Frau beispielsweise ein „sechster Sinn“⁷⁶⁰ und sie fühle sich nach seinem Tod „wie ein Amputierter“⁷⁶¹. Die „drogenähnliche“ Wirkung ist demnach bei der Frau eher als ‚bewusstseinsweiternd‘ denn ‚berauschend‘ zu verstehen, wie ich hinzufügen möchte. Auch ist sie erst nach seinem Ableben wirklich einsam, was seine Bedeutung als sozial interagierendes Wesen unterstreicht.⁷⁶²

Zu Beginn des Romans, nachdem sie das erste Mal mit der Wand konfrontiert wurde, sitzt die Frau auf der Hausbank vor dem Jagdhaus und kann ihre Lage nicht fassen, als Luchs ihre Nähe sucht:

Luchs, [...], sprang zu mir auf die Bank und legte seinen Kopf auf meine Knie. Ich freute mich über diesen Gunstbeweis, bis mir einfiel, daß dem armen Hund ja keine andere Wahl blieb.⁷⁶³

Im ersten Moment will sie sich geschmeichelt fühlen. Dann wird ihr klar, dass sie der letztmögliche menschliche Kooperationspartner für den Hund ist. Was bleibt ihm übrig, als es zumindest mit ihr zu versuchen? Ihr Zusammenleben ist eine Zweckgemeinschaft: Kooperation und sozialer Austausch ist für *beide* von existenzieller Bedeutung, oder wie es die Protagonistin formuliert: „Wir waren in eine schlimme Lage gerate, Luchs und ich, und wir wußten damals gar nicht, wie schlimm sie war. Aber wir waren nicht ganz verloren, weil wir zu zweit

⁷⁵⁶ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 117.

⁷⁵⁷ Ebd., S. 116.

⁷⁵⁸ Ebd.

⁷⁵⁹ S. Herbrechter: „Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden...“, a.a.O., S. 52.

⁷⁶⁰ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 149.

⁷⁶¹ Ebd.

⁷⁶² Vgl. ebd.

⁷⁶³ Ebd., S. 19.

waren.⁷⁶⁴ Indem sie ihre erste Annahme revidiert, wendet sie sich vom Impuls, die Bedingungen ihres Zusammenseins außer Acht zu lassen, ab. Ein Schritt, der sich dem Konzept der ‚bedingungslosen Liebe‘ entgegensetzt.

Im Englischen gibt es die Redewendung ‚*no strings attached*‘ mit der eine solche, von jeglichen Verpflichtungen, Auflagen und Hintergedanken freie Liebe bildhaft zum Ausdruck gebracht wird. Wenn aber Liebe an nichts geknüpft ist (und im Umkehrschluss an nichts anknüpft), wo nimmt das vielbeschworene ‚Band der Liebe‘ seinen Ursprung? Ist sie dann nicht völlig wahllos, dem Wesen der geliebten Person gegenüber im Grunde gleichgültig? Wenn Liebe mit Verbundenheit und Bindung zu tun hat,⁷⁶⁵ müssen wohl doch Fäden im Spiel sein. Diesem Gedankengang folgend, lässt sich die erwähnte Redensart auf den Kopf stellen und Liebe als Fadenspiel („string figure[s]“⁷⁶⁶) betrachten. Haraway nutzt das Fadenspiel als Beispiel für eine bestimmte Art des Geschichtenerzählens, das sich unter anderem durch seinen „Rhythmus von Geben und Nehmen“⁷⁶⁷ auszeichnet – auch Liebe könnte man als solch ein Knüpfen einer gemeinsamen Geschichte verstehen. Liebe als *Verbundenheit* und *Bindung* hat ganz wesentlich mit *Verpflichtung* zu tun. Die Verpflichtung des anderen in Anspruch zu nehmen und diesem im selben Zug zu verwehren, selbst Forderungen zu stellen, mit dem Argument, dass er dann nicht aufrichtig liebe, ist mehr als scheinheilig. Bedingungen sind nicht unbedingt negativ aufzufassen – man bedenke beispielsweise das zerstörerische Potenzial ‚bedingungslosen Gehorsams‘. Und sich zu etwas verpflichten heißt, sich dazu zu bekennen, Verantwortung zu übernehmen.

Mit der Bedingtheit hinter Luchs‘ „Gunstbeweis“ erkennt Haushofers Protagonistin ihre Verpflichtung, in gleichem Maße etwas zurückzugeben. Darauf aufbauend gestaltet sich ihr Zusammenleben als ein „von Anfang [...] auf Gegenseitigkeit beruhendes Vertrauensverhältnis“, das demonstriert, wie „ein auf Empathie fußendes Leben“ funktionieren kann, „das nicht auf vertikalen hierarchischen Strukturen der Herrschaft und der Ausbeutung [...] sondern auf Gegenseitigkeit unter den Lebenden beruht“.⁷⁶⁸

⁷⁶⁴ Ebd., S. 18.

⁷⁶⁵ Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Liebe> vom 02.04.2022.

⁷⁶⁶ D. J. Haraway: *Unruhig bleiben*, a.a.O., S. 20.

⁷⁶⁷ Ebd.

⁷⁶⁸ R. Zschachlitz: „*Die Wand* – Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns“, a.a.O., S. 89.

Die Wand als Katastrophenfiktion

Haushofers Erzählen kreist um gleich zwei Katastrophen: Das Erscheinen der titelgebenden ‚Wand‘ am Beginn des Romans, das sich als „*Katastrophe ohne Ereignis*“⁷⁶⁹ ausgestaltet, und das katastrophale Ereignis auf der Alm, von dessen genauem Hergang die Leser*innen erst am Ende des Berichts erfahren.

Erstere wird dezidiert als ‚Katastrophe‘ bezeichnet.⁷⁷⁰ Die Ich-Erzählerin erlebt sie als persönliche Katastrophe, die mit den Schicksalen und Entscheidungen anderer Menschen verflochten ist: Durch die ‚Wand‘ wird nicht nur die Protagonistin von ihrem bisherigen, gewöhnlichen Leben abgeschnitten und muss um ihr Überleben kämpfen, sondern sie markiert zugleich das Ende der menschlichen Welt überhaupt.

Allein in der Gleichzeitigkeit der beiden Lesarten – die Wand spiegelt den seelischen Zustand der Protagonistin und diese hat den Untergang der Menschheit nur durch die Wand überlebt – offenbart sich die Schutzfunktion der Wand, die sie vor einer Bedrohung von außen (die, wie sie betont, ihrem Empfinden nach vor allem von anderen Menschen ausgeht⁷⁷¹) und den katastrophalen Zuständen „einer von Männern gemachten Welt“⁷⁷² abschirmt. Die Protagonistin ist *der letzte Mensch* in einer entmenschlichten (oder auch: unmenschlichen) Welt. Die Menschen jenseits der Wand wirken seltsam erstarrt und sind allem Anschein nach tot. Ihr Äußeres ist unversehrt, doch innerlich sind sie abgestorben. Vergleicht man das mit der Aussage der Protagonistin „solange es im Wald ein Geschöpf gibt, das ich lieben könnte, werde ich es tun; wenn es einmal wirklich nichts mehr gibt, werde ich aufhören zu leben“⁷⁷³, lässt sich die Vermutung ableiten, die Menschen hätten aufgehört zu leben, weil sie (die Geschöpfe) nicht mehr liebten. Mehrmals wird im „Bericht“⁷⁷⁴ die Bedeutung der Liebe und die Abwendung der Menschen von eben jener betont:

Es gibt keine vernünftigeren Regung als Liebe. Sie macht dem Liebenden und dem Geliebten das Leben erträglicher [...]. Ich kann nicht verstehen, warum wir den falschen Weg einschlagen mußten. Ich weiß nur, daß es zu spät ist.⁷⁷⁵

⁷⁶⁹ E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, a.a.O., S. 19 (Hervorhebung im Original).

⁷⁷⁰ Vgl. z.B. M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 45.

⁷⁷¹ Ebd., S. 23.

⁷⁷² D. Strigl: „*Die Wand* (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“, a.a.O.

⁷⁷³ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 161.

⁷⁷⁴ Ebd., S. 7.

⁷⁷⁵ Ebd., S. 238.

Mit diesem (post-)apokalyptischen Gestus des ‚Es ist zu spät‘ lässt Haushofer ihre Protagonistin vom Ende her erzählen, „was der Mensch gewesen sein wird“⁷⁷⁶. Haushofer folgt dem Modus des Futur II, dessen sich schon die christliche Heilsgeschichte bediente, und steht damit ganz in Tradition der fiktiven Katastrophen- und Weltuntergangsszenarien, die Eva Horn in *Zukunft als Katastrophe* im Hinblick auf ihre Inhalte, Geschichte und Funktionen analysiert.

Wie Horn ausführlich darlegt, sind Fiktionen Mittel der Verständigung und Verhandlung gesellschaftlicher Normen und Wertvorstellungen. Sie bilden die Basis dessen, was jeweils als Realität angesehen wird. So sind auch Zukunftsfiktionen nicht lediglich anschauliche Schilderungen imaginerter Zukünfte, sondern stellen als „Interventionen“⁷⁷⁷, wie Horn wichtig ist zu betonen, das gegenwärtige Verhalten im Hinblick auf diese „möglichen Zukünfte[n]“⁷⁷⁸ zur Diskussion. Dadurch, dass sie sich in das „kollektive Imaginäre“⁷⁷⁹ einmischen, gestalten sie Gegenwart und Zukunft.⁷⁸⁰

Während die biblische Apokalypse unausweichlich auf das Menschengeschlecht zukommt und die Gerechten von den Ungerechten scheidet,⁷⁸¹ ist Zukunft ab der Moderne etwas, das *der Mensch* selbst gestaltet – den Folgen des menschlichen Handelns oder Nicht-Handelns kann aber keiner mehr enttrinnen: Der weltliche Untergang kennt „kein Moment der universalen Gerechtigkeit und kein[en] Neubeginn mehr“⁷⁸². Geblieben ist gewissermaßen das ‚offenbarende‘ Element der Katastrophe. Sie verspricht, als letzter Prüfstand für das Wesen *des Menschen* zu fungieren und ein endgültiges Resümee zu erlauben.⁷⁸³

Es sind die Romantiker, die um 1800 beginnen den Untergang säkular zu denken, und dabei den aufkommenden Fortschrittsglauben in Frage stellen.⁷⁸⁴ Aus ihrer melancholischen Haltung heraus nehmen sie die Perspektive *des letzten Menschen* ein, um ihre Gegenwart und deren Auswirkungen auf die Zukunft vom „Ende der Geschichte“⁷⁸⁵ her kritisch zu betrachten. Wie ich im Kapitel zum *Melancholischen Realismus* angesprochen habe, spiegelt sich hier die

⁷⁷⁶ E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, a.a.O., S. 46.

⁷⁷⁷ Ebd., S. 23.

⁷⁷⁸ Ebd.

⁷⁷⁹ Ebd.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 22-24.

⁷⁸¹ Vgl. z.B. Eva Horn: „Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie“, in: Reto Sorg/Stefan B. Würffel (Hg.), *Utopie und Apokalypse in der Moderne*, Paderborn: Fink 2010, S. 101-118, hier S. 101-102.

⁷⁸² Ebd., S. 102.

⁷⁸³ Vgl. ebd.

⁷⁸⁴ Vgl. ebd., S. 102-103; E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, a.a.O., S. 47.

⁷⁸⁵ E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, a.a.O., S. 46.

durch die Ambivalenz von Nähe und Distanz gekennzeichnete melancholische Position in jener *des letzten Menschen*, der als „Opfer und Zeuge“ gleichzeitig „beobachtet und erleidet“.⁷⁸⁶ Hinter der Katastrophe, die jegliches menschliche Leben gewaltsam beendet, steht aber kein göttlicher Wille. Sie zeugt nun geradezu von „der Gottverlassenheit des Menschen“⁷⁸⁷, dessen „ausnahmslose Sterblichkeit“ und „moralische Fragilität“ sie vorführt.⁷⁸⁸ So wird in Lord Byrons Gedicht *Darkness* aus dem Jahr 1816 „nicht nur das Leben auf dem Planeten zerstört [...], sondern [auch] die Idee des Menschen als Gemeinschaftswesen“⁷⁸⁹: Zwischen den letzten beiden Menschen gibt es keine Solidarität mehr. Sie erkennen im jeweils anderen den Unmenschen, den der blutige Kampf ums Überleben aus ihm gemacht hat, und sterben angesichts dessen Abscheulichkeit.⁷⁹⁰

Die Vernichtung der Menschheit als Rettung der Welt?

In ihrem Essay „Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie“ setzt sich Horn speziell damit auseinander, inwiefern die Katastrophenfiktionen des 20. Jahrhunderts „eine Verkoppelung von Leben und Tod im Kern einer Politik des Lebens [präsentieren], die die Förderung oder Rettung des Lebens nur um den Preis des Todes denken kann“⁷⁹¹. Inwiefern finden sich die von Horn diskutierten biopolitische Aspekte in *Die Wand*? Wird die Vernichtung der Menschheit gar als Rettung der Welt inszeniert?

Der namenlosen Frau in *Die Wand* geht es zwar „nur noch darum, weiterleben zu können“, jedoch nicht zum Zweck des „gattungsmäßige[n] Überleben[s]“ der Menschheit. Allerdings tötet auch sie „um des Lebens Willen“.⁷⁹² Ist die Schlüsselszene, in der sie den fremden Mann auf der Alm erschießt, als biopolitische Entscheidung zu interpretieren? Auf jeden Fall entscheidet sich die Frau in jener Situation gegen das Leben des vermutlich letzten anderen Vertreters ihrer eigenen Gattung.

Das lässt sich einerseits damit argumentieren, dass sie das Leben der Tiere von dem ihr fremden Menschen bedroht sieht und sich, um deren Überlebenschancen zu wahren, gegen ihn wendet. Weiters könnte man diese Entscheidung der Frau auch dahingehend interpretieren,

⁷⁸⁶ Ebd., S. 48 (Hervorhebung im Original).

⁷⁸⁷ Ebd., S. 47.

⁷⁸⁸ E. Horn: „Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie“, a.a.O., S. 105.

⁷⁸⁹ Ebd.

⁷⁹⁰ Vgl. ebd., S. 104-105.

⁷⁹¹ Ebd., S. 118.

⁷⁹² Ebd., S. 107.

dass sie das Überleben des selbstbestimmten Ichs über die Idee einer Menschheit, die es zu erhalten gelte, stellt: In ihrem Leben vor dem Auftauchen der Wand war sie gezwungen, Opfer zugunsten einer Biopolitik, die allein das Überleben der Gattung forciert, zu bringen. Eine Gesellschaft, die von der Frau verlangt, ihr alleiniger Lebensmittelpunkt habe die Familie zu sein, um derentwillen sie individuelle Bedürfnisse zurückzustecken habe, degradiert sie zum Mittel des Erhalts der Art. Nun setzt sie sich gegen die drohende gewaltsame Unterdrückung durch den Mann zugunsten ‚der Menschheit‘ zur Wehr.

Und doch hinterlässt die Rolle des fremden Mannes in Haushofers Roman ein unangenehmes Gefühl: Denn der *fremde* Mann ist für die Protagonistin das „schlechthin andere, im Unrecht Befindliche“⁷⁹³ und verkörpert damit jene absolute Alterität, die die Frau im Hinblick auf die nichtmenschlichen Tiere überwunden hat. Dass sie ihn nicht „am Leben hätte [...] lassen können“⁷⁹⁴ zeigt, wie sehr sie die „bloße[n] Existenz des anderen“⁷⁹⁵ als Bedrohung ihres und des nichtmenschlichen Seins sieht: Seine Auslöschung erscheint ihr notwendig, um ‚ihre‘ Welt zu retten. Er ist in ihren Augen der totale Feind „mit dem keinerlei gemeinsame Basis des Menschseins mehr besteht“⁷⁹⁶ – ein zwanghaft tötendes *Untier* vor dem die Welt gerettet werden muss. Wenig erfahren die Leser*innen über ihn, außer dass er „sehr schwer“, „[s]ein Gesicht [...] hässlich“ und seine Kleidung „schmutzig und verkommen“ war.⁷⁹⁷ Der Verbleib seines Körpers „im unschuldigen Gras“⁷⁹⁸ erscheint der Protagonistin unangemessen – sie lässt ihn kurzerhand von einem Felsen in eine Geröllhalde hinunterrollen, während sie für den Hund Luchs ein Grab aushebt.

Im Zuge des katastrophalen Ereignisses auf der Alm wiederholt die Protagonistin aktiv, was sich durch das Erscheinen der Wand ohne ihr Zutun ereignet hat: Die Beseitigung *des Menschen*, der ihr offensichtlich als Problem erscheint.

Die US-amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin gibt in ihrem bekannten Essay „Why Have There Been No Great Women Artists?“ zu bedenken, dass schon die Art, wie der Begriff ‚Problem‘ in Bezug auf benachteiligte Gruppen Verwendung findet, eine Verdrehung von Ursache und Wirkung beinhaltet (so spricht man zum Beispiel vom „Poverty Problem“ und nicht vom „Wealth Problem“⁷⁹⁹). Wie sie herausstreicht, ist es extrem bedenklich, den

⁷⁹³ Ebd., S. 110.

⁷⁹⁴ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 273.

⁷⁹⁵ E. Horn: „Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie“, a.a.O., S. 110.

⁷⁹⁶ Ebd.

⁷⁹⁷ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 273.

⁷⁹⁸ Ebd.

⁷⁹⁹ Linda Nochlin: „Why Have There Been No Great Women Artists?“, in: dies. (Hg.), *Woman, Art, and Power*, New York: Harper and Row 1988, S. 145-178, hier S. 151.

Begriff ‚Problem‘ auf Menschen beziehungsweise Menschengruppen (und ich würde das gerne etwas verbreitern und sagen: lebende Akteur*innen) zu beziehen. Sie erinnert zum Beispiel daran, dass die Nationalsozialisten vom ‚Juden-Problem‘ gesprochen haben.⁸⁰⁰

Auch wenn das Wort ‚Problem‘ nicht explizit fällt: In ihrem radikalen Perspektivenwechsel stellt sich die Protagonistin auf Seiten des nichtmenschlichen Lebens und meint, dieses mit einem *Menschen-Problem* konfrontiert zu sehen. Besonders das männliche Geschlecht, das die Entscheidungsgewalt über die Ausgestaltung der Gesellschaft an sich gerissen habe, macht sie für die Zerstörung der Welt als *Lebensraum* verantwortlich. Dabei setzt sie das problematische Handeln der (westlichen) menschlichen Gesellschaft zum Teil mit *dem Menschen* selbst gleich. So habe der fremde Mann die Untat auf der Alm begangen, „weil er so beschaffen war“⁸⁰¹.

Probleme wollen gelöst werden. Sie sind Dinge, Situationen und Sachverhalte, die unangenehm und belastend sind, die im Weg stehen und stören und man darum ‚aus der Welt schaffen‘ möchte. Bei dieser Formulierung angelangt, zeigt sich auch, warum es höchst besorgniserregend ist, wenn Menschen (sowie Lebewesen im Allgemeinen, wie ich hinzufügen möchte) eng mit diesem Wort in Verbindung gebracht werden. Denn diese Wortverbindungen implizieren gewissermaßen, dass diejenigen, an die man den Begriff Problem geknüpft hat, die Ursache allen Übels wären und man sich ihrer entledigen müsse.

Deswegen meint die Protagonistin auch, sie würde „immer wieder versuchen, ihn [den fremden Mann] auszumerzen“⁸⁰². „[E]iner von seiner Art“ kann ihrer Auffassung nach schlicht nicht anders handeln – folglich ist nicht das Tun und Wirken *des Menschen* problematisch, sondern *der Mensch* als solcher. Das Ende der Menschheit in *Die Wand* birgt dadurch auch den bitteren Beigeschmack einer Art ‚Endlösung‘, um es drastisch auszudrücken.

Allerdings hat auch die Feststellung der Protagonistin „daß dies noch nicht das Ende ist“⁸⁰³, eine der letzten Zeilen ihres Berichts, eine negative Dimension. „Alles geht weiter“⁸⁰⁴ – die gewalttätigen und ungerechten Aspekte des Lebens und Überlebens sterben nicht mit der Menschheit aus. Die ‚Natur‘ bleibt eine Falle für ihre Kreaturen. Und wie die Protagonistin erkennen muss, sind unter nichtmenschlichen Wesen ebenso grausame Verhaltensweisen verbreitet: Beispielsweise erlebt sie, dass eine weiße Krähe von ihren Artgenossen nur aufgrund

⁸⁰⁰ Vgl. ebd., 150-151.

⁸⁰¹ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 162.

⁸⁰² Ebd.

⁸⁰³ Ebd., S. 275.

⁸⁰⁴ Ebd.

ihrer Andersartigkeit ‚gemobbt‘ wird.⁸⁰⁵ Die Tiere sind also genauso wenig frei von Argwohn gegenüber allem vordergründig ‚Fremden‘ und Verschiedenartigen. Diesen Impuls der Abneigung und Abwehr nimmt die Protagonistin in ihrer Kritikfähigkeit im Übrigen auch an sich selbst wahr, wünscht sich die Gedankenverbindung von „[f]remd und böse“⁸⁰⁶ irgendwann auflösen zu können (wovon sie sich noch „weit entfernt“⁸⁰⁷ sieht).

In ihrem Nachdenken über die weiße Krähe zeigt sich ihre starke Identifikation mit dieser: „Immer wird sie ausgestoßen sein und so allein, daß sie den Menschen weniger fürchtet als ihre schwarzen Brüder.“⁸⁰⁸ Nur, während der weißen Krähe ihre „Brüder“ zum gefürchteten Anderen werden und sie sich in weiterer Folge an den Menschen annähert, sind es im Falle der Protagonistin ihre Mitmenschen, die ihr Angst machen und zum bösen Fremden werden, was sie wiederum den Tieren näherbringt. Doch durch Reflexion gelingt es ihr teilweise, ihre Pauschalisierung zu überwinden und neue Anknüpfungspunkte zu finden. So beginnt sie langsam für ihre Cousine Luise Verständnis zu entwickeln, die sie früher nicht wirklich ausstehen konnte.⁸⁰⁹

Wurde im Kapitel zum *Melancholischen Realismus* beschrieben, dass ein solcher nicht auf einem Standpunkt beharre, sondern verschiedene Perspektiven einzunehmen bereit ist, können wir hier beobachten, dass sich die Haltung der Protagonistin nicht eindeutig festlegen lässt. Aufgrund dieser ständigen Ambivalenz wäre es auch voreilig, in dem Roman eine totale Absage an das menschliche Leben zu sehen. Wenden wir uns also noch einmal dem Auftauchen der ‚Wand‘ als Katastrophe zu, um der Frage nach der Intention der Autorin weiter nachzugehen.

Das Auftauchen der Wand als „Katastrophe ohne Ereignis“

Das Erscheinen der ominösen gläsernen ‚Wand‘ stellt sich den Leser*innen als „Katastrophe ohne Ereignis“⁸¹⁰ dar. Letztlich ohne bekannten Auslöser (auch wenn über einen Atomkrieg gemutmaßt wird) und ohne, dass man die drohende Gefahr im Vorhinein klar hätte ausmachen können, tritt sie buchstäblich über Nacht ein. Es gab offenbar keinen Moment, in dem noch eine Geste der Auflehnung möglich gewesen wäre.

⁸⁰⁵ Vgl. ebd., S. 251-252.

⁸⁰⁶ Ebd., S. 251.

⁸⁰⁷ Ebd.

⁸⁰⁸ Ebd., S. 252.

⁸⁰⁹ Vgl. ebd., S. 124.

⁸¹⁰ E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, a.a.O., S. 19 (Hervorhebung im Original).

Etwas dürfte sich weitgehend unbemerkt oder unbeachtet in die falsche Richtung entwickelt haben, ohne sofort spürbare Konsequenzen nach sich zu ziehen – bis schließlich ein bestimmter Punkt erreicht wurde, an dem „die bloße Fortsetzung des Alltäglichen und Gewöhnlichen“⁸¹¹ endgültig die Katastrophe hereinbrechen lässt. Horn spricht diesbezüglich von der tückischen Eigenheit des „*tipping point*“:

Auch wenn ein Ereignis als ‚*tipping point*‘ erwartbar sein mag, so liegt das Gespenstische von Kipp-Punkten gerade darin, dass sie in komplexen Systemen schwer zu antizipieren sind. Bevor sie eintreten, geht alles seinen Gang, Veränderungen sind kaum bemerkbar.⁸¹²

Was die Melancholie betrifft, dürfte es hier auch so etwas wie einen mysteriösen *tipping point* geben. Denn wenn die Melancholie keinen direkten Auslöser oder Grund hat, ab wann kippt die Stimmung plötzlich ins Melancholische? Wann wird der leise Widerwille zum „glatten, kühlen Widerstand“⁸¹³? In einer ersten Niederschrift von *Die Wand* äußert sich die Protagonistin über ihr Leben vor der Katastrophe folgendermaßen: „Eigentlich hätte ich fast alles was ich getan habe lieber nicht getan.“⁸¹⁴ Das Tun war ihr problematisch geworden, doch hat sie sich offenbar zum fortwährenden Handeln gezwungen gesehen. In ihrer damaligen, menschlichen Lebenswelt wurde einem Moment des Zögerns, einem Innehalten, das, wie Joseph Vogl beschreibt, eine Art Spalt in der Wirklichkeit auftut, durch den alternative Möglichkeiten in diese Eingang finden können,⁸¹⁵ nicht Raum gegeben. Am eingeschlagenen Kurs wurde festgehalten bis die Katastrophe, auf die man – ohne auch nur daran zu denken, das Tempo zu verringern – zusteuerte, alles zum Stillstand bringt. Der psychosozial bedingte Kollaps einer Melancholischen, deren Bedenken und Bedürfnisse unentwegt übergangen wurden, fällt in *Die Wand* zusammen mit dem Kollaps einer Welt, die an einer Gesellschaft Schaden genommen hat, die sich keinen Moment Zeit nimmt, ihr Handeln zu reflektieren. Dabei führt Haushofer vor, inwiefern die innerliche Leere und Entfremdung der einzelnen Individuen mit der die Welt rücksichtslos ausbeutenden Konsum- und Industriegesellschaft zusammenhängt. Anhand der Entwicklung ihrer Protagonistin zeigt sie aber auch auf, dass in dieser Entfremdung und Langweile eine Chance steckt – sofern man sich ihr rechtzeitig stellt und sie als Ausgangspunkt nimmt, das eigene Tun und Selbstbild zu hinterfragen und auf seine Auswirkungen zu untersuchen.

⁸¹¹ Ebd.

⁸¹² Ebd., S. 168.

⁸¹³ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 15.

⁸¹⁴ Marlen Haushofer zitiert nach D. Strigl: „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“, a.a.O., S. 253.

⁸¹⁵ Vgl. J. Vogl: *Über das Zaudern*, a.a.O., S. 75-78.

Wenn Haushofer in melancholischer Entfremdung berichtet, wie es „gewesen sein wird“⁸¹⁶, so handelt es sich gleichsam um eine Art seherische Vision, die uns mahnen und damit in den Lauf der Dinge eingreifen will – hofft ihre Protagonistin doch insgeheim, „daß Menschenaugen auf diesen Zeilen ruhen und Menschenhände die Blätter wenden werden“⁸¹⁷, was sich auf die Autorin übertragen lässt. Auch wenn scheinbar der resignative Ton überwiegt, spricht sie immer wieder die Möglichkeiten an, die es gegeben hätte, die Dinge anders zu machen. Zukunft lässt sich nur durch Einbezug von Fiktionen und Narrativen begreifen und diskutieren, die die Gegenwart aus einer imaginierten zeitlichen Distanz heraus betrachten. Und wie wir von Horn wissen, beeinflussen solche Zukunftsimaginationen unser gegenwärtiges Verhalten.⁸¹⁸ Das katastrophale Bild, das Haushofer zeichnet, wenn in ihrem Roman *Zukunft* einzig ohne *den Menschen* denkbar ist, weil *dieser* sich vehement weigert von *seinem* destruktiven Tun abzulassen, dient dabei als eindringliche Warnung.

⁸¹⁶ E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, a.a.O., S. 46.

⁸¹⁷ M. Haushofer: *Die Wand*, a.a.O., S. 84.

⁸¹⁸ Vgl. E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, a.a.O., S. 22-24.

Schluss

Ziel der vorliegenden Diplomarbeit war es, am Beispiel von Marlen Haushofers Roman *Die Wand* zu zeigen, dass der melancholischen Perspektive – allen Vorurteilen zum Trotz – sehr wohl ein gewisser Realitätsanspruch gegeben ist und sich diese darüber hinaus besonders dazu eignet, der eigenen Lebenswelt kritisch gegenüberzutreten. Dazu wurde untersucht, inwiefern es der melancholische Blick ist, der in *Die Wand* verdrängte Problemstellungen und gesellschaftliche Fehlentwicklungen enthüllt und es der Protagonistin ermöglicht, sich auf tatsächlich mögliche Veränderungen zu konzentrieren.

Diente der Vorwurf der Melancholie im Laufe der Geschichte immer wieder dazu, vom gesellschaftlichen Konsens abweichende Wahrnehmungen als wahnhaft abzutun, wurde im Rahmen der Definition eines *Melancholischen Realismus* aufgezeigt, dass gerade der Modus der Melancholie dazu anregt, die eigene, subjektive Perspektive überwinden zu suchen sowie sich dem Unangenehmen und Widersprüchlichen zu stellen.

Anschließend wurde darauf eingegangen, inwieweit die Melancholie nach Geschlecht unterschieden und gerade bei Frauen in höherem Maße als körperlich bedingt und krankhaft dargestellt wurde. Es wurde veranschaulicht, dass die Langeweile der angeblich depressiven und untätigen Hausfrau mit ihrer prekären gesellschaftlichen Situation zu tun hat. In Rückgriff auf Wolf Lepenies *Melancholie und Gesellschaft*, das sich mit dem Verhältnis von Ordnung und Melancholie auseinandersetzt, wurde analysiert, dass sich die von Haushofer thematisierte Langeweile sowohl mit dem Ennui des französischen Adels des 17. Jahrhunderts als auch mit der Melancholie des deutschen Bürgertums im 18. Jahrhundert vergleichen lässt. Indem sie bei ihrem Rückzug eine Allianz mit dem Nicht-Menschlichen eingeht, findet Haushofers Protagonistin in *Die Wand* allerdings einen neuen Weg, der Resignation zu entgehen, wie festgestellt wurde.

Auf diese Allianz wurde dann in den Kapiteln „Flucht in die Natur?“ und „Tiere als ‚Mitleidende‘“ ausführlich eingegangen. Dabei wurde dargelegt, dass es die melancholische Entfremdung vom Ich und dessen bisheriger Lebenswelt sowie das ausgeprägte Bewusstsein der Protagonistin (respektive der Autorin selbst) für das Ambivalente sind, die es ihr ermöglichen, herkömmliche Vorstellungen von Natur und (nicht-menschlichen) Tieren und damit folglich das destruktive Verhältnis *des Menschen* zur Welt zu hinterfragen und Strategien zu entwickeln, dieses zu überwinden. Wobei sich im Speziellen die Bereitschaft zum Perspektivenwechsel als etwas herausgestellt hat, das verhindert, in alte Muster zurückzufallen. Auch das

melancholische Zurückschrecken vor der Handlung konnte als durchaus fruchtbares Moment identifiziert werden – wird hier erst ein Raum für Reflexion geschaffen, in dem routiniertes Tun in Frage gestellt und Alternativen erwogen werden können.

Anhand des Verhältnisses der Protagonistin zu den (nicht-menschlichen) Tieren wurde deutlich, dass die Entfremdung vom Eigenen eine Annäherung an das ‚fremde‘ Andere evozieren und auf diese Weise Dichotomien aufbrechen kann.

Nimmt Haushofer mit ihrem melancholischen Blick, fremd geworden im Hier und Jetzt, die Rückschau auf die Gegenwart vorweg, so präsentiert sie uns diese in *Die Wand* als Bericht *des letzten Menschen*. Daher wurde der Roman zu guter Letzt in seiner Eigenschaft als Katastrophenfiktion beleuchtet. Mit Bezug auf Eva Horns Essay „Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie“ wurde *Die Wand* in Hinblick auf etwaige biopolitische Aspekte diskutiert und gefragt, ob der Roman als Absage an das menschliche Leben verstanden werden kann. Nachdem ausgeführt wurde, dass das Auftauchen der ‚Wand‘ eine „*Katastrophe ohne Ereignis*“⁸¹⁹ darstellt, konnte allerdings demonstriert werden, dass die Intention der Autorin vermutlich eher jene gewesen sein dürfte, die Menschen vor der Fortführung ihres unreflektierten Handelns zu warnen und sie zur Abkehr vom anthropozentrischen Weltbild zu bewegen.

⁸¹⁹ E. Horn: *Zukunft als Katastrophe*, a.a.O., S. 19 (Hervorhebung im Original).

Abstract

Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit zeigt am Beispiel von Marlen Haushofers Roman *Die Wand*, inwiefern der melancholische Blick dazu geeignet sein kann, sowohl grundsätzliche Problematiken des Daseins, dessen erschütternde Ambivalenz als auch gesellschaftliche Fehlentwicklungen aufzudecken, statt sie zu verdrängen, und sich auf tatsächlich mögliche Veränderungen zu konzentrieren. Dabei wird speziell auf das in *Die Wand* skizzierte Verhältnis der Menschen zur Natur und die Beziehung der Protagonistin zu (nicht-menschlichen) Tieren fokussiert. Unter anderem in Bezugnahme auf Wolf Lepenies *Melancholie und Gesellschaft* wird nachgezeichnet, wie die Melancholie in *Die Wand* als Reaktion der Protagonistin (als Alter Ego der Autorin) auf die gesellschaftlich aufgezwungene Einschränkung ihrer Handlungsmöglichkeiten zum Ausgangspunkt ihrer Infragestellung des dominierenden anthropozentrischen Weltbildes wird.

English

Based on Marlen Haushofer's novel *Die Wand*, this thesis discusses to what extent the melancholic view may be suited for uncovering fundamental problems of existence and its shattering ambivalence, as well as societal misdevelopments (rather than suppressing them), and further for concentrating on changes that are actually possible. It specifically focuses on how *Die Wand* outlines the relationship of humans to nature and the protagonist's relationship to (non-human) animals. With reference to Wolf Lepenie's *Melancholie und Gesellschaft*, among others, it will be traced how melancholia in *The Wall* becomes the protagonist's (as the author's alter ego) reaction to the socially imposed restriction of her action space, as the starting point for her questioning of the dominant anthropocentric worldview.

Literatur

- <https://www.duden.de/rechtschreibung/human> vom 09.03.2022.
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pflicht> vom 01.03.2022.
- <https://www.dwds.de/wb/antworten> vom 18.02.2021.
- <https://de.wikipedia.org/wiki/Mitleid> vom 09.03.2022.
- <https://de.wiktionary.org/wiki/human> vom 09.03.2022.
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/Selbstverwirklichung> vom 02.03.2022.
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tier> vom 25.11.2020.
- https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R1MX69LGDNE7IN/ref=cm_cr_getr_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=3548605710 vom 16.01.2020.
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/Liebe> vom 02.04.2022.
- https://de.wikipedia.org/wiki/Dominium_terrae vom 05.12.2020.
- Ahmed, Sara: *The Promise of Happiness*, Durham, London: Duke University Press 2010.
- Akyildiz Ercan, Cemile: „‘SCHUTZ’ – ‘HAFT’. MARLEN HAUSHOFERS *DIE WAND*“, in: *Zeitschrift für die Welt der Türken [ZFWT]* (2016), S. 43-55.
- Alaimo, Stacy: *Undomesticated Ground. Recasting Nature as Feminist Space*, Ithaca, London: Cornell University Press 2000.
- Arendt, Hannah: „Hannah Arendt im Gespräch mit Joachim Fest. Eine Rundfunksendung aus dem Jahr 1964“, in: *HannahArendt.Net* Bd. 3 Nr. 1, <https://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/114/193> vom 16.03.2022.
- Battistini, Matilde: *Symbole und Allegorien* (= Bildlexikon der Kunst, Bd. 3), Berlin: Parthas 2003.
- : *Astrologie, Magie und Alchemie* (= Bildlexikon der Kunst, Bd. 8), Berlin: Parthas 2005.
- Beer, Romana: „Erst erfunden, dann entwertet. Die Rolle der Hausfrau“ 2021, <https://orf.at/stories/3237588/> vom 03.03.2022.
- Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhauser (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Teil 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 691-704.
- Birnbacher, Dieter: *Schopenhauer* (= Grundwissen Philosophie, Bd. 20327), Stuttgart: Reclam 2009.

- Böhme, Hartmut: *Natur und Subjekt* (= Edition Suhrkamp, Neue Folge, Bd. 1470), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
- Brandtner, Andreas/Kaukoreit, Volker: *Marlen Haushofer. Die Wand* (= Reclams Universal-Bibliothek Erläuterungen und Dokumente, Bd. 16073), Stuttgart: Reclam 2012.
- Brenner, Andreas: *Leben* (= Grundwissen Philosophie, Bd. 20328), Stuttgart: Reclam 2009.
- Chovanec, Johanna: „Marlen Haushofers *Die Wand* als Thirdspace“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 1 (2016), S. 15-30.
- Cronon, William: „The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature“, in: *Environmental History* 1 (1996), S. 7-28.
- Derrida, Jacques: *Das Tier, das ich also bin* (= Passagen Forum), Wien: Passagen Verlag 2010.
- Eagleton, Terry: *Hoffnungsvoll, aber nicht optimistisch*, Berlin: Ullstein 2016.
- Evans, John M.: *Milton's Imperial Epic. Paradise Lost and the Discourse of Colonialism*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1996.
- Ferragamo, Emanuela: „Steiler Berg, weiße Wand. Das Paradies und (bescheidenere) Gärten in Marlen Haushofers *Die Wand*“, in: Günter Häntzschel/Sven Hanuschek/Ulrike Leuschner (Hg.), *Heimat und Fremde*, München: edition text + kritik 2021, S. 242-262.
- Fliedl, Konstanze: „Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers“, in: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich Jg. 35 (1986), S. 35-51.
- Földényi, F. L.: *Melancholie* (= Batterien, Bd. 35), München: Matthes & Seitz 1988.
- Freud, Sigmund: „Trauer und Melancholie“. (1. Publ. 1917), in: Anna Freud (Hg.), *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*, Bd. 10: *Werke aus den Jahren 1913-1917*, London: Imago Publishing Co, Ltd. 1946, S. 428-446.
- Friedrich, Udo: *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.
- Frost, Sabine: „Looking Behind Walls. Literary and Filmic Imaginations of Nature, Humanity, and the Anthropocene in *Die Wand*“, in: Sabine Wilke/Japhet Johnstone (Hg.), *Readings in the Anthropocene. The Environmental Humanities, German Studies, and Beyond*, New York: Bloomsbury Academic 2017, S. 62-88.
- Haberkamm, Klaus: „Zeichen an der Wand. Marlen Haushofers Roman und seine Leser“, in: *Germanica* 13 (1993), S. 147-162.
- Hamburger, Käte: *Das Mitleid*, Stuttgart: Klett-Cotta 1985.
- Haraway, Donna J.: *Das Manifest für Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen – Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*, Berlin: Merve Verlag 2016.

- : *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2018.
- Harrasser, Karin: „Einleitung“, in: Karin Harrasser (Hg.), *Auf Tuchfühlung. Eine Wissenschafts- schichte des Tastsinns*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2017, S. 7-13.
- Haushofer, Marlen: *Die Wand*, Berlin: Ullstein 2016.
- Heidegger, Martin: *Gesamtausgabe*. Bd. 2: *Sein und Zeit*, Frankfurt a.M.: Vittorio Kloster- mann 1977.
- Herbrechter, Stefan: „Nicht daß ich fürchtete, ein Tier zu werden...“, in: *Figurationen* Nr. 1, Vol. 14 (2014), S. 41-55.
- Himmelman, Beatrix: *Nietzsche* (= Grundwissen Philosophie, Bd. 20305), Leipzig: Reclam 2006.
- Hoppe, Katharina: „Politik der Antwort. Zum Verhältnis von Politik und Ethik in Neuen Ma- terialismen“, in: *BEHEMOTH A Journal on Civilisation* 10 (2017), S. 10-28.
- Horn, Eva: „Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie“, in: Reto Sorg/Stefan B. Würffel (Hg.), *Utopie und Apokalypse in der Moderne*, Paderborn: Fink 2010, S. 101-118.
- : *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a.M.: Fischer 2014.
- Ingenkamp, Konstantin: *Depression und Gesellschaft. Zur Erfindung einer Volkskrankheit*, Bielefeld: transcript Verlag 2012.
- Jaenisch, Nina: *Rätselhaftigkeit und innere Konflikte. „Weibliche Melancholie“ in der Male- rei und Grafik um 1900*, Marburg: Tectum-Verl. 2008.
- Jansen, Daria N.: „Melancholie im Mittelalter. Eine antike Tradition als Vorentwurf der Mo- derne“ 2017, <https://publikationen.uni-tuebin- gen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/79500/Daria%20Norma%20Jansen%2c%20Melan- cholie%20im%20Mittelalter%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y> vom 12.12.2019.
- Kircher, Athanasius: *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. Buch IX. Deut- sche Übersetzung hg. von Markus Engelhardt und Christoph Hust. Ein Kooperationspro- jekt des Deutschen Historischen Instituts (Rom) mit der Hochschule für Musik und Thea- ter 2018, https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissen- schaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite/content_961686/D_B09.pdf vom 01.04.2022.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie. Studien zur Ge- schichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* (= Suhrkamp-Ta- schenbuch Wissenschaft, Bd. 1010), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.

- Knápek, Pavel: „Marlen Haushofer: *Die Wand* unter der Perspektive der Cultural and Literary Animal Studies“, in: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica* Nr. 25 (2019), S. 53-61.
- Kundera, Milan: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, München, Wien: Hanser 1984.
- Landfester, Ulrike: „Die Frau an der Wand. Projektion und Rezeption Marlen Haushofers in der feministischen Literaturkritik“, in: Anke Bosse/Clemens Ruthner (Hg.), „*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...*“. *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Tübingen: Francke 2000, S. 219-230.
- Lepenies, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie* (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 967), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- : „Utopie und Melancholie. Europa - Der melancholische Kontinent“, Vortrag am 24.08.2011 im Rahmen der Festspiel-Dialoge, Salzburg 2011, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiR4-PkvaP1AhVN7rsIHaviAxoQFnoE-CAMQAQ&url=https%3A%2F%2Fw-k.sbg.ac.at%2Ffileadmin%2FMedia%2Farts_and_festival_culture%2Flepenies_wolf_melancholie_110824.pdf&usq=AOvVaw1H2CSG4JOviSo3SQ37NslD vom 09.01.2022.
- Lorenz, Andreas: „Das Verhängnis des Mitleids oder Schopenhauer contra Nietzsche als Erzieher“, in: Marta Kopji/Wojciech Kunicki (Hg.), *Nietzsche und Schopenhauer. Rezeptionsphänomene der Wendezeiten*, Leipziger Universitätsverlag 2006, S. 321-333.
- Lühmann, Hannah: „Hat Nietzsche das Turiner Pferd nie umarmt?“, Axel Springer SE 2018, <https://www.welt.de/kultur/article184374194/Friedrich-Nietzsche-Hat-er-das-Turiner-Pferd-nie-umarmt.html> vom 05.01.2021.
- Lundström, Petra: „*In die Ferne sehe ich ausgezeichnet*“. *Eine Motivstudie zu Augen in Marlen Haushofers Roman „Die Wand“*. Bachelorarbeit, Stockholm 2018.
- Mäder, Claudia/Macho, Thomas: „Humanismus für Roboter“. Interview, in: *schweizer monat* vom Februar 2014, <https://schweizermonat.ch/humanismus-fuer-roboter/> vom 04.12.2020.
- Markotic, Lorraine: „Melancholy and lost desire in the work of Marlen Haushofer“, in: *Modern Austrian Literature* Nr. 1, Vol. 41 (2008), S. 65-93.
- Milton, John: *Paradise Lost*, Indianapolis: Hackett Publishing 2005.
- Nochlin, Linda: „Why Have There Been No Great Women Artists?“, in: dies. (Hg.), *Woman, Art, and Power*, New York: Harper and Row 1988, S. 145-178.

- Pauer-Studer, Herlinde: *Das Andere der Gerechtigkeit. Moraltheorie im Kontext der Geschlechterdifferenz*, Berlin: Akademie Verlag 1996.
- Pikulik, Lothar: *Natur und die westliche Zivilisation. Literarische Kritik und Kompensation einer Entfremdung*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2016.
- Pollack, Ulrike: *Tiere in der Stadt: Die städtische Mensch-Tier-Beziehung. Ambivalenzen, Chancen und Risiken*. Dissertation, Berlin 2008.
- Predoiu, Graziella: „Raumkonstellationen in Marlen Haushofers *Die Wand*“, in: *Germanistische Beiträge* 38 (2016), S. 66-88.
- Rothe, Katja: „Depression und (Nicht-)Arbeit. Zum Status des Depressiven innerhalb der Kritik der Arbeit“, in: *Trajectoires* (2012).
- Scheidegger, Milan: „Geschichte und Philosophie der Melancholie. Von den Abwandlungen des Melancholiebegriffs zum Wesenskern eines Seelenphänomens“ 2013, http://www.milans.name/resources/Melancholie_web.pdf vom 11.11.2019.
- Schiemann, Gregor: „Ambivalenzen und Grenzen des Mitleids bei Jean-Jacques Rousseau“, in: Hilge Landweer (Hg.), *Gefühle - Struktur und Funktion*, Berlin: Akademie Verlag 2007, S. 199-217.
- Schings, Hans-Jürgen: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: J.B. Metzler 1977.
- Schmid Noerr, Gunzelin: *Geschichte der Ethik* (= Grundwissen Philosophie, Bd. 20304), Leipzig: Reclam 2006.
- Schulte, Brigitte: *Melancholie. Von der Entstehung des Begriffs bis Dürers Melencolia I*, Würzburg: ERGON Verlag 1996.
- Schwering, Gregor: „Über das Auge triumphiert der Blick“. Perspektiven des Voyeurismus“, in: Friedrich Balke/Gregor Schwering/Urs Stäheli (Hg.), *BIG BROTHER. Beobachtungen*, Bielefeld: transcript 2000, S. 129-150.
- Seidel, Sabine: *Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers*. Dissertation, Passau 2005.
- Spivak, Gayatri C.: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation* (= Es kommt darauf an, Bd. 6), Wien, Berlin: Turia + Kant 2008.
- Strigl, Daniela: „*Die Wand* (1963) - Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt“, in: *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2003, http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/strigl15.htm vom 12.08.2019.
- : „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“. *Marlen Haushofer - die Biographie* (= List-Taschenbuch, Bd. 60784), Berlin: List 2007.

- : „Diesseits der ‚Wand‘ – Schreckensort oder Utopie? Die fabelhafte Welt der Marlen Haushofer“, in: Klaus Kastberger/Kurt Neumann (Hg.), *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*. Lieferung 2, Wien: Paul Zsolnay 2013, S. 207-214.
- : „Marlen Haushofer“, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich 2015, <https://stifterhaus.at/stichwoerter/marlen-haushofer> vom 10.04.2022.
- Studer, Liliane: „Die schreibende Hausfrau Marlen Haushofer“, in: *EMMA* März/April 2001, S. 88-90.
- Szczepanski, Jens: „Zum Erhabenen in Kants *Kritik der Urteilskraft*“ 1997/2010, <https://core.ac.uk/download/pdf/14529666.pdf> vom 21.03.2022.
- Torke, Celia: *Die Robinsonin. Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts*, Göttingen: V&R unipress 2011.
- Townsend, Chris: „Nietzsche’s Horse“ 2017, <https://blog.lareviewofbooks.org/essays/nietzsches-horse/> vom 27.01.2021.
- Trotha, Hans von: *Garten Kunst. Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, Berlin: Quadriga 2012.
- Verleysen, Sabine: *Die Bedeutung von Schreiben, Zeit und Raum in Marlen Haushofers ‚Die Wand‘. Eine Suche nach menschlicher Ordnung und Regeneration*. Hochschulschrift, Gent 2009.
- Viveiros de Castro, Eduardo/Danowski, Deborah: *In welcher Welt leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende*, Berlin: Matthes & Seitz Berlin 2018.
- Vogl, Joseph: *Über das Zaudern*, Zürich, Berlin: Diaphanes 2008.
- Wiebogen, Angelika: *Frauen zwischen Haushalt, Familie und Erwerbstätigkeit in Österreich von 1945 bis 1955 und der Umgang mit dieser Problematik sowie mit der Gleichberechtigungsdebatte in der Zeitschrift ‚Die Frau‘*. Diplomarbeit, Universität Wien 2013.
- Wild, Markus: *Tierphilosophie zur Einführung* (= Zur Einführung, Bd. 351), Hamburg: Junius 2008.
- Würker, Achim: „Mütterlichkeit und Aggression: zu Marlen Haushofers *Die Wand*“, in: *Journal für Psychologie* (2002), S. 159-176.
- Zschachlitz, Ralf: „*Die Wand* – Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns“, in: Sylvie Arlaud/Marc Lacheny/Jacques Lajarrige et al. (Hg.), *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. ‚Die Wand‘ und ‚Die Mansarde‘*, Berlin: Frank & Timme 2019, S. 75-91.



CC BY-NC-ND 4.0 International
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International