

# DIE STUMME WUT DER MENSCHENFRESSER

## Körpersprache und verdrängte Vergangenheit in Marlen Haushofers ›Die Mansarde‹

Von Teresa Vinardell Puig (Barcelona)

Bisher hat man in Haushofers Texten den Körper vor allem psychologisch als bevorzugten – und von der patriarchalischen Ordnung bestimmten – „Ort der Selbstauslöschung“ ihrer Protagonistinnen interpretiert<sup>1)</sup>. Obwohl die psychologische Deutung von Haushofers Körper-Darstellungen von der Autorin nahegelegt wird,<sup>2)</sup> geben die Anspielungen auf den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg in ihrem letzten Roman dem Körper-Komplex eine überindividuelle und in diesem Fall nicht nur *gender*bedingte Dimension, die mit der Frage verbunden ist, inwiefern Erinnerung wünschenswert oder gar notwendig sei.<sup>3)</sup> Der Wunsch

---

<sup>1)</sup> MIREILLE TABAH, Nicht gelebte Weiblichkeit. Töchter und Ehefrauen in Marlen Haushofers Romanwerk, in: „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext, hrsg. von ANKE BOSSE und CLEMENS RUTHNER, Tübingen und Basel 2000, S. 177–192, hier: S. 186.

<sup>2)</sup> Die Ich-Erzählerin in Haushofers ›Wir töten Stella‹ entschuldigt sich am Anfang der Novelle für den „schlechten Zustand“ ihrer „Nerven“. MARLEN HAUSHOFER, Wir töten Stella und andere Erzählungen, München 1990, S. 53. – Zum Urteil der Kritiker über Haushofers „gefährdete“ Protagonistinnen, vgl. REGULA VENSKE, „Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte ...“. Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers, in: „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“ Texte zu Marlen Haushofer, hrsg. von ANNE DUDEN u. a., Frankfurt/M. 1986, S. 43–66, bes. S. 43f.

<sup>3)</sup> Franziska Frei Gerlach behauptet: „Die Ambivalenz von Erinnerung und Vergessen ist ein Strukturmerkmal bei Marlen Haushofer. Die Fähigkeit zu erinnern oder zu vergessen ist – von Ausnahmen abgesehen – geschlechterdifferenziert kodiert: Es sind die weiblichen Figuren, die von Erinnerungen buchstäblich ‚besessen‘ sind, während die männlichen Protagonisten ‚Meister im Vergessen‘ vorstellen.“ Die männlichen Figuren Hubert und X in ›Die Mansarde‹ gehören offensichtlich zu jenen Ausnahmen. Siehe FRANZISKA FREI GERLACH, Gedächtnis Modi bei Marlen Haushofer und Anne Duden, in: Eine geheime Schrift (zit. Anm. 1), S. 323–341, hier: S. 323. Vergleiche auch DIES., Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden (= Münchener Universitätschriften Geschlechterdifferenz & Literatur; Bd. 8), Berlin 1998.

oder die Unfähigkeit zu vergessen spiegeln sich in der Figurenkonstellation wider und somit in der Struktur des Werkes, und zwar in Form von Parallel- und Gegensatzpaaren. Die Ähnlichkeit oder Gegensätzlichkeit der Personen macht sich besonders durch die Art bemerkbar, in der sie Erinnerung oder aktives Vergessen pflegen, ein aktives Vergessen der Vergangenheit, das in manchen Fällen sogar einen Wunsch nach Selbstausslöschung impliziert.<sup>4)</sup> Hinzu kommt, dass das Aussehen oder physische Verhalten dieser Personen im Roman so geschildert werden, dass diese Merkmale oder dieses Verhalten deutlich auf deren Gedächtnis-Haushalt bezogen werden können.

Meine Absicht ist also, die Beziehungen einiger Personen zueinander zu beschreiben und anhand dieser Konstellation dem weiblichen *und* männlichen Unbehagen am eigenen Körper als einer Erscheinungsform der Vergangenheitsverdrängung nachzugehen.

Die Geschichte, die im Roman ›Die Mansarde‹ erzählt wird, spielt in einer Familie, einem Ehepaar um die fünfzig und deren zwei Kindern. Die Ehefrau und Ich-Erzählerin hatte früher Kinderbücher illustriert, jetzt begnügt sie sich damit, abends in der Mansarde des Hauses hauptsächlich Vögel zu zeichnen. Eines Tages bekommt sie Post von einem anonymen Absender: Aufzeichnungen, die sie selbst siebzehn Jahre zuvor verfasst hatte, und zwar während einer tiefen persönlichen Krise, die als psychosomatische Taubheit aufgetreten war. Eine Woche lang kommen die ominösen gelben Kuverts täglich an. Damals, vor siebzehn Jahren, hatte Hubert, ihr Ehemann, unter dem Einfluss seiner autoritären Mutter der Erzählerin zur Genesung einen Aufenthalt im Jagdhaus seiner Familie nahegelegt, und trennte sie so von ihrem dreijährigen Sohn Ferdinand. Während ihrer Verbannung lernte die Erzählerin einen Ortsfremden kennen, den sie in ihren Aufzeichnungen X nannte. X ist der vermeintliche Absender der gelben Umschläge. Zu ihm, auf dessen Seele ein Verbrechen zu lasten schien, hatte sie eine sonderbare Beziehung entwickelt: Sie traf sich mehrmals mit ihm und ließ ihn, den sie ja nicht hören konnte, sich hemmungslos aussprechen, ausschreien und ausweinen. Als X in einem Gefühlsausbruch ein Glas zerdrückte und zu bluten begann, konnte die Frau plötzlich wieder hören und vernahm für Momente X' Geständnisse, was X selber auch entsetzt bemerkte. Danach kehrte sie zu ihrer Familie zurück. Dieses vermeintliche *happy ending* ist aber keines, denn die familiäre Beziehung der Erzählerin ist endgültig beschädigt. Die Erzählerin hat lange versucht, diese Episode ihres Lebens aus der Erinnerung auszuschalten. Am Ende wird sie doch vom Verdrängten eingeholt, wenn auch nur von einem Teil, und so ist sie froh festzustellen, dass sie immerhin den Inhalt der vernommenen Geständnisse von X völlig vergessen hat.

<sup>4)</sup> Zum Begriff des aktiven Vergessens und seinem Zusammenhang mit dem Umgehen von Erinnerung vergleiche PAUL RICOEUR, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Vorwort von ÁNGEL GABILONDO, aus dem Französischen übers. von GABRIEL ARANZUEQUE, Madrid 1999, S. 53–69, – und auch PAUL RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (= *L'ordre philosophique*), Paris 2000, S. 574–589. Ricoeur bezieht sich hier vor allem auf Freud und Bergson.

Auf Österreich wird in der ›Mansarde‹ zwar *en passant*, aber doch deutlich Bezug genommen: Schon im zweiten Satz wird uns wahrscheinlich mehr als eine Anspielung auf ein idealisiertes Habsburgerreich mitgeteilt, nämlich dass Huberts Vater, der Schwiegervater der Ich-Erzählerin, aus Görz kam und noch eine Welt erlebt hatte, „die rund und ungebrochen war und die es nicht mehr gibt“ (M 5)<sup>5</sup>; die Erzählerin gibt ferner ein paar flüchtige Anhaltspunkte für eine Wiener Topographie, indem sie die Lerchenfelderstraße, „eine Straße, an der nichts schön ist als ihr Name“ (M 81) und das Arsenal (M 16f.) nennt<sup>6</sup>). Lose Bezüge wie solche sammeln sich an manchen Textstellen zu Brennpunkten, in denen eine unerbittliche Diagnose der österreichischen Gesellschaft der Nachkriegszeit gestellt wird. Beim Zeitungslesen etwa bemerkt die Erzählerin scheinbar beiläufig:

Nichts von Bedeutung stand darin, wenn man sich daran gewöhnt hat, daß dauernd irgendwo Krieg ist, Kinder verhungern und in unserem eigenen friedlichen Land Männer ihre Frauen und Frauen ihre Männer umbringen. Auch eine Menge Betrunkener und Geisteskranker scheint es zu geben. (M 68)

Für diesen Sachverhalt gibt die Erzählerin später auch Gründe: über der Stadt brüte immer eine große „Haßwolke“ (M 91), die man wohl übers ganze Land ziehen lassen kann, und zumindest ihre Generation – die aber „ganz“ – sei durch zerrüttende Erlebnisse „verrückt“ geworden:

Die Verrücktheit, die meine ganze Generation befallen hat, ist die Folge von Ereignissen, denen wir nicht gewachsen waren. Wahrscheinlich gibt es Ereignisse, denen keine Generation gewachsen ist. Komisch und unverständlich müssen wir uns für unsere Kinder ausnehmen. Bis sie eines Tages vielleicht in eine ähnliche Lage kommen und so zurückbleiben werden, wie wir zurückgeblieben sind, unverständlich für alle Außenstehenden. (M 104)

Die Ereignisse, denen keine Generation gewachsen ist, sind vor allem die des Nationalsozialismus und des Krieges, über die niemand – auch die Erzählerin nicht – zu reden vermag und die eben deshalb den emotionalen Hintergrund der meisten Romanfiguren bedingen, „arge“ (M 88) Zeiten eben, die die Erzählerin zum Teil im Luftschutzbunker und ihr Mann im Schützengraben verbrachten (M 104). „Lebenslang“ arbeite Hubert „daran, diese Dinge zu vergessen“ (M 104), seine Frau kann dafür nur Verständnis zeigen, denn auch sie versucht, alle schwierige Vergangenheit

<sup>5</sup>) Die Sigle M bezeichnet im Folgenden den Roman ›Die Mansarde‹, die arabische Ziffer den Seitennachweis in: MARLEN HAUSHOFER, *Die Mansarde. Roman*. Mit einem Nachwort von KLAUS ANTES, München 1999.

<sup>6</sup>) Was die österreichische Standardsprache anbelangt, geht die Erzählerin ins „Kaffeehaus“ (M 9) und vergleicht den österreichischen Ausdruck „mocken“ mit den nicht austriakisierenden „schmollen“ oder „brüten“ und mit dem englischen „sulk“ (M 9). In einem Gespräch mit Marlen Haushofer, macht Elisabeth Pablé 1968 folgende Bemerkung: „Es fällt auf, daß Sie im Gegensatz zu anderen österreichischen Autoren, bei in Deutschland gedruckten Büchern keinerlei sprachliche Konzessionen machen.“ Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt. Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé, in: *Oder war da manchmal* (zit. Anm. 2), S. 127–133, hier: S. 131. – Zu Haushofers Gebrauch von Austriazismen vgl. ferner HANS WEIGEL, *Marlen Haushofer*, ebenda, S. 167–177, bes. S. 176.

„auszurotten“ (M 70). Anders als in der 1958 erschienenen Novelle ›Wir töten Stella‹ und anders auch als in der Urfassung der ›Wand‹ aus den Jahren 1960–1961 wird in ›Die Mansarde‹ Vergessen, Austilgen, Verbrennen und Ähnliches mehrmals von der Erzählerin als notwendige „Pflicht“ (M 128) angesehen, als eine Art hygienische Maßnahme, die das Weiterleben erleichtere oder gar erst ermögliche, indem es der Erzählerin und anderen Unannehmbares angeblich vom Leibe halte:<sup>7)</sup> „Gewisse Dinge muß man vergessen, wenn man leben will“ (M 213). Bekanntlich aber büßt Verdrängtes seine Macht eben nicht ein und verschwindet auf diese Art und Weise weder aus dem kollektiven noch aus dem individuellen Gedächtnis. Die Erzählerin scheint jedoch ihren „Vogel-Strauß-Trick“<sup>8)</sup> für zufrieden stellend genug zu halten. Jedenfalls zieht sie diese Scheindistanz einer regelrechten Auseinandersetzung vor und zeigt sich in dieser Hinsicht als jemand, der sich zwar in seiner Haltung und in seinem Benehmen von den meisten seiner Landsleuten nicht unterscheidet, der aber, anders als diese, eine solche Art mit der eigenen Vergangenheit umzugehen, in Worte fasst und sie somit in ihrer Ambivalenz lesbar macht. Ich möchte an dieser Stelle einen Satz Harald Weinrichs in Bezug auf Jorge Semprún paraphrasieren, um Marlen Haushofers Vorgehensweise zu beleuchten: Nach ›Le grand voyage‹ habe Semprún begonnen zu begreifen, dass er vom Glück des Schreibens nicht erwarten dürfe, dass es das Unglück des Gedächtnisses lindere. Schreiben bedeute im Gegenteil, die Trauerarbeit des Gedächtnisses zu leisten, was dessen beständige

7) Bereits mit dem im Präsens formulierten Titel ›Wir töten Stella‹ deutet Marlen Haushofer darauf hin, dass das hier Erinnertere für die Gegenwart durchaus nicht abgeschlossen ist. Wie Irmgard Roebeling hervorhebt, wird „[d]iese formal wie inhaltlich-psychologisch sehr dichte, in sich abgerundete Geschichte einer eher privaten Familientragödie [...] durch eine Reihe von Textsignalen transparent gemacht für umgreifende politisch-gesellschaftliche Katastrophenzusammenhänge.“ Der Text mache deutlich, dass Haushofers Protagonistin und Erzählerin Anna keine „Meisterin im Vergessen“ sei, wie Richard und die vielen anderen „starken“ Männer innerhalb der Haushofer-Texte es sind: „Sie *kann* geschehene Untaten nicht nur nicht vergessen, sie *will* sie auch nicht vergessen. [...] Im Schreiben nämlich sichert sie die immer noch nicht trivial gewordene Erkenntnis, daß Faschismus kein von außen einbrechendes Unglück ist.“ IRMGARD ROEBLING, ›Wir töten Stella‹. Eine Österreicherin schreibt gegen das Vergessen, in: MARLEN HAUSHOFER, Die Überlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlaß. Aufsätze zum Werk, hrsg. von CHRISTINE SCHMIDJELL, Linz 1991, S. 173–188, hier: S. 175. – Was die Urfassung der ›Wand‹ anbelangt, zitiert Haushofers Biografin Daniela Strigl mehrere in dieser Hinsicht bedeutsame Sätze daraus, zum Beispiel: „einer muß sein der nicht vergißt, der registriert und behält.“ Und weiter: „Nichts war in Ordnung nichts wird verziehen u. vergessen und keiner kann den Schmerz ungeschehen machen.“ DANIELA STRIGL, Marlen Haushofer. Die Biographie, München 2000, S. 297 (beide Zitate). In der Endfassung des Romans werden jedoch Erinnerungen zu den lebenserschwerenden Dingen gerechnet: „Wenn ich mir heute einen Menschen wünschte, so müßte es eine alte Frau sein, eine gescheite, witzige, mit der ich manchmal lachen könnte. [...] Aber sie würde wohl vor mir sterben, und ich bliebe wieder allein zurück. [...] Ich müßte mich dann auch noch an diese Frau erinnern und das wäre zuviel. Ich bin schon jetzt nur noch eine dünne Haut über einem Berg von Erinnerungen. Ich mag nicht mehr. Was soll denn mit mir geschehen, wenn diese Haut reißt?“ (M 61).

8) MARLEN HAUSHOFER, Für eine vergeßliche Zwillingsschwester. Nachruf zu Lebzeiten, in: Oder war da manchmal (zit. Anm. 2), S. 117–124, hier: S. 119.

Willensanstrengung voraussetze<sup>9)</sup>. Was Marlen Haushofer in ihrem letzten Roman besonders deutlich wiedergibt, ist umgekehrt die beständige Willensanstrengung des Vergessens, eine Lebenshaltung, die sich mit der Lebenshaltung der Mehrheit im Nachkriegs-Österreich zu decken scheint. Meiner Meinung nach hängt eine solche Art, das Mehrheitliche zu beschreiben, eine solche Abweisung jedes Anspruchs auf Besonderheit, mit Haushofers demonstrativem Verzicht zusammen, sich als Künstlerin zu stilisieren. Im Vergleich etwa zu der Kosmopolitin Ingeborg Bachmann blieb Haushofer laut ihrer Biographin „die Försterstochter, die Zahnarztsgattin, die die Provinz Erde nie von ihren Schuhen abschütteln konnte [...] und sich mit Vorliebe als ‚geplagtes Haustier‘ mit maßvollen literarischen Ambitionen“<sup>10)</sup> vorstellte.

Auf die Einstellung der Erzählerin zu individueller oder kollektiver Schuld und Verantwortung wird folglich im Roman seltener und viel weniger deutlich Bezug genommen, als auf ihren hartnäckigen Versuch, die Zeit und die Gründe ihrer psychosomatischen Taubheit und der darauf folgenden Verbannung in Pruschen einfach zu überbrücken. Weil die Erzählerin sich damals misshandelt fühlte und auch weil sie sich dagegen nicht wehrte, schwankt sie noch jetzt zwischen schlechtem Gewissen und Wut. Ersteres ist wahrscheinlich eine Folge ihrer Unfähigkeit, die anfänglich glückliche, fast symbiotische Nähe zu Hubert auf Dauer zu ertragen (M 109). Wut richtet sie stillschweigend sowohl gegen ihren schwachen Mann, der vor siebzehn Jahren hilflos gegenüber seiner Mutter und den Anforderungen der Gesellschaft stand, als auch gegen sich selbst, die diese Anforderungen akzeptierte (M 132). Die Erzählerin behauptet, vieles vergessen zu haben, alles vergessen zu wollen und bis zum Zeitpunkt dieser Auslöschung alle in dieser Hinsicht ungehörigen Gedanken mit gehöriger Strenge in ihre Mansarde verbannen zu können. Selbststrenge reicht bei ihr aber nicht aus, um die vorgenommene Verbannung tatsächlich zu realisieren. Unausgelebter Hass und angestaute Aggressivität treten prompt auf und liefern eine plausible Erklärung für unheimliche Gedanken, wie etwa denjenigen, der einmal beim Anblick eines schweren Kristallaschenbechers der Erzählerin durch den Kopf schießt, ohne sie jedoch zu erschüttern: Sie hätte ihren Mann oder sich selber ganz leicht damit erschlagen können, denkt sie, aber sie spüre „nicht das geringste Verlangen, es zu tun“ (M 62).<sup>11)</sup> Wenn der beiläufige Anblick eines Aschenbechers solche Gedanken hervorruft, wenn Alltägliches so eng mit Mord und Totschlag verbunden ist, dass selbst ohne „Verlangen“ die eigene Wohnung samt ihrem Hausrat jederzeit als Waffenlager angesehen werden kann<sup>12)</sup>,

<sup>9)</sup> HARALD WEINRICH, *Lethé. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997, S. 243.

<sup>10)</sup> STRIGL, Marlen Haushofer (zit. Anm. 7), S. 237.

<sup>11)</sup> Ein weiteres Moment, in dem die Aggressionslust der Erzählerin sichtbar wird, zeigt folgende Äußerung: „Eine Fehlzündung vor dem Haus weckte mich. Ich war zutiefst böse und voller Haß. Ich stellte mir vor, wie gern ich mit einem Gewehr aus dem Fenster schießen würde“ (M 182).

<sup>12)</sup> So denkt die Erzählerin im Hinblick auf die Baronin: „Eines Tages würde sie vielleicht die Lust anwandeln, mich mit der gußeisernen Stehlampe zu erschlagen“ (M 89).

so kann es niemanden wundern, dass – allerdings auf der kollektiven Ebene – das Arsenal, Wiens Heeresgeschichtliches Museum mit einer der weltgrößten Sammlungen von historischen Geschützen, von allen Museen der Hauptstadt am besten gepflegt „und mit Liebe betreut“ (M 18) sei. Für die Erzählerin selbst sei dies „ganz natürlich und einleuchtend“ (M 18); die Worte, die sie ihrem „eigenen friedlichen Land“ (M 68) widmet, sind entsprechend sarkastisch.

Wie wertet aber Haushofer in ihrem Roman die sorgfältig gepflegte Gedächtnislosigkeit der Nachkriegsgesellschaft in Bezug auf Schmerz, Leid und Grausamkeit? Überraschenderweise lehnt sie diese willentliche Amnesie nicht entschieden ab. Im Gegenteil: In ›Die Mansarde‹ gönnen diejenigen, die nicht imstande sind zu vergessen, weder sich selber noch anderen einen Moment Ruhe. Das Problem ist, dass für diejenigen, die den Krieg erlebt haben, Vergessen selbst bei intensivstem Wollen nicht hundertprozentig erreicht werden kann. Immer wieder – und dies ist meines Erachtens einer der gelungensten Züge von Haushofers Roman – wird die willentliche Amnesie durch Erinnerungsfetzen durchbrochen. Und oft handelt es sich dabei nicht einmal um Bilder als solche, sondern um eine bestimmte Wortwahl, um Formulierungen, die uns in die zerrüttenden, verrücktmachenden Ereignisse der Kriegszeit zurückversetzen:

Während ich heimging – ich habe, wie das in Vororten so üblich ist, ungefähr zehn Minuten zur Hauptstraße zu gehen –, war ich plötzlich überzeugt davon, daß ich die Baronin aus meinem Leben tilgen mußte. Sie gehörte ja auch zur Vergangenheit, und da ich schon darangegangen war, die Vergangenheit auszurotten, sollte auch die Baronin diesen Weg gehen. Ich konnte sie nicht im Heizofen verbrennen, es würde genügen, sie einfach nie mehr zu besuchen. Dieser Gedanke stimmte mich munter. (M 70)

Die Verstörung der Nachkriegsgesellschaft schlägt also hin und wieder in merkwürdigen Bildern durch wie dem eben zitierten oder auch in tradierten Auffassungen, die kommentarlos zur Dekonstruktion bereit stehen:

Zuletzt blieb nur ich übrig und der lahme Onkel, der immer neben dem Ofen saß und viel zu viel trank, weil ihm seine Beine weh taten. [...] Der Großvater hätte mir gern alles, was er besaß, vermacht, aber das war natürlich unmöglich. Ich hätte es auch nicht gewollt, selbst ein lahmer Sohn bleibt ein Sohn, und das sah mein Großvater auch ein. (M 44)

Diejenigen Verstörten, die sich ums Vergessen bemühen, werden deswegen in der ›Mansarde‹ nicht angeklagt, sondern höchstens ironisch als Über- und Weiterlebende der Nachkriegszeit dargestellt, die für ihren Pragmatismus auch einen hohen Preis bezahlen<sup>13</sup>). Als Gegenbeispiel dieser pragmatisch Gesinnten taucht in der ›Mansarde‹ die stets gerüstete Figur der Baronin auf, mit der die Erzählerin die Kriegszeit gemeinsam verbrachte. Haushofer beschreibt diese ausgesprochen lebensfeindliche Dame mit souveränem Sarkasmus als eine „Menschenfresserin“ (M 86) besonderer Art, die von der Vergangenheit nicht loskommen will.

<sup>13</sup>) Zu Haushofers Gebrauch von Ironie vgl. DANIELA STRIGL, Wer fürchtet sich vor Marlen Haushofer? Einiges zum Zusammenhang von Humor und Grausamkeit, in: Frauen verstehen keinen Spaß, hrsg. von DANIELA STRIGL (= Profile; Bd. 9), Wien 2002, S. 106–127, bes. S. 123–127.

Das Motiv des Menschenfressers durchzieht Haushofers Gesamtwerk und hängt mit der Unfähigkeit zusammen, enge Beziehungen anders als durch destruktive Einverleibung zu schließen: es spielt eine wichtige Rolle im autobiographischen Kindheitsroman ›Himmel, der nirgendwo endet‹ (1966) und die Autorin hat ihm sogar den Titel einer Erzählung im 1968 erschienenen Band ›Schreckliche Treue‹ gewidmet.<sup>14)</sup> Im Kindheitsroman erwähnt das Mädchen Meta mehrmals ein Grimmsches Märchen, das die Autorin angeblich in der Tat faszinierte, nämlich ›Von dem Machandelboom‹<sup>15)</sup>. Darin erschlägt eine böse Stiefmutter ihren Stiefsohn und schiebt die Schuld dieses Gräuels ihrer eigenen Tochter Marleenken zu. Angeblich um das Mädchen vor der Wut ihres Vaters zu schützen, greift die Mutter zu einer extremen Maßnahme: sie kocht die Leiche ihres Stiefkindes und bringt sie zu Tisch. Der Vater fragt nach seinem Sohn, gibt sich mit der gelogenen Erklärung zufrieden, er sei für ein paar Tage verreist, und verspeist ihn unwissentlich und mit Genuss. Marleenken sammelt fromm die Knochen ihres Stiefbruders und begräbt sie unter dem Machandelbaum, wo auch die Mutter des Verstorbenen (also die erste Frau ihres Vaters) ruht. Dem Vogel Kywitt, der im Baum nistet, fällt es zu, allen die Wahrheit zu offenbaren und jedem das zu erteilen, was er verdient hat. Die Geschichte von Marleenken und ihrer unglücklichen Familie fand Haushofer schon als Kind hinreißend. Was vor allem aber die ältere Leserin Marlen Haushofer daran wohl faszinierte, war die Tatsache, dass es darin um die Dialektik von Vergessen und Erinnern geht, von Gerechtigkeit und der Möglichkeit weiterzuleben: Einerseits wird die Untat der Stiefmutter nicht vergessen, sondern nach der Katastrophe von einer höheren Instanz, dem Vogel Kywitt, mit dem Tod bestraft; andererseits ist der Hass der Stiefmutter auf ihr Stiefkind auch die Folge von Eifersucht oder, anders formuliert, von der krankhaften Erinnerung an die erste Ehe ihres Mannes. Der Menschenfresser in diesem Märchen ist es unwissentlich: einer, den man belogen, in die Irre geführt hat – gewiss eine tragische Gestalt, eigentlich aber unschuldig, so wie die Mutter der Erzählerin in ›Die Mansarde‹ weder der Gefühlskälte zu ihrer

<sup>14)</sup> „Die wahnsinnige Gier quälte ihn, das Mädchen aufzufressen, ganz in sich hineinzuschlingen und die traurige leere Höhle in seinem Innern mit ihrer Jugend zu füllen“. MARLEN HAUSHOFER, Menschenfresser, in: HAUSHOFER, Wir töten Stella (zit. Anm. 2), S. 115–121, hier: S. 118.

<sup>15)</sup> „Das Märchen vom Machandelbaum entstammt der Sammlung der Gebrüder Grimm. Es war Marlen Haushofers erklärtes Lieblingsmärchen – ihm verdankt sie ihren Vornamen. Was wie eine sinnige Zusammenziehung der Taufnamen Maria und Helene anmutet, war in Wirklichkeit eine Hommage der Familie an die Hauptfigur, mit der sich die kleine Maria identifizierte.“ STRIGL, Marlen Haushofer, (zit. Anm. 7), S. 28. Im so genannten Kindheitsroman geht Haushofer mehrmals auf dieses Märchen ein. Siehe MARLEN HAUSHOFER, Himmel, der nirgendwo endet. Roman, München 1999, S. 40, 120, 200. Vgl. dazu CHRISTINE SCHMID-JELL-HOFFMANN, „Meine Mutter, die mich schlacht, mein Vater, der mich aß... Und hastig rollt Meta im Traum den Schutt über die üble Stätte, bis man sie nicht mehr sehen kann.“ Die elterliche Zer/Verstörungsarbeit in *Himmel, der nirgendwo endet* von Marlen Haushofer, in: Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von SYLVIA WALLINGER und MONIKA JONAS, Innsbruck 1986, S. 295–309.



Tochter noch der kannibalischen Hingabe an ihren todkranken Mann beschuldigt werden kann<sup>16</sup>). Die Baronin ist jedoch ein andersartiger Fall: sie wird von der Erzählerin direkt zu den „mörderischen Personen“ (M 84) gerechnet. So wie Kannibalen Teile des getöteten Feindes verzehren, um sich dessen Kräfte zu Eigen zu machen, so gestattet die Baronin ihrem Mann, der sich selbst umbrachte, nicht „tot zu sein, denn der Haß auf ihn“ erhalte sie „schön, gesund und vital“ (M 87).

Etwas von jener pathologischen Unmöglichkeit – oder Unwilligkeit – zu vergessen finden wir also bei dieser Baronin. Von ihrem Hass auf ihren verstorbenen Mann, den sie bemerkenswerterweise einen „Gezeichneten“ nennt, künstlich jung erhalten, sehe sie „so [aus] als habe ein Künstler seines Fachs sie mit fünfzig einbalsamiert“ (M 86). Diese Künstlichkeit erstreckt sich auf ihren Körper<sup>17</sup>): ihr Busen sei für die Erzählerin „etwas sehr Rätselhaftes und Unheimliches“, „nicht weich, wie ein Busen sein sollte, sondern steinhart“ und knistere „als wäre er mit Sägespänen gefüllt“ (M 85), was aber naturgemäß nicht der Fall ist. Ein Feuer scheint darin zu lodern, das die Baronin unbeholfen mit eiskaltem Wasser, das sie literweise trinkt, zu löschen versucht (M 92). Der entschiedene Wille, wütende Erinnerungen an andere zu bewahren oder gar zu verbreiten<sup>18</sup>), sei überhaupt, laut der Erzählerin, die nicht besonders subtile Strategie der Baronin, ihre eigene – allzumenschliche – Nichtigkeit, zu bemänteln (M 71).

Die Naivität dieser existentiellen Kostümierung entspricht auch der ungestümen Art und Weise, in der die Baronin mit der Erzählerin umgeht: Im Namen einer gemeinsam verbrachten Zeit ignoriert sie den physischen Freiraum, der in den meisten Formen der Kommunikation (trotz individueller wie kultureller Unterschiede) besteht. In dieser Hinsicht ist es bemerkenswert, dass die Erzählerin einmal an anderer Stelle ihrem Mann Hubert erklärt, wie ungern sie ins Kino gehe, wie unheimlich ihr der Vergrößerungseffekt der Projektion sei, wie ausgesetzt und gefährdet sie sich bei dieser scheinbaren Annäherung fühle. Die auf der Leinwand vergrößerte Welt rückt der Erzählerin so nahe, dass diese sie wörtlich als anstößig und als bedrohlich empfindet:

Alles ist so gigantisch, es ist mir körperlich unangenehm. Ich fürchte mich vor den Riesen. [...] Diese entsetzlich großen Köpfe auf der Leinwand. Wie bei den Menschenfressern. Sie reißen alle den Mund so weit auf und haben viel zu viele Zähne und Falten wie Gebirgsschluchten, und die Weiber tragen künstliche Wimpern, direkt obszön schaut das aus. Sogar die Liebespaare sehen aus wie Oger. (M 15)

<sup>16</sup>) Die Mutter der Erzählerin sei eine potentielle Menschenfresserin gewesen, die „am liebsten“ ihren schwerkranken Mann „aufgefressen“ hätte, „um ihn in Sicherheit zu bringen“ (M 40).

<sup>17</sup>) Ein Zug, den die Baronin übrigens mit Huberts Mutter teilt: Das Haar der Hofrätin habe „wie ein Helm aus schwarzem Lack“ gewirkt, sie habe eine Ausstrahlung besessen wie die „geschliffenen Marmors“ (M 113).

<sup>18</sup>) Als die Erzählerin in Pruschen war, schrieb ihr die Baronin einen Brief, in dem Folgendes zu lesen war: „Sei tapfer mein unglückliches Kind. An allem sind die Männer schuld, ich hoffe, Du siehst das endlich ein.“ Und dann folgte eine lange Epistel über die Scheußlichkeiten des Barons“ (M 88).



Die Baronin, eine großbürgerliche „Menschenfresserin“ (M 86), zwingt der recht gefühlskalten Erzählerin eine körperliche Intimität auf, die Letztere nicht nur in diesem Fall, sondern auch sonst ganz und gar verabscheut und als Aggression wahrnimmt: „eisern[]“ umklammere sie die Baronin, küsse sie mehrmals – als einziger Mensch! (M 85) – auf den Mund und habe ihr einmal dabei sogar „vom oberen linken Schneidezahn einen kleinen Splitter abgebrochen“ (M 85). Im Hinblick auf das Thema Nähe und Ferne, Innigkeit und Entfremdung, das den gesamten Roman unter anderem in Zusammenhang mit dem Leitmotiv des Menschenfressers durchzieht, ist es interessant, die Textstellen, in denen von der Baronin die Rede ist, mit Haushofers Beschreibung von Lisa, der Friseurin, zu vergleichen (M 147). Lisa zeigt klare Parallelismen zur Baronin, aber mit umgekehrtem Vorzeichen versehen; beide wären also ein Beispiel für das, was ich in der Einleitung als Gegensatzpaar bezeichnete und das meines Erachtens wichtig für den Aufbau des Romans ist. Wirkt das Auftreten der Baronin erschreckend wie ein „Orkan“ (M 84), ist ihr Leib „steinhart“ (M 85) und knisternd, riecht es „nach Metall und einem glosenden Brand“ (M 92), so verkörpert Lisa in ihrer sanften, knochenlosen und wohlduftenden Schönheit „die vollendete Weiblichkeit“ (M 147). „Ihr Lächeln“ erfülle „den kleinen Salon mit vollkommenem Frieden“ und mache aus ihm „einen Tempel, in dem unter geheimnisvollen Zeremonien einer sehr alten Göttin geopfert“ werde (M 148). Das unlöschbare Feuer, das tief im Herzen der Baronin bedrohlich brennt, verwandelt sich bei der Friseurin in eine harmlose Trockenhaube. Für die Erzählerin sei wohl der Schlüssel zu Lisas „wohltuend[er]“ Gegenwart (M 147) ihre Oberflächlichkeit, denn anders als die Baronin wirkt sie nicht „aufgeblasen“, sondern seicht. Lisas ostentative Seichtheit beleuchtet die ironische Art und Weise, in der Haushofer die Künstlichkeit friedlichen Miteinanderlebens verschiedener Generationen im Nachkriegsösterreich porträtiert<sup>19</sup>): „Manchmal glaube ich, es geht nicht viel in ihr vor, und sie ist deshalb so vollkommen [...] Dabei muß Lisa klug sein, aber man merkt es nicht. Auch das ist angenehm. Alles was sie sagt, ist schicklich und passend“ (M 148).

Lisas Sanftheit, ihre kindliche Konzentration auf ihre Arbeit, um ja keiner Kundin eine Nadel in die Kopfhaut zu stechen (M 149) – auch im übertragenen Sinne: um ja keine Kundin zu kränken –, erreicht, dass die sich sonst so selbstzügeln- de Erzählerin sich Lisas Obhut überlässt, als wäre sie ebenfalls ein kleines Mädchen: „Lisa sah aus wie ein Kind, das in ein Spiel vertieft ist, und gleichzeitig wie eine Mutter, die sich über ihr Kind beugt. Das Kind war ich“ (M 151). Auch dazu gibt es eine Parallelstelle in Bezug auf die Baronin: Vor Jahren, „in einem eisigen Kriegswinter“ (M 88), musste sich die kranke Erzählerin notgedrungen der unverhoffterweise mütterlichen Baronin anvertrauen. Die Baronin habe sie gepflegt und

<sup>19</sup>) Lisas Seichtheit verhindert auch, dass die Erzählerin ihr Gesicht zeichnen kann: Lisas Antlitz wird unter ihrem Stift zu „eine[r] dumme[n], glatte[n] Larve“ (M 150) und die Erzählerin gibt dieses Porträt auf. Die künstliche Beschaffenheit der Baronin wird in den Augen der Erzählerin von der schönen Lisa zumindest als dargestellter Realität geteilt.

in ein feuchtes Leintuch gewickelt, ihr Aspirin gegeben; zeitweilig habe die gesprächige Menschenfresserin ihr zuliebe sogar geschwiegen, alles „mit großer Brutalität“ (M 88) zwar, aber sie könne ja nicht anders.

Im Unterschied zur Baronin ist die Friseurin statt laut und aufdringlich vorsichtig und still. „Die einzige Bemerkung, die ich von ihr über Politik gehört habe“, berichtet die Erzählerin, somit die kollektive Ebene beleuchtend, „ist, daß sie alle Ausschreitungen verwerflich findet. Wiederum eine sehr passende und schickliche Bemerkung“ (M 149). Lisas freundliche Oberflächlichkeit unterscheidet sich beruhigend von der Intensität der Baronin, die sich nicht nur in ihren hasserfüllten Bemerkungen über die Menschen im Allgemeinen und insbesondere über Männer ausdrückt, sondern auch in der Art und Weise, wie sie sich ihren Gefühlen und Ängsten preisgibt<sup>20</sup>). Dieser Intensität weicht die Erzählerin zeitlebens aus. Sie hat am eigenen Leibe erfahren, dass selbst die angeblich stärkste Bindung in die Brüche gehen kann, und will sich an keinen Menschen gebunden fühlen, der sie allzu eindringlich an die Vergangenheit erinnert, weder an die Baronin also, noch an ihren Mann, noch an ihren ehemaligen Freund aus der Zeit der Kindheit und Adoleszenz in Rautersdorf, mit dem sie als Jugendliche hin und wieder auf Igelfang ausgezogen war (M 125). Die Bemerkung, die die Erzählerin zum heutigen Aussehen jenes Jugendlichen macht, spielt ebenfalls auf etwas an, was die gesamte österreichische Gesellschaft betrifft: er sehe jetzt aus „wie der gute Onkel Doktor und gleichzeitig wie ein Mann, der über Leichen“ gehe, was ja allerdings „eine sehr verbreitete Mischung“ sei (M 161). Auch zu Lisa möchte die Erzählerin keine bleibende Beziehung eingehen (M 151): selbst die schöne Friseurin, die jetzt schätzungsweise erst 27 sei, werde sich in absehbarer Zeit verändern, „Falten und ein Doppelkinn bekommen“ (M 151), und somit das letzten Endes unumgängliche „Häßliche und Erschreckende“ (M 151) am Menschen durchscheinen lassen: „Die große Häßlichkeit und der große Schrecken erreichen uns alle eines Tages. Dann kann man nicht länger davonlaufen und wird an die Wand gepreßt. Es wäre gut, dann taub, blind und gefühllos zu sein, aber damit kann man nicht rechnen“ (M 151). Bis dahin aber zieht die Erzählerin das Anspruchslosere und die Leere vor, die sie, wenn auch nicht immer schön, so doch zumindest „hübsch“ finden könne, wie zum Beispiel Huberts Gesicht (M 108f.). Ideal für das eigene Gleichgewicht sei nach wie vor die Verweigerung jeglicher Empfindung, ob sinnlich oder emotional.

Aber auch Leere kann anstrengend werden. Die Kontrastfigur zur Erzählerin selbst ist nämlich die so genannte „liebe Dame“, eine zehn Jahre jüngere Bekannte, die mit großem Einsatz Inhaltslosigkeit und Oberflächlichkeit zu einer wahren

<sup>20</sup>) Vgl. folgende Zitate zur emotionalen Intensität der Baronin: „Wer konnte mich zwingen, sie noch länger zu ertragen, nur weil ich einmal bei ihr gewohnt hatte und sie sich im Luftschuttkeller zähneklappernd an mich geklammert hatte? Ich fand, das sei nicht genug gewesen, um zwei Menschen zeitlebens aneinander zu binden [...]“ (M 70f.). „Er war so schön,“ sagte sie, „ein so vornehmer Mann.“ Sie flüsterte beinahe, und eine Gänsehaut überlief mich. Ich habe es lieber, wenn sie schreit“ (M 89).

Könnerschaft entwickelt hat. Nach der Geburt eines ihrer Kinder teilten beide einst das Zimmer im Krankenhaus und seither besucht die „liebe Dame“ die Erzählerin regelmäßig dreimal im Jahr (M 126). Beide langweilen sich miteinander, aber gleichzeitig sind sie offensichtlich existentielle Zwillingsschwestern. Beide führen ein extrem geregeltes Leben und scheinen an die Notwendigkeit dieser Selbstbegrenzung fest zu glauben, wobei die Erzählerin sich immerhin eine einzige Ausschweifung gönnt: ihre regelfeindlichen „Mansardengedanken“, die sie in dieses *room of one's own* zu verbannen versucht. Die „liebe Dame“ scheint solche Ausschweifungen gar nicht nötig zu haben: sie hat sich vollends in eine „erwachsen[e]“ Lebensart (M 184) gefügt, in der alles „diskret“, „gemäßigt“ oder „dezent“ (M 185) ist. Bezeichnenderweise habe ihr ganzes Gesicht „etwas Enges, so als habe man es von den Seiten her zusammengedrückt“ und es sei ferner „in sich gekehrt“, was ihren blauen Augen die Durchsichtigkeit nehme (M 184). Der Mann der lieben Dame könnte vor lauter Ähnlichkeit mit der Lebensauffassung seiner Gattin, so die Erzählerin, „ihr Bruder sein“ (M 185). Die Erzählerin behauptet allerdings Ähnliches über sich und Hubert: „Er [= Hubert] ging seiner eigenen lustvollen Wiederkäuerei nach. Wir hätten Zwillinge sein können“ (M 122).

Beide Frauen streben gemeinsam eine beschützende Leere mit Hilfe von zwar gegensätzlichen, aber komplementären Strategien an: die „liebe Dame“, indem sie sich hartnäckig zwingt, die Erinnerung an die einzige Tatsache zu bewahren, die sie und die Erzählerin verbindet, nämlich nahezu gleichzeitig ein Kind im selben Krankenhaus zur Welt gebracht zu haben; die Erzählerin, indem sie ebenso hartnäckig die selektive Kunst des Vergessens pflegt, eine Bemühung, die sich sogar auf den Namen der Besucherin erstreckt. Die habe zwar sehr wohl „einen bürgerlichen Namen“, wie uns die Erzählerin beteuert, wird jedoch von ihr stets „die liebe Dame“ genannt. Die Erzählerin gesteht, sie denke nie an den Namen der „lieben Dame“ und eines Tages werde sie ihn bestimmt vergessen, ohnehin könne sie sich Namen schlecht merken (M 126).

Wie die Protagonistin hat sich Hubert seine Leere ebenfalls hart erkämpft: die Erzählerin behauptet, er sei „ein großer Ordnungsmacher“ (M 58), der trotz seines guten Gedächtnisses (M 124) es geschafft habe, beunruhigende Erinnerungen (nicht nur aus der Kriegszeit) als „Schutzmaßnahme“ „fest“ abzukapseln, obwohl sie „immer durchzubrechen versuch[t]en“ (M 104). Dieser zeitweilige Triumph ist aber mitnichten abgesichert: Huberts Gleichgewicht sei stets prekär (M 118)<sup>21)</sup>. Bezeichnenderweise gehe er „ungern schlafen“, weil „das Bett [...] für ihn etwas Sargähnliches“ sei; er glaube immer, „etwas Wichtiges zu versäumen“ (M 127), sagt

<sup>21)</sup> Hubert habe obendrein „Angst vor alten, häßlichen und kranken Leuten“, woraus die Erzählerin schließt: „Er wagt nicht, sich die Wirklichkeit vorzustellen“ (M 135). Aber obgleich sie das weiß, scheint sie Hubert wegen seiner Fähigkeit, auf einmal nicht mehr zu denken, ein wenig zu beneiden: „Aber ich kann nie aufhören zu denken. Hubert kann das. Ich sehe es seinem Gesicht an. Es wird dann ganz leer und sieht ein bißchen dumm aus, aber hübscher als sonst. Und weil ich sein Gesicht auch im Schlaf mag und in völlig entleertem Zustand, bilde ich mir ein, ihn zu lieben“ (M 108f.).

er. Seine Frau findet eine solche Abneigung gegen das Bett unheimlich, denn für sie sei dies der einzige Ort, in dem es träumend „noch [...] ein bißchen Hoffnung“ gebe (M 127). Allerdings wäre hier zu bemerken, dass diese Hoffnung dem Tode verdächtigerweise ähnelt, denn einer ihrer sich wiederholenden Träume, in dem sie zerfallene Städte und menschenleere Landschaften sieht, endet folgendermaßen:

Ich lege mich auf den Boden, der von Gras überwuchert ist, und schlafe ein. Aber es ist kein Schlaf, sondern Bewußtlosigkeit, und es ist für immer. Im letzten Augenblick des Erlöschens bin ich immer sehr glücklich. | Bei Tag erscheint mir dieser Traum gefährlich und unheimlich, aber im Traum selbst ist mir alles sehr vertraut, und ich fühle mich daheim und geborgen wie nach einer langen mühsamen Reise. (M 98)

Die Gründe für Huberts existentielle Mutlosigkeit sind durch seine Erziehung von Seiten der Mutter bedingt. Laut ihrer Schwiegertochter sei Huberts Mutter, als „eines von acht Kindern einer Beamtenfamilie, bei der nie das Geld reichte“, „herrsüchtig, geizig und mißtrauisch“ gewesen (M 112). Hubert will nicht an seine verstorbene Mutter erinnert werden. Um jegliche Erinnerung an sie zu vermeiden, versteckt er sich hinter dem Vorwand der Vernunft und des Nicht-Sentimentalen. Aber gerade diese vermeintliche Vernünftigkeit lässt ihn seiner verabscheuten Mutter ähnlich werden: „Seine Vernunft ist schrecklich“, sagt die Erzählerin, „eine Kälte und Starrheit, die mich an seine Mutter erinnert“ (M 158).

Huberts Bewunderung gilt seinem Vater, dem alten Ferdinand, dessen Bild er im Arsenal in den Auslagen zum Ersten Weltkrieg sucht und den er sogar ein wenig nachahmt, obwohl er selten über ihn redet (M 110). Wie dieser sitzt er oft am Schreibtisch (M 206), den er von ihm geerbt hat, und achtet sehr darauf, dass das geschätzte Möbelstück keinen Kratzer bekommt oder durch Zigarettenasche verschmutzt wird. „Ebensowenig würde er seinen Vater zerkratzen oder verbrennen“ (M 110), beteuert die Erzählerin, und weist somit auf die verborgene Aggressivität in ihrem Mann hin, eine Angriffslust, die höchst wahrscheinlich nicht (oder nicht nur) individuell ist, sondern in Verbindung mit jener großen „Haßwolke“ (M 91) steht, die über Wien brütet.<sup>22)</sup> Die Erzählerin bemitleidet Hubert dafür, dass er trotz seiner Bemühungen weder sich selbst noch seinem Vater ähnlich werden könne.<sup>23)</sup> Anders als der alte Ferdinand wirke Hubert „nicht düster und elegant, sondern

<sup>22)</sup> In Bezug auf die „Haßwolke“ sagt die Erzählerin nichts Näheres, aber es ist leicht eine Verbindung zur innergesellschaftlichen Situation während der NS-Zeit zu stellen. Hierzu finde ich folgende Bemerkung einer Figur in einem frühen Hörspiel aus Haushofers Nachlass ›Die Überlebenden‹ sehr illustrativ: „FRANZ: [...] Die Verratenen vergessen nämlich genauso wenig wie die Verräter [...] Ich wünsche jetzt nur manchmal, ich selber wäre einer von den Verratenen und nicht umgekehrt. [...] ANREITHER: Gewiß ... es kommt nur ... scheint es mir ... letzten Endes auf dasselbe hinaus, denn wie Sie selber erfahren haben, werden schließlich auch die Verräter von jenen Mächten verraten, die sie zum Verrat getrieben haben. So oder so, man muß versuchen mit einigem Abstand weiterzuleben. [...] Mit jedem Tag verstricken wir uns ja tiefer in Schuld und Unglück“. HAUSHOFER, *Die Überlebenden* (zit. Anm. 7), S. 30f.

<sup>23)</sup> „Armer Hubert! [...] Er hat Frauen nicht gern, er braucht sie nur; und er liebt das Leben nicht wirklich, es ist für ihn eine Aufgabe, die ihm ein unbekannter Lehrer gestellt hat und die er nicht bewältigen kann, so sehr er sich bemüht. Und er bemüht sich sehr“ (M 110f.).

korrekt und ausgetrocknet“ (M 111). Aber Hubert ist „wie ein guter Schauspieler“, der es versteht, „einen hageren, eleganten Mann von düsterem Aussehen zu mimen“ (M 111). Bei Hubert wird der Zusammenhang zwischen zwangsmäßigem Vergessenwollen und körperlicher Verkniffenheit bemerkbar. Wenn etwa Alkohol ihn ein wenig enthemmt oder er sonst wie in seiner Selbstkontrolle nachlässt, fällt er aus seiner selbstauferlegten Rolle (M 116)<sup>24</sup>). Hubert hegt „ein[] brennende[s] Verlangen nach Perfektion“ (M 7) und dies steht für ihn im Gegensatz zur Unbefangenheit.

Huberts Kontrastfigur ist jener rätselhafte „X“ (M 175). Der motivische Nexus zwischen den beiden ist der Schreibtisch (M 173): Wird Huberts Schreibtisch als Verbindungsglied zu seinem Vater sorgsam gepflegt wie „der einzige Ort auf der Welt, wo es ein bißchen Sicherheit“ gebe, so liegt X' Schreibtisch, „ein altes, wackeliges Möbel“, voller Zeitungen (M 173). Anders als Hubert kann X aus Gründen, die uns nicht näher erklärt werden, seine Selbstkontrolle nicht oder nicht mehr bewahren. Seine Beziehung zur Erzählerin zur Zeit ihrer Verbannung in Pruschen gründet gerade auf der Möglichkeit, seine Wut, seinen Schmerz, seine Angst, seinen Hass und sogar seine Freude (M 174) risikofrei vor ihr auszutoben<sup>25</sup>) – sie war ja damals taub und konnte seine eventuellen Geständnisse nicht hören, das heißt, nicht weitergeben. Nur als die Erzählerin ihn einmal warnt, er solle nicht so laut schreien, denn sie könne ihn zwar nicht hören, aber andere Leute *schon* (M 173), versucht er die Lautstärke seiner Stimme ein wenig zu mäßigen. Interessant ist, wie dieser Versuch sich auf seinen Körper niederschlägt, denn es zeugt von X' Ausdrucksnot, von der Wucht der Emotionen, die – der Etymologie dieses Wortes entsprechend – ihn bewegen: „Diese Beherrschung tut aber seinen Händen nicht gut. Sie benehmen sich immer mordgieriger und sind schon ganz blau vor Flecken. Manchmal fahren sie auch auf seinen Hals los und würgen ihn oder zerren an seinen Haaren“ (M 173)<sup>26</sup>). Wurde bei Hubert klar, dass seine Fähigkeit, stundenlang still zu sitzen, bloß die Folge einer gefühlsmäßigen Beklemmung war,<sup>27</sup>) die sich – sprachlich nicht ausgedrückt – physisch in Form von Starrheit bemerkbar macht, so ist es bei X offensichtlich, dass ihm Sprache nicht genügt. Dieses Ungenügen an der Sprache mag eine der Formen dessen sein, was die Erzählerin Verrücktheit nennt, jene Verrücktheit, die in unterschiedlichem Maße ihre gesamte Generation einst befiel:

Vielleicht ist X wirklich ein Ungeheuer, aber was war er früher einmal? Man kann ganz unmerklich in ein Ungeheuer verwandelt werden. Ein Teil der Person ist schon verwandelt, der andere hockt zitternd in seinem schwarzen Verließ und wird langsam verrückt vor Angst. Seine Hände sind schon verrückt, wer weiß was sie anstellen werden. (M 176)

<sup>24</sup>) Vgl. die lakonische Bemerkung der Erzählerin zu ihrem gemeinsamen Sexualleben: „Es wurde wie immer, wenn der Alkohol ihn ein bißchen enthemmt hat“ (M 143).

<sup>25</sup>) Im Gegensatz zu Hubert: „Aber was weiß ich von Huberts Welt, ich kenne nur einen Teil davon, über den Rest schweigt er sich aus“ (M 176).

<sup>26</sup>) Das erste Mal, das die Erzählerin X beschrieb, waren ihr schon seine Hände aufgefallen, die „ein eigenes Leben führen“ (M 170).

<sup>27</sup>) „Nichts verwirrt ihn [Hubert] mehr, als wenn jemand übertriebene Gefühle zeigt, das heißt: Gefühle, die ihm übertrieben erscheinen“ (M 118).

Die Tatsache, dass im Roman Bezüge zwischen Personen verschiedenen Alters geschaffen werden, umreißt meiner Meinung nach eine Art Tableau, in dem verschiedene soziale Gruppen skizziert werden. So hätten wir einerseits diejenigen, die in der Kriegszeit nicht mehr ganz jung waren, sondern mittleren Alters, wie die Baronin, die damals etwa fünfzig war. Ihre Heirat mit dem Baron, der sie nur einmal, in betrunkenem Zustand, angerührt habe, verwandelte sie in ein Ungeheuer. Die Bombenangriffe während des Krieges hätten bei ihr eine Mischung von Hilflosigkeit und Brutalität hervorgekehrt: Die Baronin habe sich damals im Luftschutzkeller wimmernd an die Erzählerin geklammert und ihr allerdings beinahe die Rippen gebrochen. Selbstkontrolle nützt ihr wenig; wie alle Menschenfresser macht sie davon kaum Gebrauch.

Eine zweite Gruppe bilden diejenigen, die wie X, Herbert und die Erzählerin zur Zeit des Kriegs zwischen 20 und 35 Jahre alt waren, eine Generation die damals laut der Erzählerin zu jung war, um den Ereignissen gewachsen zu sein. An dieser Stelle möchte ich das Wort einer Vertreterin jener Generation weitergeben, nämlich der Schriftstellerin Jeannie Ebner, die eng mit Marlen Haushofer befreundet war. Sie notiert im Februar 1968 in ihrem Tagebuch eine Überlegung, die hierzu gut passt:

Die Diagnose wird von den heutigen Schriftstellern sehr richtig gestellt: die Menschheit hat die „Grausamkeit“. Aber die Therapie: (Schock-Impfung) tut nur bei einem gewissen Prozentsatz gut, nämlich bei denen, die sich weigern zu sehen, also bei den Trägen und Gleichgültigen. Vergessen wird meist die Kontraindikation: bei jenen, die verhehlte sadistische Triebe haben, werden diese durch eine Schocktherapie nur voll entfaltet. Bei den wenigen, die den Keim der Grausamkeit überhaupt nicht in sich haben, ist die Therapie, ohnehin überflüssig, oder aber sie führt zur Abhärtung aus Gründen der Selbsterhaltung, zur Abstumpfung. Und das bereitet den Boden für eine Infektion, es bilden sich die ersten Grausamkeitskerne zur Abwehr der Krankheit, und da hat man das Gift schon in sich.<sup>28)</sup>

Die Generation der Erzählerin in der ‚Mansarde‘ scheint zum großen Teil eine Generation sowohl der gefühlsmäßig und sinnlich Abgestumpften zu sein als auch derjenigen, die durch den Krieg zu ihrer innersten gehässigen Natur gelangten. Einzelne hätten die wahrgenommene, vielleicht auch empfundene Grausamkeit verinnerlicht, nicht unbedingt, um grausam gegen andere zu werden, sondern um das Wahrgenommene zu begreifen. Vielleicht findet die Beziehung der Erzählerin zu X, den sie ja intuitiv als Gräueltäter erkennt, hier ihre Erklärung. Allem Anschein nach versagt diese Generation in ihrem Vorhaben, den Horror einzuordnen – sie verstummt, sieht ihre Rettung im Vergessen, einem allerdings unmöglichen Wunsch, der eigentlich nur ihre Unbeholfenheit bloßstellt.

Die dritte und letzte Gruppe bilden diejenigen, die während der Kriegszeit noch Kinder waren. Sie sind in der Verstumtheit aufgewachsen, haben sich diese angeeignet und verfügen über sie auf mehr oder minder virtuoser Art und Weise.

<sup>28)</sup> JEANNIE EBNER, *Der Genauigkeit zuliebe. Tagebücher 1942–1980*, Graz, Wien, Köln 1993, S. 173.

Wie man an Lisas Beispiel sehen kann, je jünger sie sind, desto souveräner können sie mit der angelernten Oberflächlichkeit umgehen, in die die Verstumtheit sich verwandelt hat. Eine solche Souveränität erkennt man vor allem an der geradezu choreographischen Inszenierung physischer Gelöstheit.

Marlen Haushofer stellt in ›Die Mansarde‹ die Folgen einer individuellen Krise dar und deutet deren Ursachen an; diese liegen aber nicht nur im Privaten, sondern in einer Gesellschaft der Über- und Weiterlebenden, die im Verdrängen ihre Rettung sieht. Ein Prozess, der in der Körpersprache der männlichen und weiblichen Figuren dieses Romans seine Spuren hinterlassen hat und der von der Autorin auch als ein Unbehagen am eigenen Leib gestaltet wird.